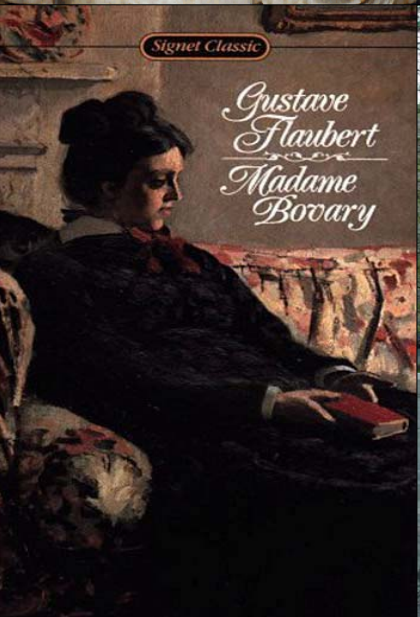
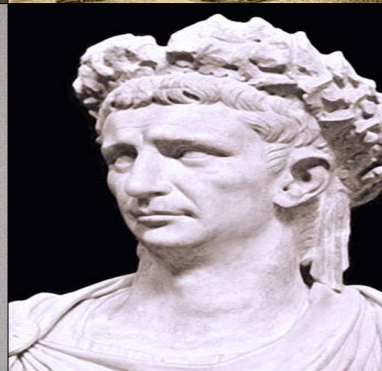
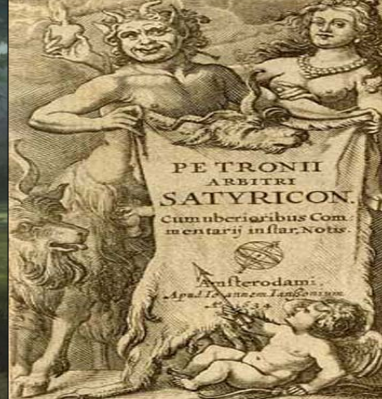




РОМАНЪТ

АНТИЧЕН И СЪВРЕМЕЕН

Опит върху поетиката и социологията на
античния и западноевропейския роман

БОГДАН БОГДАНОВ

СЪДЪРЖАНИЕ

За характера и целите на тази книга.....	3
Един опит върху поетиката и социологията на романа.....	5
 Първа част	
АНТИЧНИЯТ РОМАН.....	19
Проблемите на жанра	
За началата на античния роман.....	20
Гръцкият авантюрно-любовен роман.....	39
Римският авантюрно-битов роман.....	52
Романът за Александър между биографията и народната книга.....	66
 Втора част	
ПОГЛЕД ВЪРХУ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЯ РОМАН.....	79
Проблемите на романныя автор	
За безумието на Дон Кихот - гледна точка на една реалистична концепция.....	80
Стендал, романът и реалистическият почерк	87
Романистът и естетикът Флобер	94
Романът на Марсел Пруст на прага на нереализма.....	107
Безизходицата на осмислянето (За романното творчество на Франц Кафка).....	118
„Жизнерадостно, макар че познава смъртта”.....	126
За историческия роман на римска тема.....	132
 Едно свободно заключение.....	142
 Показалци.....	149

ЗА ХАРАКТЕРА И ЦЕЛИТЕ НА ТАЗИ КНИГА

Литературоведската книга е като романа - когато е добра, може да се чете от всекиго, а когато е лоша, няма нищо по-излишно от нея. Колко добра е тази книга, ще се разбере по-късно. Засега ми се иска да не бъде съвсем лоша, това ще рече да не е било излишно написването ѝ. Защото има такава опасност. Писането на книги е утвърдена дейност, ценна сама по себе си и често вършена просто така, за да се поддържа самата дейност.

Както сочи заглавието, книгата има два предмета - античния и западноевропейския роман. Тя се дели и на две части. И в двете, особено във втората, съм вградил предишни свои текстове - предговори, статии по повод, както и една студия. Казвам „вградил”, защото нито една работа не успя да влезе интегрално в книгата; от някои останаха само по една-две страници. За разлика от есеистичната втора част първата изчерпва в четирите си глави материята на античния роман. Тя е опит да се представи цялостно този особен жанр на гръко-римската литература, но не описателно, а в плана на един теоретичен прочит на античните романни творби, в който се изпробва определен литературоведски подход. Основният му проблем е да се отнесе към текстовете с усещане за нивата, които действат в тях - да отличи в „Сатирикон” на Петроний романа, античния роман, авантюрно-битовия вид и едва след отделянето на тези равнища да се обърне към особеностите на самото произведение.

Опитах се да приложа този подход на проникване в поетиката или по-точно в поетиките на текста, който дължим на руската литературоведска школа, в практиката на един вид диалектичен прочит. Убеден съм, че това е доброто, усвояващото пълноценно художествените текстове четене. Разбира се, то ще се наложи след много опити за приспособяване на теоретичното знание към редовото общуване с литературни произведения. Такъв опит е настоящата книга. Нейното желание е да „понижи” теорията до практика на разбирането.

Основният предмет на книгата, античният роман, ме свързва с поетиката на Михаил Бахтин, най-напред с известната негова типология на видовете роман в античността. Постепенно открих и всичко друго, което е писал за романа. То не изведнъж стана понятно за мене. Особено силно ми въздейства „светая светих” на тази неформална поетика - възгледът, че зад литературните форми се крие светоглед и че самите те са начини за градене на условна действителност. Подсилен и от други прочити, този възглед укрепна в мене и придоби може би по-догматичен вид, отколкото е редно. Затова се опитах да го историзирам в предишната си книга „Мит и литература” и да хвърля мост през пропастта, която разделя историческата поетика от литературната история.

Настоящата книга продължава доработващия прочит на Бахтиновите идеи, но вече по-конкретно - на възгледите за самия роман, както на общите, така и на тези, които се отнасят по-специално за античния роман. Това доработване е един вид прилагане, но, разбира се, и преоценка. Навярно преоценката се съпътства и от недооценка. Във всеки случай съм вървял по Бахтиновия път, като съм смятал, че чуждото слово трябва да стане наше, за да продължи да е живо. Редно е да се тревожим, че нечия теоретизация не ни обзема, че само я цитираме или прилагаме

студено, както съм прилагал по-рано и Бахтиновите идеи, нещо, от което сигурно ще се открият белези и в тази книга.

Дали науката не се нуждае от подобна студенина, за да върши добре своята работа? Науката се нуждае от ред. Но редът бързо се превръща в институция - кабинетът, библиотеката, чуждите езици, научните списания. Необходими форми, нелеки за усвояване и често заменящи научното мислене с научно реагиране. Така е и с моята специалност - съвременната класическа филология. Затворила се с толкова бариери, тя обикновено не се интересува от литературната теория, която се прави извън нея, и натрупала грамада от подробности за античния роман, трудно се приобщава към нечий външен опит, особено на неспециалист, който не чете „Дафнис и Хлоя” в оригинал.

В това е въпросът - дали владеещият оригиналният език поради това владее и контекста на четеното, или оригиналният език е само добро, но не единствено и непреодолимо условие за достигане до пълното живо значение на текста. Специално романът е преводим. Той поначало предполага широко разпространение и прескачане на бариери. Затова културната задача е не да употребим времето си за научаване на езици, които трудно можем да овладеем като българския, а да се учим да четем разбиращо и разкриващо в лоното на собствения си език, нуждаещ се от това повече, отколкото всеки от нас поотделно. Преводът е опит за прочит, както и литературоведската книга, която на друго равнище продължава започналата в практиката на езика среща.

Такъв опит за среща е „Романът - античен и съвременен”, преди всичко научна среща - на класическата филология и съвременната литературна теория, след това на преведените на български чужди романи с един вид теоретично тълкуване и най-после на студиите върху античния роман с есетата за западноевропейския. Защото съм уверен, че едно или друго мисловно изживяване, изпитано от съвременни романни творби, ми е помогнало за значително по-трудните антични прочити и че разсейването в Пруст е послужило за по-доброто проникване в „Александрията”. Както животът, така и литературата имат сила, когато са цели. И науката трябва да търси начини за преодоляване на собствената ограниченост. Убеден и по-рано в същото, сега съм още по-убеден от допира с материята на романа, това ставащо и постоянно цяло явление.

ЕДИН ОПИТ ВЪРХУ ПОЕТИКАТА И СОЦИОЛОГИЯТА НА РОМАНА

Читателят, който няма вкус към теоретизиране, може да пропусне тази уводна глава. Прочитането ѝ не е безусловно необходимо, за да се разберат следващите текстове. Макар нейното теоретично настроение да е проникнало в тях - особено в тези от първата част, повечето са възникнали отделно един от друг и неангажирано от заявен принцип.

За мене обаче е невъзможно да свържа в книга по-стари и по-нови наблюдения и мисли върху романи, без да си дам сметка какво представлява романът като литературно и социологично явление. Не научната съвестност е пряко виновна за това, а мислителният темперамент, който се прикрива в нея. Имам предвид вътрешната необходимост да не се обръщам към конкретното, без да съм си дал сметка за особеното и общото. Защото има и друг темперамент, който също се облича в дрехата на научен морал - да не се умува върху общото, да се смята за договорено или за принципно неуловимо, за празна работа или за нещо, което се заявява само; затова изповядващият това верую се занимава с конкретното, с фактите, които според него са единствено наблюдаеми.

От въпроса, какво представлява романът, следват цяла редица подвъпроси - какво е той като социологично и културно явление и какво като литературен жанр; дали е жанр като другите жанрове и дали изобщо е жанр; дали е единно явление или сбор от разни жанрови силуети, които обединяваме в условното название роман; дали има развитие в явлението или в конкретните му проявления, или развитието е само видимост на промени, които не са вътрешно свързани.

Ако е нужно да се предпостави отговор, преди да се приведат аргументи, аз смятам, че романът съществува като единно явление, определено от специфични литературни белези, но преди всичко от един тип културно-социологична ситуация, която го поражда. Тази ситуация се открива проявена в античността, в средновековието и в новото време. Тя обаче има отношение и към нещо по-широко от романа, което наричаме литература. Оттук убеждението, че определимостта на литературата и на романа са свързани. Привидно и дори условно литературен жанр край и сред други жанрове, романът всъщност е едно от най-чистите прояви на литературата, освободила се от предлитературната устност, от митологията и фолклора. Това е тезата, която ще застъпя в следващите страници. Не бива да я наричам моя, тъй като моето в нея, строго гледано, се изчерпва от един по-общ ъгъл на зрение¹.

При обилието на толкова конкретни проявления в огромния обхват на време и територия не може да се вярва в пригодността на универсално определение, което да изрази примерно общите признаци на средновековния японски, на античния и новоевропейския роман. Това може да се постигне по-скоро в продължителен акт

¹ В тази теза са свързани и историзирани възгледът на М. Бахтин, че романът предсеща бъдещото развитие на цялата литература (срв. Епос и роман, в неговата кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 451 и 449) и възгледът на Р. Барт, че романът като пряко вкореняващ се в езиковата ситуация „учредява” литературата (срв. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture. Paris, 1964, p. 35).

на съпрягане на разни определения, в който постепенно да се разкрият възможностите на романното моделиране на света, а чрез него и по-дълбинното основание, без което осъзнаването му би било недостижимо - самата литература като особена духовна дейност.

Да се вярва в единността на явлението роман не означава да се смята, че като историческа проява то има своя единна история. Японският средновековен и античният роман исторически нямат нищо общо. Античният роман е влиял на европейския от 17 век, но трудно може да се говори за процесна връзка между тях. Подобна връзка не се наблюдава и между гръцката „любовна повест и византийската от 12 век, която я подражава. Да не говорим, че рицарският и испанският мошенически роман не успяват да се свържат исторически, освен ако не сметнем Сервантесовия „Дон Кихот“ за израз на такава връзка. И ако мошеническият роман може да се разглежда като предстепен на романите на Филдинг, в плана на еволюцията те нямат нищо общо с рицарските повести. В този план действат други връзки - с драмата, с извънлитературната проза. Някои романни форми пародират други: „Сатирикон“ на Петроний - гръцката любовна повест, „Дон Кихот“ - „Амадис Галски“. Но романът пародира и други жанрове, така че пародията не е вътрешна връзка в романното, а изобщо в литературното развитие.

От друга страна, липсата на изразена история, на историческо ставане не може да бъде аргумент против единността на явлението роман. (В литературен план единната история е следствие на единна културна история. А единна културна история човечеството има или отскоро, или все още няма.) Говорейки за единство на явлението роман, говорим за типологично, а не за историческо единство. Но несъмнено и типологично явлението не «се покрива неконфликтно с едно или друго свое проявление. Романите на „Балзак трудно се свързват с „Етиопика“ и „Дафнис и Хлоя“. Но дали „Сатирикон“ е по-близо до „Дафнис и Хлоя“, отколкото до „Гаргантюа и Пантагрюел“?

Поне от 19 век насам единното название дава възможност да се мисли по-единно за многото лица на романа и както смята Кожин, кара да се търсят връзки и отношения там, където те може би липсват². Едно кратко напомняне на историята на термина роман би било полезно, за да се покаже, че бидейки не просто условно неутрален, той не е можел да означава лесно полярните проявления на романа.

След едно изследване от края на 19 век³ става известно, че първоначално думата означава „книга, написана на романски език“. Отнасяна и към поетични произведения („Божествената комедия“ на Данте в този смисъл е роман), по-късно - от края на 15 век, тя започва да се употребява само за написаното в проза повествование на романски език. Като се има предвид, че романи до това време се наричат три вида повествования - 1) преводите и обработките на антични исторически повести, 2) алегорическите повествования - „Романът за розата“ и

² В. В. Кожин. Происхождение романа М., 1963, с. 67. На книгата на Кожин съм задължен за ред постановки в тази глава.

³ P. Völker. Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman: Zeitschr. für roma-nische Philologie, 1886, (X), H. 4.

пародийният „Роман за лисицата”, и 3) рицарските повести, ясно е, че по няколко линии става дума за произведения със снижаващ и неофициален тон - по отношение на високото, написано на латински език, официален за средновековието, по отношение на *chanson de geste* и старите народни епоси, които са снижени в прозаическия рицарски роман и на които на свой ред е пародия „Романът за лисицата”. От друга страна, с роман се означава повествованието, което се смята за измислено, за дело на индивидуален автор и се предназначава за забава на един останал сам с четивото си читател.

Още с появата си терминът роман се натоварва със значенията лично творчество и лично потребление⁴, същевременно и отстъп от официалното слово и нереалност. Именно тази връзка неофициалност и измислен свят се запечатва трудно в термина роман. Първоначално думата означава по-добре измислеността. Няколко века ѝ се противопоставят други думи за означаване на повествованията, които се възприемат за действителни - разказ, история, новела. „Дон Кихот” и комическият роман на Сорел се представят за истории⁵. Филдинг в 18 век нарича своите романи не с възприетото още в 14 век от Чосър *romance*, а с *novel*, за да подчертае, че неговият роман е не измислен разказ във висок стил, а чкартина на действителния живот”⁶. Разбира се, от края на 18 век (в Германия и Франция) роман започва да значи и това, което казва английското *novel*. Като се отменя и разширява, думата се разнася и в 19 век е вече термин. Днес е без значение как точно се нарича явлението.

Проблемът „*romance* срещу *novel*” обаче остава. Въпросът е как се приютяват в независимо как наричания жанр любовната гръцка повест, средновековният рицарски роман и алегорическият „Роман за розата”, от една страна, и, от друга, „Сатирикон” на Петроний, мошеническият роман и „Червено и черно” на Стендал. Нека да не бъде многолико, а двулико явлението роман, макар че общото между „Сатирикон” и „Червено и черно” не е толкова очевидно. Та на каква основа се свързват тези две крайни проявления?

Трудността на подобно свързване се отстранява лесно с отказ от свръхжанрово определение. Достатъчно е да приемем, че съществуват два или повече извънисторически повествователни типа, които само условно обединяваме в термина роман. Но щом като са наблюдаеми типовете му, би трябвало да има равнище, на което става наблюдаем и самият роман. Естествено това равнище няма да бъде очевидно. И романните типове не са дадени открито в реалността. Реално са дадени само отделните романи.

От трудността да се свържат двете набеязани по-горе крайни проявления на романа отвлеча погледа и догматичната историческа аргументация. Имам предвид формули като „романът е епопея на буржоазното общество”, „романистът е историк на частния живот” и т. н., от които следва, че романът е здраво свързан с новото време, че античните повести и рицарските романи са особени жанрове,

⁴ На тази негова черта особено набляга *W. Kayser. Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart, 1954, S. 26: романът е изложен от личности повествовател и предназначен за личностен читател разказ за света, пълен в тази степен, в която е постижим като продукт на личния опит.

⁵ По-подробно у *Кожин*, цит. съч., с. 60 сл.

⁶ По-подробно и литература по въпроса *R. Wellek-Au. Warren. Theorie der Literatur*. West-Berlin, 1966, S. 192. (превод от английски).

отнасяни към романа само поради недоразумение⁷. Но и това не премахва разногласията. От една страна, продължава да се спори къде започва историята на романа - с мошеническият роман, с „Дон Кихот“ на Сервантес, с „Манон Леско“ на Прево или с „Том Джонс“ на Филдинг. Спори се седем, три или два века продължава историята на романа. От друга страна, остава открит и формулираният по-горе проблем.

Вярно е, че Стендал създава романна творба, различна от сладката повест на Шатобриан. Но дали има равнище, на което различията между тях се стопяват в общ жанров хоризонт? И ако античните повести не са романи, а нещо друго, защо „Сатирикон“ и „Дафнис и Хлоя“ попадат помежду си в същото отношение като „Рене“ и „Червено и черно“. Както се разбира, ограничението „романът е епопея на буржоазното общество“ не помага да се решат основните типологични проблеми на романа, нито предлага нужното социокултурно и жанрово виждане за определянето му. То е по-скоро насочващ реторически образ, който, смесвайки жанровата и социологичната гледна точка, представя уедрено предния план от функционирането на буржоазния роман.

При опитите да се определи генерално романът като жанр, най-успешни са теоретичните обгледи, които с цял комплекс от аргументи разкриват разни нива от смисловата цялост на явлението и най-важното, свързват в ред от твърдения различните прояви на неговото функциониране. Подобни опити в 20 век се правят най-вече след книгата на Георг Лукач „Теория на романа“ (1920 г.)⁸ - от специалисти литературоведи (R. Koskimies, A. Prieto)⁹, от социолози и културолози (P. Girard, L. Goldmann)¹⁰ но особено активно от писатели романисти - Фр. Шпилхаген,¹¹ Х. Джеймс, М. Пруст, Т. Ман, Х. Брох, Х. фон Додерер¹², В. Уулф, М. Бютор, Н. Сарот. Със своите „Мисли за романа“ и с други есета, засягащи темата, поради личното си слово Ортега-и-Гасет¹³ трябва да се постави в редицата на писателите. Особена редица образуват романолюзите в руската литературоведска школа - формална (В. Шкловски и Б. Ейхенбаум)¹⁴ и функционална (М. Бахтин с неговите студии за романа и двете епохални изследвания за Достоевски и Рабле)¹⁵.

⁷ Така смята *Кожин*, цит. съч., с. 39.

⁸ G. Lukács. Die Theorie des Romans. Neuwald 1965 (1920).

⁹ R. Koskimies. Theorie des Romans. Darmstadt, 1966 (1935 Annales Academiae Fennicarum) - първият опит за формално описание на романия жанр в Западна Европа; A. Prieto. Morfologia de la novela. Barcelona, 1975 - работата ми е известна по извадката в сборната кн.: Семиотика. М., 1983).

¹⁰ P. Girard. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris, 1961; L. Goldmann. Pour une sociologie du roman. Paris, 1964.

¹¹ Fr. Spielhagen. Theorie und Technik des Romans. Berlin, 1883: ценна е мисълта на Шпилхаген, че романът се определя конституитивно от това, че се създава не за определена затворена среда, а за целия свят - с. 37.

¹² H. v. Doderer. Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg, 1959.

¹³ Х. Ортега-и-Гасет. Естетически есета. С., 1984.

¹⁴ В. Шкловский. О теории прозы. М.—Л., 1925; Б. Эйхенбаум. О прозе. Сборник статей. Л., 1969.

¹⁵ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики, цит. съч. (на бълг. НИ, С., 1983); Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972 (1963, 1929); Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965 (на бълг. НИ, С., 1978).

Показателни са и кратките определения - и практическите, че „романът е прозаическо повествование с по-голям размер” или че е „един от видовете на епическата повествователна литература”, както и по-съдържателно описателните¹⁶. Най-старото в ново време е на абат Юе (1670 г.) - „измислена история за любовни приключения, съчинена в художествена проза за развличане или поучаваме на читателя”. Сто години по-късно в своя „Опит върху романа” фон Бланкенбург говори за „вътрешна история, която трябва да служи за усъвършенстването на човека”¹⁷. И за Шопенхауер романът е проникване във вътрешния живот, идея, която по-късно използва Томас Ман¹⁸. За Хегел романът е и друго, но и „многообразен материал, организиран около индивидуално събитие”¹⁹. В традицията на Хегеловото диалектическо виждане разсъждава в 20 век Лукач, но и литературоведът Прието, който разбира романа като динамика на обективна и субективна структура. Неизброими са възможностите за кратко определяне - „социално обусловена игра”²⁰, (Прието), „разтегнат и плътен жанр”²¹ (Ортега-и-Гасет), „света, какъвто го виждаме в мечтите и страха” (Х. Брох), някои по-стари като „история на частния живот”²² (Филдинг) или метафоричното „огледало, което се разхожда по широкия път” (Стендал). Кратките определения са винаги незадоволителни, дори тези на Бахтин, на които съм толкова задължен - примерно, че романът е все още ставащ жанр, който по-дълбоко и по-съществено отразява самата ставаща действителност. Ето и едно западно социологическо определение (на Голдман) - „романът е афективен стремеж към пряко визиране на квалитативните ценности”²³. По две линии - от руската формална школа и от американската нова критика - романът се определя като особена разказна структура, от друга страна, като особено отношение на автор и разказвач - след известното есе на Хенри Джеймс (*Art of Fiction*, 1915) и опита на Марсел Пруст; смята се, че от това характерно само За романа отношение се поражда особенят фикционален романен свят²⁴.

Горното изброяване прави релефен извода, че романът е особен диалектичен предмет. Именно поради това на него се гледа от различни страни и на разни равнища. Той може да бъде наблюдаван максимално откъснато и сам по себе си - тук се отнасят модерните заключения за чистата романна структура и чистата повествователност. Но за романа може да се мисли по-малко или повече свързано с други явления - като за означител на някаква действителност, или като за особен

¹⁶ По-подробно Д. Затонский. Искусство романа и XX век. М., 1973, с. 19 сл.

¹⁷ Интересно изложение на опитите за определяне на романа в статията Roman, в кн. Handlexikon zur Literaturwissenschaft. Ehrenwirth, 1974, S. 426.

¹⁸ Т. Ман. Изкуството на романа, в неговата кн.: Литературна есеистика. т. I. С., 1978, с. 228.

¹⁹ Цитатът е взет от Затонский, цит. съч., с. 20.

²⁰ А. Прието. Из книги „Морфология романа”. Нарративное произведение, в кн.: Семиотика, цит. съч., с. 370.

²¹ Ортега-и-Гасет. Мисли за романа, в неговата кн.: Естетически есета, цит. съч., с. 268 сл.

²² Х. Брох. Образът на света в романа, в неговата кн.: Песента на Нерон. С., 1984, с. 138.

²³ L. Goldman, цит. съч., с. 31.

²⁴ По този въпрос подробно в студиите на W. Kayser. Das Problem des Erzählers im Roman и на B. Hillebrand. Zur Struktur des Romans, в сборната кн.: Zur Struktur des Romans. Darmstadt, 1978. Интересна типология на тази основа у Fr. K. Stanzel. Typische Formen des Romans, Göttingen, 1972 (1964).

фикционален свят. Може да се набляга на разликата между неговия свят и реалността (Ортега-и-Гасет) или, обратно - на приликата им и отгук да не се търси различие между тях (на някой места у Бахтин). Може да се мисли за функционирането на романия свят, за вписването му в реалността, за условията на прочита на романа, да се хвърля мост между присъдите му разказни структури и т. нар. романен свят.

Защото е, така да се каже, пулсиращ предмет, романът е, общо взето, неудобен за затворено и формално наблюдение. Особено в този случай дебне опасността да бъде подменен с отделен свой вид или по линията на разказността да се напусне неговата сфера и да се стъпи на равнището на общата теория на повествователността. Добре е казано от М. Бахтин - „романът не притежава канон като другите жанрове”²⁵. При отвореното разглеждане, което работи с понятията „действителност”²⁶, „свят”, „настояще”, дебне друга опасност - разсъждението за романа да се превърне в разсъждение за литературата, самият роман да се изплъзне и да стане гледна точка, която помага да осъзнаем нещо по-общо, литературното моделиране на света.

Съществува и трета възможност - да се свържат наблюденията върху романната светогледност с това, което е характерно за структурата на романа. Такива опити са правени и ако също не са довели до положителен резултат, това се дължи на методологическата трудност да се наблюдава едновременно структурата и нейното функциониране, да се мисли за романа едновременно затворено и отворено, при това отворено на различни равнища и с различна дълбочина. Апориите на определянето на романа са апоории на анализа в хуманитарната наука. И в случая определянето е избор и ограничаване, промъкване между Сцила и Харибда, при което оцеляването неизбежно е свързано с някаква загуба.

Макар съществуваща от втората половина на 19 век, теорията на романа би ни се сторила джунгла, ако трябваше да я избродим сами. Затова се опираме на отличен водач като Михаил Бахтин. В няколкото големи студии, специално посветени на теорията на романа, Бахтин гледа на явлението като на устойчива форма за моделиране на света, противопоставяща се на останалите жанрови модуси за подобно моделиране. Ето в резюме заключенията на Бахтин²⁷. Докато другите жанрове са завършени и притежават свой канон, романът е все още незавършен и оформящ се. В известен смисъл антижанр, той е водещ герой в драмата на литературното развитие в новото време. Романът пародира другите жанрове, разобличава условността на формата и езика им, същевременно ги поглъща, за да гради чрез тях своето разноречиво, принципно диалогично и двусмислено слово, което е израз на релативизация на езиковото и на социалното съзнание в средата, нуждаеща се от роман. Разцветът му е винаги свързан с разлагане на устойчивите словесно-идеологически форми. Поглъщащ другите литературни форми, на свой ред романът им влияе - особено в новото време другите жанрове се оцветяват романно, биват белязани от диалогичност и вътрешно разноречие. Но най-важният

²⁵ Бахтин. Епос и роман, цит. съч., с. 448.

²⁶ Срв. E. Franzen. Der Roman und die Wirklichkeit и N. Blumenberg. Wirklichkeit-sbegriff und Möglichkeit des Romans, в сборната кн.: Zur Struktur des Romans, цит. съч.

²⁷ Опирам се на студиите на М. Бахтин „Слово в романа”, „Из предистории романного слова” и „Епос и роман”, в неговата кн.: Вопросы литературы и эстетики, цит. съч.

пункт в романната теория на Бахтин е твърдението, че романът е жанр за контакт с незавършеното настояще, за премахване на характерната за другите жанрове, дистанция. Принципно вътрешно незавършен, романът е зона на максимално близък контакт с предмета на изображението, с настоящето в неговата незавършеност, а следователно и с бъдещето - романът желае да влияе на реалното бъдеще. Поради всичко това читателят може да влезе в него сам и лично, нещо, което е невъзможно при другите дистанцирани жанрове.

В резюме теорията на Бахтин губи силата си. Не само защото ѝ се отнемат аргументи. Тя губи диатрибния тон, в който е изложена. Като прави внушения и буди асоциации, този тон е всъщност важен неин аргумент. Но тъкмо той допуска казаното от Бахтин да се развива и прережда. В този смисъл следващото нататък тълкуване на Бахтиновите мисли за романа, макар а. да отстъпва от тях в няколко пункта, остава вярно на духа им.

Незавършеното настояще и проблемът за романната действителност. Идеята на Бахтин за незавършеното настояще, с което романът влиза в контакт, е изключително плодотворна²⁸. Тя е възникнала вероятно като корекция на твърде тясното разбиране за действителност, предложено в „Теорията на романа“ на Лукач²⁹. Според тази теория романът се отнася към един „деградиран свят“ (буржоазния свят) или, както се изразява образно Лукач, той е „епопея на изоставения от бога свят“³⁰. Значително по-широк, възгледът за незавършеното настояще е всъщност аргументът, който допуска романът да се търси извън пределите на буржоазната култура.

Четейки между редовете студията „Епос и роман“, излагаща този възглед, разбираме, че романът не просто се приближава към незавършеното настояще, но желае и да се вмеси в него. Станало проблем чрез романа, незавършеното настояще не само се наблюдава и имитира. Благодарение на романа то става и обект на въздействие, което чрез посредничеството на езика и социалното съзнание би трябвало да има следствие и в самата реалност. Очевидно става дума за едно реално „незавършено настояще“, върху което оказва въздействие романното „незавършено настояще“. Романът прави възможно: 1) художественото възприемане на реалното „незавършено настояще“ и 2) това вече възприето „незавършено настояще“ да въздейства върху реалното „незавършено настояще“. За Бахтин въздействието се изразява в контакт, в намаляване на дистанцията. Патосът на отличаването на романа от епоса е станал причина да не се постави въпросът за принципа на това въздействие, тоест за онова, което и при епоса, и при романа би било еднакво.

Но за да въздейства, за да бъде активна, художествено възприетата незавършена действителност в романа би трябвало по нещо да се различава от реалното незавършено настояще. Незавършеността, откритостта и ситуативната контактност са само едната страна на художествената действителност в романа.

²⁸ Този възглед у Бахтин не е нещо отделно, а свързано с още две конститутивни черти, характерни за романа - т. нар. Стилистична тринзмеримост и променени времеви координати на литературния образ - срв. Епос и роман, цит. съч., с. 454 сл.

²⁹ По-точно възгледите на Бахтин се оформят по време на голямата дискусия по въпроса, романът буржоазен жанр ли е, в която взема участие и Г. Лукач (Проблеми теории романа: Литературный критик 1935, 2).

³⁰ G. Lukács. Die Theorie des Romans. 1920, S. 84.

Нещо друго са обаче завършеността и конципираността на същата тази действителност, качества, каквито реалното незавършено настояще не притежава. Те имат видимо проявление във външната композиционна завършеност на творбата, но и в нещо по-скрито, в нейната смислова структура. Тъй че ако разликата между епоса и романа се търси по линията на „абсолютното минало” и „незавършеното настояще”, доколкото и двата жанра са все пак основа за създаване на завършеност, струва ми се, че истинската специфична разлика е по-скоро в това, че в епичната творба структурната завършеност е дело на канона на жанра, а не авторово дело. Докато в романа, който, общо взето, е лишен от жанров канон, авторът твори освен всичко друго и онова, което при епоса му е дадено от жанра - самата смислова структура³¹. Завършването при романа е в ръцете на романиста. И както то, така и по-скритото или по-открито общо значение - концепцията за света, сумата от ценности, които организират смислово и завършват отразения „незавършен свят”, са в несравнимо по-висока степен, отколкото при епоса авторово дело.

Романът влияе на реалната „незавършена действителност” със своята завършеност. Той осъзнава и имитира реалното „незавършено настояще” не просто заради имитирането, макар че и то е свързано с определено естетическо удоволствие и може да бъде художествена цел. Романът пренася в своя свят „незавършеното настояще”, за да изпробва върху него някаква концепция за света, за да го построи, спре и завърши. Или романната творба прави вътре в себе си това, което и тя, и всяка друга творба прави и външно, при въздействието, което упражнява, като попада в контекста на реалното „незавършено настояще” на читателя, на определена културна среда. Най-едро гледано, тя служи за отървяване от това безбрежно неконципирано настояще, лишено от концепция за света, или от ценности, както тясно социологически се изразява Георг Лукач³². Тя го снабдява с концепция, трансцендентира го и го преобразува в завършено.

Интересен би бил опитът да се обяснят в този контекст двата основни романни типа, отделени у Бахтин³³. Единият е с утопична фабула - „Дафнис и Хлоя” на Лонг, рицарският роман, „Рене” на Шатобриан. Този тип е стилистично и мирогледно еднообразен. Всичко в него е нагласено така, щото да може да бъде отнесено по принципа на контраста като нещо високо и ценностно пълно към един свят, лишен от ценности, ако се изразим като Лукач, или към едно „незавършено настояще”, ако се изразим като Бахтин. Утопичната фабула, усиленият комплекс на края, ясното съпрягане на ценности подчертават служебността на този тип романна творба, изцяло подчинена на целта да се отнесе към реалното незавършено настояще. Бахтин е напълно прав - това е също роман. Но бих добавил - този

³¹ Това е казано по друг начин от *А. Н. Веселовский*. Из истории романа и повести. I-Греко-византийский период. С.-Пб. 1886, с. 11 - в романа авторът е съзнателен творец на своя сюжет. Но тази мисъл е твърде стара и е изказвана по разни начини след Гьоте (романът е „субективна епопея”), особено в епохата на романтизма; вж. материалите у *B. Hillebrand*. *Theorie des Romans*. Bd. I. München, 1972.

³² В случая допускам известно връщане към тезата на Лукач, поддържана по-късно и от антрополога Girard (вж. цит. съч. и анализ на двете тези у *Goldmann*, цит. съч., с. 16 сл.).

³³ Бахтин говори не за два типа, а за две стилистични линии - срв. *Формы времени и хронотопа* в романа, в неговата кн.: *Вопросы литературы и эстетики*, цит. съч., с. 178 сл.

романен тип е само страна от романната ситуация, която надхвърля самата романна творба и която може да се определи като сфера на улавяне и преобразуване на реалното незавършено настояще, сфера за идеологическото му преработване.

На другия тип роман Бахтин посвещава повече страници. Според него от 19 век насам той става представителен - изразено диалогичният, поелият в себе си романната ситуация, уловилият „незавършеното настояще” не само за да го осмисли и изрази като такова, но за да представи вътре в себе си и въздействието върху него, включвайки това въздействие в своята структура. Този тип роман е диалогичен поради основния диалог между „незавършеното настояще” и концепцията, която му се противопоставя. Получилата се романна действителност в него не е просто „незавършено настояще”, а един вид завършване на това „незавършено настояще”, което поради тази си промяна и това си ново качество става ефикасно за въздействие върху реалното незавършено настояще.

Духът на Бахтиновата теория задължава в хода на това преакцентиране да формулираме специфичното за романа моделиране на действителността. Първата му особеност е тенденцията да погълне в своя текст и да приеме в структурата си своя контекст, да го представи за страна на текста и да направи своя, структурна, самата ситуация на реализацията на текста. Това, разбира се, е тенденция, която засяга литературата изобщо. Но именно понеже романът представя в чист вид литературата, тази тенденция е така добре проявена в него. Романът се гради вътрешно върху външния принцип на възприемането си, като включва в себе си, така да се каже, и своя прочит. Веднъж написан, той е като че ли прочетен още преди първото си прочитане. Както ще видим нататък, това има своето социологично основание.

Втората особеност не е без отношение към първата. Романът се стреми да бъде напълно сътворен, да бъде творба в точния смисъл на думата, творба в по-висока степен от всяка друга творба. Идеално гледано, той се създава изцяло от своя автор - що се отнася и до вътрешното му структурно изработване, и до външното композиционно организиране, както и до концепцията, която затваря външно или вътрешно в текста т. нар. незавършено настояще. Това е същото, което твърди Георг Лукач, а именно че романът е единственият жанр, в който моралът на романиста става естетически проблем в произведението.

Разбира се, това е идеално положение. Друг е въпросът, как действа в структурата на конкретната романна творба концепцията на автора - дали е укрита в утопичен сюжет, или е критичен текст, или нещо друго, или се разлага в няколко проявления, които попадат в контрапункт. Важното в случая е, че това, което в традиционните дистанцирани жанрове е зададено строго и може само да се коментира от автора, в романа е предмет на творчество. В този смисъл романият автор е несравнимо по-индивидуален в творческото си поведение от автора на античен епос или драма.

И тъй, Бахтин е прав, че по-високата контактност с незавършеното настояще е главната особеност на романа. Но именно защото мислим за контакта като за въздействие, ни се струва, че то се постига поради особеното отношение към незавършеното настояще (вътре или вън от романия свят), като един вид подчиняване на концепция, при което то престава да бъде незавършено. Разбира се, това е принципното положение. В конкретната романна творба може да е налице

отказ от подобно завършване. Но самият отказ е функционален, тъй като подчертава принципното положение, което предполага завършването. В други случаи незавършването в сферата на романната творба стимулира външното ѝ завършване в света на читателя. Преградата между битието на творбата и нейното битуване може да се вдига и сваля. Така е и с романното произведение - то е в състояние да поеме в себе си външните условия на битуването си, но и да се разшири към средата на това битуване, да го моделира и по този начин да го превръща косвено в един вид друга творба.

От един ъгъл на зрение завършването на реалното „незавършено настояще” е еднакво при романа и т. нар. от Бахтин дистанцирани жанрове. Току-що направените бележки за широките възможности да се възприема незавършено настояще в романа извеждат на преден план и специфичната разлика. При другите жанрове е характерно дистанцирането, истинската цел е отървяването от незавършеното настояще. Затова в основата ек тези жанрове са митове, които не предлагат средства за градеж на творба, разкриваща процеса на отървяване от настоящето. Това става по принцип във творбите в празничната среда на тяхното битуване³⁴. При романа „незавършеното настояще” не просто се отстранява. Налице е тенденция романната творба да покаже процеса на неговото завършване, хода на подчиняването му на концепция. По-скоро се наблюдава как незавършеното настояще се усвоява от тази концепция, как се разсейва в разни нива на действителност. Крайният резултат е набор от възможни решения за затварянето на незавършеното настояще. Така че не отстраняването, а проблематизирането му е специфичното отношение на романа към него, както на свой ред не самата концепция за действителност, а реализирането ѝ. Защото и концепцията е в ставане в хода на романа. Тя не е готова, а се прави. И дори когато е ясна и явно принадлежи на автора, в хода на завършването, за което служи, тя един вид се опитомява от незавършеното настояще. Така романната творба се поражда като напрежение и динамика между уловеното „незавършено настояще” и една концепция свръхзначение³⁵. Получилата се романна действителност не е нито просто „незавършено настояще”, нито само концепция за идеална действителност, а символична среда, можеща да се нагласи в разни смислови отношения и затова приложима в широк обсег от реални случаи.

Романът единствено приспособен за четене. В началото на своята студия „Епос и роман” Бахтин подчертава, че т. нар. дистанцирани жанрове са по-древни от писмеността и книгата и че запазват в някаква степен своята изначално устна природа и да ден днешен. За разлика от тях романът е единствено органична приспособен към нямо възприемане, към четене³⁶. Кожинев е продължил това обобщение, казвайки в един пасаж на своята книга „Произход на романа”, че външната форма на романа като масова печатна книга има отношение и към неговата структура - към отсъствието на ясно обозрима архитекtonика и прозаична

³⁴ Върху материала на ранната гръцка литература наблюдавам това празнично външно контекстово отървяване от настоящето в моята книга Мит и литература. С, 1985.

³⁵ Срв. у Прието, цит. съч., с. 372 сл. подобната идея за отношението на обективна и субективна структура в романа.

³⁶ Срв. Бахтин. Епос и роман, цит. съч., с. 448.

образност³⁷. Ще се опитам да задълбоча това обобщение и да го свържа с казаното по-горе за особеностите на романното незавършено настояще.

Зад устността на традиционните жанрове (епос, лирика, драма) и нямото възприемане на романа се крият два цялостни комплекса на различно потребление на словесна творба, които не са без отношение към това, което представлява творбата сама по себе си. Два различни принципа за културно поведение, тези два комплекса същевременно предполагат и различно моделиране на своята действителност. Зад устността на традиционните жанрове се крие колективно потребление на словесната творба. То става принципно в „свещеното” време пространство на празника. Естествен контекст за тази творба, празникът е непосредствената причина тя да бъде един вид трансценденция спрямо света на бита и всекидневието, спрямо света на незавършеното настояще и да има за предмет т. нар. от Бахтин „абсолютно минало”. Един вид бивши празнични комплекси, каноните на дистанцираните жанрове са традиционно устойчиви като тези комплекси, като традиционните ценности, зададени в тях, ценности на малко, обзримо, затворено общество, чиято цел е да се съхрани, като окаже съпротива на всяка промяна. Цел в подобна културна среда е благополучието на колектива, благо, изразено идеологически в устойчива концепция за света. Действителният потребител на празничната устна творба в тази среда е колективът, а отделният индивид я възприема само чрез неговото посредничество. Отворена към обстоятелствата на празника, самата творба е само средство на празничното общуване, което наред с други средства служи за достигане до трансцендентна нагласа на колектива, пригодна да коригира хаоса на всекидневието, като го снабди с традиционната концепция за действителност. Така че целта на празничното общуване не е дадена като произведена в устната творба. Или казано парадоксално, самата произведеност е вън от художествения текст, който не бива да се нарича произведение.

Какво се крие зад ситуацията на четенето? Още в античните определения за белег на романа се сочи удоволствието, което доставя на читателя. По този начин се твърди косвено, че романът книга, откъсван от своя създател и създаван, за да се разнася далече във времето и пространството, е предназначен за индивидуално ползване, за ползване, така да се каже, свободно и нерегламентирано от принудата на стабилна колективна цел. Романът и личното му ползване действително са вътрешно обусловени.

За разлика от автора на високите жанрове, който дотворява, а не твори, защото действа под принудата на културата на затворения колектив, на празника и на жанра, конкретизации на тази култура, романият автор се движи по-свободно в ценностното поле на един отворен свят. Той може да избира и най-важното да твори и концепцията на своя романен свят. В отворената среда на подвижни, на много контекстове той е свободен от принудата да работи в посоката на определена, общоважима концепция. Но така възниква основната му грижа - това, че остава без опора срещу лицето на реалното „незавършено настояще”, размито, отворено, неможещо да се спре. Именно от тази ситуация следва нуждата от романна творба. Подвижен и реално, и ценностно, романистът трябва да построи, да затвори, да спре света на „незавършеното настояще”. Това той прави

³⁷ Кожин, цит. съч., с. 362.

посредством романа, който между другото може да се определи като авантюра на собственото справяне с отворения, заплашително незавършен настоящ свят.

Четенето на романа е един вид повторение на тази ситуация. Потопен в незавършеното настояще, в средата на отворената култура на ценностно обилие и ценностна, нестабилност, също нуждаещ се като автора от ориентир, от устойчива картина на света, читателят индивид щастливо открива в текста на романа не само своята ситуация, но и нейното решение. Романното четене действително предполага, както твърди Брехт, идентифициране или влизане в света на романа, както се изразява Бахтин³⁸. За да се отърве от своя проблем, най-напред романистът се; оприличава и различава от разказвача на романното повествование или от романия герой, също индивид със същия основен проблем като романиста. След това се оприличава и различава читателят - с героя, с разказвача, с образа на романиста. Романът е поле за такива различавания и оприличавания, удобно средство за ориентиране в условията на отворената култура на един подвижен, нестабилно свързан с разни общности индивид, на който поради това се открива лицето на големия свят. Именно този индивид с разколебана идентичност определя нуждата от романно конструиране на действителността, което, от една страна, да изрази неговата и външно, и вътрешно разколебана ситуация, а, от друга, да го освободи от нея. Това е проблематичният, индивид, за който говори Лукач³⁹. Проявата му вътре в романната творба като герой е третата. Първата и втората са на романия автор и на читателя.

Нужно е да се развие още един пункт, за да се окръгли тази антропология на романа. Защото бихме останали на повърхността, ако завършим с твърдението, че индивидът романист общува косвено с индивида читател и че читателят се ползва от решението на романиста, за да се освободи от своя подобен проблем. Всъщност романът създава възможност не просто за общуване на високоиндивидуализирани индивиди. Той е среда за образуване на имажинерна общност от индивиди, изведени от обществената структура и от реалното обществено време, обемна общност на равнището на цялото човечество. Тя се постига във времето на четенето, на особеното лично общуване със света, което е невъзможно във всекидневието. Агент на това свързване в свръхобщност, романът е празник, заместител на старите празници. Той е празникът на отвореното общество, идеалното средство да се съберат свободните пръснали се индивиди тъкмо в момента, когато на пръв поглед са се отдалечили най-много един от друг. В този смисъл романът е едно от най-мощните социализиращи средства на съвременната култура⁴⁰.

Ако търсим социологическото основание на романа, то е в социалнопсихологическите последствия от т. нар. „отворено общество“⁴¹. Най-ярко

³⁸ Срв. Брехт, цит. съч., с. 128 и Бахтин. Епос и роман. цит. съч., с. 475.

³⁹ Lukács, цит. съч., с. 76.

⁴⁰ На друга основа развивам този възглед в моята студия Фолклор и литература, сп. Български фолклор 3, 1985. Елементите на възгледа са отдавна известни - срв. у Брехт, цит. съч. и също Kauser. Das Problem, цит. съч., с. 191 сл.

⁴¹ Мимоходом обръща внимание на това Бахтин (срв. Епос и роман, цит. съч., с. 455), като го отнася само към новото време. По същия начин и Кожинев не си представя античното общество отворено в някои епохи. От това следва за автора невъзможността да има роман в гръко-римската древност. Той се аргументира и по-конкретно - романът е свързан с книгопечатането, а античността не го

те се проявяват в индивидуализирането на човека, в особеното му различно полагане в света от това в традиционните затворени общества. Буржоазното общество на новото време, съвременният свят са типични „отворени” общества. Но самата отвореност не следва пряко от социално-икономическата система. Тя е само съпътстващ феномен. Затова я откриваме и в елинистическо-римското общество, което е отворено и в което неслучайно се поражда роман. В 6 век пр. н. е. в Елада също се създават известни форми на отворено общество - откриваме действието му в общата раздвиженост на жанровете, в развиването на проза, която ражда по-късно историята на Херодот, един романно оцветен продукт. Разбира се, има значение какви са границите на тази отвореност. Колкото по-широки са, толкова по-изявен е романът. Той обича широк свят и максимално подвижен индивид. Затова е жанр на съвременността, а в миналото, особено в класическата древност, го откриваме често пъти неизявен, вътре в тенденциите на литературата - нещо, което е казано много точно от Бахтин.

Романът и литературата. Духът на Бахтиновия функционализъм, който следваме, налага да говорим при това положение за романност, а не за роман. Романността е тенденция към особено словесно творение, предполагащо по-висока творческа инициатива, по-активна лична идеологическа намеса, както в акта на създаването, така и в акта на индивидуалното възприемане четене. Външната ситуация на оформянето и разчитането на това творение е отразена в особеното диалектично съотношение между ставаща концепция за света и улавяно „незавършено настояще”.

Така наречената романност може да се търси в ред други жанрови форми, които не са роман, както постъпва Бахтин в анализ на Мениповата сатира, диалога и симпозиона⁴². Но романността е налице в поведението на всички четени жанрове. Колкото и да пазят отгласите на устната си колективно-празнична природа, в акта на четенето си те се преобразуват и получават романно наслоение. Това важи особено за другите жанрове в новото време, но то се отнася дори за „Илиада” на Омир, която при цялата си устна и митична природа, доколкото е все пак лично сътворена, има и романно наслоение. Ще се опитам да покажа в следващата глава, че използването на традиционното епично „абсолютно минало” за въздействие върху „незавършеното настояще” довежда до романен ефект в „Илиада”, независимо че в епохата на първоначалното си разпространение поемата далече не се възприема за роман. Друг е въпросът, че по-късно тя се чете и романно и че този прочит в някои случаи се наслоява върху текста ѝ. Защото романността не бива да се търси само в набора от формални белези, изразени в текста, Тя е и в ползването, което оставя формални следи, особено когато е продължително. А романното ползване може да се осъществи и върху текстове, които нямат белези на роман.

познава (срв. *Кожин*, цит. съч., с. 41). Всъщност, макар и с преписване на ръка, в Рим някои книги се разпространяват в тираж до 2000 екземпляра. Изобщо общуването с текстовете в това време е достатъчно индивидуално; налице са следствията от т. нар. отворено общество, нужни за появата на романа.

⁴² *Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского, цит. съч., с. 179 сл.

В крайна сметка под т.нар. романност откриваме самата литература, съпътстваща всяко словесно творчество и проявена в романа в по-чист вид. Именно проявлението на литературата е редно да разпознаем в тенденцията към индивидуална творба, подготвена за индивидуален прочит, към преносимо и отнасящо се свободно към един или друг контекст произведение, което само предлага правилата за своя прочит. Разбира се, това, което наричаме литература и искаме да видим в чист вид, е само границата на реално съществуващата литература. Самата тя е значително по-комплексно явление - колкото романа, нежанрова и писана, толкова устна и жанрова. Както и, обратно - реалният фолклор, колкото и устен и нелитературен да е, вече съдържа бъдещата написаност, сътвореност от одного и литературност. Съобщество има достатъчно елементи и на отвореност, както и, общество са идеални положения. Иначе всяко реално затворено общество има достатъчно елементи и на отвореност, както и обратно - дори най-отвореното не може да не бъде в някаква степен затворено. Така че, изразявайки тази диалектика, колкото и да са романизирани, тоест отворени, дистанцираните жанрове днес не просто продължават да пазят комплексите на традиционното затворено общество. В рамките на съвременното отворено общество те обслужват и съвременното, получаващо се днес затваряне. И както те стават романи, той и романът на свой ред може да стане нероманен и догматичен.

Можем да заключим. Романът ни се явява като по-откритото лице на литературата, която продължава да става и която чрез дистанцираните жанрове не само помни миналата си устност, битието си на нелитература, но неизбежно го включва в себе си, за да бъде и това, което не е. Така разчетена, теорията на Бахтин за романа ни се представя като своеобразна теория на литературата. Разбира се, тази констатация не бива да пречи възгледите на Бахтин да се прилагат конкретно и пряко върху конкретни романни творби. Не бива да пречи и на свободния, неангажиран от теория поглед върху литературата. Защото, ако романът и литературата не просто са, но и стават, разпъването им на кръста на теорията е равнозначно на спиране на ставането им. В най-добрия случай това трябва да е само една от възможностите да се мисли за тях.

ПЪРВА ЧАСТ
АНТИЧНИЯТ РОМАН
Проблемите на жанра

ЗА НАЧАЛАТА НА АНТИЧНИЯ РОМАН

Предпочитам по-неясното „начала“, а не произход, за да изразя свързано двете основни гледни точки, от които се наблюдава античният роман - по-традиционната за неговия произход и по-съвременната за типологичното му основание. Искам да кажа по този начин, че и то е един вид начало, съпътстващо и често пъти трудно отделимо от генетическото образуване. Думата начала има още едно предимство - множественото число изразява, че наблюдаваме не едно, а разни начала на античния роман, че виждаме същевременно по-ясно не единното му лице, а отделните му видове.

Най-добре изразеният вид е т. нар. гръцки или любовно-авантюрен роман. Тук се отнасят романите на Харитон, Ксенофонт от Ефес, Ахил Таций и Хелиодор, буколическият роман на Лонг, достигналият в латински превод анонимен роман „Историята на Аполоний, цар на Тир“ и любовно-фантастичните романи на Антоний Диоген и Ямблих. Към втория, също ясно открояващ се вид, наричан сатиричен римски или битово-авантюрен роман, се числят „Сатирикон“ на Петроний и „Метаморфози“ на Апулей. Към третия, по-неясен вид, чийто основен белег е биографията, могат да се отнесат „Киропедия“ на Ксенофонт, философският роман на Филострат, „Животът на Аполоний от Тиана“ и анонимният „Роман за Александър“⁴³.

Тази класификация не побира всички творби, които могат да се сметнат за романи. Така например късноантичният „Роман за Троя“, един вид историческа повест, може да се свърже заедно с „Романа за Александър“ в особен романен вид, за който е характерна не биографията, а историческата фабулистика. От друга страна, „Романът за Троя“ и „Романът за Александър“ имат характер на народни книги, т. е. от някаква гледна точка те не са романи. Но не само т. нар. биографичен вид е нестабилен. Елинистическата романизирана историография и романи от типа на този за Александър се намесват в любовно-авантюрената повест - показва го т. нар. „Роман за Нин“, известен ни по няколко големи фрагмента. Възниква и въпросът, дали романите на Антоний Диоген и Ямблих, които се отнасят към любовно-авантюрния вид, не образуват заедно с утопичните творби на Евхемер, Хекатей и Ямбул особената категория „фантастично-утопична повест“. И дали „Историята на Аполоний, цар на Тир“ не трябва да се отнесе заедно с „Романа за Троя“ и „Романа за Александър“ към жанра „народна книга“? Не е ясно нито къде минава границата между романното и нероманното повествование, нито колко и кои са видовете на античния роман.

Това обуславя трудността на цялостното му характеризиране, което изглежда невъзможно на тематична основа. Ако в римския роман любовната тема все пак присъства, макар преобърната и пародирана, в „Романа за Александър“ и изобщо в биографичния вид тя липсва. Приключенията и скитането по света са като че ли по-обща тема, която се открива във всички известни ни антични романи. По-късните добавки в „Романа за Александър“ обаче показват, че читателят не е възприемал бойните подвизи на македонския завоевател за

⁴³ Това триделение се застъпва от М. Бахтин. Вж. за друго делене на видовете на античния роман Н. Кук. *Gattungstheoretische Überlegungen zum antiken Roman: Philologus* 1, 1985, S. 5 sq.

приключения. Може би в изпитанието на романия герой трябва да се търси тематичната сърцевина на жанра.

Ограничението се полага още по-зле от една или друга предполагаема произходна форма. Мениповата сатира определя „Сатирикон” на Петроний и може би „Историята на Аполоний, цар на Тир”. Но в „Метаморфози” на Апулей тя не действа. Античните романи гъмжат от жанрови реминисценции, между които никоя не изглежда доминираща. Да се използва определението „жанрова смес или жанр, който се противопоставя на другите жанрове” е неудовлетворително, защото то не се отнася само за античния роман. Изчерпателната, не толкова произходна, колкото смислово-типологична характеристика, която прави М. Бахтин в книгата си за Достоевски⁴⁴, също се отнася изобщо за романа. При характеризирането на античния роман Бахтин предпочита да говори не за него изобщо, а за трите му вида. Античният роман се оказва трудно уловим като цялост и винаги по-добре очертан в някой от видовете си.

Показателно е, че античността е намерила име само за един от видовете му и че, романът е едва ли не единственият жанр, за който не употребяваме античен термин.

Разбира се, традиционните имена могат да подвежат. Литература е латинска дума, но в древния Рим тя няма днешното си универсално значение. Така че не само за романа, но и за съвкупността от художествено сътвореното античното време не разполага с обобщителен термин. И ако, от една страна, това не означава, че подобна съвкупност тогава е липсвала, от друга, навежда на мисълта, че художествено сътвореното (и романът, и жанровете, които имат антични имена) е било не само мислено по различен от съвременния начин. То вероятно е функционирало конкретно историческа среда, която не бива да се разглежда като неразличаваща се от съвременната. Изглежда, от това зависи определимостта на античния роман - от мярката в разбирането на античната литература като типологично сродна и същевременно конкретно; исторически различна от съвременната.

В своя ранен етап (до 7-6 век пр. н. е.) древната елинска литература е само поезия. За това време поезия и литература са синоними. Поезията остава представителна за словесното художествено творчество до края на античността. В античната литература тя един вид пренася комплексите на предлитературната устност. Или казано по-разгърнато, в мерената реч и условния образен език при вече писмените условия на лично създаване и потребление на литературни творби поезията продължава да поддържа по някакъв начин долитературната форма на празничното колективно общуване със словото под открито небе, общуване, чиято цел е оздравителното по отношение на хаотичното всекидневие трансцендентниране към устойчиви традиционни ценности. Това иска да каже Бахтин с твърдението, че традиционните поетични жанрове са принципно устни. Това ще рече и принципно празнични, високи, белязани от колективност, от трансцендентност и митичност, в крайна сметка и от нелитературност.

Да се говори по този начин за античната поезия означава да се гледа на нея от птичи поглед. Тъй не бихме разбрали особеностите на античната литература и началата на нейния роман. Питаме се защо има разни литературни жанрове, какво

⁴⁴ Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, цит. съч., с. 183 сл.

ги налага. Наличието им в ранната гръцка литература се налага от нуждата да се разслои и динамизира високото светогледно конципиране на света, скицирано по-горе. Поначало абстрактно, в този си вид то би могло да бъде реално само в абсолютно затворено традиционно общество. Но никое общество не е абсолютно затворено, особено ранното гръцко. И макар че горното разбиране за поезия се отнася добре за епоса, особено за архаичния митологически епос, нито той може да се покрие с горния тип, нито още по-малко героическият епос на Омир.

Както „Илиада” е вътрешно разслоена и представлява динамика между поетични и по-малко поетични нива, така и самата литература в следомирово време покрай героичния епос развива и други форми за поетично изразяване - епични или лирични. За това разслояване тя черпи средства от фолклора. Впрочем между него и литературата няма граници - в редица свои проявления ранната гръцка литература е именно фолклор. Разслоението, за което става дума, черпи и от реалното многообразие на празничните форми в ранната елинска среда. Зад видовете епос и лирика непременно действа някакъв ритуално-празничен корелат. Най-напред самите празници имат различен обем и са празнични в по-висока или в по-ниска степен, а после и поетичните жанрове, които ги следват.

От какво по-дълбоко се налага разслоението вътре в епоса и в ранната елинска поезия? От нуждата, която изпитва едно традиционно, но все пак отворено общество да разполага с разни начини за конципиране на света. Това разслоение се проявява най-напред в един вид компромис между високо слово, конципиращо т. нар. от Бахтин „абсолютно минало”, и по-ниско слово, което улавя страни на настоящето, на някакво настояще - на природния цикъл на трудовата година („Дела и дни” на Хезиод)⁴⁵, но и на злободневното настояще (елегии на Тиртей и Солон). По отношение на епоса лирическата поезия на Алкей, Сафо и Архилох функционира като ниско, разграждащо слово, по-неусловно, постигащо страни на т. нар. „незавършено настояще”. Дори като словесна материя елегията на Теогнид и холиямбите на Хипонакт са снижаващи и прозаични. По-точното прилагане на Бахтиновите термини „абсолютно минало” и „незавършено настояще” върху материала на ранната гръцка литература ще наложи междинни категории. Ще се установи, че в „Илиада” абсолютното минало е само страна в по-комплексната художествена действителност в поемата, както и това, че у Теогнид настоящето е налице, без да бъде незавършено.

Можем да заключим. Ранната гръцка поезия се разслоява: на нива и жанрове, за да удовлетвори нуждата от връзка между високо официално трансцендентно и по-ниско неофициално, имащо отношение към реалното настоящо моделираме на света. Свързани в динамика, тези две моделирания определят литературния процес и зависят от социалнопсихологическата динамика на затваряне и отваряне на общността, на колебаенето ѝ между затворена традиционна и отворена експанзираща либерална култура⁴⁶. Със своя

⁴⁵ Срв. анализа на „Дела и дни” на Хезиод в моята книга Мит и литература, цит. съч., направен на тази основа.

⁴⁶ Идеята за „затвореното” и „отвореното” общество принадлежи на Карл Попър (вж. *K. R. Popper. La société ouverte et ses ennemis*, V. I-II. P., 1976 - превод от английски). Прилагам тази идея конкретно исторически, а не като идеална извънвременна конструкция, както е у него. Вж. и моята статия За културно-историческата основа на философията: Философска мисъл 11, 1985

индивидуализъм и жанрова подвижност архаичната лирика например е социологичен резултат на общностните колебания и тенденции към отваряне в гръцкия свят през 7 и 6 век пр. н. е., докато атическата трагедия, макар и наследила полижанровостта на предишното време, е изразение на консолидираната общност, на относителната затвореност на полиса в 5 век. пр. н. е.

Нужно е да подчертаем - разноезичието и вътрешното многогласие по принципа на диалога е наистина характерно за романа така, както ни го представя М. Бахтин. Но това всъщност е погълнатата от романа и затова по-добре наблюдавана вътре в него естествена многогласност на живеещата единен живот полижанрова литература от гръцки тип, наследена и от съвременната европейска литература. Разслоена в хоризонтал и във вертикал, подобна литература е система от нива за постигане на динамика между по-трансцендентно и по-адекватно отношение към настоящето. И когато в подобна литература се появи жанр, който се стреми да я представи и замести, да бъде цялата литература, той изразява и нейното вертикално разслоение, като възниква и се гради от разноречие. Затова Омировият епос е не само междудиялектен като език, но и полижанров. Същото се отнася и за атическата трагедия. Своеобразен диалог на диалекти, тя е същевременно система от нива за различно конципиране на действителност. Но ако епосът и трагедията са само романни, а не романи, ако са все пак дистанцирани и дистанциращи от настоящето, това се определя от еднотипния висок начин на тяхното възприемане, от колективния им устен празничен „прочит“, който не допуска разноречието на тяхното образуване да продължи да действа като разноречие.

С откриването на прозата в ранна Елада динамиката на високо и ниско слово, изразявана първоначално с жанровото разслояване на поезията, придобива още една възможност за изразяване. Наложена от практически нужди, родена като практическо слово, в ранния елински свят прозата става средство за улавяне на разни страни на настоящето. По примера на поезията тя скоро бива сублимирана, става реторична, по някакъв начин мерена и украсена. В този си вид тя се налага като друг вид високо слово, изразяващо обема на народното множество под открито небе, едно обществено време пространство, трансцендентно по отношение на частното съществуване на индивида, но все пак не така трансцендентно като това на епоса и трагедията. Тази висока проза на свой ред бива снизявана от друга проза - на фолклорната новела, на баснята или на историзираната митическа хроника. Така и прозата бива засегната от динамиката за моделиране на действителности.

Това е комплексът, от който зависи античният роман. За античността литературата е по принцип високо слово. Но високото слово е по-скоро наследена долитературност. Постоянното разслояване във вертикал, изработването на динамика на високо и ниско слово с поетични форми и с проза, които постепенно стават високи, за да има нужда от други ниски, е борба за отказване от етикета на високото слово, борба за литература с по-широк диапазон за моделиране на действителността. Тази борба няма особен успех в античния литературен регион. До последния ден на живота си съществуване античната литература продължава да е устна по дух и трансцендентна, остава достатъчно нелитературна. Това определя особения вид на нейния роман, чиито конкретни проявления попадат под сянката на някакъв мит, на нещо устно и извънвременно, на условност, която ограничава романната тенденция в тях.

Не бива да смесваме тези две страни - романността и романа. Романността е тенденция на литературното развитие, която се открива в целия ход на античната литература. Докато романът е по-откритото ѝ проявление. За да има изявен роман, има нужда от отворено общество и подвижен индивид, от свят на ценностно безпокойство и разнообразие, от възможности за избор, нужна е култура на книгата, косвено общуване на индивиди чрез писан текст, лично творческо самосъзнание и възможност за лично моделиране на някакъв свой настоящ свят. Такава ситуация се създава в началото на елинизма (3 век пр. н. е.). Тя се пази приблизително до 4 век, до времето на Юлиан. И наистина в тези исторически граници се създават достигналите до нас антични романи. Но ако не са достатъчно романни (нека в името на яснотата бъде позволена тази груба формула!), то е, защото това време не е нито толкова отворено, нито с толкова подвижен индивид, нито толкова книжно и личнотворческо. Реалността е винаги компромисна.

Същото се отнася по обратен начин за по-ранното време преди 3 век, в което според формулата владее поетична устност и празнично, колективно пряко общуване с поетичното слово. Разслоението на поетичните жанрове, за което стана дума, наличието на проза доказват, че и в по-ранното време литературата се стреми да постигне действителността по различни начини. Следователно-обществото, ползващо тази литература, е нехомогенно, отворено и ценностно разнoliko. Наистина художественото „обсъждане“ на действителността е не лично, а обществено дело, това общество все още не чете. Но литературните текстове са вече откъснати от еднотипното си празнично изпълнение, възприемат се и по други начини, разнасят се, преиначават се от други произведения. Това е път към текстовото им затваряне, към превръщането им в лични творби и поставянето на въпрос за собствения им смисъл. Докато по-рано смисълът им е зададен външно от някакъв общоважим контекст. Край всичко това дебне търсената от нас романност. Защото преди да е смислова структура, както я описахме в предишната глава, тя е един вид свободно отношение към действителността, което се прокрадва и в нерегламентираното от строги социални правила отношение към художествените текстове.

В търсенето на романността или, фигуративно казано, на античния роман преди самите романи⁴⁷ е естествено да се обърнем най-напред към Омир. Отдавна се твърди, че от двете поеми на Омир „Одисея“ е по-романна. Скитане по света, приключения, гняв и а божество, причина за премеждия, преобличане на високия герой в дрипи, заплаха за семейното щастие и накрая щастлив край - всичко това напомня схемата на любовно-авантюрният роман. Ако романът се представяше от определена сюжетна схема, можехме да приемем, че Омировата „Одисея“ е предтеча на гръцката любовна повест. Приликата обаче се дължи на факта, че и „Одисея“, и любовната повест черпят от общ източник - от народни новели, чиято повествователна структура се гради от универсални мотиви. Достатъчно е да забележим, че в сюжета на „Одисея“ любовта между съпружеската двойка не играе роля, докато в гръцките романи тя е централен мотив, не за да видим в любовния

⁴⁷ Използваната формула съвпада със заглавието на книгата на А. Heisertmann. *The Novel before the Novel*. Chicago&London, 1972. Идеята на тази глава дължа на E. Schwartz. *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*. Berlin, 1896.

мотив характерното проявление на тези романи, а да се досетим по наличието или липсата му, че преди всичко отношението към сюжета, начинът на неговото ползване определя той да бъде или да не бъде романен.

Безспорно „Одисея” оказва влияние върху античната романна фабулистика. В по-късното време, вече четена от одного и възприемана с мярката на личния опит, тя е ставала роман. И днес поради навиците на личното възприемане тази поема лесно се превръща в роман. Нейното време, елинската архаика, я възприема като епос. Защото я разбира колективно, високо, на равнището на мита за примерния висок герой; чието благополучие се възстановява. Тогавашният слушател на „Одисея” не се идентифицира с този герой господар, свързан с богове и опасно щастлив. Само слушащият колектив си позволява да се прислони и да потърси един вид идеална закрила от него. Така че „Одисея” възниква в контекста на социално съзнание и на „прочит”, които я разбират и ползват по епически. Епосът тогава не просто се създава и дава. Нужно е и да се довърши по епически. Податки за епическата дистанцираност се откриват и в самата творба. Но действаща тя става от дистанцираността на слушащия отделен човек, който отнася към себе си епическия свят косвено и символно през филтъра на колективния опит, отдалечаващ го от собствената интимност и поглъщащ самото, епическо произведение.

Епосът обаче е само една от тенденциите в Омировата „Одисея”. И на своето време поемата не се ползва само строго и обемно по епически. Самата ѝ напраща издава и друг тип отношение, което влече и друг тип светогледно реагиране. Рецитирана на части, на празненства в по-затворен кръг за развлечение, „Одисея” започва да обслужва и едно немитично отношение към действителността, да служи и за неколективно любуване от предметите на едно абсолютно настояще. Както прекеждията на Одисеи, освободени от опасността и промяната, стават чиста материя на неидеологично повествование, така и толкова многото описания, забавеното вглеждане в прекрасния сякаш фактичен свят, останал без временна перспектива, не са символ, нито са предназначени за ушите на органичен колектив. Те са опит да се улови нетрансцендентно настояще. Този опит контрастира на епическата дистанция и на високото слово на сюжета мит за благополучието на господаря Одисеи⁴⁸. Именно в контраста между този опит и високото слово започва да се образува романността. Преминало в структурата на поемата, разноречието на ползването ѝ става разноречие на художественото моделиране на света, разколебано моделиране, което винаги е условие за по-лично творчество, както и за откриване на „незавършеното настояще”.

Парадоксално е, че „Илиада” в по-висока степен от „Одисея” влиза в контакт с конкретното настояще на Омировото време, въпреки че поради откритото занимаване със съдбата на обемен човешки колектив тази поема изглежда по-епическа. Ние сме сигурни за епическото разчитане, за високото социализиращо значение, което е имала рецитацията на „Илиада” на големите панаири в ранна Йония или по-късно на Панатенеите в Атина. Тъкмо над това високо значение си струва да се замислим. Дали поемата служи само за извеждане в примерното „абсолютно минало”, за отървяване от хаоса на настоящето и за снабдяването му с

⁴⁸ Срв. анализа на „Одисея” в моята книга Мит и литература, цит. съч.

устойчивите традиционни ценности, поддържани от високата история за високи герои?

Така, както ни е дадено в сюжета на „Илиада“, носещото ценности абсолютно минало изглежда подозрително актуално.

Най-напред то има белези на действително минало, защото не само се гради от реалии на микенската старина, но изразява и някои нейни тенденции. От друга страна, това минало не е историческо, абстрахирано и митизирано е, за да изчезне отликата от Омировото настояще, да се приспособи към него. Между другото Омировото настояще има голяма грижа - колебанието на какво равнище да се мисли за общността, дали това да бъде полисът, дали обединението на полиси, племето, елинската народност или нещо по-общо. Митичен екстракт от реалното микенско минало, сюжетът на „Илиада“ се оказва удобна структура не само за изразяване на това колебание, но и за премахването му по идеологичен път.

Като се показват недоразумения между герои, свързани с определени племенни колективи, но същевременно и народностни герои, в сюжетния ход на „Илиада“ се достига до внушение за общочовешки наднародностен колектив. Нуждата да се реши общностната разколебаност и невъзможността да се реши еднозначно довежда до това племенният и народностен герой да се превърне в литературен герой, да започне да се мисли за човека несимволно - по отношение на старата геройност това значи и по-реално. Казано по друг начин, сюжетът на „Илиада“ се поражда, за да се вградят в едно разни начини за конципиране на човека и да се реши по идеален път проблем на действителността. Така „незавършеното настояще“ на 9 и 8 век пр. н. е. не просто бива трансцендентирано в едно абсолютно минало, в безвремие, обхващащо всяко1 време, в абсолютен мит, а в скъсено минало, добре отнасящо се и към микенската старина, и към 9 и 8 век пр. н. е., с проблем, в който „незавършеното настояще“ е и по-конкретно изразено, и по-конкретно решено. Разбира се, ползвана колективно, в ранното елинско време „Илиада“ е устна и митична. Тя не е роман и е романа само в тенденцията към разноречие, в опита да изрази по-адекватно съвременността, промъкнал се в традиционното епично конструиране на абсолютното минало. Пътят до адекватното изразяване на съвременност е дълъг.

Романността се открива навсякъде в хода на бавното превръщане на нелитературата в литература или по-точно в криволиците на този ход, който остава като че ли без резултат в античния свят. Тя се открива както в големите творби, нагърбващи се обикновено със задачата да представят цялата литература, така и между самите творби, в отношението между разни типове слово, особено по линията на вертикала „високо и ниско слово“.

Романността е силно проявена в другия висок дистанциран жанр на елинската литература - в атическата трагедия. Романа по закваска поради вграждането на други жанрове и на разни литературни езици, трагедията е все пак смислово канонична и се възприема на своето време не за лично дело, а като колективен акт и традиционна стойност. Това прикрива производното ѝ разноречие и го подчинява на висока митообразуваща цел. Като ползва традиционни митически фабули, атическата трагедия облича в тях своя собствен мит - сюжета за традиционния висок герой, в чието крайно страдание се структурира представа за едно компромисно благополучие. От една страна, то е високо, същевременно е

ограничено и снижено в хода на трагическото действие, преработено до символ за съдбата на полисният гражданин, който има един основен проблем в отношението си с полисната -общност - че е усилен и едновременно ограничен от нея.

Казаното по-горе за „Илиада” може да се отнесе и за атичeskата трагедия. Тя също е опит да се улови по-конкретно настоящето. Разбира се, бива уловена само една негова страна. Макар че не е съдба на герой, представител на колектив, а лична съдба, съдбата на трагедийния герой само опосредствано се отнася към съдбата на отделния зрител в Дионисовия театър. Твърдата форма на публичното еднократно тържествено представяне на трагедията е устойчив агент за дистанциране от конкретния човек и конкретното „незавършено настояще”. Затова случващото се с Федра и Иполит в „Иполит” на Еврипид не се възприема като отворена към реалността семейна история, а като знак за колизийна ситуация, която се разбира предимно символно. Реалистическият прочит в случая е невъзможен.

Той щеше да бъде абсолютно невъзможен, ако публиката в атинския театър беше еднородна, а атинското общество само затворено. Докато реалното атинско общество в 5 век пр. н. е. е компромисно затворено - и строго традиционно, но и либерално едновременно. Затова и Еврипидовият „Иполит” е висока драма с колизиен характер само в едно отношение. В друго колизията в нея е рамка за произведение с индивидуално конфликтна ситуация и с повишена романност. Неуспехите на Еврипид приживе се дължат на това, че той допуска трагедийните му творби да се отнасят по-пряко към актуалността, намесва се в жанровата концепция за действителност и засяга по този начин трагедийната норма за дистанция. Знаем впрочем за провалянето на един първи по-романен „Иполит”, коригиран в достигалия до нас текст. Но тъкмо тези нарушения стават причина за бъдещата слава на драматурга в епохата на елинизма и в Рим.

Кой е романният елемент в трагедията „Иполит” на Еврипид? Не самата история, а възможността да бъде разбрана лично, отворено към настоящето на индивидуалния опит. Тази възможност се предполага от начина, по който Еврипид представя любовното преживяване на Федра и отношението на героя към себе си, от общото снижаване на тона, от интереса към интересубективните отношения и критичната позиция към ценностите на миналото. Не самата история, а податката за тълкуването ѝ, различно от каноничния твърд ценностен контекст на жанра, тълкуване авторово, даващо пример за индивидуалното тълкуване на зрителя и бъдещия читател става причина да се усили романността в трагедиите на Еврипид.

Това налага да се изтълкува по друг начин романността на трагедията „Елена”, в която И. И. Толстой търси началата на гръцкия любовен роман⁴⁹. Ако при създаването на тази творба Еврипид ползва прозаична народна новела, както предполага, Виламовиц, или следва Стезихор и. Херодот, а също и софиста Горгин, той е движен от импулс към по-лично оформяне на сюжета и в този смисъл към романност, която е налице в достигалия до нас текст. Но дали тя е само в схемата „премеждия и щастлив край за съпругеската двойка Елена и Менелай” и в това, че

⁴⁹ И. И. Толстой. Трагедия Еврипида „Елена” и начала греческого романа, в неговата кн.: Статии о фольклоре. М.—Л., 1966. По-точно се изразява Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927, с. 25: от Еврипид до романа има една крачка, но тя няма да бъде направена.

причина за премеждията е също както в любовно-авантюрният роман един влюбен? Независимо че тази схема е може би експеримент върху сюжетиката на трагедията, тя може да се прочете както в посоката на тази сюжетика, така и романно като лична история, разхлабено или несвързано с колективната проблематика на 5 век пр. н. е. Във всеки случай още при представянето на „Елена“ това четене е двойно. От една страна, е налице трагедия - озаглавена е „Елена“, а не „Елена и Менелай“; героят е тя, Менелей е само неин помощник; сюжетът моделира нейната съдба като примерна, без отношение към проблемите на семейната вярънност, които са нещо допълнително. От друга страна, в „Елена“ се прокрадва още един текст, на романа, подсилен от сюжетната схема и особено от щастливия изход на събитията, но създаван не от нея, а от възможността тя да бъде прочетена романно като история за заплашената и спасена съпружеска вярънност, т. е. поради възможността да се отнесе към всеки частен опит. Романният прочит има влечение към определени схеми и в крайна сметка се запечатва в някои от тях. Но между тези схеми и романността е налице и дисоциация, която не бива да се забравя. Същите схеми биха обслужили и други прочити, а романността би се осъществила и без тях.

В атическата трагедия романността се поражда при композиционните усложнения, получаващи се при деленето на трагедията на части и тяхното съотнасяне, както и при трилогичното свързване на трагедии. Изобщо всяка конкретна трагедийна творба се гради в разсейване и ограничаване на канонично зададеното от жанра високо възприемане на действителността, оттук и на принципната жанрова дистанцираност. Естествено породената при това разсейване романността е тенденция, противоположна на официалното дистанциращо начало. Ако разполагахме с повече цели, трилогии и повече незасегнати от традиционния отбраща вкус трагедии, сигурно щяхме да констатираме по-добре тази тенденция.

В епохата на атическата трагедия литературата е вече разслоена на разни нива с разни функции, които тепърва предстои да се описват. Известно е разслоението между високото трагическо на трагедията и ниското пародийно на сатировската драма в рамките на тетралогията или между това на трагедията и комедията в рамките на Дионисовия празник. И двете разслоения следват динамиката на високо и ниско в мистериалния празник на Дионис, за да се откъснат по-късно и да станат независими модуси за конципиране на действителност.

Едно друго разслоение обаче поема в 5 век пр. н. е. съотношението на високо и ниско по особено функционален за литературата начин - между поезия и проза. Във втората половина на века, едновременно; съзвучно и контрапунктово край поетическите шедеври на Софокъл се явява историческата проза на Херодот. Резултат на развитие, за което нямаме достатъчно свидетелства, тази първа прозаическа творба не принадлежи и принадлежи на художествената литература. Но тя се оказва типологично свързана с античния роман именно поради това. Той също е винаги с единия крак извън литературата.

По отношение на опитващата се да бъде съвременна, но всъщност все пак митическа трагедия историята безспорно е по-актуална. В своя предмет, гръко-персийските войни, Херодот моделира представа за съвременност, едно конкретно историческо събитие, ограничава едно по-конкретно време. Ако литературната ситуация в Атина от средата на 5 век пр. н. е. се гради от съотношението на

атическата трагедия и историческата проза, тя е един вид динамика между по-трансцендентно и по-адекватно разбиране за действителност.

Същата тази динамика е налице и в историята на Херодот, която е преди всичко конгломерат от прозаически форми - описание, документи, хроники, речи, народни новели, географски сведения, реален етнографски материал, сведения за реални събития. Това са разни средства за реагиране на страни на „незавършеното настояще“, за разноречиво в хоризонтал улавяне на житейското многообразие. Регистрирано най-напред винаги като многообразие, незавършеното настояще се нуждае за възприемането си от плуралистичен патос, който е налице в почерка на Херодот. Но и самите войни са кадър на многообразието, друго ниво на незавършеното настояще, на което то става по-конкретно.

Ако Херодот се беше задоволил с описанието на битки и с регистрирането на отделни събития, творбата му щеше да е хроника и проза - в тесния смисъл на думата. Но той не просто е уловил факти и страни на незавършеното настояще, а е направил опит да го снабди с концепция, т. е. да му отнеме незавършеността. Историкът не е можел да има лична творческа концепция, нито е разполагал с научен възглед за историческо минало и процес. По образа на трагедията той си е послужил с мит. Това е митът за владетеля, който прекалява в благополучието си и накрая се проваля, една идеологема, напомняща трагедийната с тази разлика, че е оцветена по-конкретно политически и е по-еднозначна. Но така или иначе в тази митическа концепция близкото минало на гръко-персийските войни престава да бъде обществено и конкретно.

И все пак в историята на Херодот е по-представително разноречието, а не този мит. Защото творбата е проза, а прозата не предполага колективно високо и празнично ползване на текста. Тя провокира четене, индивидуално ползване и бъднина. Историята на Тукидид е проектирана вече като книга за четене. Така че без празничното ползване, което би го укрепило, митът за провалящия се цар у Херодот губи стабилността си на митическа концепция за действителност и зазвучава отслабено като един вид новела и един вид концепция за действителност, до която може да се постави друга. И наистина различна концепция се налага от другия основен новелен тип в историята на Херодот - от разказа за находчивия умник, който се промъква през всякакви премеждия и трудности, за да достигне до пълна сполука. На пръв поглед носител на романност е именно този разказ, още повече, че негов източник са народните новели, които хранят и гръцкия любовно-авантюрен роман. Но ще повторим - романността не е във фабулите. Действителната романност в историята на Херодот се носи най-напред от разнообразието на прозаическите форми, а след това от динамиката между трагичната новела за владетеля и разказа за щастливия герой, динамика между разни нива и начини за конципиране на действителност.

След Херодот и един по-строг историк Тукидид се проваля в опита да конципира настоящето, да го види като обществено настояще. В търсене на немитично тълкуване за „незавършеното настояще“ историкът на Пелопонеската война достига до абстрактно разбиране за човешката природа, концепция, в по-висока степен негова, но неразчленена и непригодна за съотнасяне с общественото настояще на войната. Най-вече тази абстрактност, напомняща трагедийната, става причина Тукидид да следва в своя стил трагедийната патетика. Без мит, но

патетичен и висок, в началото на 4 век пр. н. е. тонът на неговото слово става нефункционален. Снижава го хрониката на Ксенофоновия „Анабазис”. Но един нов прозаичен жанр - диалогът, снижава едновременно и поетичната патетика на епоса и драмата, и прозаичната на публичната реч и историята.

Платоновият диалог прави по друг начин това, което е обертон в атическата трагедия и в историята на Тукидид - разбирането на човека и неговия свят. В трагедията се обсъжда традиционен висок човек и митично конципиран свят с валидност за цялото време на архаиката и класиката. В историята на Тукидид са изправени един срещу друг по-конкретен като че ли историчен свят и неисторична човешка природа. Платоновият диалог се задълбочава в тази по-обща природа, открива метафизичния човек, но и метафизичния свят, по-съответен за него и много по-неконкретен от този в трагедията и у Тукидид. Но и още нещо - отделният човек става субект на реална идеологическа дейност⁵⁰. За тази дейност са еднакво неподходящи празничната среда в театъра и трибуната на народното събрание. Платоновият диалог ги напуска и заема сценариото си от реалния Сократов диалог, естественото беседване в нечий дом, гимназион или под платан на брега на реална река, заема и действителната реч на образованите хора на онова време.

И така в едно реално пространство, несвързано с традиционни високи жестове, диалогът се опитва да направи от действителността проблем за съзнанието на отделния човек. Разбира се, тази действителност е метафизична и сама по себе си по-неактуална от тази у Тукидид. Тя обаче е подвижна, правена, отнесена към реалния човек и в този смисъл предмет на неговия реален диалог. Онова, което в трагедията е само зададено, но скрито, тук се открива и обсъжда. Така че с отдалечаването от реалното настояще в Платония диалог се постига важна негова страна - незавършеността му. Губи се настоящето, но се напуска решително колективната привързаност към зададена концепция, т. е. завършеността. Очевидно този резултат е с интимно отношение към началата на романа и търсената от нас романност.

Романът е лично конципиране и модус на незавършване. Но той има и друга грижа - улавянето на конкретното настояще. Това именно липсва в диалога на Платон. Неговата концепция за действителност е творческа, но прекалено метафизична. Откритата в диалога страна на частния атински живот не е цялостно постигнато битие, а само декор за метафизичното действие, както Платоновите герои, независимо от действителните си прототипа, са деятели върху безвременния плац на метафизичната проблематичност. Идеологически по-подвижни от Едип и от Крез, тяхното предимство е, че макар и абстрактни, те са по-леко относими към всеки отделен човек. Затова пък са по-откъснати от практическата страна на реалността, разбираана конкретно общностно. Диалозите на Платон по-непротиворечиво се справят със съотношението на живот и смърт. Но в своята непоследователност атическата трагедия изразява по-гъвкаво и точно в сюжета си това съотношение като проблем на реалното общностно битие на гърка от втората половина на 5 век пр. н. е. Най-после диалогът не може да бъде за широк кръг от

⁵⁰ Тази идея, както и свързването на диалога с романа принадлежат на *Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского, цит. съч., с. 187 сл.

слушатели или читатели. В най-добрия случай той е един начин за конципиране на действителност, нареждащ се до други. И ако откриваме романност в диалога, би трябвало да я търсим и извън него - в отношението му с другите жанрове.

В 4 век пр. н. е. започва да се променя характерът на традиционното колективно празнично и пряко потребление на художествени текстове. Явява се книжарницата, книгата за четене, библиотеката, литературната критика. Повдига се ръстът на образоваността и се разширява кръгът на образованите. Миналото и неговите стойности стават открит проблем. С походите на Александър се отваря светът на полиса, стават известни други начини на живот, гръцката култура се разпространява и разсейва от своя център, което събужда други нейни потенциали. Като изправя човека пред по-широк свят, всичко това го довежда до ценностна нестабилност. За такъв вече по-подвижен, по-откъснат от органичната общност на полиса човек е предназначен широкият метафизичен хоризонт на Платоновите диалози, човек по-частен и в по-малка степен гражданин, затова пък можеш да усети като проблем своето лично съществуване.

В новата атическа комедия на границата на 4 и 3 век пр. н. е. откриваме личното съществуване, конкретизирано в един типов сюжет - недоразуменията около чиста и нравствена любов, която завършва щастливо с брак. За разлика от произхода функцията на тази фабула не буди спорове. Трогателна история с неизбежен happy end, тя моделира по-конкретно действителността за един частен човек. Нейни термини са любовта, бракът, личното щастие и практическата нравственост. На своето време тя се възприема може би прекалено канонично, почти като мит.

Ако се питаме за отношението на Менандровите комедии към романа, само скицата за настоящето на частния живот в тях е това, което може да се тълкува като белег на романност. Романът се опитва като фабула за възможностите да се конципира по-реално човекът. Но макар и по-ниска от трагедията, новата атическа комедия е достатъчно висока и еднотонна - частният живот в нея се възприема принципно, в механиката на типови събития, а реалният човек - в галерия от устойчиви човешки маски. Най-романният елемент в комедиите на Менандър е разноречието между склеротичния възглед за живота, внушаван от сюжета, и пъстрилото разсъждения по този въпрос в репликите на героите, които представят открито словото на автора.

Отново ще кажем - много по-романно е съотношението между разните жанрове на тази епоха. Често то е и регионално съотношение. Реторичната си история, изпъстрена с народни новели и фантастика, Ктезий пише в двора на Дарий III. И Ксенофонт създава извън Атина „Киропедията”, този най-ранен античен роман биография. Романът е резултат и на отстраняване от центъра, на преобразуване и отваряне⁵¹. И наистина за появата му на антична почва изиграва роля източната прозаическа традиция. Но по-точно формулирана, причината е в съотнасянето на тази традиция с официалните гръцки жанрове, в опита двете страни да се преобразуват. Така между слабо романната история за частни лица у Менандър и ранноелинистическата романна историография, която обича да прави контрапункт от високото обществено битие на историческите герои и частната им авантюра, се създава съотношение на преводимост. Тази ситуация отговаря на

⁵¹ Този възглед се застъпва най-напред от *Schwartz*, цит. съч.

отварянето на културни области и нива в епохата на елинизма, действителното социологично основание романността да даде плод в романни творби.

Ако творбата следваше механично от културните условия, романи щяха да се явят в достатъчно количество още в ранния елинизъм. Фрагментите, с които разполагаме днес, коригират старата представа, че времето на античното романно четиво е между 2 и 4 век. Началото се отдръпва с четири века във 2 век пр. н. е. И все пак в 4 и 3 век пр. н. е. романите не са практика, независимо че са налице културните условия, които експлицират романността - отвореното общество, подвижният индивид, четенето, ценностното безпокойство в големите елинистически градове, регионалното и вертикалното разслоение на културата.⁵²

От една страна, романът се нуждае от скучаещ поданик, субективно свободен и остро усещащ дисоциацията между своята отделност и частност и един широк и разнообразен свят. Такъв е елинистическият човек, при това и в средните слоеве достатъчно образован, за да чете и да пише, за да изпълни ролите на романен автор и на читател на романи. Но романът се заражда като тенденция на по-низовата литература. В Александрия или в малоазийските елинистически градове той става възможен, когато традицията на източното четене, отдавна приспособено към поданици, се демократизира от елинското влияние и става заедно с образоваността и книгата широко достъпно⁵³. Има нужда от време, за да се утвърди този нов културен жест. Изглежда затова липсват следи от романи преди началото на 2 век пр. н. е. Има нужда от още повече време, додето това низово културно явление проникне във върховата литература. Имам предвид реторизирани любовно-авантюрни повести от 3 и 4 век - „Етиопика” на Хелиодор и „Дафнис и Хлоя” на Лонг, странен превод на низова тенденция във високо слово, странно ограничена романност при наличието на роман.

Обратно - върховата александрийска литература⁵⁴ в епохата на ранния елинизъм е силно засегната от романност, но не познава романа. Традиционно поетична въпреки честото ползване на разни прозаически източници, тази литература, правена от прекалено образовани люде, поддържа една почти експериментална условност на словото, която е новият начин да се пази дистанция от „незавършеното настояще”. Социологически гледано, това е дистанцията, която отделя литературата от прозата на всекидневието. Но макар и с нова функция, тя все пак продължава традицията на дистанцирането на високите жанрове от класическата епоха. От друга страна, творбата в тази среда се създава изцяло от своя автор - и в условия си език, и в жанра си, и в свободното третиране на традиционни теми и образи. Така че романността дебне в тази творческа свобода.

⁵² Това е така, ако се считат за романи социално-утопичните произведения - „Киропедия” на Ксенофонт, „Меропида” на Теопомп, „За хипербореите” на Хекатей от Абдера, „Свещеният надпис” на Евхемер и „Царството на слънцето” на Ямбул, които се явяват именно в 4 и 3 век пр.н.е. Вж. *Kuch*, цит. съч. с. 14

⁵³ За пръв път тази идея е формулирана от *K. Kerényi*, *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*. Wien, 1937, S. 186.

⁵⁴ Вж. по-подробно за александрийската литература в моята книга *Литературата на елинизма*. С, 1979.

Особено засегнат от нея е Аполоний Родоски, макар че държи на първообраза на Омировия епос и иска творчеството му да е свързано с първоизточник. Неговата „Аргонавтика” не е предназначена за празнично колективно преживяване. Епосът в нея е жанр, който се избира и може да се прави лично. Той е означен преди всичко като форма - голям обем, мит, хекзаметър, божествен апарат. Но фактът, че „Аргонавтика” е създадена, за да се чете, и то не от широка публика, дисоциира традиционните епически елементи. Очевидно Аполоний не може да поддържа тона на епик. Походът на аргонавтите у него по-скоро се изследва и излага изчерпателно в отворено географско пространство. Също като в прозата на Херодот тук се откриват етнографски екскурси и новели. И по същия начин романността се прокрадва в разноречието между разни видове слово, независимо че са покрити с патината на учения епически диалект, използван от Аполоний.

Тя се проявява и в преобразения дух на разказа. Премеждията на Язон не са символизация на колективна съдба, а просто бъдещо любопитство повествование, чиято функция е да разсейва, да запълва време, да полага нечие отношение към миналото. Историята на Язон е не мит, а митологически екскурс. Неединна (нейното единство е в изчерпването на сюжета), „Аргонавтика” е като кадър за по-дребни единства. Между тях особено изпъква новелата за любовта на Медея в третата песен на поемата. Впрочем в епичен отчет неин герой е Язон, защото целта на разказа е благополучното справяне с открадването на златното руно. Но веднъж романизиран като ход от приключения, в тази, част разказът претърпява второ романно претълкуване с това, че Медея става герой на повествование с по-частен характер. Разбира се, романността не е в интереса към нейното преживяване, а в смяната на гледната точка, във вътрешната дисоциация на геройността и във възможността до кухия епичен Язон да задейства частният свят на Медеината любовна авантюра.

Несъмнено и в толкова лично осмислена проява като „Аргонавтика” епосът продължава да бъде достатъчно висок и да ограничава разноречието, а заедно с това и възможността за по-пълно допускане на незавършеното настояще в художествената сфера. Поемата на Аполоний е реверанс към традицията, опит да се гледа дистанцирано и в лична творба, т. е. да се гледа достатъчно оформено, да се избяга естетски от хаоса на съвременността. Но и още нещо - тя е опит за обемно произведение в среда, която не е склонна към това, тъй като разноречието в нея е толкова силно, че тя предпочита да наблюдава не цялото, а отделното, затова и да се изразява литературно в по-дребни форми. Като върви против естетиката на високата александрийска литература, в своята „Аргонавтика” Аполоний между другото скицира бъдещия свободно устроен обем на романа.

В кадъра на по-малките поетични жанрове на елинистическата литература се улавят други страни на романното конципиране. Интересни са в това отношение мимовете на Херондас. Те следват един драматичен жанр, развил се в класическата епоха в Сицилия. У своя класик Софрон мимът изглежда приближен към бита и буквално реалистичен. Неговият сценичен реализъм сигурно е звучал провинциално, поставен до високия стил на атическата трагедия или до карнавалната буфонада на старата комедия. Един извор казва, че мимовете на Софрон били любимо четиво на Платон. Но ако не е сигурно дали тяхната

непосредственост е повлияла при оформянето на диалога, виждаме въздействието им върху елинистическата поезия. В особената поетична форма на мимовете на Херондас те са преакцентирани до гротескен реализъм, в чийто най-тесен тъгъл на реалистично виждане попада само най-частното от частния живот на човека. Майка моли учителя да накаже непослушния ѝ син; сводница уговаря съпругата на моряк да му изневери; две приятелки си поръчват ботуши при обуцаря - ниски теми с един-единствен проблем, че са лишени от проблем в пределната си частност. Именно това ги прави интересни на фона на литературната традиция, обвързана с високи теми и грижа да се трансцендентира настоящето. Този тематичен реализъм обаче е парадоксално ограничен от условен изкуствен език, който издава, че мимовете на Херондас са литература за образовани хора. От реалността като точно това време се интересуват високите слоеве, ниските предпочитат вероятно романтични истории или карнавална буфонада.

От съвременна гледна точка всичко в тази литература изглежда разкъсано - на една страна голямата форма на „Аргонавтика”, епос без епизъм, скица за обема на роман, на друга тематичното допиране на низините на настоящето в мимовете на Херондас: две произведения, засегнати от романност, но твърде далече от действителния роман.

Действието на романността откриваме в едно друго, също като мимовете на Херондас лично жанрово творение на александрийската литература - в идилията на Теокрит. Написани също на особен литературен диалект и поради уважение към традицията, но и поради прозелитичното настроение да не бъдат прекалено достъпни, Теокритовите идилии са класически пример за оригинална жанрова смес, гъвкава форма за преобразуване и преакцентирание. Основните градивни елементи са народната овчарска песен и сицилийският мим на Софрон. Заедно с тях вървят песенният монолог и диалогът, както и тематичните им среди - възвисението на природата и низината на градския бит. Идилията помага условният декор на природата от фолклора да изрази елинистическото обожаване на света извън града. От друга страна, тя преобразува битовия декор от мима на Софрон в реалното пространство на частното човешко съществуване в елинистическия град. В този двуделен ред по-нататък следват и двата противоположни човешки типа - възвисеният влюбен и делничното същество на дребната грижа.

В достигналите до нас творби на Теокрит положената от жанровите елементи динамика на високо и ниско действа във всички възможни съотношения - идилия монолог на влюбен митичен овчар, трагична и фолклорно условна, но и изповед на влюбена жена от Александрия или разказ на влюбен мъж от Сиракуза, дует на надпяващи се овчари, в който възвишената любов и цинично веселото карнавално отношение към нея попадат в контрапункт; диалог на двама овчари, които просто клюкарстват, и любовна закачка на овчар и овчарка, която завършва естествено и непатетично. Природа и градски бит, трагична и обикновена любов, извисение, ирония и удоволствие от описание - в тази динамика на високо и ниско в идилията на Теокрит се изпитва като че ли някаква представа за действителност. На фона на високо слово - се проектира една или друга страна на „незавършеното настояще”, като същевременно в поетичния текст се вкарва самият контекст на потребяването на творбата. Александрийската литература че познава друг по-романно оцветен жанр. Макар от поетичната си форма и субтилния си условен език

идилията да е оградена от възможността да се ползва романно, в структурата си тя е по-романна и от най-изявените антични романи, за което говори и нейното влияние върху романа в новото време.

След прегледа на засегнатите от романността жанрове и произведения на гръцката литература до епохата на елинизма не е излишно да се напомнят елементите на романната структура, отделени в уводната глава - 1) по-цялостно уловено „незавършено настояще”, 2) концепция за действителност, осъзнавана и правена от романния автор, по-висока творческа инициатива, 3) диалогично отношение между уловеното „незавършено настояще” и авторовата концепция за действителност, 4) идеологически подвижен индивид (автор, герой или читател), който участва в диалога между „незавършеното настояще” и концепцията за действителност и се нуждае от него, 5) ситуация на отворено общество, на преводимост на културни нива и ценности или, казано по „друг начин, възможност за идеологически контакт между романен автор и читател, за идеология в ставане, субект на която е не структуриран затворен човешки колектив, а индивидът като член на максимално широка комунитас. Четенето, косвеното общуване с художествен текст са външно проявление на тази особеност.

Това напомняне подчертава ограничената романност на разгледаните жанрове и произведения. Омировият епос и трагедията въздействат върху настоящето, но въздействат пряко и върху ограничен колектив чрез концепция - вторичен мит, която, общо взето, авторът не осъзнава и не създава активно. В тези два дистанцирани жанра на ранната елинска литература романността се поражда при разсеяното им ползване, а на по-дълбоко ниво от относителната отвореност на иначе затворения еднороден колектив, на който служат. Романността в тях е линия на разграждане, второ ниво от значения, което е по-скоро възможно, отколкото реално.

Благодарение на носеното от прозата разноречие в атическата историография се прави опит да се улови по-отворено и незавършено реалното обществено настояще. Този сам по себе си романен резултат се ограничава от добавената у Херодот митическа концепция или от неподвижния абстрактен възглед за човешката природа у Тукидид. Ограничената романност на атическата историография е подкрепена дълбинно от ограниченото четеше и от все още идеологически неподвижния индивид в епохата на класиката. Тъкмо това се опитва да преодолее диалогичната проза на Платон. В следващата стъпка на Менандровата комедия откриваме жанр с по-висока публичност и литература, въздействаща върху индивиди. И в самата комедия, и в театъра, където са зрители, те не са особено идеологически подвижни, но затова пък отвърнати от високото минало и високото обществено настояще, те са обърнати към своя частен живот.

В хода на елинската литература преминаването от един към друг жанр е израз на постоянното търсене на нови моменти от диапазона на скицираната по-горе романна структура. Що се отнася до отделните жанрове и произведения, намирането е винаги и губене. Но що се отнася до литературата в цялост, то води до разширяване на нейната област, до разслояване във вертикал и разпростиране в хоризонтал.

Един вид трансформационна и преводна зона, романът се нуждае от силно разслоение и разсейване. Затова не друго, а елинистическото време става неговата

антична люлка. Във високата област на александрийската литература романът, разбира се, липсва. Независимо че тук се чете, косвеното общуване с художествени текстове се осъществява между малцина. И не въздействието на конципирания художествен свят върху настоящето, а самото настояще като литературен предмет стои в центъра на вниманието на тази културна среда. Литературните творци, стават способни да преобразуват жанрове и да избират лично една или друга тема, засягаща страна на незавършеното настояще. В идилията на Теокрит се достига дори до структура, която изразява по-цялостно тази незавършеност. И все пак тя е ограничена от условния литературен език и завършването, характерно за традиционните поетически жанрове. Да не говорим, че поетите в Александрия не познават идеологическата подвижност. Те могат да преакцентират жанрови форми от миналото или от периферията на съвременната култура, да преобразуват литературни езици. Към преобразуването на ценности обаче са индиферентни. Предпочитат естетическата ирония и чистата изобразителност, което естествено ограничава кръга на техните ценители.

В същото време, не непременно в големите елинистически центрове, се развива широката област на прозата, този посредник между света на реалното незавършено настояще и условната поетическа действителност. Както посочихме в началото, разсеяна и разноречива, в античната литература прозата е принципно друг начин за възприемане на действителността. Дори в повърхностните преразкази и контроверзии, които се считат за един от реалните източници на любовно-авантюрният роман, тя прави високото слово интимно, разслабва смисловата му стабилност. Както примерно в преразказите на Партений събраните любовни сюжети ни се явяват без конотациите на публичното си високо ползване в поезията. Елинизмът обича тези понижавания и повишавания. Когато излага козметични или медицински напътствия в хекзаметър, той също изпробва една преводимост - на ниското и практичното във високо, като обезсмисля по този начин традиционната смислова ригидност.

Важен деятел в този процес на усилена и насочена към романа творба романност са ниските сатирични, идеологически активни жанрове на киническата литература - диатрибата и менипеята. Тяхното значение като модел за романа Бахтин разкрива още в първия вариант на книгата си за Достоевски⁵⁵. Днес можем до добавим само това, че те не са от разряда на Платоновия диалог и особено на Теокритовата идилия - макар и силно повлияна прозаически, тя си остава висок жанр. Диатрибата следва едно снижено устно общуване. Също както диалогът на Платон е записан жив диалог, който получава поради това вътрешна диалогичност, диатрибата е живо диалогично общуване, станало форма за вътрешен диалог със себе си като с друг. Тя е откритие на едно време, в което, изправен срещу конкретния друг човек и света, индивидът се оказва изправен и срещу себе си. В тази прозаическа структура се постига по-практично, приближено към незавършеното настояще виждане и още по-силна, отколкото в диалога на Платон идеологическа подвижност за отделния човек. В духа на произхода си диатрибата

⁵⁵ Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, цит. съч., с. 189 сл. В своята полезна книга И. М. Нахов. Киническая литература. М., 1981 не дооценява стореното от Бахтин.

ползва всекидневен език, на който постоянно се коментират традиционни ценности, а заедно с тях, макар и неизразено, и техният висок език.

На основата и диатрибата античността успява да създаде мемоари като тези на Марк Аврелий и Августин, но не и роман. В роман прераства един друг жанр на киническата литература - мениповата сатира, също идеологически подвижна и разграждаща високите ригидни стойности. Тя е свързана с народния карнавален дух и е принципно разноречива най-напред като контрапункт на коментираща проза и коментирана поезия. Менипеята е отворена стилистична вселена, която поглъща и преобразува разни стилове. Доколкото можем да съдим по „Сатирикон” на Петроний, порождение на менипеята, този нисък жанр единствен в античната литература успява да улови незавършеното настояще като реално разноречие. Заедно с диатрибата менипеята постига и това, което липсва на високата елинистическа литература - идеологичното проблематизиране на настоящето. То става достъпно за широк кръг от индивиди, които посредством този тип художествени текстове се чувстват интегрирани идеологически в имажинерния[^] общ свят на всички хора. За разлика от високата александрийска словесност тази ниска литература е литература в действие. Именно в нея романът открива загубената публичност, вече не пряка и площадна, не колективна, а косвена, между индивиди, които се събират в акта на четенето.

Но всъщност тъкмо то липсва в тази толкова романна ситуация - тоталното четене и тоталното разпространение на текстове във времето и пространството. Дори в най-модерните векове на елинизма и на Римската империя тази практика остава ограничена. Не поради ограничеността на размножаването на текстове. Самото то е преден фронт на ограничената отвореност и на най-отворените антични векове, или ако погледнем от другаде, на невъзможността в границите на гръко-римския свят да се постигне чиста среща на еднакво идеологически подвижни автор и читател, които еднакво да изпитват нужда от романна структура.

След диатрибата и менипеята опитите да се свържат в едно изброените елементи на романа продължават. Свързват се едни, но отпадат други елементи. Романността продължава да действа и в другите поетични и прозаически жанрове. Но когато се появява самият роман, особено в най-типичната си форма - гръцката любовно-авантюрна повест, той е „карикуатура” на описаната структура, ограничена с ред компромиси към принципната дистанцираност и устност на античната литература. Следвайки ограничената отвореност на самото антично общество и ограничената идеологична подвижност на античния човек, този роман е по-нероманен от някои жанрове, в които откриваме началата му. Затова идеологическите търсения на късната античност продължават” не в романа, а само в приличащото му житие на мъченика. А когато новите условия преминават през него, те го превръщат в народна книга, т. е. в един вид епос.

От всичко това не следва, че античността не познава романа. Следва само уточнението, че търсената романна структура не може да се открие натурално в никоя реална епоха. Реалният роман е или процесът на постигането на тази структура, чиито тенденции нарекохме романност, или проявеността на това постигане в самите романи, които винаги, не само в античността, трябва да се очаква, нарушават в своята конкретност идеалната романна структура. Но вътре в романните творби тя продължава да е, макар и в застинала форма, същият процес,

който по-изразено действа във и край тях. Така че в крайна сметка романът е процес.

ГРЪЦКИЯТ АВАНТЮРНО-ЛЮБОВЕН РОМАН

Между видовете на античния роман гръцката авантюрно-любовна повест е най-добре изразеният. Забелязан от античните теоретици и получил име, вероятно поради жанровата си определеност, той е оказал влияние във Византия в епохата на Комнените⁵⁶ и в новото време върху бароковия роман.

Притежаваме следните цели повести от тази категория: „Херей и Калироя” на Харитон от Афродизия, „Ефеска история, или Антия и Аброком” на Ксенофонт от Ефес, „Левкипа и Клитопонт” на Ахил Таций, „Дафнис и Хлоя” на Лонг от Лезбос и „Етиопска история” на Хелиодор от Емеса⁵⁷. Това са прозаически произведения, които се побират на около 100-150 съвременни печатни страници. По-обемна е само „Етиопската история” на Хелиодор. Предполага се, че и романът на Ксенофонт от Ефес, дошъл до нас във вариант от по-късно време, също е бил обширен в първоначалния си вид.

Що се отнася до заглавията, назоваването с имената на двамата герои по всяка вероятност е от византийското време. От античността произхождат титулите „Ефеска история”, „Етиопска история” или както е за романа на Харитон, „Калироя”. По правило за авторите на гръцките повести не знаем нищо. Сведенията, че Ахил Таций и Хелиодор са били епископи, са, изглежда, фалшификати, легализирали четенето на любовните повести на онова време.

По правило никое от тези произведения не е пряко датирано. От втората половина на миналия век след книгата на Ервин Роде⁵⁸, с която се открива съвременната наука за античния роман, те се отнасят към последните векове на античността. Днес само „Дафнис и Хлоя” и „Етиопика” са оставени за по-късното време – 3-4 век. Другите повести се отнасят към 2 век, а „Херей и Калироя” дори към 1 век пр. н. е. Това се установява с помощта на намерени в Египет папирусни откъси⁵⁹, чието датиране е пряко и затова сигурно.

Към категорията на авантюрно-любовния роман се отнася и кратката анонимна повест „Историята на Аполоний, цар на Тир”⁶⁰, латински превод, вероятно от 5 век, на гръцки оригинал от 2 век. Отнася се и достигналата в преразказ на Фотий и в няколко папирусни фрагмента „Вавилонска повест, или Родан и Синонида” от сириецата Ямблих⁶¹. Съвременните знания за авантюрно-любовния роман са обогатени от многото папирусни откъси от подобна литература,

⁵⁶ Интересно типологично разглеждане на античните и византийските любовни романи в работата на H. Hunger. *Antiker und byzantinischer Roman*. Heidelberg, 1980.

⁵⁷ Старогръцките оригинални на тези романи са издадени научно, както следва: Chariton, ed. G. Molinié. Paris, 1979; Xenophon Ephesus, ed. A. D. Papanikolaou, Leipzig, 1973; Achilleus Tatius, ed. E. Vilborg. Stockholm, 1955; Longos, ed. G. Daimeyda Paris 1960; Heliodoros, ed. R. M. Rattenbury-T. W. Lumb. Paris, 1960.

На български са преведени: от Б. Богданов *Лонг*. Дафнис и Хлоя, в сборната кн.: *Антични романи*. С, 1975; *Хелиодор*. Етиопика, от Г. Батаклиев. С, 1982; подготвят се преводите на Ксенофонт от Ефес и на Ахил Таций в библиотеката „Хермес” на ДИ „Народна култура”.

⁵⁸ E. Rohde: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Berlin, 1960 (1876).

⁵⁹ Папирусните откъси са събрани от B. Lavagnini (*Erotici graecorum fragmenta papyracea*. Leipzig, 1922) и F. Zimmermann (*Griechische Roman-papyri und verwandte Texte*. Heidelberg, 1936).

⁶⁰ Ново критическо издание на романа от D. Tsitsikli, Königstein, 1981. Подготвя се превод на български в ДИ „Народна култура”.

⁶¹ Съвременен критичен издател на „Вавилонска повест” от E. Habrich, Leipzig, 1960.

откривани в Египет. Няколкото фрагмента от „Романа за Нин“, първите намерени още в края на миналия, век, не само добавят още едно заглавие към категорията, но поради сигурното им отнасяне към 1 век пр. н. е. отдръпват назад, във времето началото на жанра - в епохата на зрелия елинизъм. По папирусните откъси се прави предположение за съществуването на романи за царица Хиона, за Херпилида, за Калигона, за Метиох и Партенопа⁶². Повечето фрагменти се отнасят към 2 век, което говори, че това време, създало и две от петте цели повести, трябва да е било върхът в тяхното разпространение.

Доколкото може да бъде сигурно по петте цели произведения, преразказите и откъсите върху папирус, гръцката любовна повест има по-определена жанрова физиономия най-напред поради своя типов сюжет. Герои на повестта са прекрасни момче и момиче с висок произход. Обикновено невярващи в силата на любовта и, засягащи с това Ерос или Афродита, те се влюбват един в друг от пръв поглед. Това е началното събитие в повестта. Устремени винаги да се свържат в брак, момчето и момичето преминават през, ред прекеждия, породени от обиденото божество и от стечението на обстоятелствата - много често от друг брак, който им готвят родителите. Техният брак се осуетява и заедно или поотделно те се скитат по широкия свят, преживяват всякакви крайни опасности - отвлечения от разбойници, попадане в затвор, смъртни заплахи. Най-вече бива заплашена тяхната вяроност в любовта - от претенциите на влюбени, които наред с разгневеното божество иг случая също им създават прекеждия. Но момчето и момичето устояват, без да опетнят любовната си чест и изобщо високата са. добродетел. Твърдостта им е подкрепена от щастливо стечение на обстоятелствата, както и от намесата на благосклонни божества,. След дълъг ред от преодоленни прегради те се събират щастливо, за да отпразнуват осуетената сватба. Това е един вид второто,, винаги благополучно събитие в повествованието на авантюрно-любовния роман⁶³.

Предавайки по този начин неговия типов сюжет, се опитваме да отделим основното, инвариантните положения, в които е отпечатан определен общоважим за всички гръцки повести смисъл. Понеже става дума за сюжетен текст, може да се пита за две основни инвариантни положения - 1) за субекта на сюжетното ставане и 2) за самото ставане като ред от значещи събития, в който се решава някакъв смислов проблем.

Субекти или герои на сюжетното ставане в гръцките повести са прекрасните момче и момиче. Те са равни като герои, макар че в античното време, както личи от озаглавяването на повестите,, има тенденция единият от двамата да се смята за по-героен - обикновено момичето, което в някои повести се представя за по-активно от момчето. Но освен две отделни равностойни съдби момчето и момичето в авантюрно-любовната повест са и две страни на едно геройно цяло, което един вид се съставя и образува в хода на повествованието. Казано по друг начин, от двама те стават един, или, още по-точно, повестта убеждава в сюжетния си ход в невъзможността те да имат различни съдби и да бъдат двама. Затова тя се развива като изпитание на тяхната геройна цялост.

⁶² H. Maier. Der Metiochos-Parthenope-Roman: Zeitschr. f. Pap. u. Ep. 23 (1976).

⁶³ Приблизително така излага този сюжет А. В. Болдырев, в кн. : История греческой литературы. Том III. М., 1960, с. 243.

В гледната точка на така определения субект на повестта става наложително да се преосмисли представената по-горе нейна фабула. На пръв поглед тя е ред от двете събития влюбване и сватба. Най-напред този ред не е застъпен във всички повести. В две от тях (у Харитон и Ксенофонт от Ефес) сватбата следва непосредствено влюбването, след което двойката дълго скита по света. И във „Вавилонската повест” на Ямблих е заплашена не самата любов преди брака, а съпружеското щастие. Нещо подобно се открива и във фрагментите от романа за Нин. Така че, ако влюбването от пръв поглед и трудно осъществяваната сватба са фабулно, фактическо изразение на сюжетния ред в гръцките повести, самият сюжетен ред като смислова ситуация изглежда нещо друго. Влюбването и сватбата са по-скоро две съставки на едното основно събитие в повестта - на благополучното свързване в брак на момчето и момичето. Струва ни се, че гръцката повест се гради като забавено осъществяване на това единствено събитие, забавяне, в което то бива подчертано и доведено до примерност.

На това забавяне служи дългият ред от авантюри, в който има опит героите да бъдат разделени. Това е като че ли опит за друго, противоположно събитие, един вид изпитание за свързаността, тенденция към отричането ѝ, чрез която свързаността очевидно се усилва и утвърждава. Едносъбитийната история на брака и авантюрното скитане по света, изглежда, налагат някакъв примерен смисъл, и поотделно, и във връзката си. Сега засега е безспорно само това, че те са двата елемента на сюжета, в чиято връзка гръцката повест вероятно изразява и решава смислов проблем. Така че в съвременността тя сполучливо е наречена „авантюрно-любовна”.

Отдавна е забелязано, че брачната история и авантюрното скитане са в нестабилно единство в конкретните повести. Всъщност авантюрно-любовни в тесния смисъл на думата са романите на Харитон, Ксенофонт от Ефес, Ахил Таций и Хелиодор и може би на Ямблих. В „Дафнис и Хлоя” са налице прегради към брачното щастие на героите, но те не могат да се нарекат приключения и не са свързани със скитане по широкия свят. Действието в тази повест става в тясно пространство, което поради буколизма е и по-конкретно представено - нещо, нехарактерно за жанра, иначе добре застъпен в любовната фабула на „Дафнис и Хлоя”. В анонимната „История на Аполоний, цар на Тир”, обратно - любовният мотив е слаб, но за сметка на това е засилено приключенството, което обаче преминава в приказност. Затова наричат този роман „любовно-приказен”. Така се постъпва и с известната ни по преразказ на Фотий повест на Антоний Диоген „Невероятните приключения отвъд Туле”. Понеже на преден план е фантастиката на скитането по света (впрочем героите ходят и на луната), докато любовната история на Диний и Деркилида е само загатната, говори се за „любовно-фантастичен роман”, подразделение, към което се отнася и „Вавилонската повест” на Ямблих.

Сигурно отслабването на любовния мотив и усиляването на приключението би могло да се обясни някак. Но романът на Антоний Диоген влиза в контекст с чисто фантастични утопични повести без любовен мотив (Хекатей, Ямбул и Евхемер), а те на свой ред с полуфантастични географски описания, които дават право да се говори за съществуването на географски роман. Нещо подобно се наблюдава при романите с историческа фабула. Фрагментите от романа за Нин

допускат да се говори и за „любовно-исторически роман”. Сигурно и намерените в Египет откъси от „Роман за Сезонхозис” и „Сънят на Нектанеб” могат да се отнесат към подобно подразделение. Но романните военни подвизи на Нин попадат във връзка с подвизите на Александър от Романа на Псевдо-Калистен, в който решително липсва любовен мотив. На свой ред историческото повествование е можело да се преплете с фантастика. За това свидетелства както романът на Псевдо-Калистен, така и по-старата от него елинистическа историография (Ктезий и Онезикрит). Т. е. може да се предположи, че историческите походи, реалните географски пътешествия, фантастичното и авантюрното скитане по света са моделирали подобна смислова структура. Улавяна и преди съществуването на авантюрно-любовните повести, в техния сюжет тази структура е била поставена вероятно в някаква кова изразителна връзка.

Големият въпрос е в каква среда, поради каква културна причина и по какъв конкретен път елементът скитане по света се е съчетал с любовно-брачната история на прекрасните момче и момиче. Не е трудно да се отговори най-общо - това е станало, тъй като в определен момент смисловата структура, изразявана със скитането по света, е трябвало да се подчини на по-комплексна смислова задача. Именно за да се удовлетвори тази нужда, разказът за реално или фантастично пътешествие се е свързал с любовната история, упражнявана още от новата комедия, от народните градски новели и от елинистическата висока лирика. И елинистическата историография е обичала да вмъква любовни сюжети в изложението си. Ранен израз на този вкус е една любовна новела в „Киропедия” на Ксенофонт.

Въпросите, как, по какъв път и какво става в развитието на жанра, т. е. историческата гледна точка, и въпросът, какво се пази в това развитие, т. е. жанрово-типологичната гледна точка, са две страни на едно цяло. Но те трябва да се разглеждат и отделно, за да се подготвят за свързването си.

Като тенденция авантюрно-любовната повест съществува вероятно още от 1 век пр. н. е., още от романа за Нин. В хода на нейното развитие основните й елементи би трябвало да укрепват. Предполага се, че от романа за Нин през романа на Харитон отслабва историко-географската определеност, героите престават да участват в големи сражения и обемни обществени събития, стават по-частни. Историческото повествование се замества от екстензивен интерес към широкия свят. Явяват се екскурсите, занимаващи се с етнографски чудатости и с всякакъв вид „научни” въпроси, усилюва се енциклопедичната тенденция. В хода на това развитие историко-фантастичното скитане по света, изглежда, се превръща в един вид абстрактна авантюра, за да може свързано с любовно-брачната история да изрази по-комплексен смисъл.

В процеса на това ставане на жанра край авантюрно-любовната повест се оформят и други романни видове. Вероятно тогава придобива по-ясна физиономия романното четиво с биографичен; характер, познато ни по романа на Псевдо-Калистен и от Филостратовата биография на Аполоний от Тиана с неговия основен; елемент скитане по света и исторически подвизи. От авантюрно-любовната повест то се отличава главно по своя: героен тип - единия, сам срещу света, също изпитван, но определено по-висок: герой от прекрасните момче и момиче. Не бива да се изключва възможността и други романни видове да са били

в допир с авантюрно-любовната повест. Реалното им съществуване се е определяло от нуждата да се решават подобни и същевременно различни смислови задачи.

Ако разполагаме с достатъчно данни и можеше да се разглежда дискурсивно исторически, авантюрно-любовната повест би ни се представила като набор от подвидове и странични форми. Тя би изглеждала така не само в периода на първоначалното си образуване, но и в целия ход на своето развитие. Защото като реалност непременно би била нещо комплексно и видимо неединно. За съжаление липсват факти за реконструиране на подобна исторически ставаща реалност. Затова в още по-висока степен е нужно да се опрем на модел, на сюжетен тип, без да забравяме, че той не е натурално съществуващ, а е в известно отношение евристическа абстракция.

Но е редно да мислим диалектично и за тази абстракция. Моделът на авантюрно-любовния роман не бива да е твърда-структура, а динамична система от нива и отношения. Подобна система може да се търси проявена в следните три форми 1) в абстракцията на основната смислова задача, която се решава от повестта и която навярно определя нейната сюжетна структура, 2) в социологичното основание за появата на повестта и за оформянето на смисловата задача, която се решава в нейната сюжетна структура, и 3) в историческия ход на литературните форми и мотиви, послужили за оформянето на повестта и косвено за: решаването на поставената пред нея смислова задача. Несъмнено само връзката на тези три насоки може да представи по-конкретно жанровата картина на авантюрно-любовната повест.

Трябва да признаем, че литературната наука, особено в съвременната класическа филология, не разполага с аналитични средства, за да осъществи тази връзка. С подобна задача се справя по-добре оставащото извън науката есе. Науката предпочита да се занимава с въпросите от втория и третия пункт поотделно⁶⁴. Особено добре разработена от класическата филология е генетиката на формите и мотивите на античния роман, и по-специално на авантюрно-любовния роман. В традицията на еволюционно мислещия 19 век тази методика е уверена, че произходът на жанра най-добре разкрива неговата същност. Докато за кае днес е ясно, че жанровете имат не натурална, затворена същност, а функция, която само косвено се определя от една или от друга производна съставка.

Много от заключенията на пионера на генетичния подход в областта на античния роман Ервин Роде днес не се поддържат. Основното обаче е оцеляло - възгледът, че появата на романа е свързана с цялостно жанрово и тематично преосмисляне в елинистическата литература, с упадък на високите жанрове. Откритите в 20 век папирусни откъси потвърдиха възможността за връзка между любовния роман и елинистическата любовна елегия. Но не потвърдиха като негово начало декламациите от епохата на втората софистика, нито наличието на предроманна литература на пътешествието. Още в края на миналия век Едуард Шварц заменя този източник на гръцката повест с елинистическата историография.

⁶⁴ Налице са и изключения като статията на *Kuch*, цит. съч. Особено ценен е неговият извод, че античният роман представлява динамично жанрово образуване - срв. с. 13. Вж. там друга научна литература, в която позитивното филологическо изследване се свързва с по-общ литературоведски възглед.

Вече в 20 век италианският филолог Лаванини настоява и за един друг източник - народните еротични новели. Неговият сънародник Джангранде доразвива тази теза - народните новели минават вероятно през филтъра на александрийската любовна новела, прозаизирана от реторически парафрази.

Това е кратко резюме на историята на произхода на романа и по-специално на авантюрно-любовния роман в съвременната наука⁶⁵. Очевидно тя се интересува от произхода на елементите пътешествие авантюра и любовна история. Разглеждани независимо от смисловата си връзка вътре в жанра, те губят определеност и затова се откриват далече назад във времето - и в „Одисея” е налице авантюрно пътешествие, буколическа любовна история има у Стезихор. Семейната фабула в трагедията „Елена” на Еврипид и в новата комедия направо се оказва един от източниците на авантюрно-любовния роман. Дори когато се обръща внимание на някакъв посредник (любовна новела в историографията или реторическа парафраза), той се разбира формално като механичен етап, а не като смислов преобразовател.

Свързаното разглеждане на елементите „пътешествие авантюра” и „любовна история” скъсява историческата перспектива и макар косвено, поставя пред генетичното изследване въпроса за жанра. Такава е примерно постановката на чешкия изследовател Лудвиковски⁶⁶. Основният му възглед е, че античният роман е в основата си деградирала до занимателно четиво историография. Ако към нея се приспособи любовна история, тя се превръща в първоначалния вид на авантюрно-любовната повест („Романът за Нин”). Иначе се получава исторически роман без любовна интрига - „Романът за Александър”.

От заключенията по произхода заслужава внимание тезата на антрополога Керени за религиозното начало на романа⁶⁷. Развита по-късно в друга насока от Меркелбах⁶⁸, тя среща силен отпор и днес не се поддържа почти от никого. Но дали нова фаза в съществуването на източни религиозни митове и в основата си биография на божеството на плодородието, както смята Керени, или опосредстване на правилата на култови инициации в алегориите и символите на романното повествование, както смята Меркелбах, тази теза има предимството, че свързва несъзнателно генетичния и жанрово-типологичния подход, като повдига въпрос за смисловата постановка на романа. Разбира се, тезата не осмисля секуларния характер на промъкналите се в романа митологични и ритуални клишета и, в този смисъл не успява да се произнесе за произхода на романа. Но тя подчертава косвено, че античният роман, както и видовете му, се консолидират от определена миросгледна задача. Друг е въпросът, че тя не бива да се свежда до прикрита религиозно-култова идея.

В последните няколко десетилетия се засилва интересът към социологическите условия, в които се заражда античният роман и преди всичко

⁶⁵ По-подробно и анализ на литературата у Т. И. Кузнецова. Состояние изучения греческого романа..., в кн.: Античный роман. М., 1969.

⁶⁶ Вж. У Т. И. Кузнецова. Роман о Нине и другие папирусные отрывки греческого романа, в сборната кн.: Античный роман, цит. съч., с. 116 сл.

⁶⁷ K. Kerényi. Der griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtliche Beleuchtung. Tübingen, 1927.

⁶⁸ R. Merkelbach. Roman und Mysterium in der Antike. München-Berlin, 1962.

най-изразеният му вид - авантюрно-любовната повест. Принос за събуждането на този интерес има сравнително добре уточненото време на първите романни четива - елинистическите 2 и 1 век пр. н. е. Може би пръв Алтхайм⁶⁹ свързва появата на романа като дезинтеграция на жанрови форми с дезинтеграцията на традиционните културни феномени в епохата на елинизма. Определя се и социологичното основание на утопичната фабула на гръцките повести - стремежът чрез нея човекът да се измъкне от сложното всекидневно обкръжение⁷⁰. В този род изследвания правилно се отбелязва, че романът е „открита форма за открито общество”, един вид нов епос, който е преносим и може да бъде за всеки⁷¹. Правят се и по-конкретни заключения - за начина на четене и разпространение на романните четива, за читателската среда и за авторите на романи. Изяснява се, че първите романи са за една средна, образована градска прислойка и че именно нейният вкус е отразен в четива като повестите на Харитон и Ксенофонт от Ефес. Честото споменаване на Египет дава основание да се заключи, че рожденото място на романа е Александрия. Според един учен първият роман е написан под влияние на египетските демотически истории, циркулирали в Александрия в гръцки превод⁷².

Разбира се, това са по-скоро догадки, отколкото сигурни заключения. Сигурно може да бъде само убеждението, че люлка на авантюрно-любовната повест е елинистическата епоха и че основната социологична причина за нейната поява и разпространение е нуждата от нов тип писана и четена литература. Тази нужда изпитва един сравнително образован и субективно свободен среден човек, не добре интегриран в органична общност, реално и ценностно подвижен, изпълнен с безпокойства пред лицето на променливия и широк свят, който му противостои. Авантюрно-любовната повест очевидно е облекчавала безпокойствата на този човек⁷³.

Поради липсата на достатъчно данни не сме в състояние да конкретизираме това общо заключение в дискурсивно социологично описание на появата и функционирането на авантюрно-любовната повест. Не сме в състояние да го свържем и с общото смислово очертание на жанра, а още по-малко да го съотнесем коректно с конкретните форми и мотиви, които, воден от смисловата си задача, жанрът заема в хода на своето образуване от предходните жанрове в античната литература. Що се отнася до произхода, можем да се произнесем само най-общо - авантюрно-любовната повест се появява не само плавно, но и изведнъж, създадена от някого в един момент, когато е нужно⁷⁴. Тя се поражда от срещата на тази нужда и на някакви форми, които могат да я удовлетворят. В диалектиката на тази трудно изразима връзка можем да се намесим донякъде по-сигурно само ако се опрем на

⁶⁹ F. Altheim. Roman und Dekadenz, в неговата кн.: Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum. Bd. I. Halle, 1948.

⁷⁰ E. H. Haight. More Essays on the Greek Romances. New York, 1965 - цитирано по Кузнецова. Состояние изучения, цит. съч. Вж. Kuch, цит. съч., с. 14.

⁷¹ B. E. Perry. The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins. Univ. of Calif. Press, 1967-цитирам по Th. Hägg. The Novel in Antiquity. Oxford, 1983, p. 89. 69

⁷² По Hägg, цит. съч., с. 96.

⁷³ Интересно заключение у Hunger (цит. съч., с. 11) за византийския роман, което може да се отнесе и към античния - че изпълнява подобна функция като съвременния филм и вестникарско четиво.

⁷⁴ Идеята е на Perry, цит. съч. - вж. у Hägg. цит. съч., с. 90.

абстракцията на самата жанрова форма, разбираана като смислова задача, като семантичен хоризонт, а по-конкретно като сюжетен или повествователен тип.

Типологичното описание на авантюрно-любовната повест има наченки в античността. В Цицероново време откриваме кратка характеристика на особеностите на един вид реторичен разказ, която може би не се отнася за авантюрно-любовния роман, но добре изразява неговата природа. Подобен разказ съдържал „несходни характери, сериозност, лекомислие, надежда, страх, подозрение, скръб, притворство, състрадание, разнообразие на събитията, промяна на съдбата, неочаквано бедствие, внезапна радост, приятен изход на събитията”⁷⁵. Това определение добре улавя съдържателната подвижност, пъстротата на авантюрно-любовната повест, динамиката на високо и ниско, както и задължителния благополучен край.

В античната реторическа теория се откриват и други подобни определения с типологическа валидност - например „вид разказ, отдалечен от граждански проблеми” (*narrationum genus a causa civili remotum*). За косвена типологична характеристика могат да се сметнат и наименованията, давани на авантюрно-любовната повест в антично и византийско време. Така фикционалността на нейното повествование се улавя в названия като “*res ficta*”, *plasma* или *mythikon diegema*. Съществителното *diegema*, (разказ) получава и други две определения: *historikon* и *dramatikon*⁷⁶, с които може би се отличава измисленият разказ от повествованието с исторически характер и от това в „Етиопика”, която посто-янно се представя за драма. „За „Суда” в 10 век авантюрно-любовната повест е *drama historikon*, т. е. тя е представителна и художествена като драматическо произведение, но е написана в проза и се основава на разказ. Най-после тя се нарича *logos erotikos* („любовен разказ”).

В тези наченки на типологично характеризиране (в новото време те не са по-съвършени!) се улавя една или друга формална страна на авантюрно-любовната повест, преди всичко отделни повествователни особености, или най-общо нейни теми, мотиви и дори функции - например това, че тя забавлява и се чуждее от обществена проблематика. Пълноценното типологично характеризиране обаче би трябвало да се проведе на всички нива, да свърже повествователните особености със смисъла, произвеждан в сюжетния ход на повестта и въздействащ при четене. Това би означавало да се опишат мирогледните параметри на жанра, да се определи неговото специфично разбиране за действителност. При това определяне не би било редно да се пропускат формалните средства, с които то се постига, както и това, че специфичното разбиране за действителност, характерно за жанра, е средство, за да се въздейства върху реалността на конкретния читател на авантюрно-любовната повест. Или казано по друг начин, типологичното характеризиране на жанра не бива да бъде само формално или само смислово-мирогледно, а специфично смислово, т. е. основаващо се на осмислените форми. На свой ред условното разбиране за действителност, постигано от жанра, е редно

⁷⁵ Цитирам по А. Егунов, „Ефиопика” Хелиодора, в кн.: *Гелиодор*. Ефиопика. М., 1965, с. 8.

⁷⁶ Материалите съм взел от *W. Schmid*, Anhang, в книгата на *Rohde*, цит. съч., с. 602 сл. Вж. по-подробно *Kuch*, цит. съч., с. 9 сл.

да се тълкува функционално, в контекста на реалността, която го поражда, като очаква то да се отнесе активно към нея.

Такова специфично, основаващо се на осмислените форми функционално-типологическо описание откриваме в студията на М. Бахтин „Форми на времето и хронотопа в романа”⁷⁷. Студията е посветена на трите основни типа в региона на античния ромак. Към първия, наречен „авантюрен роман на изпитанието”, Бахтин отнася гръцките любовни повести. Критерий на типологичната характеристика у Бахтин е т. нар. хронотоп. Проявата на жанра у него се търси не в отделен мотив или в съчетание от мотиви, а като принцип за строене на условна действителност, като структура от условно пространство време. Според Бахтин художественият хронотоп определя и образа на човека, и особеното отношение на жанра към определена реалност.

Така авантюрно-любовната повест се оказва цялостен начин за усвояване на някаква действителност. Нейният герой, смята Бахтин, е абстрактен човек, от чийто живот повестта улавя само два момента - влюбването и брака. Но времето, което протича между тях, не е биографично, в него няма ставане, движение и промяна, героят остава идентичен на себе си. Между тези моменти се наблюдава един вид зеене, чисто авантюрно време на случване отвън и на пасивно за героите пораждање и преодоляване на прегради в ход от щастливо и нещастно стечение на обстоятелства. Бахтин определя авантюрното време като ред от едновременности и разновременности и същевременно като време за вмешателство на ирационални сили. На това време в повестта съответства широкият чужд свят, абстрактна пространствена екстензивност с ограничена конкретност. Според Бахтин времето и пространството в гръцките повести са свързани механично. Накратко, този хронотоп е наречен от автора „чужд свят в авантюрно време”. Неговото дълбинно основание е изолираният частен човек, който съхранява своята идентичност само в такъв абстрактен чужд свят, в такова авантюрно време, неоставящо никакви следи нито в човека, нито в света. Особеност на антропологията на гръцките повести е и реторичното държане на човека, условната публичност на изразяването му, която контрастира на абстрактното частно битие, уловено в любовно-брачната история. Във връзка с това Бахтин говори за свързване на разнородности в повестта, обединени с цената на крайна абстрактност.

Освен конкретната научна стойност, както всичко сторено от Бахтин, и тази характеристика притежава достойнството, че прави внушения и допуска доработване. В случая то се налага в посоката на функционирането на така описания модел, на неговото отношение към определен културен контекст или към прагматиката на текста, ако употребим този структурален термин. Защото прагматиката може най-добре да разкрие действителните парадигматични стойности на сюжета на гръцките повести. Но тъкмо тя не е взета предвид в модела на М. Бахтин, което е станало причина да не се разкрие един по-дълбинен семантичен пласт от смисловата структура на повестта.

Схематично тя ни се представи съставена от два елемента – завършваща благополучно с брак любовна история и авантюрно, изпълнено с премеждия пътешествие по широкия свят. Двата елемента имат и самостоятелен смислов

⁷⁷ Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе, цит. съч., с. 234 сл.

привнос, но, както вече се каза, връзката им очевидно се налага от по-комплексна смислова задача.

Любовно-брачната история изразява по абстрактен начин частното човешко битие. Тя улавя само принципа му, и то а примерен висок план. Белег за това е, че влюбването става с божя намеса и че героят остава идентичен на себе си. Неговата частност е представена не в контрапункт на общественото му битие, а само като факт на фона на един широк неспецифициран като обществен, природен или космичен свят. Принос за това изразение има отпадането на историческата проблематика и усилването на чисто авантюрното пътешествие в повестите. Абстрактната частност е основанието любовно-брачната история да клони към едносъбитийност и несюжетност. Тя става обикновен означител на самата ценност на частното битие, давано само като постановка в брачното благополучие на героите, но не и получавано в сюжетен ход.

В любовно-брачната история е налице и друг проблем, останал неотбелязан от Бахтан - това, че в нея се моделира отношението на човека към друг човек, че човешкият свят се възприема като интересубективна структура. Това се открива като проблем в културата на всяко отворено общество. Възникнал и в епохата на елинизма, именно него, тази страна на реалното незавършено настояще, а не самата частност на човека, трябва да изрази и да реши авантюрно-любовната повест. Защото интересубективната връзка е един вид преодоляване на абстрактната частност в минимална свързаност. В този план героите на повестта са минимално неидентични, а тяхната история минимално ставане, отървяване от неидентичността на своята отделност в по-добрата идентичност на брачната двойка.

По друг начин казано, чрез любовно-брачната история гръцката повест моделира свързаността на човека с един естествен друг човек, свързаност, която поради намесата на божества, поради естествената свързаност на мъжа и жената в любовта се представя трансцендентно, като нещо вечно и затова противоположно на незавършеното, настояще. Това е стабилна и неподвижна връзка, означаваща в благополучието си покой. Този покой се изпитва, като се отлага в движението по широкия свят в авантюрите премеждия. Но както подчертават неговата ценност и просто служат за контрастно утвърждаване на високото примерно благополучие в брака, авантюрите имат и своя самостоятелна задача - да моделират отношението на човека към един широк отворен свят.

Абстрактното разбиране за пространство, липсата на възприятие за конкретна вещност, това, че светът в повестта е прост набор от топоси, изглеждащи еднакво постижими, са все начини за изразяване на широкия отворен свят, действителен проблем на елинистическо-римската култура. Широкият свят, противостоящ, на един леко придвижващ се герой - това е структура за изразяване на реалното отношение между несвързания с общност дезинтегриран човек и заплашително отворения неясен свят на времето, породило авантюрно-любовната повест.

Само че изразяването, в случая толкова абстрактно, е едната проява на романната стихия. Другата е неизбежното покриване с концепция, затварянето на така уловената страна на незавършената ставаща действителност. Светът в авантюрно-любовната повест е обемен и без прегради като имагинерния свят на

мита. В него не се различава общественото от природно-космичното пространство. Оттук лекотата, с която човекът в повестта влиза в допир с извънчовешките сили. Така с изработването на широк митологичен свят се прави реверанс на традицията и се открива концепция за ликвидиране на реалната отвореност на света. Към традиционната митологична концепция се добавя и честата авторова религиозна идея, който по по-личен начин, но все пак достатъчно митично и нереалистично поддържа традиционното в античната литература трансцендентно отървяване от незавършена действителност.

В това отношение повестта е колеблива и компромисна. Романът поначало обича компромиси. Авантюрно-любовната повест гради непоследователно и един митологично широк, и един реално широк и отворен свят. Ако те се срещат в нещо, то е, че реалната отвореност на света е абстрактна, дадена само по принцип.

И така гръцката повест има диалектична цел - тя трябва да моделира отношението на човека към широкия отворен свят, да означаи неговата отвързаност, но може би и реалната му устременост към света. Ако в този план човекът се свързва със света, със света като цялост, това става митологично - било с традиционната намеса на отвъдни сили, било с религиозно посвещаване на божество, символизиращо целостта на света. Една традиционност, която ограничава романността. От друга страна, повестта моделира отношението на човека към естествения друг човек. В този план свързаността също се осъществява и осветява митологично.

Но ако се замислим за връзката на двете отношения - към широкия отворен свят и към естествения друг човек, ще се досетим, че в повестта тя се конструира и контрапунктово. Връзката с широкия отворен свят се възприема за подвижност, която се преодолява в неподвижността на връзката с естествения друг човек, в брачното благополучие. Интерсубективното щастие е изход от динамиката на отношението с широкия отворен свят. То е по-ограничена реалност, в която човек се отървава от неограничената. Колкото и абстрактно да изглежда, това съотношение има известно психологическо основание - другият наистина се възприема за спрян свят, сведен до лесно едно многообразен космос. В този смисъл можем да говорим за уловена страна на незавършения ставащ свят и за романно съотнасяне.

Като представя отношението към широкия отворен свят като механична преместимост сред реални, но неконкретно представени топоси, а отношението към естествения друг човек символизира в любовната привързаност на прекрасните момче и момиче с висок произход, гръцката повест противопоставя ценностно тези две страни - отношението към света, преместимостта е нещо отрицателно, брачната връзка - нещо абсолютно положително. Положителното обаче не се получава, то е дадено поначало. Противопоставени външно, двете отношения не интерферират. Човекът не се поражда от реална среда, за да стане човек, той я отрича. А в другия човек е просто даден. Това означава, че и интерсубективността е уловена само като факт и все още не е основа за история. Затова протичането на авантюрно-любовната повест е един вид забавяне на предварително известното. Нейният сюжет изобщо не се нуждае от композиция⁷⁸. Композицията или отсъства,

⁷⁸ По друг начин това се твърди от *Грифцов*, цит. съч., с. 45 – външната фабула е отдалечена от вътрешната тема.

заменена от механично хронологическо следване, или представлява виртуозно заплитане, разместване и отлагане („Етиопика” на Хелиодор), което няма отношение към сюжета. Или казано формулно, сюжетът на авантюрно-любовната повест е статично твърдение и решение, а не динамика на решаване. Това е вътрешно отречен сюжет.

Предрешеността на сюжета ограничава личнотворческата активност. Авантюрно-любовните повести, както и изобщо античните романи, са, така да се каже, произведения без автор. Затова в една или в друга форма те ни се явяват анонимни. Но ограничени в сюжетното си конципиране от задължителен митологичен хоризонт, те предоставят на своите автори други свободи. Самата романна форма, свободната прозаическа среда, допуска всякакви композиционни развития и усложнения, още повече, че чрез тях се компенсира бедният устойчив сюжет на повестта. (Впрочем срещата, вътрешното интерфериране на сюжет и композиция ще стане постижимо едва за романа на 19 и 20 век.) Свободата на романната форма дава възможност и за своя, по-открита идея. Става дума не за религиозната, продължаваща митологизма на сюжетното решение идея, а за това, че авторите се обаждат в хода на повествованието, правят заключения по един или друг въпрос в етичен, психологически или научно-енциклопедичен план. Авантюрно-любовната повест допуска разноречиво конципиране, всякакви локални концепции в свободен контрапункт спрямо твърдата сюжетна постановка или основната авторова идея. Най-после романистите могат да обсъждат и самото романно изкуство като Хелиодор, който споделя в „Етиопика” (IX, 24) основанията за заплетената композиция на своя роман.

На това разсейване на концепцията съответства стилистичната динамика в авантюрно-любовната повест. Поради устойчивия си сюжет тя поначало е и стилистично устойчива. Но още в несофистическите образци, в романите на Харитон и Ксенофонт от Ефес, се наблюдава тенденция към двустилие - система от обикновен разказан и по-висок поетичен стил, застъпван в описанията, монолозите, молитвите и пророчествата. В софистическите романи на Ахил Таций, Хелиодор и Лонг, тази система се запазва, само че високият стил става по-реторично наситен. И в двата случая в пасажите с висок стил се откриват вмъкнати метрически откъси. Това прави вероятно допускането, че гръцката повест има връзка със същата фолклорна основа, върху която се развива мениповата сатира и за която в един широк ареал е характерно смесването на поезия и проза⁷⁹. Към народната основа и карнавално-бурлескното настроение на менипеята сочат и особеностите на „Левкипа и Клотофонт” на Ахил Таций - пародийният нисък стил, побоите и грубостите в разказните партии, стилистично твърде близки до разказния тон на Петрониевия „Сатирикон”.

Макар да засилваме функционалната страна в тази типологична характеристика, тя не губи от това своята евристична абстрактност. Преди всичко ориентир и подход, тя не бива да бъде толкова твърда, че да оставя без внимание в

⁷⁹ Тези заключения принадлежат на *С. В. Полякова*. К вопросу стилевых особенностей греческого романа, в сборната кн.: *Язык и стиль античных писателей*. Изд. Ленингр. унив., 1966. Вж. също *Л. И. Шевченко*. Стилистические особенности формы „Вавилонской повести” Ямвлиха, в сборната кн.: *Язык и литература древнего мира*. Изд. Ленингр. унив., 1977.

конкретната материя на отделните романни творби това, което ѝ противоречи. Защото реално съществуват романните творби, а жанровият модел е само тяхна страна, тенденция, обединяващ смислов хоризонт.

За жанра примерно е характерно сюжетното и композиционното протичане да остават несвързани, композиционното изпълнение да бъде формално - в някои случаи то следва реторическата техника на дублиране по аналогия и контраст. Това не означава обаче, че в отделни конкретни изпълнения този принцип не се нарушава в посоката на опит композицията да служи на сюжета и дори да се вмести в неговото устойчиво абстрактно конципиране. Такъв опит откриваме в „Левкипа и Клитифонт“ на Ахил Таций. Като дублира основната любовна фабула с друга, за Калистен и Калигона, оставаща в рамката на романа, Ахил Таций я развива в постановка, която е чужда на жанра - под влияние на високото чувство за продохата Калистен се облагородява. Разбира се, той става като всички високи герои на гръцката повест, но важното е, че за разлика от тях се развива, че е значително по-неидентичен на себе си. В тази скица за фабула се коментира друга възможност, надхвърляща жанровата. И това не е случайно. „Левкипа и Клитифонт“ надхвърля жанра и по психологичност, и по сложност на някои характери (Мелита), па това, че Клитифонт изневерява физически на Левкипа и че този факт не само остава скрит за момичето, но и бива оправдан с възгледа, че било човешко. Също като Тукидид Ахил Таций се уповава на концепция за човешката природа, в случая практическа, приближена до всекидневието, така или иначе по-реален авторов глас, който руши митизма на сюжетната концепция и става основа за разни дисоциации и отклонения от жанровия принцип.

Вероятно нещо подобно би могло да се твърди за всяка една от авантюрно-любовните повести. Гледани конкретно, те би трябвало да са по-богати и непоследователни от жанровия принцип, още повече, че са романни творби, че поначало са устремени да бъдат не нещо затворено, а като поемат в себе си и средата на своето ползване, да заместят едновременно и целия живот, ѝ цялата литература.

Но не анализът на определена творба беше задачата на настоящата глава, а опитът да се допълни и доработи във функционална насока типологичното описание на жанровия хоризонт на авантюрно-любовната повест, оставено ни от М. Бахтин.

РИМСКИЯТ АВАНТЮРНО-БИТОВ РОМАН

В жанра на авантюрно-битовия роман античността ни е завещала само две произведения - „Сатирикон” на Петроний и „Метаморфози” на Апулей⁸⁰. Те принадлежат на римската литература и са създадени в два последователни века - 1 и 2. Наричам този вид античен роман „авантюрно-битов”, понеже следвам систематиката на М. Бахтин. Иначе в научната литература той по-често се означава като „римски сатиричен роман”. Това название повдига въпроси. Ако в него непременно трябва да се улови основният общ признак, пародията би представила по-добре от сатирата двата романа, а още по-добре тенденцията към реализъм. Въпросът е, че за разлика от авантюрно-любовната повест, чувствана като определена жанрова форма още в античността, римският авантюрно-битов роман, жанровата връзка между „Сатирикон” и „Метаморфози” е факт за науката от края на миналия век, и то не единодушно приет.

За жанровото обединение на двете произведения се намират, по-скоро типологични основания - карнавално-бурлескното настроение, сатирата и реалистичната тенденция, пародирането на гръцката любовна повест, разказването от първо лице, използването на вмъкнати разкази. Генетичните основания са ограничени. Може би чрез посредничеството на сатирите на Варон Реатински „Сатирикон” е свързан с мениповата сатира, докато „Метаморфози” се нарежда в традицията на „Милетските разкази” на Аристид, които нямат връзка с мениповата сатира, освен че като нея се развиват от една за съжаление недостигнала до нас градска фолклорна литература. Но ако в романа на Петроний има все пак белег от новелистиката на „Милетските разкази”, в романа на Апулей липсва похватът „смесване на проза с поезия”, формалният признак на мениповата сатира.

Различно е и отношението към езика в двата романа. В „Сатирикон” езикът се мени според материята на разказа - откриват се образци на простонароден латински, пародии на висок прозаичен стил и на висока поезия, както и жива литературна реч. Апулей също пародира високия стил на прозата и поезията на миналото, но сам разказва на изкуствен език, смесица от архаична и простонародна лексика. Той е по-верен от Петроний на античната стилистична традиция, докато Петроний, който отстъпва от нея, се държи в стилистично отношение много по-романно.

Най-значителната и най-силно затрудняващата отделянето на жанровия хоризонт отлика между двете творби е това, че „Сатирикон” изглежда изцяло пародийна книга, независимо че в откъса „Пир у Трималхион” откриваме и сериозен поглед към съвременния социален свят. Докато в романа на Апулей на социалната съдба се гледа откъслечно. Но затова пък е налице нещо, което в „Сатирикон” липсва - сериозна авторова идея, утопична концепция за човешкото благополучие. В това „Метаморфози” напомнят финалния маниер на някои гръцки повести, които успокояват с религиозна идея обърканото движение на героя по широкия свят. Въпросът е дали наличието на подобна авторова идея отвеща към

⁸⁰ Оригинални текстове в изданията: Petronius, ed. A. Ernout, Paris.1970; Apule-ius, ed. D. S. Robertson, t. 1-3. Paris, 1940-1945. Преводи на български: *Петроний*. Сатирикон, прев. на Д. Бояджиев. С, 1981; *Апулей*. Златното магаре, прев. на Г. Батаклиев и П. Радев. С, 1984.

гръцките повести и сочи общия хоризонт на античния роман, или се отнася по-точно към смисловия хоризонт на авантюрно-битовия роман. Защото иначе той би трябвало да се определи от пародийно-сатирико-реалистичното начало, което, бидейки налице и в „Метаморфози“, е все пак по-пълно застъпено в „Сатирикон“.

До каква степен жанрът се прави сам и до каква се създава от автора на романната творба? И дали пародирането на всички възможни жанрове в „Сатирикон“ не е личнотворческа хипертрофия на определената от мениповата сатира тенденция? Петроний ля създава жанра, като разширява възможностите на Вароновата менипея, или разполага с вече готов гръцки образец, както може да се заключи по един прозаичен фрагмент на гръцки език⁸¹.

Всичко това щеше да бъде по-ясно, ако „Сатирикон“ беше достигнал до нас цялостно като „Метаморфози“. Но дори и в този случай конкретният материал нямаше да бъде достатъчен, за да бъде сигурно възстановяването на жанровия хоризонт, независимо че действието на жанра, както твърди Бахтин, трябва да се търси и в съседни области - в сатирата и дитрибата, както и в някои разновидности на раннохристиянската житийна литература.

Разбира се, жанровият хоризонт не е просто пасивно следствие на готови факти, а и система за откриване на нови факти, евристичен модел, който може да се построява и при наличието на бели петна. Именно такъв характер има типологично-функционалното описание на жанра на авантюрно-битовия роман в студията на М. Бахтин „Форми на времето и хронотопа в романа“, на което ще се опрема в този случай⁸².

Бахтин смята, че конципираното в авантюрно-битовия роман време е по-конкретно от авантюрното време на гръцките повести. То не е вече зеене между два биографични момента, а е в състояние да представи по-съществена страна на реалния човешки живот - неговата динамика в основна промяна. Това става с изобразяването на няколко изключителни, кризисни момента от живота на героя. Разбира се, човешкият живот остава извън пределите на романа, а промяната е не развитие, а преобразуване изведнъж, метаморфоза, отделяща едри, несвързани в плавен ход отрязъци от живота на човека. Тази концепция за време ограничава действието на случая, респективно и пасивността на романный герой, който вече разполага с известна инициатива - в началото и в края на авантюрния ред от случвания. По този начин неговият жизнен път бива възприет по-динамично в етапите грешка, наказание, изкупление и щастие, а крайното благополучие в сюжетния ред изглежда резултат и на неговата активност. Макар частен и изолиран от света като героя на гръцките повести, благодарение на метаморфозата този герой открива и един по-конкретен свят - на бита и всекидневието, който, въпреки че не го засяга и остава чужд и встрани от основния му път, все пак се постига като факт. Заедно с това се открива много по-конкретно, наситено с по-съществено време пространство. Според Бахтин авантюрно-битовият роман е форма за по-пълнен контакт с незавършеното настояще, израз на което е и фактът, че за разлика от гръцките повести този роман вече може да моделира един до известна степен нетъждествен на себе си човек.

⁸¹ The Iolaus fragment: P. Oxy 3010; P. Parsons. A Greek Satyricon?: Bull. of Class. Studies, Univ. of London 18 (1971).

⁸² Бахтин. Формы времени в хронотопа в романе, цит. съч., с. 261 сл.

Въпросът е, че тази иначе безукорна характеристика, изпълнена изцяло върху „Метаморфози“, не се отнася неконфликтно за „Сатирикон“. Може би жанровото положение е леката променливост на героя, наченка на неговото адаптиране към многообразния свят, а концепцията, постигната с метаморфозата на Луций у Апулей - нещо по-конкретно, което не произтича от хоризонта на авантюрно-битовия роман. Може да се сметне, че жанровото положение на този вид роман е преди всичко ситуацията за контакт с незавършеното настояще, за изразяването на неговата подвижност в пародийно-реалистичен план. Докато затварянето му в концепция нещо гранично за жанра, което го разрушава, в случай че бъде реализирано, като превръща реализиралото го произведение в роман изобщо. Може би авантюрно-битовият вид е не определеността, описана от Бахтин, а само едно поле за трансформация, за подсилване на иначе слабия контакт с незавършеното настояще, форма на прехода към романа без вид, в който страните улавяне на незавършеното настояще и неговото сублимиране в концепция биха били в равновесие. На тези въпроси, инспирирани от модела на Бахтин, заслужава да се отговори.

„Сатирикон“ на Петроний⁸³. Кой е Петроний? Според прекалено стриктните филолози той е име, за което не може да се каже нищо определено⁸⁴. Но дали защото самият авантюрно-битов роман е не дотам безличен, или поради достатъчно други основания авторът на „Сатирикон“ обикновено се идентифицира с Гай Петроний, приближения на Нерон и негова жертва, за когото съобщава Тацит в „Анали“ (XVI, 18 - 19). Блестящите редове, които историкът посвещава на този своеобразен герой на изтънчеността, удивително подхождат на автора на „Сатирикон“ - като човек „съдник на изящния вкус“ в двора на Нерон, като писател изтънчен стилист и изобличител на невежеството и кича. Тацитовото сведение, че се постарал да не се раздели патетично с този свят, искайки в последните си часове да слуша не за безсмъртието на душата, а лекомислени песни, също отговаря на умонастроението на автора на „Сатирикон“, който сам твърди в книгата си, че „няма нищо по-нелепо от глупавите човешки предразсъдъци и по-пошло от лицемерната строгост“ (гл. 132).

Разбира се, и да приемем, че Нероновият приближен е авторът на „Сатирикон“, не значи, че постигаме гледната точка на писателя Петроний. И Трималхион не обича строгостта и се хвали, че никога не е слушал философи. На въпроса за позицията на Петроний не може да се отговори, преди да се отдели позицията на самия романен жанр. Така или иначе трябва да се започне от ориентира на авантюрно-битовия роман и после да се премине към произведението.

Според някои изследователи „Сатирикон“ представлява наниз от истории, продължаващи без ред, неподчинени на структура, лишени от жанров хоризонт. Но въпросът е, че дори да не следва определена жанрова перспектива, „Сатирикон“

⁸³ Текстът за Петроний в настоящата студия е преработка на моя предговор към българския превод на „Сатирикон“, цит. съч.

⁸⁴ Подробно за научните спорове около авторството на „Сатирикон“ И. П. Стрельникова. Сатирико-бытовой роман. Петроний, в сборната кн.: Античный роман, цит. съч.

поне подлага на съмнение някоя в името на друга. Това се усеща в текста, осеян с лакуни и съмнителни места, независимо че е само малка част от края на огромното произведение, обхващащо 16 книги и можещо да се побере според изчисленията на един филолог на не по-малко от 800 печатни страници.

Едно сравнение би ни помогнало. Измежду всичко друго „Сатирикон” прилича най-много на „Гаргантюа и Пантагрюел” на Рабле - подобен гигантизъм и свободно движение вътре в романната форма, подобно весело скиталчество и вяра в материалното начало, подобно тържество на грубото слово и карнавална, разпуснатост. Може да се добави и подобната връзка с фолклора, на която се дължи „революционната” ефикасност на словото в двата романа. Немалка е обаче и отликата, която също ориентира. Повествованието на Рабле обхваща огромно фантастично пространство, руши съвсем определено един мироглед, за да утвърди друг. Докато разказът на Петроний се движи в реално-пространство, а смехът му не е само утвърдителен и скептицизмът му само оптимистичен. У Петроний разпуснатостта е и карнавално-символна, но и буквално реална. Изобщо друга е мярката на неговия реализъм.

Следвайки жанра на авантюрно-битовия роман или може би създавайки го, „Сатирикон”, по всичко личи, възниква като пародия на авантюрно-любовната повест⁸⁵, макар че нейните оцелели представители са от по-късно време. Висок стил, идеална влюбена двойка, прекеждия по трудния път към семейното щастие, фантастични приключения и неочаквани обрати - това са сюжетните белези на тази повест. Фабулата на „Сатирикон” е едно обратно подобие. И нейният герой Енколпий е жертва на гнева на божество. Осквернил тайнство на Приап, бога на сладострастието, той изпитва силата му във влечението към Гитон, в съперничеството на Аскилт, в десетките прекеждия и накрая в това, че губи мъжката си сила.

В поредицата ниски истории в „Сатирикон”, чиито герои са лумпени, освободени роби и крадци, са префасонирани пародийно високите прекеждия, през които преминават високите герои на гръцката повест, прекрасните момче и момиче със знатен произход. Символен преобразовател на ценности и само в известно отношение действителност, еротичните истории в романа на Петроний са опаката страна на любовната патетика в произведения от типа на „Етиопика” на Хелиодор. В единия случай устойчиви високи чувства, банална вяроност и надута сълзлива сериозност, на които се вярва, в другия абсолютна неустойчивост и невяроност, любовни преживявания и сълзи, които имитират други сълзи. Те се леят, за да се смее читателят. Променчивост и неочаквани щастливи изходи - това е един от ключовете на фабулното движение в „Сатирикон”. На противоречието между думи и дела, което пародира патетичното непротиворечие в гръцката повест, (съответства мълниеносното превръщане на любовта в омраза и, обратно, без всякакво психологическо правдоподобие - крайна неустойчивост и подвижност, която руши неубедителното твърждение на човека от любовните повести и всъщност е път към постигането му като реален характер. По отношение на пародирания

⁸⁵ Тезата за пародията на гръцкия роман принадлежи на *R. Heinze*. *Petron und der griechische Roman*: *Hermes* 1899 (34). Доразвита е от *W. Kroll*, art. *Petrenius Arbitrator*: *Pauly-Wissowa RE*, Hbd. 37, 1937. Вж. и друга литература у *Стрельникова*. Сатирико-бытовой роман, цит. съч.

жанр повечето в художествено отношение тук е това, че е постигната хармония между външната и вътрешната подвижност на героя.

Широк е регистърът на пародията в романа на Петроний. Пародирайки, „Сатирикон” преобразува и в този смисъл върши и нещо сериозно. Но пародията е също игра и преди всичко литературна пародия⁸⁶. Изключително образован, неизчерпаем в цитирането, Петроний говори като този или онзи поет, или с негови стихове, или преструвайки се, че са негови. На всеки ред в романа може да се подозира литературен образец - дори в случаите, когато нещата изглеждат взети направо от живота. Готвещата баба в последната част на романа очевидно е пародия на момент от пасаж за Филемон и Бавкида в осмата книга на Овидиевите „Метаморфози”, но стиховете, които цитира Трималхион, са може би имитация на Публилий Сир. Във всеки случай това не може да се провери. Изписани са толкова страници, за да се докаже дали е пародия на Лукан или нещо друго голямата поема в романа. Затова е допустимо да се предполага, че в Евмолповата поема „Падането на Троя” и в образа на досадния словоизвержител Евмолп е докачен самият Нерон.

Но кой е истинският осъществител на пародията - Петроний или жанрът. Разбира се, въпросът е изкуствен. Автор на литературната пародия е Петроний, но принципът на пародирането е зададен от жанровата форма, от стихията на народния смях, пренесена в нея и по свършен начин сродена в произведението със скептичната насмешка на изтънчения аристократ.

Поради липса на данни не може да бъде достатъчно ясно от какви жанрови източници и по какъв път се е стигнало до странната литературна форма на Петрониевия „Сатирикон”. Не е ясно кое е било готово в традицията и кое е дело на автора. Но че е черпено от много извори и че традицията на народната сатирична литература е продължена и преосмислена, за да се конфронтира изтощената висока литература, това е напълно ясно.

„Сатирикон” е традиционното гръцко название на романа. Иначе с повече право неговото име би трябвало да е „Сатири”, и то в латинския смисъл на думата *sutra* т.е. „смес”. Така се наричат на латински сатирите на Луцилий и Хораций, злободневни и пъстри, засягащи разни всекидневни теми. „Сатирикон” е наистина смес, пъстрило - във всяко отношение. Най-напред защото прозата му е осеяна със стихове и защото често те имат сериозен тон, който е един вид контрапункт на разхлабеното слово на прозата. Смес е, защото се засягат злободневни въпроси, и то по различен начин, често и пряко във формата на монолози трактати. Смес е освен това, защото примесва стилове Енколпий разказва на чист литературен латински, а Трималхион и неговите съседи разговарят на цветист народен език. В „Пирът у Трималхион” езикът на участниците е обагрен социално. Този специфично романен начин за улавяне на незавършеното настояще не е приложен никъде другаде в региона на античния роман.

Петроний продължава не толкова традицията на изтънчените реалистични сатири на Хораций, макар че между тях се открива една, предаваща подобно

⁸⁶ Изчерпателно за литературната пародия в „Сатирикон” още в миналия век *A. Collignon. Etude sur Petrone. Paris, 1892.* По-нова литература и опит да се обясни една връзка с Луцилий у *E. Flores. Petronio e le schedium Lucilianae humilitatis, в сборната кн.: Prosimetrum e spoudogeloion. Univ. di Genova. Facota di lettere, 1982.*

угощение като това у Трималхион (Част II, 8). Той върви в стъпките на т. нар. менипова сатира, пъстра форма на каламбурно сатирично слово, изработена от киниците, на името на един от които, на Менип от Гадара (3 век пр. н. е.), тя е наречена. Смес от проза и поезия, мениповата сатира е беседа на морално-философска тема, спор с въображаем противник, весел и гротесков, изпъстрен с цитати, поговорки и ругатни. В римската литература менипеята е използвана в I век пр. н. е. от Варон Реатински, който осмива в нея не толкова откъснатата се от житейската практика философия като киниците, колкото популяризира гръцката философия.

За своята неумерено разраснала се менипея Петроний сигурно е използвал като образец Вароновите злободневни поетически късове⁸⁷. И все пак „Сатирикон” надхвърля мениповата сатира. Поради мощното преосмисляне на цялата литературна традиция романът излиза извън границите на пародията в посоката на едно реалистично слово, улавящо реалното незавършено настояще - нещо, което, общо взето, остава непостигнато в региона на античната литература. Че „Сатирикон” абсорбира сократическия диалог и жанра „угощение”, имитирани пародийно в Трималхионовия бълбрек на морални и литературни теми, това е по-мярката на мениповата сатира. Но в търбуха на това романно чудовище попада патетичният език на трагедията, целият арсенал на ораторската проза, умонастроението на епиграмата, еротизмът на новелите на Аристид от Милет, а и техният фолклорен тон, който и у Бокачо е същият. Особено оплодотелно в „Сатирикон” е присъствието на мима с неговия гротесков реализъм и ниски битови теми.

Понеже думата е за реализъм, нужна е уговорка. Петрониевият реализъм не е нито последователен, нито само от един тип „Сатирикон” е по-скоро произведение, в което се изпробва възможността за реалистичен почерк. Доста ограничена за античното време, тази възможност в случая е и доста надхвърлена. Що се отнася до реализма в буквалния смисъл на думата, художествения похват за предаване и на подробностите на човешката обществена действителност, и на нейните тенденции, „Сатирикон” е единственото литературно произведение на гръко-римския свят, в което има известно равновесие между тези два компонента.

Основните постижения на реализма откриваме в „Пирът у Трималхион”. Тези петдесетина страници са може би най-ценният исторически извор за Нероновото време, документ за една страна от живота в хранещата Рим италийска провинция. Не се знае точно в кой град живее Трималхион. Петроний като че ли нарочно не го е посочил, защото е чувствал, че социалната истина е еднаква за Куме и за Помпей. Както се разбира от разговорите на угощението, забогателият предприемчив освободен роб, необразован и кокетираш с културата, е типична фигура за времето у Трималхион са поканени и други като него. Разбира се, в „Сатирикон” е налице контакт с живата социална среда, но не и цялостна оценка, още по-малко социална оценка. Интересно е, че решил да влезе в контакт с близкото минало, Тацит наблюдава в своите „Анали” високо и реторично Нероновият Рим. Докато воден от жанра си, Петроний се спуска в неговата низина и отива в хинтерланда на провинцията, където става стопанската авантюра на онова

⁸⁷ За отношението на Вароновата сатира към римския роман *И. П. Стрельникова*. От греческого романа к римскому. Аристид. Варон, в сборната кн.: Античный роман, цит. съч.

време. Естествено не за да я покаже като стопанска и социална. В случаите, когато реагира оценъчно, също като Тацит той гледа на героите на тази авантюра със скепсиса на римски гражданин, виждайки не развитието, а упадък и кича, надсмивайки се и преживявайки естетически онова, което не може да осмисли социално. Всеки момент от „Пирът“ повтаря като че ли мъчителната констатация - това е упадък, това богатство е бавно протичаща смърт. И наистина златните накити, безумно капризните ястия, обилието, което притъпява сетивата, грубостта на обноските са пластично превъплъщение на загниващата енергия на едно общество. Но тъй описани, те са дело и на тъжната оценка на римския аристократ, който сам мисли с материални епикурейски термини.

Двойно трябва да се обяснят източниците на материалната стихия, която владее „Пирът“ и на която е жертва Трималхион - тя е и реална, и художествено условна. Тази условност, своеобразна непригодност към реалността, е чудесно изразена в шутовството на Трималхион, в това, че се глези, позира, демагогства. Определя го дълбоко проникналата в нищожеството на природата му самота, породена от безбрежната свобода на богатството и властта. С много свои черти той напомня Нерон такъв, какъвто ни го описват Тацит и Светоний. Типологично сродни са Нерон, устройващ пожара на Рим, и Трималхион, устройващ своето погребение, дори и поради това, че мнимото погребение произлиза като форма от народния карнавален празник.

И все пак, ако тонът на Тацит е безперспективно трагичен, а на Петроний весело скептичен, дължи се и на факта, че наблюдението на романиста протича в значително по-реален план, където нещо се осъществява. Веселият скепсис се поражда от реалистичната пластика, от вкуса към конкретното - вещи на бита, ястия, живи лица. Материалният свят в тази творба е един вид постигнат в обилието на пипани, проверявани и мерени вещи. Човекът е близо до предмета - фестивално, като се удря в него, и реално, като се интересува от неговата стойност. Писателят го постига и по трети начин - естетически. Естет и ценител, веднага долавящ кичовата среща на несъответстващи форми и значения, Петроний умее както да описва човешкия предметен свят, така и да означава чрез него. Тъй че реалистичната пластика е вторият солиден агент, който пречи на Петрониевия скептицизъм да прерасне в трагична мрачина.

Социалната заостреност на погледа в „Пирът“ не бива да се смесва с гротесковия нисък реализъм в другите части на романа, с обценното слово на площада и в публичния дом, нито с безперспективното подглеждане към един или друг къс действителност, изпълнено просто така, естетски, както е в стихотворните мимове на Херондас. От друг тип е карнавалният реализъм на побоищата, ругатните и преобличането и макар сроден с него. своя особена позиция има фолклорният реализъм на блестящата новела „Ефеската матрона“. В събитията на тази новела, които важат за всеки човешки живот, е утвърдено самото жизнено начало. М. Бахтин е нарекъл сполучливо „реалистическа емблематика“ художествения похват в тази новела⁸⁸. Подобен емблематичен замах има и финалното събитие в „Сатирикон“ - загубената и отново възстановена

⁸⁸ Бахтин. *Формы времени и хронотопа в романе*, цит. съч., с. 372.

мъжественост на Енколпий. Половата сфера налага не само нисък битов или гротесков смисъл. Тя е и символ утвърдител на жизненото материално начало.

В пъстрилото реалистични похвати в Петрониевия „Сатирикон” преднина имат реалистичната символика и пластичното възприятие на човешкия предметен свят. На тях се дължи веселието и жизнеутвърждението. Но има и друго настроение в романа - социалното мислене на Петроний и гротесковият реализъм на градската низина са носители на песимизъм. Затова, ако искаме да бъдем точни, трябва да наречем веселоутвърдително-тъжнопесимистично настроението, което излъчва „Сатирикон”.

Изглежда, калейдоскопната многогласна окръгленост е била собственото постижение на тази огромна книга, така зле опазена за съвременността. Този експеримент за постигане на своето незавършено време в пъстротата на художествени средства се изразява в постоянно весело изпробване на традиционното сериозно слово на високите жанрове върху ниска материя. Макар и не изцяло, реалното става художествено изразимо благодарение на непрестанната комична борба на високо и ниско, на литература и грубо всекидневие. Хората замерват с камъни бълващия стихове Евмолп и в тази конфронтация като че ли липсва резултат, освен че една в друга се оглеждат две гледни точки, които се изключват. Поезията е непригодна, а животът пошъл. Но сериозно-веселото романно слово все пак събира двете начала. Словоизвержение, способно да носи и ниска материя, то е един вид подготвено и за по-сериозна художествена задача.

„*Метаморфози*” на Апулей⁸⁹. Докато Петроний е почти анонимно лице, Апулей разполага с биография, за която се е погрижил сам. Като истински софист той говори за себе си, хвали се, работи за своята слава, умее да ласкае силните на деня и всъщност е единственият античен романист, за който знаем нещо сигурно.

Роден е непосредствено след 120 г. в Мадаура (днес в Алжир) в римската провинция Африка. Баща му е висш чиновник. Получава реторическо образование в родния си град и в Картаген, по-късно учи в Атина. Увелича го Платоновата философия. Оцветена мистично в тази епоха, тя събужда у Апулей интереса към магии и мистерии. Пътува в Мала Азия, известно време прекарва в Рим. В Африка се завръща завършен софист. Тази роля на пътуващ интелектуалец оратор, който съветва, внушава, посредничи и същевременно търси мястото си в широкия римски свят, се играе от редица изтъкнати личности на първия и втория век - от Дион Хризостом, от съвременника на Апулей Лукиан.

На път за Александрия се разболява и спира в град Еа (Триполи) . Негов състудент от Атина го поканва в дома на своята майка вдовица, като го подтиква към брак с нея. Бракът се осъществява. В Еа Апулей прекарва 14 години. Става интрига, свързана с наследството на Апулеевата съпруга. Наследниците го обвиняват, че е употребил магия, за да я накара да се омъжи за него. Магията се наказва сурово в епохата на Антонин Пий и Марк Аврелий. В 158 г. на процеса в съседната на Еа Сабрата Апулей е оправдан поради липса на доказателства. Запазена е защитната му реч (т. нар. „Апология”), написана в Цицеронов стил,

⁸⁹ Текстът за Апулей в тази студия е преработка на моя предговор към българския превод на „Златното магаре”, цит. съч.

нашият извор за биографията на писателя. В „Апологията” е отпечатано самочувствието му, широката култура, засиленият интерес към мистичното, както и към магическите практики, срещу които се защитава. След Еа го откриваме в Картаген като жрец на Ескулап, а по-късно като върховен жрец на провинция Африка. Апулей е изтъкнато лице, патриарх на африканската римска литература, наричат го философ, почитат го със статуи. Починал е вероятно в последните години на втори век.

Бил е автор на много съчинения на латински и на гръцки - двуезичието е естествено за онова време. Знаем заглавия на негови естественонаучни творби, на трактат по аритметика, по музика, на един друг роман, „Хермагорас”. Притежаваме откъси от стихове. Опазили са се само латински съчинения на Апулей - три философски творби: „За божеството на Сократ”, „За Платон и неговата философия”, „За вселената” (волен превод на едноименния трактат на Аристотел) и две ораторски произведения: споменатата „Апология, или защита на самия себе си от обвинението в магия” и т. нар. „Флорида”, извадки от публични речи на Апулей, разнообразни по стил, събрани от някого за целите на реторическото образование.

Днес само „Метаморфози” пазят истински славата на Апулей. Що се отнася до самата романна форма и до сюжета за превърналия се в магаре човек, книгата не е оригинална творба. Възникнала е като волен превод на началото на обемисто повествование, наречено също „Метаморфози” и принадлежащо според Фотий на Лукий от Патра. (Августин нарича Апулеевия роман „Златно магаре”.) В гръцкия оригинал ставало дума за много подобни метаморфози като тази на Луций, но, изглежда, Луциевата се откроявала, защото и един друг автор преработва същия разказ - на гръцки в кратка, достигнала до нас повест „Лукий, или магарето”, принадлежаща или по-скоро приписвана на Лукиан. От Апулеевата трактовка я отделя особено това, че след превръщането си наново в човек гръцкият Луций съжалява за времето, когато е бил магаре.

С волно превеждане на оригинала и монтиране на допълнителен материал Апулей създава романна творба, в която авантюрно-битовото и сериозното мистериално-философско начало се оказват свързани в противоречиво, но изразително единство. Всъщност това е въпросът - дали на жанра принадлежи само авантюрно-битовият елемент, а мистериално-философският просто го унищожава, или, напротив - той действа в посоката на зададеното в жанра романно конципиране на действителността.

Повърхностно гледан, авантюрно-битовият роман е наниз от всякакви истории - сериозни, трагични, патетични, фантастични, сатирични, пародийни, весели, еротични. Не бихме изчерпили лесно с изброяване видовете повествование, вграждани в подобна книга. В „Златното магаре” откриваме фолклорни новели за хитреци и жени прелюбодейки, преразкази на трагедийни фабули, фантастични приказки, реторически описания (т.нар. екфрази), любовно-авантюрни сюжети, резюмета на съществуващи романи, разкази за небивалици. В уводните думи към книгата Апулей обещава на своя читател, че ще го забавлява. Авантюрно-битовият роман преди всичко забавлява. А това значи, че също като народния карнавал той поставя общуващия с него в отношение с една отворена действителност.

Що се отнася до самото жанрово начало, авторът го осъзнава, като отнася книгата си към т. нар. „милетски стил” (*Sermo Milesius*). Образецът са т. нар.

„Милетски разкази” на Аристид, недостигнал до нас сборник от весели непристойни истории, гръцки оригинал, който се радвал на голям успех и в латинския превод на историка Сизена от 1 век пр. н. е. Изглежда, книгата печелила читатели с пъстротата и разнообразието, със свободата на словото си. Науката е възстановила по косвени данни нейния строеж - рамкиращо угощение, чиито участници разказват новели с фриволен характер⁹⁰.

И ако тези новели с градски фолклорен произход (откриваме ги и у Херодот) са друга проява на същата основа, върху която се развива идеологически активната менипова сатира, те са друга проява и на качеството, което откриваме в нея - на склонността към многообразие и вариации. *Sermo Milesius* означава „разнообразни и разнообразявани истории” (*variae fabulae*) или λόγος διάφορος⁹¹, ако се изразим на гръцки. Без да бъде *prosimetrum* като мненията, той е смислово подвижен. Така че авантюрно-битовият роман изглежда определен най-напред от факта, че е стилистично или фабулно разнообразен. Повествователната пъстрота води до неустойчивост на настроението. Специално в „Метаморфози” то е с широк диапазон. Веселието и комизмът отстъпват на потиснатост и трагизъм, редуват се страх и възторг, радост и скръб. Нуждата да се разнообразява читателят и разнообразието на разказните средства налагат на авантюрно-битовия роман да улавя света преди всичко в динамиката на високо и ниско.

Независимо дали менипееен или от типа на Аристидовите новели, този начин на световъзприемане авантюрно-битовият роман дължи на народната карнавална култура. Затова в неговия условен свят човешката действителност се открива най-напред като сфера на ниското, на ликуващата материална низина, в чиито хаос и подвижност бива изпитано всичко сериозно и високо. Така че карнавален е в произхода си смисълът на Луциевата метаморфоза в магаре, този древен символ на сексуалност и лакомия, на празнична телесност. Наказание за прекаленото любопитство според замисъла на Апулей, метаморфозата в магаре е в основата си карнавално преобличане, в което се срещат и изпитват разни същности. И тоягите, налагани на нещастното животно, заплахата, че ще го изтърбушат и скопят, означават не просто мъка и предизвикват съчувствие, те са празнична буфонада, която завършва с тържество на телесността - магарето се освобождава от мъчителите си, като ги залива с нечистотии. Не можем да твърдим, че Апулей върви по стъпките на народния празник, но той използва неговата комедийност и разпуснатост, предава ги съвестно - като онзи епизод с фиктивния процес за убийство, в чийто край се оказва, че Луций е промушил мехове с вино. Весело събиране на кръвта с виното, ла смъртта с празничното изстъпление, абсолютна комичност, на която Апулей е научен от своите народни образци.

От динамиката на карнавалния реализъм в „Златното магаре” неусетно се - преминава към друг, по-статичен. Пред очите на магарето Луций се открива многообразието на човешкия битов свят, лицето на частния човек. Превръщането в магаре е добра sluка, за да се видят закритите страни на ниската действителност. Добре, че спасителните рози за обратното превръщане постоянно се изпълзват.

⁹⁰ Вж. за Аристид *Стрельникова*. От греческого романа к римскому, цит. съч.

⁹¹ За жанра на „Метаморфози” добър обглед у *P. Valette*. Introduction, в кн.: *Apuleius*, t. I, Paris, 1940, и *R. Helm*. Einleitung, в кн.: *Apuleius. Metamorphosen* Berlin, 1956.

Благодарение на това магарето успява да види и изпита повече реални неща. То среща отрудени, измъчени, жестоки хора, преживява напълно реални ситуации без препятствието на високата трагическа или ниската карнавална условност. В един такъв момент като нещо пределно действително се откроява мъртвешката бледина на мелничните роби.

Но въпреки петната сатира и искреното съчувствие към онеправданите не може да се твърди, че „Метаморфози“ улавя цялостно света на социалната низина. Представено е пластично отделното, частното и неофициалното в името на многообразието, но не и неговата социална проблематичност. В това отношение „Сатирикон“ е по-задълбочен. Апулеевият частен свят е отвъдност, преизподня, в която се попада и от която има изход⁹². Истинският свят е другаде. Само благодарение на романното превръщане на наблюдателя в магаре става възможно да се види този свят. За очите на човека той е закрит, а това означава, че той все пак не съществува. Ето какво ни е казано в крайна сметка с условността на Луциевата метаморфоза.

Досещаме се защо само като преизподня, из която броди героят в образа на магаре, може да бъде представен реалният човешки свят. Защото за тази литература не е постижимо да конструира събития, които да го организират и да му предадат единство. Събитията в „Златното магаре“ остават външни за иначе реално видените страни на частното човешко съществуване. Събитието е чудо. За да се случи нещо, има нужда от извънчовешка намеса, от магия. Разбираме вкуса на Апулей и на неговото време към всичко свръхестествено. Това е един вид начин за набавяне на достатъчно изразително събитие, което не може да се конструира от реални елементи. Толкова многото магьосничество в „Златното магаре“ са образ на ставането, заместител на действителната случка. В тази книга светът е странно разцепен - на една страна остават неутрално видените страни на реалността, на друга образът на нейното движение като сфера на чудното и свръхестественото. Чудото е Апулеевата концепция за ставаща действителност.

Така трябва да обясним и най-оригиналната промяна, която внася Апулей в гръцките „Метаморфози“ на Лукий от Патра - края на романа. Превърнал се отново в човек, в последната единадесета книга Луций поема пътя на съвършенството на душата, и открива щастието в мистическата аскеза в служба на богиня Изида. Той оставя преизподнята на реалния човешки свят и възлиза в реалността на чистата ценност. Историческата основа за това решение е искрената нужда, която изпитва Апулеевото време, от еднозначно преодоляване на проблемите на незавършения реален свят. Но колко необичайно за нас и колко присъщо за античното реагиране - тази нужда води до своеобразно отричане на действителния свят. Ако вярно сме определили жанровата постановка на авантюрно-битовия роман като постигане на реалното многообразие, предложеното решение във финала на „Метаморфози“ е нейно отрицание.

Вярно е, че ученото слово на последната, единадесета книга не привлича и също като „Адът“ в „Божествена комедия“ на Данте етапът на магарето има повече действена сила. Но дали е редно да противопоставяме книгите за магарето Луций на, поемата за мистическото издигане на човека Луций? Правим го, защото ни е

⁹² Бахтин. *Формы времени и хронотопа* в романе, цит. съч., с. 272

чуждо особеното разбиране за човешко същество, което организира сюжета на „Златното магаре“.

Луций е конкретен човек с конкретен поглед, достатъчно подвижен и нетъждествен на себе си, за да улавя една или друга проява на реалния свят. Но той е и човек изобщо. Ако, от една страна, вижда разни неща, които заслужава да се видят, от друга, е оформен и тъждествен на себе си, за да му се случи, онова примерно събитие, което би трябвало да се случи на всеки човек. Според мерките на античното мислене основното достойно случване е да се научи една свръхистина. Единствен герой на романа, единствена гледна точка и носител на основния критерий, Луций е човекът изобщо, чийто път е възход от обикновено любопитство към знание и съвършенство. Като магаре той влиза в конкретни конфликти с други конкретни като него, като знак за човек. изобщо е противопоставен направо на Фортуна. Високото събитие, което преживява при смъкването на магарешката кожа, всъщност го отървава от конкретността. Античната литература не може да разказва просто така, в края на краищата тя означава - ясно и свръхценно.

Дали конкретният Луций и човекът изобщо, за който Луций е знак, са разединени или механично съединени в „Златното магаре“? Те са достатъчно убедително свързани. Външният път на магарето, което само вижда, и вътрешният път на човека, който разбира само най-общото, попадат в зависимост. Но това едва ли е проява на жанровия план. То трябва да се отнесе към замисъла на автора или по-скоро да се обясни като резултат от срещата на жанровия план на авантюрно-битовия роман и религиозната идея на единадесетата книга. Така или иначе излиза, че приключенията на магарето имат принос за усъвършенстването на човека. Под прикритието на магарешката кожа той като че ли набира опит, което постигане изглежда невъзможно без страданията в преизподнята на човешката реалност. Отделното и откъснатото, видяно в реалния път, бива покрито от целостта на нравствения опит. Само че това е опит не на един конкретен човек, който противостои на други опити - до романа на 19 век има много време. Това е примерният опит на човека изобщо.

Никой истински роман не остава верен нито на авторите, нито дори на получената се романа концепция. Както и „Златното магаре“ не би било толкова жизнерадостна творба, ако се покриваше идеално със замисъла, който го организира. Преградите по пътя към духовното щастие на Луций се множат не за да натрупа той повече опит. Те изникват, за да се изпита удоволствие от преодоляването им. По същия начин разказът се раздипля, за да запълва време. Произведението се гради в отношения, които работят не само за определена концепция, но и за други, ограничаващи или изместващи я. Разпрострялата се върху повече от две книги приказка за Амур и Психея дублира темата за наказаното любопитство, но тя е и нещо друго, контрастна партия, чиято пряка цел е да разнообрази читателя по същия начин, както утешава откраднатото момиче, на което бива разказана.

Също като Хелиодор в „Етиопика“ Апулей е дисоцииран на идеолог, който търси висока идейност, и на литератор, който не е притеснен от тази идейност, когато композира своя разказ. Той вплита майсторски отделните повествователни единици, разполага ги във формални композиционни единства - три истории за

разбойници, три новели за неверни жени, три случая на чудовищни престъпления. Историята за отвлеченото момиче и находчивия годеник е малък авантюрно-любовен роман, проба за друга проза, поглъщана от набъбващите от чужда сила „Метаморфози“. Една история се оглежда в друга, създават се нови вътрешни връзки. Психея, която търси Амур, има упоритостта на Хем, но на него не му помагат боговете, както на нея. Затова пък той не е виновен за загубата на любимата и е находчив в каламбурно-комичен тон, докато Психея е трагично целенасочена. Между двете различно разработени подобни фабули се поражда сложно отношение на контраст и аналогия. Романният свят има като че ли своя независима материя, гради се с различаване и допълване, с отричане и ново утвърждаване като странна многопосочна среда, в която стават възможни все нови и нови решения.

Следим разказа на Апулей в девета книга, вплетените една в друга три новели за неверни жени. Първата, разказана от сводница, представя умен любовник и измамен съпруг. Втората новела е това, което магарето вижда в дома на мелничаря - невръстният любовник е скрит под коритото, а завърналият се ненадейно мелничар разказва третата новела, това, което се е случило в дома на негов приятел: изпатил си от хитростта на жената, там любовникът се разкрива сам. Следва развързката - магарето, което мрази мелничарката, става причина да бъде открит нейният любовник. Комплексът завършва с това, че той е смешно наказан: мелничарят се отнася към него като към жена. Налице е както карнавално разменяне на роли, така и еднозначна нравствена отсъда - мелничарят пропъжда жена си. Все едно, че е казано: прелюбодеянието е нещо лошо и трябва да се наказва. В музикалната композиция на епизода обаче действа много по-сложно утвърждение. В нея е уловено трудното за назоваване и .аналитично осмисляне жизнено многообразие, имитирала е сложността на житейската среда като възел от възможности. Благодарение на тази композиция, качествено новото по отношение на „Милетските разкази“ на Аристид, историята за невярната жена се оказва по-пълноценно преценена, защото е окръглена от поставени в отношение варианти - един с положителен за прелюбодейците изход срещу други два, допълващи се и градиращи с отрицателен изход. Не е трудно да се формулира внушението - „жизненият смисъл не може да се назовава пряко, по-ефикасно е представянето му в подобна контрапунктова аранжировка, която го изразява цялостно.

Така редом с Апулеевата религиозна концепция откриваме в „Метаморфози“ и друга, жанрово по-специфична. Организирано в композиция и издигнато до романен език, повествователното разноречие, характерно за авантюрно-битовия роман, както и улавянето на незавършеното настояще като един вид жизнено многообразие, се преобразуват в мек, подвижен начин за визиране на действителност, контрапунктов и проблематизиращ твърдите смислови положения. Това окръглено конципиране е специфичният успех в жанра на „Златното магаре“. В това отношение Апулеевата романна творба е може би по-високо достижение от „Сатирикон“ на Петроний.

И тъй жанрът авантюрно-битов роман е по-скоро процесна среда, отколкото оформена ситуация. Благодарение на фолклорните опори в нея се усилва контактът с незавършеното настояще, става по-постижим за изображение частният свят на

човека - преди всичко в принципа на многообразието. В динамиката на високо и ниско става възможно и по-конкретното изобразяване на човешката съдба като известна диалектика, или по-скоро жизнено замаскирано противоречие между активност и пасивно случване. Но структурата „жизнен път” е достижение на Апулеевите „Метаморфози”, а не на авантюрно-битовия роман. Тя е резултат на осъществилата се в това произведение среща на уловено „незавършено настояще” и на висока концепция за действителност, спусната отвън. Високата концепция е по-характерна за авантюрно-любовната повест. В „Метаморфози” тя е белег за отношение към повестта, един вид завръщане към нейната сериозна проблематика и същевременно отказ от контакт с незавършеното настояще. А това означава отрицание на авантюрно-битовия жанр, недопускане той да стане по-твърд романен вид и в крайна сметка превръщане на неговите образци в романи изобщо. Такъв роман изобщо е творбата на Апулей. Докато „Сатирикон”, доколкото може да се твърди със сигурност, оставайки по-близо до авантюрно-битовия тип, е може би значително по-процесна и по-отворена творба.

РОМАНЪТ ЗА АЛЕКСАНДЪР МЕЖДУ БИОГРАФИЯТА И НАРОДНАТА КНИГА

Най-старата версия на „Александрията“ е създадена към 3 век на гръцки език от анонимен автор⁹³. В по-късната традиция тя бива приписана на елинистическия историк Калистен, та затова днес се именува условно като романа на Псевдо-Калистен.

Книгата на Псевдо-Калистен завършва античния етап от развитието на преданието за Александър и на прозаическата литература, чийто герой е македонският завоевател. От друга страна, тя поставя началото на предание, разпространило се далече на изток и запад и погълнало разнообразни фолклорни и исторически мотиви, начало на много прозаически и стихотворни творби, създавани непрекъснато от 4 до средата на 19 век⁹⁴.

На брой около двеста, на тридесет и пет езика, тези разработки не са просто превод на античната „Александрия“. Дори непосредствените преводи на латински и арменски, чийто образец, е книгата на Псевдо-Калистен, съдържат отклонения и добавки, да не говорим за отдалечаването от оригинала в няколкото основни версии на старогръцки и в по-късните гръцки и други средновековни разработки в проза и в стихове. При тези добавки се привлича нов материал както от историографията за Александър, така и от други извори.

Въпреки огромното раздалечаване на отделните разработка в западноевропейския, балканския и източния регион на разпространение на текста авторите преводачи от различни времена и народности работят по подобен начин. Така че независимо от разнообразието на включените материали, от различните тенденции и внушения книгата на Псевдо-Калистен е свързана с по-късните версии като градеж и отношение към историческата реалност, или, по друг начин казано, като поетика. Понеже в основата си поетиката е принцип за произвеждане на смисъл, може да се предположи, че сюжетът, а чрез него и жанрът на „Александрията“ поначало са притежавали виталност и адаптивност и че до известна степен на това се дължи толкова широкото географско и историческо разпространение на книгата.

Да се отговори еднозначно на този въпрос е трудно. При това все още не е приключило текстологическото издирване - продължават да се издават ръкописи, нито е достатъчно добре свързано известното. Същевременно не бива да се чака да привършат конкретните проучвания върху традицията на текста. Уточненията около жанровата природа на това странно произведение, около вътрешното основание за неговата популярност са в известна степен условие за успеха на този род проучвания.

При съвременното състояние на теорията на жанровете не са от особена полза квалификациите, че „Александрията“ е жанрова смес, роман, историческа хроника или народна книга, ако не се отчита какъв е приносът на един или друг

⁹³ Научното издание на книгата е направено от *W. Kroll*. Berlin. 1926. Текстът е преведен на български от Б. Богданов в сборната кн.: Антични романи, цит. съч.

⁹⁴ Вж. за непрекъснатостта на традицията *G. Veloudis*. *Der neugriechische Alexander*, в сборната кн.: *Tradition in Bewahrung und Wandel*. München, 1968.

жанр за смисловата постановка на произведението, а също за ползването и разпространението му. В основния въпрос за жанра се вплитат редица конкретни въпроси - ако „Александрията” действително е роман и народна книга едновременно, в какво отношение влизат тези два елемента и как се свързват в книгата фолклорните мотиви с традиционните литературни и реални исторически моменти, каква е ролята на повествованието мит за героя Александър, нещо отделно ли е от жанровата структура и да не би на него, а не на жанра да се дължи историческата виталност на книгата.

В тази връзка попада и един въпрос от методическо естество - на какво равнище следва да се направят заключенията, дали на нивото на всяка отделна версия, или на равнището на всички версии, прочетени като един текст. Въпросът е за реалността на произведението, за това с много подобни „Александрия” ли разполагаме, или с една, която се множи.

На този въпрос не може да се отговори с избор на едната страна. Налице е структура, която се пази във всички версии, налице е и поредицата отделни произведения, всяко от които се различава от останалите в жанрово отношение и в този смисъл е момент на един вид жанрова еволюция. Тъй че редно е измененията да се наблюдават на фона на онова, който се съхранява, а проблемите на жанра да се решават и въз основа на обглеждането на всяка отделна версия, и в отчета на една жанрова матрица, която вероятно се пази в някаква форма по цялото протежение от романа на Псевдо-Калистен до т. нар. „Филада”.

Въпреки че всичко това не се оспорва, то не може да се осъществи пряко, тъй като натрупаният материал е необхванен и поради обема си и многото връзки в различни посоки, но главно поради липсващата все още систематизация. Не е излишно да се припомни, че учени, посветили целия си живот на темата, не успяват да изчерпят дори избрания аспект, какъвто е случаят с немския филолог Пфистер⁹⁵. При невъзможността да се имат предвид едновременно всички версии особено целесъобразно е съсредоточаването в текста на Псевдо-Калистен, който има известно предимство поради факта, че стои в началото на дългата поредица от разработки на сюжета. Разбира се, анализът на книгата на Псевдо-Калистен не може да се изпълни без общ възглед за жанровата еволюция на произведението. А този възглед от своя страна не може да не бъде хипотетичен.

Нашата хипотеза е, че в дългата традиция по протежението от хиляда и петстотин години „Александрията” претърпява еволюция от форма с основните белези на роман към друга форма, жанрова смес, която се нарича „народна книга” и чиито черти са типологично сродни с героичния епос на ранното антично време. Народната книга е потенциален елемент в жанровата структура на Псевдо-Калистеновата книга, бъдещо тематично и смислово разширение, съдържащо се във възможностна форма в античния текст.

В тази връзка се повдигат два въпроса - единият исторически: около възникването на Псевдо-Калистеновата книга, а другият теоретичен: около проблематиката на античния роман и т. нар. „народна книга”.

⁹⁵ Основните му статии върху темата са събрани в *F. Pfister. Kleine Schriften zum Alexanderroman*. Meisenheim am Glan, 1976.

Поставянето на първия въпрос в контекста на темата за жанровите особености би било излишно, ако текстът на Псевдо-Калистен можеше да се разглежда сам по себе си. Всъщност ние притежаваме един ръкопис от 11 век (т. нар. ръкопис A= cod. Paris, 1711), който показва както непълноти, така и неумели добавки. Този ръкопис е единствен представител на група подобни версии от т. нар. рецензия „α“ Тези версии са най-ранният вариант на „Александрията“. Другите представители на рецензия „α“ са арменският превод, направен във втората половина на 5 век, най-подробният текст, който притежаваме от ранно време, и латинският превод на Юлий Валерий от началото на 4 век. От рецензия „α“ се развиват рецензиите „β“ „δ“, представени с повече ръкописи, от „β“ се развиват рецензиите „γ“ „ε“, и „λ“, в чиито ръкописи се намира най-пълният средновековен вариант на текста.⁹⁶

Преди близо век в своята книга „Гръцкият роман и неговите предходници“ Ервин Роде вече квалифицира Псевдо-Калистен между жалоните „роман“ и „народна книга“. У него е казано нещо съществено за жанровите особености на книгата. „Същността на съдържанието на този странен роман, твърди Роде, се дължи не на своеволието на отделен автор, а на факта, че то носи в себе си истинско народно творчество, оформило се окончателно във времето на последните Птолемеи“⁹⁷. Само че Роде не определя съотношението на романа и на народната книга, понеже се интересува повече от възможната предходна форма на романа в александрийско време. Той смята, че в 1 век пр. н. е. е съществувал роман за Александър, който е предавал в писма всички събития, известни ни от Псевдо-Калистен.

Чак до средата на 20 век изследванията са обладани от амбицията да се възстанови оригиналът, от който зависи Псевдо-Калистен, като се смята, че този оригинал е бил по-правилен, по-стегнат и по-логичен. Така например немският филолог Аусфелд, посветил целия си живот на „Александрията“, прави опит да реконструира сюжета на евентуалния първоначален роман (Urgroman)⁹⁸. За тази цел той премахва от текста на Псевдо-Калистен местата, които му се струват интерполирани, а, от друга страна, запълва празнините, като използва арменския и латинския превод, по-късния латински и сирийския превод и още по-късни версии на романа. Авторът на този първоначален текст според Аусфелд е жител на Александрия, творил някъде към 200 г. пр. н. е. Един, друг изследовател, споменатият Пфистер⁹⁹, също прави догадки за съдържанието на първоначално по-логичното зърно на романа, създадено според него от евреин, жител на Александрия, някъде през 1 век и разширено по-късно с интерполации.

Постановките на Аусфелд и Пфистер не се потвърждават от по-късните папирусни разкрития. Независимо от това те имат стойност (особено реконструкцията на Аусфелд), тъй като в тях е възстановено не друго, а очертанието на жанра. В своята операция Аусфелд отстранява всъщност белезите на народната книга, т. е. тази тенденция, която се реализира в средновековната

⁹⁶ За ръкописната традиция *W. Kroll*, art. *Kalsthenes*: *Pauly-Wissowa RE*, X, 1919, също *H. J. Gleixner*. *Das Alexanderbild der Byzantiner*. Diss. München, 1961, S. 61 sq. Текстовете на различните рецензии са издадени в поредица научни публикации на издателствата „Anton Hain“ и „Teubner“ във ФРГ.

⁹⁷ *Rohde*, цит. съч., с. 197.

⁹⁸ *A. Ausfeld*. *Der griechische Alexanderroman*. Leipzig, 1907.

⁹⁹ *F. Pfister*. *Studien zur Alexanderroman*: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, 1946 (I).

традиция на текста. Също така неточна, дори още по-неточна би била реконструкцията, която ще отстрани нивото на романа.

Съвременният научен етап в диренията около Псевдо-Калистен се поставя с изданието на Крол¹⁰⁰. Той запазва в основни черти текста на ръкописа А, но прави опит да възстанови евентуално по-добрия текст, служил за оригинал на арменския превод и за образец на ръкописите, обединени от рецензия „β“. Новото в тексткритическата работа на Крол е отказът да се търси предходната степен на Псевдо-Калистеновата книга.

Последвалите папирусни находки от елинистическо време потвърждават правилността на възгледа, че авторът на тази книга, творил в началото на 3 век от н. е., е използвал разнообразен готов материал. Но те показват, че именно той е автор на произведението и че текст в такава сюжетна връзка не е съществувал преди него. Така и твърдението на Роде, че книгата е резултат не на произвол, се оказва вярно само в известно отношение, доколкото авторът от 3 век е имал в традицията на народните произведения за Александър пример за свободна народноепическа организация на материала.

На тази основа се гради и нашата теза - в по-късното развитие на „Александрията“ тази организация бива експлицирана и става реално положение, но в Псевдо-Калистеновия текст тя е само момент на художествената структура, подкрепен от невисоката култура на автора, но, от друга страна, затормозен от принципно романното му отношение към материала.

И тъй диренията около текста на Псевдо-Калистен отначало са насочени към по-логичната основа, от която късният автор по законите на личното или на народното творчество създава с добавки своята не особено художествена книга. Тази основа се мисли ту за сборник от народни сказания, ту за сбирки с фиктивни: писма, ту за историографско съчинение с романен характер. Но лека-полека се налага мнението, че Псевдо-Калистен израства не на определена основа и не постепенно през нацеленото все в една посока дело на много творци, а че въпреки предходната традиция създаденото е лична творческа комбинация. Това убеждение и откритите допълнителни материали върху папирус дават плод в дисертацията на немския филолог Меркелбах, който се занимава специално с изворите на Псевдо-Калистен¹⁰¹.

Най-важен измежду изворите се оказва действително съществувал в 1 век пр. н. е. сборник с фиктивни писма между Александър и близките му. По откритите откъси се заключава, че сборникът е бил съставен от различни лица и че едни от писмата са реторически и произхождат вероятно от школската практика, а други имат приказно-тератологичен характер и са свързани с йонийската историография. Този сборник не е съдържал всички събития от книгата на Псевдо-Калистен, още повече, че в романа се откриват и действителни писма - примерно от преписката: между Александър и Дарий.

Според Меркелбах авторът на романа си е служил и с народни предания за Александър, не всички от които са били фиксирани в писмен текст. Впрочем други

¹⁰⁰ Вж. бел. 93.

¹⁰¹ R. Merkelbach. Die Quellen des griechischen Alexanderromans. München, 1954. Вж. и рецензията на E. Feuillat. Sur la vie d'Alexandre du Pseudo-Caliisthène: Revue des études grecques, 1956.

подобни предания са били налице в сборника с фиктивни писма, така че Псевдо-Калистен е имал пример за писменото им излагане. Измежду тези народни предания особено значение има легендата за Нектанеб, послужила като средство да се придаде национален египетски характер на романната история за Александър Македонски¹⁰².

Друг важен източник за автора е историческо съчинение в духа на Клитарх и близко по дух до Диодор, Квинт Курций и Юстин. То предавало събитията на Александровите походи със силен фантастичен колорит. Този момент, подценяването на фактичката "истина за сметка на занимателността, у Псевдо-Калистен е още по-силен.

Авторът на романа приспособява и други по-малки произведения. Зает е в готов вид разговорът с гимнасофистите в третата книга от популярно в елинистическо време киническо произведение, чието разпространение в други варианти става известно по папирусни находки. Направо монтирани са в текста на Псевдо-Калистен едно писмо за последните дни на Александър и неговото завещание, които принадлежат на привърженик на Пердикас и са написани може би непосредствено след смъртта на македонския пълководец.

Излишно е да се резюмират всички изводи на Меркелбах и последвалите неговата книга дискусии. Така или иначе заключенията по жанра не могат да бъдат непосредствено следствие на тексткритическите открития. Те щяха да бъдат изпълнени до този момент и тексткритическата работа нямаше да протича при толкова неопределени жанрови критерии. От друга страна, трябва да се има предвид, че оглеждането на фактите до известна степен се улеснява от липсата на определен жанров критерий, но че доброто фактологично изследване винаги съдържа скрити заключения за жанра, винаги ги стимулира независимо от неточните понятия, с които си служи. Тъй че за целите на жанровото изследване тези заключения трябва да се експлицират, да се превеждат на теоретичен език. Въпросът е на каква основа и в каква посока да се изпълни това експлициране.

Показателна в това отношение е откритата жанрова характеристика, която прави на античната „Александрия“ Пфистер¹⁰³. Като установява редица прилики между Псевдо-Калистен, т. нар. роман за Езоп и един роман с герой египетския фараон Сезонхозис, откъси от който се откриват и у историка Диодор, Пфистер прави заключение за силното източно влияние върху вида, изявен в античната „Александрия“. Същевременно той му прави типологична характеристика, като сочи и други произведения от този вид в широк диапазон от време - от Ксенофоновата „Киропедия“ до „Делата на апостолите“. Но най-важното: Пфистер изброява неговите белези - подвизи в биографичен ред, скитане по света и политико-педагогическа тенденция.

Тези заключения улавят една линия от развитието на античния роман. Колкото и спорно да е дали тя може да се разглежда отделно от другите линии на това развитие, по-голям недостатък на Пфистеровото наблюдение е начинът, по

¹⁰² Анализ на легендата и на отношението ѝ към романа у *Р. В. Кинжалов*. Легенда Нектанебе в повести „Жизнь и деяния Александра Македонского“; Древний мир, 1962.

¹⁰³ *F. Pfister*. Aesoproman und Alexanderroman: Philologische Wochenschrift, 34, 1923 и по-късно *Pfister. Studien*, цит. съч.

който се отделят белезите на жанра. Ако се подхожда типологично по същество, белезите трябва да се определят на смислова основа и в свързаност. А отделените от Пфистер черти на жанра са външно маркирани страни на съдържанието, неозначени нито във връзка помежду си, нито като функция на някаква поетика или на определена културна среда. Скитането по света едва ли е без отношение към педагогическата тенденция и може би това отношение е по-основният белег за характеризирания романен вид. От друга страна, героят вероятно скита и просто така, за да види, но и за да набере опит.

Нивото, което би ориентирало и би помогнало да се преведат на по-теоретичен език подобни заключения, е самият романен вид, към който се отнася книгата на Псевдо-Калистен, и то разглеждан не откъснато, а на фона на проблематиката на античния роман в цялост.

В редовата наука за античния роман, т. е. в границите на класическата филология, „Животът на Александър” се отнася най-често към неясната категория „исторически роман”, която не ми е известно да е специално изследвана като вид на античния роман. Книгата на Псевдо-Калистен се счита за преобразувана в роман елинистическа историография, и без това достатъчно романизирана след 4 век пр. н. е. Според едно второ тълкуване, свързана и с литературата за пътешествия, и с източен повествователен жанр, тази книга се поставя в отношение с гръцката авантюрно-любовна повест и се мисли за типично романно проявление, без да се отнася към определен вид¹⁰⁴. На трето място тя не се счита за роман, а за народна книга, свързана по дух с късноантичните повести на Диктис и Дарес. На четвърто трябва да поставим идеята на Роде за смесване на роман и на народна книга в нея. Налице е и пета възможност - да се отнесе към не съвсем ясния в античността вид на романа биография, като се свърже с ареталогични творби като Ксенофоновата „Киропедия” и „Животът на Аполоний Тиански” от Филострат. Именно тази пета възможност заслужава да се изпробва в контекста на тезата, че в по-сетнешното си развитие „Животът на Александър” се превръща в „народна книга”, докато в творбата на Псевдо-Калистен тази тенденция е ограничена от структурата на романа, по-точно от вида на романа биография. Така че по-нататъшният анализ зависи от определянето на този вид в отношението му към жанра на народната книга.

И в случая ще се опрем на типологията на античния роман, развита в студията на М. Бахтин „Форми на времето и хронотопа в романа”¹⁰⁵. След като характеризира гръцката авантюрно-любовна повест и римския авантюрно-битов роман, той скицира и един трети тип античен роман, наричайки го биографичен, но с уговорката, че в античността не се открива негов образец. Очевидно Бахтин не е смятал Псевдо-Калистеновата книга за роман, и то с право, доколкото в нея е налице тенденция към народна книга. Въпросът е, че някои негови твърдения могат да се отнесат за „Живота на Александър”. Изобщо допустимо е тази прозаична творба от 3 век да се сметне за компромисна изява на иначе останалия непроявен в античната епоха (биографичен) роман. Именно това допускане трябва да се провери.

¹⁰⁴ Вж. в студията за авантюрно-любовната повест заключенията на Лудвиковски.

¹⁰⁵ Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе, цнт. съч., с. 280 сл.

Според Бахтин в основата на биографичния романен вид стои по-богатата представа за време, биографичното време, свързано и с нов, специфично построен човешки образ - човека, преминаващ своя жизнен път. Но тъй като античността не е създала романна творба по тази структура, а само крайроманни автобиографични и биографични видове, Бахтин се заема с историческия им обглед, като развива следния възглед. Поради характерния за доелинистическата литература публичен хронотоп биографията и автобиографията първоначално съществуват неотличено. От епохата на елинизма започва бавен превод на цели сфери от битието от публичен и гласен на ням и частен регистър. Това става най-напред в реторическата гръцка (на Изократ) и в римската биография, а по-късно в двата основни типа биография, най-високо достижение на които е моделирането на екстензивно-биографично време за разкриване на характера на човека. То обаче не представя ставането на човека, не е процес, нито е свързано с историческа действителност. От друга страна, в по-късните автобиографични форми (главно в стоическия *soliloquium*) се подлагат на значителна приватизация останките от античния публичен хронотоп, без да се достига до истинска съществена приватност. Описанието на Бахтин представя един процес, нацелен към биографичния тип роман, но недостигнал до конкретното му изявяване. Причина за това според автора са особеностите на античното съзнание, което не успява да представи ставането на човека в реална частно-обществена среда. За античното мислене човекът е независима природа и даденост.

Правейки в една следваща глава¹⁰⁶ на своята студия заключение върху античните романни хронотопи, Бахтин формулира нероманната страна на всяка литература, като я нарича фолклорен хронотоп и по друг начин историческа инверсия. Според автора съзнанието, което не може да възприема реалното време (т. е. бъдещето и ставането), или отгласква в миналото нормативните положения и идеалите, или ги надстроява в настоящето. Бахтин смята това за универсална черта, присъща изобщо на митологическото и на художественото мислене. Но тя се поддържа от определена социална ситуация. И ако в хода на античната литература наблюдаваме отстъпване от първоначален фолклорен хронотоп и именно в сферата на античния роман няколко опита за по-конкретно възприемане на реалното време, то е поради социални и социологически обстоятелства, между които като особено важно изтъкнахме гръко-римското отворено общество, подвижността на индивида и ситуацията на четенето, косвеното общуване с писани художествени текстове.

С упадъка на античната цивилизация тези условия изчезват и се модифицират. Явява се в нова форма колективно-цялостното виждане на света, а заедно с него и един нов митологизъм. Късната низова антична литература открива наново фолклорния хронотоп. И ако, опирайки се на понятията на Бахтин, направим опит да формулираме накратко т. нар. народна книга, то тя е проява тъкмо на наново зародилия се фолклорен хронотоп, на новата митологична цялостност, можеща в хода на традицията да се изрази и с творби, създадени по друга мярка. Типологическата дистанция между романа и народната книга е в начина, по които гледат на действителността: в романа непоследователно и с опит за контакт с незавършеното настояще и с концепция, която го завършва, но е

¹⁰⁶ Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*, цит. съч., с. 269 сл.

ограничена от други концепции; в народната книга с отказ от контакт с незавършеното настояще, но с ефикасна извънвременна концепция. На тази дистанция съответства и друга - между четения от един подвижен индивид роман и народната книга, отново колективно слушана от добре свързан с някаква общност човек.

Така че, колкото и да върви на пръв поглед да търсим мястото на Псевдо-Калистеновата книга в т. нар. от Бахтин биографичен роман и да твърдим, че именно тя е неговата изява, това би било пресилено. Античната „Александрия” е биографичен роман формално, само в известно отношение. Романът е само страна на нейната структура. Добрият анализ би трябвало да се опре и на елемента на народната книга, този нов фолклорен нероманен хронотоп и нова митология, която не е налице, но вече се подготвя в книгата на Псевдо-Калистен.

В своите три книги античната „Александрия” от 3 век предава повечето събития на живота на Александър Македонски така, както са ни известни от историческите съчинения на Ариан, Квинт Курций, от биографията на Плутарх и по откъси от други съчинения. Редът на събитията е нарушен, на преден план е изведен частният живот на Александър, добавени са нови събития, като особено място е отделено на чудесата, видени на Изток, и на приключенията в непознати страни. Чувства се национална египетска тенденция в тълкуването на събитията, особено в сравнение с прибавените по-късно места с елинска тенденция. Александър се представя за син на египетския фараон Нектанеб II, в друг вариант на египетския бог Амон, а походите му срещу Персия са обяснени като възмездие за персийското владичество в Египет. Принадлежаша на автора от 3 век, тази тенденция е само момент от комплексната, непоследователна концепция, получила се от взаимодействието на авторовите идеи и на вече вложения смисъл в готовия материал, който той, увлечен от сюжета и верен на романната форма, не е можел да подчини на идеите си.

Ще се опитаме да уловим тази концепция на равнището на жанровата форма, т.е. като по-общо положение, което би могло да породи и други произведения от този тип.

Ако се гледа формално, в античната прозаическа „Александрия” се осъществява т. нар. от Бахтин биографично време, изобразява се жизненият път на един човек, едновременно героизиран и на много места в книгата изобразен пределно реално. Въпросът е какъв тип жизнен опит е уловен в тази особена биография. Докато другите антични биографии се занимават със значителни откъслечи от човешкия живот, често и със смъртта, понеже е гранична ситуация, разкриваща нещо същностно, но никога с раждането и рядко с израстването на човека, романната биография на Псевдо-Калистен обхваща целия жизнен път на Александър до смъртта, като включва не само раждането, но и обстоятелствата на неговото зачеване. Така че в сравнение с тях тя като че ли претендира да бъде по-добра основа за обхващане на човешкия живот.

Александровият жизнен път представлява следване на нееднородни ситуации. Едни от тях са общи за всяко човешко същество - раждане, израстване, отношения с бащата и майката, женитба и смърт. Но по-голямата част от ситуацияите - воюването, скитането в непознати земи, приключенията, подвизите, са моменти от жизнения път на изтъкнатата личност. В нея също е налице колебание -

между реалния човек с висока обществена мисия, който стои над масата обикновени хора, и митическия персонаж, чиято съдба се слива с битието на човешкия колектив и затова придобива митическо измерение.

Понеже организира следването на нееднородни ситуации, биографичното време е силно усложнено. На първо място то поражда обстоятелства за проявление на един пределно частен човек с естествени подбуди. Поставен не в реална битова среда, нито притежаващ особена психология, той е новелистичен герой, чиято естественост действа само принципно като нисък мотив за действие. Такъв характер има новелата за прелюбодеянието на Олимпиада, на чието равнище Александър има, така да се каже, нисък произход. На места и сам той участва в камерни ситуации - например в епизода на придобряването на Филип и Олимпиада (I, 22).

Тези ситуации на камерно действие не са подчинени на цялостно художествено време за представяне на приватен човек. Те са отделни моменти от жизнения поток, механично внесени в художествения ред. Затова или не са носители на смисъл и клонят към чиста занимателност, или се натоварват с поучение отвън, както в епизода на придобряването, или придобиват смисъл сама в контрапункт с високите събития в романа.

Античната „Александрия” само маркира частното човешко време, но не може да го разгърне в реално пространство за частна инициатива. Частното време не се издига до ставане, то е най-много измама, която успява само като средство за постигане на нещо ценностно добро. Иначе бива разкрита и наказана - и Нектанеб е наказан от Александър за хитрините си, и сам Александър насмалко не загубва живота си, разкрит от царица Кандака. Крушението на частната инициатива в този план означава невъзможност да има ставане по принципа на частното човешко време. Това е един вид победа на традиционната антична безвременност.

Но частното време има и друга проява - на подглеждане към голямото, външното, към обществената и природно-космическата авантюра, на предаване на впечатленията на частния човек. Писмата вътре в романа - и до Дарий, и до Олимпиада за богатствата на Персида, и до Аристотел за чудесата на Изток, са именно средство за транспониране на извънбитовото и официалното в гледната точка на обикновения частен човек.

Книгата на Псевдо-Калистен е краен етап в една дълга традиция от опити за приватизиране на Александровата история. Но резултатът не е особено силен. Античността открива частния аспект на човешкото същество, но само по принцип или в отделни проявления, които не успява да свърже в представа за неговата вътрешна сложност, още по-малко за неговата двуаспектност като частно и публично същество, оттук и за динамиката, пораждаща се от нетъждествеността със себе си. Книгата на Псевдо-Калистеи е крайно ценна именно в тази насока на наблюдение, като опит да се свърже частното и официалното.

И тъй, в комплексния Александър и в нехомогенното биографично време действа непроблемният частен човек, несложен В тъждествен на себе си, действа в едва маркирано битово пространство, не за да се промени или да набере опит, а просто за да се случи нещо различно от намеренията му. Този частен човек факт не поражда събития за себе си, той е формален субект на биографията, минаваща през определени стадии и независеща от него.

Той е формален субект и на едно авантюрно протичане на събития. На това равнище жизненият му път е скитане по света без посока и без цел. Скитането е механично преместване и самото време е механично следване на ситуации, които могат да се множат безкрайно, тъй като не съществува концептуална връзка между частния човек, който се удивлява и научава, и света, по който той се движи несъбитийно и неорганизиращо.

Същевременно авантюрното време в античната „Александрия” не е чисто авантюрно и пространството, което поражда това време, не е еднородно. Ако на едно място героят вижда с действителни очи наистина изумителен, но реален пейзаж и се диви на разкоша в Персида, на мебели и зали, поставени в реално пространство, в съседство с тези описания са разказите за преживяванията на Александър във фантастични страни¹⁰⁷. Частният човек с елинистически вкус към странности изведнъж без всякакъв преход се превръща във фолклорен обобщен тип, който не просто наблюдава неутрално непознато пространство. Той един вид прониква в отвъдното и става герой устроител, способен да преминава граници между светове. В средновековния Александър този елемент придобива превес. Докато в античната „Александрия” авантюрното, реалното частно и екземплярно фолклорното време за ставане в друг отчет са само формално вградени в биографичното време, без да разгръщат своята структура. Проследяването на Александровия живот от рождение до смърт в моменти, които естествено следват един след друг, улавя тези времена нецялостно. Това е сюжет без смисъл, форма, която не налага определена концепция.

Така че в книгата на Псевдо-Калистен биографичното време не може да бъде истински частно. От друга страна, и фолклорната екземплярност не го организира добре. Има нещо трето, което го поддържа. Жизненият път на изключителната личност става предмет на изображение поради високия обществен смисъл на отделните събития в живота ѝ, които поради това придобиват функцията на символи в художествения текст. Биографията се оказва косвено пригодна за улавяне на историческо време, на един вид обществена процесност, законспирирана в жизнения път на значителната личност. Но това е вече мит. При невъзможността да се предаде реално обществено време и нуждата да се изрази обществено съдържание митът се появява като спасителна форма, в която частният и общественят човешки план се постигат свързано и смесено. „Александрията” е единственият античен роман, пред който възниква подобна задача.

Косвено и чрез мит романната биография на Александър предава и реално обществено време, това ще рече, време за осъществяване на определена колективна съдба. Става дума не за историческото време на Александровите походи, а за самото настояще, започващо с тези походи и включващо реалното време на автора на романа от 3 век. Александровият живот и съдба решават проблеми на това време и са дотам определени от него, че му принадлежат.

Редица символи се пораждат на нивото на това време - Александър е син на египетски фараон или в допълнително религиозно задълбочение на мотива на египетския бог Амон. Наистина измамникът Нектанеб се преоблича като Амон, влизайки в спалнята на Олимпиада. Независимо от новелистичното тълкуване, отговарящо на вкуса на приватно мислещия читател, макар и снижено, в това

¹⁰⁷ В Псевдо-Калистен фантастиката е още слаба. Тя се засилва в бъдещото развитие на сюжета.

преобличане действа и мотивът за ритуалното зачеване на бъдещия фараон от бога, приел образа на фараона баща¹⁰⁸.

Така или иначе Александър се оказва египтянин. И както действителният Александър превръща каузата на Елада в аргумент за похода срещу Персия, така и романният Александър, по произход египтянин, отмъщава на персите за поранните набези срещу Египет. Това е сюжетна операция, същевременно политически мит и начин за преодоляване на обществена ситуация по идеален път. В този смисъл Александровата романна биография предава в превърнат вид и обществено време и не Александър, а колективът, който се приютява в неговата личност, е действителният агент на художественото движение. Така се оформя и целта на движението - чуждото трябва да се приобщи, да се направи „наше”. Придвижването към тази цел става в поредица от събития, които са по същество политически - обявява се война, влиза се в преговори, воюва се, отправят се послания.

Общественото време не може да бъде открит проблем в античната художествена система. И в „Александрията” то просветва на отделни места поради неумението на автора да организира цялостно, както и поради романната форма, допускаща разноречие. Но при всеки опит за концепция реалното обществено време бива претопено в митологична конструкция. Затова реалната опозиция „наши-чужди” се изпълва с митологичен смисъл, а в завоевателя Александър излиза на преден план героят носител на по-висока култура. И не е случайно, че той бива идентифициран с Херакъл и Дионис, със Сезонхозис. В настоящето на романа Александър върши онова, което по-рано са вършили те. Новото е, че станалото поотделно се свързва и резюмира.

Само набелязано в книгата на Псевдо-Калистен, това ниво на митологично време влиза в отношение с едно друго, както вече се каза, също потенциално - фолклорното екземплярно. И двете възникват при нуждата от цялостна концепция и при невъзможността подобна концепция да се носи от романната структура. Защото биографичната романна структура е набор от средства за приватизация и проблематизиране на човешкия жизнен път, но не и за действителното му представяне в диалектиката на частно и обществено. Както в авантюрно-любовната повест и в „Метаморфози” на Апулей, концепцията на романа идва отвън, тя е мит, който не съответства на романното улавяне на настоящето. В по-късната традиция на „Александрията” митичното и фолклорното екземплярно време взаимодействат в структурата на народната книга, в която се поражда нов тип екземплярно време и нов художествен човек - богатирът Александър. Това взаимодействие е вече започнало в неумелата проза на Псевдо-Калистен. То дава резултат в усилените митически мотиви, не просто породени в книгата, но и всмукани от фолклорната основа, от която тя тръгва. Най-добрият пример е външният вид на Псевдо-Калистеновия Александър. Нисък, с различни по цвят очи, буен, той е направо хтоничен герой и не е чудно, че в образната стихия на романа привързаността, която изпитва към майка си, има за успоредица нуждата да се завърне в родната земя. Това е нужда да се затвори кръгът на скитането (митичното движение е кръгово). И сигурно на основата на напрежението между хтоничен и роден от жена в текста на Псевдо-Калистен прозвучават и инцестни мотиви.

¹⁰⁸ Вж. Кинжалов, цит. съч., с. 543.

Александър не се завръща в Македония, а умира там, където е починал действително - във Вавилон. Бива удовлетворен политическият мит - отнасят тялото му в: Александрия, в Египет, т. е. все пак в негова земя. Не може да се твърди, че така се осъществява митическата концепция. В умирането на Александър се редуват битови подробности и космическа символика. Има фрагменти от концепции и натрупване на аспекти. Тонът е резюмиращ и значи романен, а не конципиращ и чисто митичен.

И все пак е налице известен резултат от съвместването на типовете частно и обществено човешко време. При взаимодействието на приватно непроблемното виждане на събитията и на екземплярно митическото им тълкуване на много места в романа се образува равнище за времето на един абстрактен отделен човек, който не е нито частен, нито обществен, нито космически или политически символ. Александровият жизнен път е пример за пътя на всеки отделен човек, който набира известен опит, участва в абстрактна морална авантюра и има за проблем своето щастие. Това напомня за човека в авантюрно-любовния и в авантюрно-битовия роман.

Принципът за подвижен безроден човек, търсещ границите на света, осъзнаващ мощта на отвъдното и своята собствена преходност, но най-важното относителността на своето съзнание, е най-същественото достижение на книгата на Псевдо-Калистен и то е именно романно достижение. Като пример за човешко поведение Александър е назидание в двойствен смисъл - с благородството и простотата си, но и с извънмерното си любопитство. Жизненият му път е представен като възможност, която се дискутира. Особено открита е дискусиата при срещата с гимнасофистите (III, 5). Техният старейшина Дандамис посочва абсурда на Александровия деятелен живот, а и сам Александър го разбира, опитвайки се да достигне до края на света. От друга страна, в защита на деятелния живот той противопоставя на Дандамис аргументи, които също звучат убедително. **П**оставят се в отношение два възгледа за благополучието и за смисъла на човешкия живот, които не са подведени под общо положение. Това се дължи може би на неумелото перо на неукния автор, просто съединяващ без здрава смислова връзка, или на някаква диатрибно-менипейна основа¹⁰⁹. Но така или иначе то е типично романно отношение към ценностите, белег за отвореност и незавършване.

Подобно е и отношението към героя. В началото на книгата - Александър бутва Нектанеб в пропаст, за да му докаже, че е абсурдно да гадае по звездите на други хора, а да не знае своята собствена съдба (I, 14). Героят Нектанеб е очертан като умно-глупав. В този смисъл той е герой от нов тип. По същия модел е представен и Александър в третата книга от романа. След толкова демонстрации на неговия ум случва му се да чуе от една жена: „Трябва да разбереш, Александре, когато човек реши, че надвишава всички по ум, непременно се намира някой да излезе по-умен от него” (III, 22).

Разбира се, това е назидание и дидактика, но то е и ново разбиране за геройност. Представен като принцип за човек, Александър престава да бъде изключителен, а с това и единствено възможен герой. Става допустимо

¹⁰⁹ Вж. Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972, с. 34 - Костюхин открива белезите на менипейта така, както я разбира Бахтин, в многократното изпитване на идеи в различни посоки.

изобразяването на друг герой, с който да се влиза в конфликт не по измерителната система „по-добър - по-лош”, а като с равен. Това равенство е белег за улавянето на реалността, на незавършеното настояще, макар и само по принцип. В античната „Александрия” то не се разгръща в художествено изображение. Затова само на отделни места срещу Александър се изправят други равноправни персонажи.

В книгата на Псевдо-Калистен има белег и от истинско ставане, от пълноценно биографично време. Александър помъдрява, постига някаква истина за мястото на човека в света, за света, за отвъдното. Но, първо, това е само тенденция в общото разноречие на романа, чието избистряне лежи в средновековното развитие на сюжета; второ, самата истина въпреки метафизичното си зърно е сума от истини, не е оформена концепция, а набор от указания за практическо ориентиране в общите проблеми на съществуването. Усеща се бъдещата съдба на книгата като енциклопедия и морален наръчник.

От друга страна, плуралистичната мъдрост е типична като романно конципиране на света. Романен е и образът на човека, слепен от непроблемно приватен и митично екземплярен човек и обобщен в принцип за нов тип отделен човек на моралната авантюра. Ако целта на тази операция е постигането на своята действителност, очевидно новополученият човек на моралната авантюра е обърнат към реалността само по принцип и косвено. И все пак античната „Александрия” не предлага определена концепция за човека и неговия свят. Тя по-скоро динамизира различни концепции. Доколкото е роман, самата жанрова структура на книгата е динамика на биографична романна форма и на един мит концепция за действителност, който ѝ е неприсъщ. Този мит поражда в романа друга жанрова форма, в Псевдо-Калистен само потенциална - на народната книга. Следствие на тази динамика е особеният художествен човек в „Александрията”, разкъсан между частното, публичното и абстрактно моралното.

Така че застъпвайки художественото време на романа биография така, както ни го представя Бахтин, и представяйки в известна степен като ставане жизнения път на човека, античната „Александрия” по-определено от всеки друг античен роман клони към обща концепция за човека и неговия свят. Понеже античната художествена синтеза неизбежно завършва с мит, наложената преди всичко от обществената проблематика и от фолклорната основа концепция създава в книгата на Псевдо-Калистен силна тяга към мит, т.е. тяга и към разрушаване на романната форма. Но на тази тяга се дължи изключителната жизненост на книгата по-късно¹¹⁰.

¹¹⁰ Настоящата работа е променен вариант на моята статия Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски: Литературна мисъл 2, 1979.

ВТОРА ЧАСТ
ПОГЛЕД ВЪРХУ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЯ РОМАН
Проблемите на романия автор

ЗА БЕЗУМИЕТО НА ДОН КИХОТ - ГЛЕДНА ТОЧКА НА ЕДНА РЕАЛИСТИЧНА КОНЦЕПЦИЯ

Сервантес не е само „Дон Кихот”, той е моралистичният повествовател на „Назидателните новели”, сантименталният от „Галатея”, поетът, също драматургът, трябва да се прибави и човекът с житейските несгоди, съпътствали го до самата смърт. Именно човекът се поддава трудно на традиционното сравнително уравнивяване с другия гений съвременник. Шекспир имал дарбата или късмета да си обезпечи добро съществуване, едно почти буржоазно охолство. Нещо по-важно - ако контрастът помага на тази експозиция, човекът Шекспир стои така встрани от твореца, щото е по-удобно връзката да се отстрани, за да не се насият към неистина нито животът, нито делото. При Сервантес те са отворени един към друг. Затова „Дон Кихот” така леко става синоним на комплекса от значения, натрупан около името Сервантес. Романът поглъща не само останалото му творчество - вмъкнатите новели са най-очевидното, но и жизнения опит, несгодите на войника, на чиновника, на непригодния бедняк със знатен произход, надмогнал враждебните обстоятелства в достойнството на толкова възвисен идеализъм.

Затова подмяната на проблема „Дон Кихот” с проблема Сервантес не бива да се мисли за изкуствена. По-романен от античния, в първата си класическа проява в „Дон Кихот” романът на новото време ни се явява като по-отворен текст - между другото към жизнения опит на своя автор. Това, че Сервантес се обажда от време на време, за да сподели свои преценки с читателя, според Унамуно значително по-ограничени от смисловата сила на цялото¹¹¹, свидетелства не толкова за автора, колкото за полифонията на романната форма, допускаща той да се обажда и поставяща неговия глас над, под или встрани, но трудно в смисловото ядро на творбата.

Виктор Шкловски е нарекъл „Дон Кихот” роман иконостас и роман енциклопедия¹¹². Това трябва да се разбира и конкретно. В романа си Сервантес синтезира едва ли не целия предишен жанров опит. „Дон Кихот” напомня и рицарски, и пасторален, и мошенически роман, без да е нито едно от трите. Той следва и „Безумният Орландо” на Ариосто, щом така сериозно предава подобна трагическа съдба. В „Дон Кихот” се открива стилистично разнообразие с най-широк диапазон” - от научния стил на Аристотел до съвременния на автора маниеризъм, от грубото площадно слово до простия разказан стил. Това не е следствие на писателската суета да се покаже ученост или на ренесансова склонност към пълнокръвие, доминантата на раблезианския гигантизъм. По-скоро е израз на нуждата от художествена форма, способна да контактува с реалността. В така осъзнат вид тази нужда не се е явявала по-рано в никоя друга епоха. Вероятно това е причината „Дон Кихот” да бъде смятан за първа голяма проява на западноевропейския роман.

¹¹¹ М. де Унамуно. Животът на Дон Кихот и Санчо, в неговата кн.: *Есеистика*. С, 1983 (превод от испански), с. 357.

¹¹² Шкловский. О теории прозы, цит. съч. - цитирам по С. Г. Бочаров, О композиции „Дон Кихота”, в сборната кн.: Сервантес и всемирная литература. М., 1969, с. 98.

Проблемът сам се поставя в рамките на реализма. Но поставянето не е решение. От реализма на пародията и площадното веселие на Рабле до реализма на Такъри има епохи и национални своеобразия, разнообразие на стилове, избор на особени средства, които правят от реализма особено труден предмет.

Така както е изпълнен, „Дон Кихот“ изглежда по-функционален от романните творби, създадени в Западна Европа по-рано. Реалността, с която той влиза в контакт, е значително по-обхватна. Поне в това отношение „Декамерон“ и „Гаргантюа и Пантагрюел“ изглеждат погълнати от романа на Сервантес. У Бокачо има много частна действителност, количество, каквото у Сервантес не се открива. Карнавално витален, реализмът на Рабле направо поправя живота, като го облагородява в стихията на пародията и утопията; Рабле е верен функционално. Уловена в нереалното отношение на един герой към нея, действителността в „Дон Кихот“ става цялостно ясна, без да се налага позитивното ѝ изчерпване или да се мисли прекалено за поправянето ѝ. В този роман реалността се явява два пъти - веднъж ограничена като самата тя, втори път в проекцията на едно странно съзнание, което я преобразува идеално. Но би било повърхностно да се твърди, че романът само контактува с една действителност. В „Дон Кихот“ тя не просто се изобразява, по-скоро се конструира отношението, което ще направи възможно възприемането ѝ като реална. Истинският предмет на тази книга са апориите около осъзнаването на реалния свят, или, както казва един критик, в нея се изследва самият проблем за действителността¹¹³. Изявената романна форма е винаги изследване, експериментиране и съотнасяне, а не чисто построен свят. В „Дон Кихот“ това става възможно благодарение на странната художествена идея да се изпита в реалния свят един нереален герой.

Може би не е съвсем общо правило мисълта на Томас Ман, че великите произведения израстват от скромни замисли¹¹⁴. Отнесено към „Дон Кихот“, това твърдение изглежда абсолютно вярно. Сервантес възнамерявал да създаде пародия на рицарските романи и наистина до седмата глава на първата част романът е само пародия. Но откритата структура сама налага задачата, която ѝ съответства. Пародията прераства в роман. Така че предмет на книгата е също и процесът на ставането на романа. Първоначално весела, а после поучителна история за неразбиращите се идеална нереалност и неидеална действителност, във втората си част „Дон Кихот“ е роман, който знае за себе си, текст, който сам се превръща в свой контекст. Оттук впечатлението за живостта и проблематичността, накарали Флобер да каже за произведения като „Дон Кихот“: „Колкото повече се вглеждаш в тях, те се извисяват подобно на пирамиди и в края на краищата започват да плашат“¹¹⁵. Но дали този процесен гигантизъм не е присъщ на самата романна форма?

Ако основната заслуга на „Дон Кихот“ е улавянето на отворена и ставаща действителност, това се дължи и на особената, концепция на Сервантес, оказала се

¹¹³ Бочаров, цит. съч., с. 108. Според А. Шютц. Дон Кихот и проблемът за реалността: Литературна мисъл 5, 1983 (превод от английски), с. 127 романът се занимава „със самия проблем за множеството реалности“, главната му тема е „как ние преживяваме реалността“.

¹¹⁴ Т. Ман. За себе си: Литературна мисъл 5, 1985 (превод от английски), с. 121.

¹¹⁵ От писмо на Флобер - цитирам по Бочаров, цит. съч., с. 109.

толкова добра гледна точка за отношение към реалността. Идеята да осмее изкуствеността на рицарския идеализъм наложила на автора да приеме за положителен ъгъл на зрение съвременната буржоазна делничност. Но очевидно това е било невъзможно за Сервантес. Той приел за ъгъл на зрение и това, което решил да осмее. Съвременността се оказала също наблюдаема и разисквана. Тази двойственост и подвижност на гледната точка и обекта на наблюдение създали възможност съвременността да се мисли в романа и като жива реалност, също както в буржоазните новели на „Декамерон“. Но, от друга страна, също както в трогателните истории у Бокачо, тя можела да се разбира и като нещо несвършено, лишено от идеали и в този смисъл по-нереално от нереалното свършенство, ако от друга гледна точка, принадлежаща на миналото, на средновековието, презентността на идеала е всъщност истинската реалност. Така Сервантес превърнал в структура това, което в „Декамерон“ е само контрапункт.

Колкото и да е разискван въпросът за смисъла на „Дон Кихот“ от философи и специалисти литератори на миналото, на съвременната наука принадлежи методическото положение, без което не може да се удовлетвори тази амбиция. Смисълът е нещо комплексно, той е система от възгледи, която се носи от цялото произведение. „Дон Кихот“ може да даде добър пример за пригодността на това положение. Основен белег на структурата на романа, двойствеността на гледната точка, фактът, че в него действа едно смислово ниво за непригодността на безумния идалго, попаднал в реалния свят, роман за действителността, и друго за несвършенството на тази действителност, попаднала в съзнанието на асоциалния герой, т. е. роман на съзнанието, същата двойственост може да се открие в диспозицията на образите и в съчетаването на стиловете, които използва Сервантес. „Дон Кихот“ не защитава определена идея, нито е опровержение на една истина чрез друга. В своята смислова динамика той изпитва две правди - на феноменологическото съзнание на новото време и на онтологическото съзнание на странстващия рицар, което привидно принадлежи на миналото¹¹⁶.

Макар и да е старомодно литературата да се свежда до герои (един Фокнър също предпочита да си припомня по-скоро човешки образи, а не книги, още по-малко автори), това е прекият път на въздействието. Героят е идеалното присъствие на човека в литературата, най-общителна и най-лесна за възприемане страна на литературното произведение. Както проблемът Сервантес лесно подменя проблема „Дон Кихот“, така на свой ред този проблем лесно се подменя от проблема за героя Дон Кихот. Ставащ и незавършен, романният свят допуска подобна замяна, стреми се да не изглежда различен от света на героя. Оттук илюзията, че геройът е по-действителен от автора, на която така вдъхновено се е поддал Мигел де Унамуно¹¹⁷. Днес ни се струва възможно да обясним спецификата на тази съблазън. Дон Кихот изглежда толкова жив, защото е романен герой. Аурата на незавършеното настояще поначало ни го предлага така подготвен за идентифициране. Преди да послужи на Унамуно и на всеки чувствителен читател, той е послужил за същото на своя създател. С вътрешно критичното си същество, постоянно преобръщащо текста в контекст, романната форма допуска „известното

¹¹⁶ Бочаров, цит. съч., с. 110.

¹¹⁷ Унамуно, цит. съч., на много места.

в края на „Дон Кихот” признание на Сервантес: „За мене се роди Дон Кихот и аз за него. Той съумя да действа, аз - да пиша. Ние двамата с него сме едно...”

Тази искреност, която нарушава художествената илюзия, но се поддържа от романната форма, стремяща се да бъде литература, а не творба, дава идеята за анализ, чиито изход е самият автор. В други случаи идентифицирането на героя с автора, особено когато не става дума за роман, е толкова трудно, щото може да се изпълни докрай само благодарение на нечия критическа самоувереност. В случая то има опора в романното самосъзнание на автора, че той и героят са две страни на цяло, което в крайна сметка е по-ценно от своите съставки.

Нека не звучи прекалено казуистично въпросът, дали Сервантес би писал, ако имаше възможност да действа. Отговорът „вероятно не би писал” се налага автоматично. Делата на героя Дон Кихот, така излиза според финалното признание на Сервантес, са заместител на действащото на автора, онова най-съкровено човешко състояние, без което съществуването става непълноценно. Действащото е смисълът фокус, най-краткото и най-простото отношение в общата концепция на романа. Това взаимодействие на автор и герой е един вид извинение, че един сериозен човек, един воин се е заел с не съвсем сериозната дейност писането. Но ако останалите човешки дейности изглеждат в определена епоха лишени от смисъл, писането, макар и привидно, се оказва достатъчно всеобща дейност, в която човек не се чувства чужд на същността си. Сервантес споделя като че ли с читателя мотива да се отдаде на художественото творчество - за него то е дейност сублимация, която се налага от непреодолимата двойна необходимост - от нагона на даровитата личност към обемна дейност и невъзможността за автора да намери поприще за такава дейност в условията на тогавашна Испания.

Великите произведения предлагат неизчерпаема възможност за конструкции. Съден съобразно това положение, „Дон Кихот” е вероятно най-великото. Отношението герой - автор отвежда към друго - към отношението на Алонсо Кихана и Дон Кихот, на здравия и лудия. Лиричната гледна точка на пишещия за себе си се превръща в гледната точка на обективно съществуващия романен герой. Авторът се преобразува в това, което ке би могъл да бъде, и така косвено повишава своя реален статус. По същия начин повишава своя статус Алонсо Кихана, като се превръща в Дон Кихот, който е луд, деятелен, свършен и смешен. Докато Сервантес заедно с Алонсо Кихана са нормални, недейтелни, несвършени и не будят смях. Те са в самата действителност, а в романа се явяват в началото и в края като човешко състояние рамка, което свързва героя с действителния човек. Затова и за романа, и за Дон Кихот може да се каже, че са представени в текста и малко преди възникването, и малко след края на романното си съществуване. На поболяването на Алонсо Кихана в началото симетрично съответства оздравяването на Дон Кихот в края. Казано на един език, който има предимството да бъде по-ясен и неудобството да изглежда ненаучен, полудяването е процесът на образуването на героичността, оздравяването - на нейното унищожаване. Така че умираването на Дон Кихот не е просто неподходящ край, както смята Томас Ман¹¹⁸, или трагичен изход от интерсубективната авантюра,

¹¹⁸ Т. Ман. Пътуване по море с Дон Кихот, в неговата кн.: Литературна есеистика. Т. II. С., 1976 (превод от немски), с. 382 сл.

както смята Алфред Шютц¹¹⁹, а един вид излизане извън условния свят на романа, рамка, продължението на творбата в творбата, нещо характерно за романа, който обича да закача текста си за някакъв контекст. И не за друго, а за да се премахне условността и да се представи за действителност.

Не всички човешки образи в литературата притежават своя вътрешна логика. Класически пример предлага Хамлет. Колкото и да се открояват аналитизмът и скептицизмът му, те са по-скоро драматургично целесъобразна смес от интелект и традиционен характер, безспорно заразителна като въздействие. Но в героя Хамлет няма система. Неговият вътрешен свят е маса от мотиви за нещо по-важно, за това, че в края на пиесата трябва да се осъществи едно етически целесъобразно събитие. Поставен до Хамлет, Дон Кихот се отличава с вътрешната си логичност и затова не бива да се хвали Сервантес, а Шекспир да се укорява. Причината е в различния тип отношение на герой и сюжетна структура в романа и в драмата. Колкото по-романен е един роман, толкова по-неимперативен е сюжетният смисъл. Както е и в „Дон Кихот“ - идалгото е гледна точка, от която зависи сюжетният смисъл. Породил се от неподвижността на конкретен реален човек на онова време, от неподвижността на своя автор, той става подвижен, става герой, задвижвайки се в магически лекото пространство на своя илюзорен свят на чисти същности. Хамлет преодолява преградите към мигновено движение, подготвяно дълго в пречещото реално пространство. В „Дон Кихот“ има постоянно събитие, лудостта, която е причина да се породят цяла поредица от събития в един иначе напълно безсъбитен свят. Приключенията и премеждията на рицаря се създават от постоянното несъответствие, те се пораждат от съзнанието на героя. Така че романът обуславя свободата в отношението на героя и събитията и възможността в образа, да има повече нему присъща система, отколкото в драматическия персонаж.

Привидно двата термина на тази система си противоречат - разумът и лудостта. Геройният свят се гради като че ли от нещо невъзможно, от противоречие, което прераства в особено подвижно иносказание.

Няма да е излишно да се попита на каква реална лудост прилича Донкихотовата. Маниакалност, свръхценностни идеи, характерни за манийното съзнание, комплекс за преследване, някаква параноя? Всичко това би могло да се каже за състоянието на Дон Кихот. Но за разлика от всяка лудост тези състояния имат за център винаги едно и също нещо - един висш разум¹²⁰.

Шизофренията, тази най-крайна лудост, казва психиатрията, представлява болестно израждане на комплекса за цел, деформация на психологическия корелат на социалността вътре в съзнанието на човека. В една или в друга степен лудостта е отчуждение от човешката целева същност, здравето състояние от своя страна - равновесие в комплекса на целите, хармония на малките и големите цели, на релативното и нормативно идеалното, способност човек да структурира своето двойно положение в света: единичността си и мощта, която прелива в него благодарение на свързаността му с човешкото общество и света, това пулсиращо

¹¹⁹ Шютц, цит. съч., с. 137.

¹²⁰ Тази мисъл е развита от И. Паси. Разумът на безумието, в неговата кн. Есета. С., 1981, с. 41 сл.

усещане за слабост и сила, за преходност и непреходност. Именно тяхното разкъсване е психологическата основа на лудостта.

Но едно е, когато целевият комплекс е цялостно разкъсан поради болестни причини в един индивид, а друго, когато се наблюдава социално обусловено откъсване на конкретната от генералната целевост. Когато е съдба за цяло поколение, то е по-скоро норма и може да се нарече болест само в относителен смисъл. От тази гледна точка еднакво нездравое състоянието на Дон Кихот, у когото усещането на всичко свръхцелно така подчертано има надмощие над всякаква дребна всекидневна дейност, над болката и глада, над всяко самосъхранение, и състоянието на другите, тези, които му се надсмиват, у които чувството за далечна и голяма цел е потиснато от усещането, че реалността се изразява в гоненето на близки цели.

Новият рицар е луд, доколкото не е присъщо на съвременната буржоазно-еснафска норма да има високи цели, и здрав, ако истинското здраве не се състои само в приемането на тази норма, но и в подготвянето на друга, която не изключва високата цел. Благодарение на лудостта за Дон Кихот бива запазено това най-човешко, най-разумно и следователно най-здравое положение, че истинското съществуване предполага благото на другите хора, което приема нравствената форма на голяма и далечна цел.

Четенето на рицарските романи е само поводът за лудостта, която е така необходима, за да се съхрани истинското здраве на Дон Кихот, както и най-типичната му проява - волята за висока дейност. Наистина тя се осъществява в илюзорния свят на персонифицирани ценности, на лоши и добри сили, магьосници и великани. Но всъщност те са обективизираните, екстраполирани сили на действителността. В това е и трагедията на разума, така висш и така непригоден, на това „черно-бяло” мисленето не познава, а знае. И когато действителността му се яви в истински вид, то умее само да я понесе поради силата на разумните положения, на които вярва абсолютно, но не и да бъде в нея. Неговото съвършенство е в особеното му отделно съществуване, вън от реалния свят, като пример. Този механизъм, познат още от Платоновата философия, е процесът на идеализирането, на обособяването на ценността като зрим идеал. С нуждата от зримост това обособяване обикновено се съпътства от комизъм или трагизъм, който се подсилва от деятелната намеса на идеала в неидеалната действителност. Странстващ, флуиден човек, Дон Кихот е и извън реалния свят не само за да се подчертае по този начин неговата неидеалност, а и за да бъде възможна героиката намеса в нея. Той е герой, защото е в състояние да прекрива границата на разни действителности и да ги съотнася.

Оттук трагикомизмът на героя. Най-смешното, дългнестата фигура, е потенциално най-трагичното. Като тип Дон Кихот направо се покрива с издължените фигури на Ел Греко, телата пламъци, устремени нагоре, деформирани от благочестиво спиритуалистично напрежение. Но приликата е все пак формална. Макар и съвършен, Дон Кихот не следва точно трагичната антителесност на бароковото изкуство. Той е и пародия. Неговата трагикомична откъснатост от света е в много пунктове непоследователна. Благоразумието му често е така практически мъдро, че събеседниците му забравят за неговата лудост.

Но най-важното - той сам се мени и сам бива повлиян в известна степен от неидеалната действителност. Отначало налудно твърд и противопоставен на света на всекидневието, след това философ, който обяснява този свят като резултат от намесата на лоши сили, и най-после объркан кое е истина и лъжа и герой на съзнанието, може би трагичен според Хегеловото разбиране за „нешастно съзнание“¹²¹, но във всеки случай с поглед, подготвен да гледа света. Реалният свят е спечелен в авантюрата на тази релация, в откритата възможност за подвижност на гледната точка. Дон Кихот преминава през развитие, на чийто привидно тъжен край се различават контурите на реалистичното съзнание.

Неговата налудна свръхконцепция за света се оказва ефикасна - ефикасността на самия роман, който опитва вътре в себе си своето външно битие. Ефикасно е и това, че Дон Кихот забавлява и разведрява, че увлича другите в играта на гледните точки, игра, често пъти жестока за героя и в края на краищата придобиваща значението на празник на изпитването и на другите. Но ако всички останали от света на близките цели все пак остават смеещи се зрители, един от тях - Санчо Панса, се отваря за света на високата цел. Постепенно той като че ли се променя от общуването със злополучния рицар и пренася в своя реален свят нещо от неговите нереални съвършенства. В съдбата на Санчо се долавя реалното духовно благополучие, възможният път към трудното и радостно облагородяване, към възстановеното равновесие между света на близката и на далечната цел, щастлива перспектива с оптимистично внушение, връщаща идеала в единствено възможното обиталище, в самата действителност. В това контрапунктово движение на двата образа и на трагично-комичното, което преминава в сериозно-възвишено-оптимистичното настроение на книгата, трябва да се търси хуманистичният ефект на Сервантесовия реализъм.

Много прояви има реализмът в романа на Сервантес - и в блестящите късове съвременност, и в хумора на народното здравомислие, и в критичните нотки спрямо съвременна Испания, и в съотношението между идеално човешкото и незадоволителното реално съществуване, но най-вече в това възстановено равновесие на идеал и действителност, което изключва и хумора, и трагиката. Перспектива, която надхвърля Сервантесовото време. Най-трудното е да посочим истинския ѝ извор. Да я отнесем към гения на Сервантес е най-мързеливото обяснение, да я отнесем към романната форма, която действително и дава контур, изглежда недостатъчно. По-скоро срещата на романа с авторовия импулс определя пораждаването на този реализъм. Но дали сме в състояние да опишем коректно подобни срещи и не предпочитаме ли, за да се отървем от трудната задача, да посветим реторична похвала на писателя¹²²?

¹²¹ Идеята за развитието на Дон Кихот принадлежи на *Шютц*, цит. съч.

¹²² Настоящата работа е преработен вариант на моята статия „За безумието на Дон Кихот - гледна точка на една реалистическа концепция”: ЛИК 50, 1972.

СТЕНДАЛ, РОМАНЪТ И РЕАЛИСТИЧЕСКИЯТ ПОЧЕРК

Стендал принадлежи на световната култура някак направо. Не защото е по-велик от Юго или от Балзак - да се търсят степени във величието е изкуствено. Но може би поради упорството да гледа своя свят с нефренски очи. В началото то е може би само юношеско недоволство от бащата роялист, подсилвано от испанското потекло по майчина линия. Добавят се възпитанието на един дядо републиканец, любовта към Италия и неуспехите му в годините на Реставрацията, чийто дух ненавижда. Всичко това го отвежда до твърдението, че родината е там, където човек среща най-много хора, които му приличат. Отчужден от френското, той не само се държи и мисли по-универсално, но печели и дистанцията, нужна, за да гледа на своя свят обективно критично. Макар и свързан с френската традиция, с романите на Русо и Дьо Лакло, любимите автори на детството му, с Молиер, когото се опитва да подражава като младеж, с философите просветители, отношението на Стендал към отечествените модели е толкова своеобразно, че по-скоро го отделя от френската литературна следа¹²³.

Неразбран приживе - към това трябва да се прибави непопулярен след смъртта си. Надгробната му плоча в гробището в Монмартър е вдигната едва в 1890 г. В 1834 г. той признава, че неговият почерк се превърнал в шифър. В тези години Стендал разказва също тъй необичайно за образованото френско ухо, както в 1856 г. Флобер и в 1920 г. Пруст. Поне до края на 19 век има нужда от усилията на талантиливи почитатели, за да се подготви творчеството му за бъдещата слава. Иполит Тен е един вид негов откривател. В 1880 г. приятелите му са повече. Между тях има и един писател - Пол Бурже, който прави много за неговото популяризиране. Но това е изключение. Останалите или го четат трудно, или като Флобер изобщо не го смятат за писател.

Времената и вкусовете се менят. От петдесетте години на нашия век във Франция съществува клуб на почитателите му. В двадесети век творчеството на Стендал се разбира не само от широката публика, с което се сбъдват неговите думи, че ще го оценят в 1930 г., но също и от интелектуално настроени писатели като Пол Валери и Андре Жид. След Тибод (1931 г.) и критиците разбират функционалността на Стендаловия нефренския прозаически почерк. Заговорва се за кинематографичността на неговия стил¹²⁴.

Приживе той е признат само от двама големи на своето време - от приятеля Мериме, погрижил се за посмъртното издание на съчиненията му, и от Балзак, отзовал се възторжено за „Пармският манастир” в *Revue Parisienne* (25. IX. 1840 г.). Това признание трогва Стендал.

Не може да се каже, че не го интересува успехът. Напротив - със свойствената си страст към анализи той търси дори неговата формула. Като романтиците, към чието поколение се числи, Стендал обича есето, литературнокритическото разсъждение. Неговите дневници и статии от тридесетте години често се занимават с жанра, който съответства на вкуса на времето. Романтическата епоха във Франция се изразява с драма, затова и Стендал е увлечен

¹²³ За живота и творчеството на Стендал *P. Hazard. La vie de Stendhal. Paris, 1928; A. Thibaudet. Stendhal. Paris, 1931.*

¹²⁴ Вж. *Я. В. Фрид, Стендаль. М., 1967, с. 3 сл.*

от театралната форма. Може би понеже поначало темпераментът му е реалистичен, той иска да следва Молиеровата комедия. Но засилващият се вкус към четенето на романи не му убягва, а вероятно и това, че романната форма отговаря на бурните му стремежи, за да я провъзгласи скоро за комедията на неговата епоха.

Същевременно Стендал осъзнава, че не може да създаде романно произведение, което да удовлетвори вкуса и на провинциалната, и на парижката буржоазия, публиката, от която зависи литературният успех. Като Пруст той има нюх на социолог и още преди да напише големите си романни творби, разбира, че те ще се отнесат критично не само към начина на живот, но и към вкуса на средата, която се произнася за успеха. И наистина те са съвременни в по-широк план и в по-далечна перспектива. Затова Стендал ги адресира за читателя от 1880 г.

Изказванията му, че ще признаят творчеството му в 1880 или 1930 г., могат да се тълкуват и като облекчаваща илюзия. Но най-малко нескромността и самоувереността на самотния талант карат Стендал да търси напред във времето собственото си признание. На не едно място в личните си бележки той призовава кръглите години на двадесетия век най-напред, за да се отличи от съвременниците си. И е прав. В 1950 г. всички четяха „Червено и черно”, никой (дори във Франция) декоративните академични писатели от 1830 г. Тази вънпоставеност от своето време издава нещо по-дълбоко - чувство за динамика на времето. Усещането за бъдеще е в основата си усещане за незавършеност на настоящето, по-дълбоко, преобразуващо и критично разбиране на своята съвременност.

Вярата в прогреса го родее с просветителите и с 18 век, г, които той действително е свързан по вкусове и образование. Като всички големи реалисти на 19 век недоволен от своето време, за разлика от тях Стендал е несравнимо по-оптимистичен и гледащ към бъдещето. Разбира се, и той занича към героизма на Наполеоновото време, за да назидае Реставрацията, както Балзак занича към Реставрацията, за да назидае юлската монархия¹²⁵. Но що се отнася до изкуството, усещането му за прогрес е непоколебимо. Той вярва, че ще създаде творба, която ще надхвърли „Персийските писма” на Монтескьо, и нищо не може да го разубеди, че в 1900 г. читателската публика няма да се състои от забогатели тъпаци. Последователен и системен, Стендал разпростира прогреса върху чувствата и идеите. За нас днес, отдавна привикнали да мислим еволюционно, звучи наивно твърдението, че романтическата нежност в литературата е по-съвършена от емоциите на Расиновите герои. Но разбираемо е, че подобни възгледи са породени от дълбока нужда за историчен поглед, за по-дискурсивно отделяне на минало и настояще. Това изживяване на времето свързва Стендал с романтиците, от друга страна, с Фурие и Сен-Симон. Неговата епоха се учи да мисли исторически, еволюционно и социално. И все пак едно отношение към настоящето се открива у Ламне, друго в романното творчество на Стендал.

Това е специфичният въпрос - какво оформяне получава в особената, създадена се под перото на Стендал романна форма, неговият странен мироглед, смесица от оптимистичен просветителски оптимизъм и романтична възторгнатост. По традиция, създадена след Георг Лукач, ние поставяме на това оформяне етикета „критически реализъм”. Ако определението критически е сравнително ясно, значенията на реализъм продължават да се коментират. Балзак също е критически

¹²⁵ G. Lukács. Balzac et le réalisme français. Paris, 1967 (превод от немски), с. 85.

реалист, както и Флобер. Критическият реализъм е литературно течение и неосъзнат цялостен подход, не и школа като толкова многото романтизми на 19 век. Балзак не се чувства свързан със Стендал, да не говорим, че Флобер държи да не бъде свързан.

Когато обсъждаме значението на термина реализъм, струва ми се, трябва да започнем с реалистичното съзнание. То е проблем не само на естетиката и художествената практика в първата половина на 19 век. Нужно е да го търсим в широк фронт - в науката, в политическата икономия и историята, които вече осъзнават обществото като динамика на класови отношения. Реалистичното съзнание действа в революционните движения и социалистическото учение. То е феномен на развитата буржоазна култура, опитваща се да проникне в самата себе си. Това проникване върви по две линии, които рядко се свързват в системата - вкус към отделното реално и усет за основното, за тенденциите на времето.

Романите на Стендал са особена първа проява на реалистичното съзнание в сферата на литературата във време, когато все още не се говори за реализъм. По-определено реалистичният подход се осъзнава в живописата - у Коро и Миле, които въвеждат делничните сюжети и развиват вкуса към битовия детайл. В литературната област реализмът бива кръстен и назван в една школа на романисти, в която се държи на делнични сюжети и детайли от живота. Представителите, създали и термина реализъм, и укрепили го в едноименно списание и с книга манифест (1857 г.), Мюрже, Шанфлѐори и Дюранти смятат Стендал за свой предтеча¹²⁶. Но това не е достатъчно, за да свържат по същество своя сантиментален реализъм с критическия обем на Стендаловата проза. Сантименталният налага термина, а критическият метода.

Големият парадокс е, че тримата велики на френския критически реализъм на 19 век сами се отнасят към течението на романтизма. Защото в онова време романтизъм означава съвременна литература и същевременно литература с високи идеи. В своето есе в две части „Расин и Шекспир“ (1823 -1825 г.) и Стендал търси мястото си в романтизма. Но това е особен, негов романтизъм, различен от този на Юго, когото авторът на „Червено и черно“ обвинява в липса на действени идеи. „Расин и Шекспир“ е друг романтичен манифест, различен от „Кромвел“. Стендал твърди, че романтизмът бил изкуство, което предлагало произведения, можещи да доставят наслада при съвременното състояние на обичаите и вярванията. За него е особено важно въздействието и изобщо действието. Като нарича по италиански съвременната литература, към която желае да се числи, „романтицизъм“, той се отличава от романтизма на Юго, за когото е важен бунтът в поезията. За Стендал бунтът започва от живота. Ако Молиер живеел в неговата епоха, щял да стане политик, а не комедиограф. Политическата идея правела произведението ново. Вътре в него тя звучала като „пистолетен изстрел по време на концерт“, настоява Стендал в „Расин и Шекспир“.

Така че привидно в руслото на романтизма Стендал върви по особен път - той поставя романтическата идеология на реалистична нога. Това се проявява и в критичната позиция към официалния буржоазен живот, както в упоритото стоене настрани и в неуспехите на общественото поприще. После във вкуса към всичко крайлитературно, към есето, към собствения живот. За живота на никой друг

¹²⁶ По-подробно у Фрид, цит. съч., с. 104 сл.

писател от това време не сме осведомени така добре по негови собствени бележки - две автобиографични творби, безброй писма, дневници, описани пътувания по прочути места. Стендал изглежда нескромен, като казва „аз“ по-леко от всеки свой съвременник. Във всеки случай то изразява нужда от естественост и е един вид бунт срещу условността на тогавашната литературност, същевременно търсене на реалистичен почерк. Балансът между безусловното разкриване на себе си и своите мисли и недотам условното им повдигане в отворената романна форма е изявен у Стендал по съвсем съвременен начин - почти тъй, както го откриваме в литературната дейност на Марсел Пруст или на Томас Ман.

Едва в 20 век става възможно да се осъзнае специфичната форма на Стендаловия романен почерк, функционалността на отказа от външното декориране на слога. Красивата сама по себе си форма конотира неистина, докато неговата цел е самата истина за нещата. Това е изразено в известния епиграф „Истината, горчивата истина“ и в определението, че романът бил огледало, с което романистът се разхождал по широкия друм. Още в 1805 г. той записва в дневника си: „Има само един начин да се вълнува, като се показват фактите, нещата, без да се изразява въздействието, което те биха упражнили върху една чувствителна душа.“ Това е повик към реалистичен почерк, програма, която води към стилистиката на Флобер и още по-далече към нулевия почерк на Камю.

Разбира се, тази програма не е реализирана в романите на Стендал. Същественото е, че те не желаят да бъдат смятани за художествено дело и поезия, че се представят за хроника, т.е. за истина. Фактът, че „Червено и черно“ черпи сюжета си от вестникарската хроника, е проява на отказа от условност. И подзаглавието на „Арманс“ (1827 г.) „аналитичен роман“ иска да каже същото - тук се изследва, прави се нещо, неприето в литературата. Страдащ от несвойствен за френската култура комплекс, че словото може да задуши мисълта и истината, Стендал демонстративно го държи в подчинено положение. Тайната на живия Стендалов стил, казва Андре Жид, била в това, че той не чакал фразата да се оформи напълно в мисълта му, за да я запише. На друго място Жид изразява същото в следния образ - Стендал изненадва мислите си, когато се вдигали от леглото, още преди да са се оправили с тоалета.

Но какво означава, че не поправя, че не пише, а диктува „Пармският манастир“? Между другото това, че не иска да бъде писател според разбирането на своята среда и култура. Оплакването на Юго, че не може да го чете и това, че Флобер изпадал в ярост, когато споменавали името му, бележи постигнатата цел - Стендал е нещо друго, не писател. Естествено това значи и повече от писател.

В своя прочут отзив за „Пармският манастир“ Балзак прави на Стендал благородна оценка, каквато рядко се среща в историята на литературните отношения. Той оценява високо реалистическия повествователен принцип в романа, огромните познания на автора, но не и стила му. Като добър наставник, който има право след похвалата и да укори, Балзак прави бележка на Стендал за лошо построените дълги фрази и за незакръглените кратки¹²⁷, съветва го да подложи на корекция иначе великолепната си книга; в това нямало нищо необичайно - и Шатобриан, и Жозеф дьо Местър шлифовали своите любими творби.

¹²⁷ О. де Балзак. Етюд о Бейле. М., 1956 (превод от френски), с. 78.

Рядък документ на епохата е този етюд. Той става още по-ценен, поставен до отговора на Стендал. Човек се убеждава, че художествената интуиция не пречи на критичното перо. Разговорът на Балзак и Стендал от 1840 г. е достоен и в термините, и в логиката на тона си. Стендал благодари на Балзак за високата оценка, но колкото и трогнат да е от признанието, което го подставя между най-големите на века, авторът на „Пармският манастир“ държи на своята стилистична позиция. Той обещава да коригира някои места в романа, но отказва да оправя периодите и да закръгля фразите, това не било въпрос на стил. „Аз пиша лошо, признава той, поради преувеличената си обич към логиката.” И по-нататък - „Ако „Манастирът“ беше преведен на френски от госпожа Санд, той щеше да има успех. Но за да се предаде това, което се намира в двата сегашни тома, щеше да има нужда от три или четири”¹²⁸.

И тъй намирането на формата не е несъзнателно, а един вид търсене на реалистичен почерк. Това обяснява защо Стендал е автор на няколко романи произведения. Навярно предпочита да не влиза често в художествената област. Но дневниците и многобройните бележки по полетата на неговите романи говорят колко настоятелно се вглежда в почерка си. Ето една симптоматична бележка от полетата на „Пармският манастир” - „Когато остарея, ако имам търпение, да продиктувам френска поетика, която ще бъде твърде нова: досега винаги формата и никога съдържанието”¹²⁹. Това изречение е лаконична революция срещу един стилистичен синдром, считан за литература дори от Балзак.

В своя отговор на Балзак Стендал признава, че не понасял стила на Шатобриан и Дьо Местър, който служел, за да се кажат „много приятни дреболии, ненужни да се говорят, и много дребни глупости, приятни за слушане”. Той се извинява пред читателя от 1880 г., за когото всъщност пише, че прави концесии на стила, обичан и от Балзак, във фраза като „Фабрис се разхожда, вслушан в тишината”. Правел го, за да бъде четен все пак и в 1840 г. Негови образци са Монтескьо, мемоарите на Гувийон Сен-Сир, кодексът на Наполеон, Аристотел и Дидро, когото Балзак не смята за писател. „Има едно правило, повтаря Стендал, да бъде ясен, иначе цял един свят бива разрушен.”

Така че почеркът не бива да бъде красив, за да не отвлеча от истината, която единствено има значение. В този пункт позициите на Стендал и Балзак се срещат. Разбира се, като всички реалисти и двамата имат вкус към детайла. Стендал изпитва удоволствие да прекопира, да пренесе - като двореца на Дьоламола, чийто образец е дворецът на Талейран. Но голямата среща на двамата е в интереса към „цял един свят”, в улавянето на съвременността като тенденция. Ако на реализма на 19 век може да се напише история, тя би трябвало да има за предмет перипетиите на свързването на вкуса към реалния детайл с възможността за цялостно вникване в динамиката на обществената реалност.

Обществена реалност е ключова дума за всеки реализъм. „Динамиката и тенденцията на обществената реалност са постижението на критическия реализъм. Тъкмо за това хвали Балзак автора на „Пармският манастир” в своя „Етюд за Бейл” - Стендал създал „Съвременният принц”, разкрил типичната структура на съвременния абсолютизъм. Тенденцията е отлята в типичното. Но тук свършва

¹²⁸ *Cl. Roy. Stendhal par lui-même. Paris, 1951, p. 153.*

¹²⁹ *Roy, цит. съч., с. 51.*

приликата. Стендал събира тенденциите на съвременния свят в ограничен сюжет с централен герой. Светът е по-скоро символизирай в романната история, отколкото отразен и по-скоро назидан и сведен до концепция. В контрапункта на пламенен непригоден герой на високата идея и реален свят, който отказва да го приеме, реалността е, така да се каже, оценена и разбрана. Но тя не е дадена дискурсивно както в творчеството на Балзак, в слоеве, в страни и в реален обем.

Авторът на „Човешката комедия” гледа на обществото не само от позицията на по-съвършения герой. Обществото за него е среда, в която се преплитат съдби на слоеве, а в тях съдби, на реални хора. Този а сложно отношение го кара да мести центъра на наблюдение от един към друг герой, за да конструира реалността в пълнотата на мощно съткновение, претопяващо отделните лични съдби. Жулиен Сорел загива поради идеала си, който трябва да излъчи и в който е предметена трагично и високо съдбата на цяло поколение. Докато Растињак успява, тъй като неговият случай изразява по-реална обществена ситуация. В това отношение Балзак е по-адекватен. Неговият роман се стреми да улови многозвучието на самата действителност, да я построи, преди да ѝ въздейства. Но колко по-разсеяна е Балзаковата концепция за същността на тази действителност.

Това сравнение не поддържа тезата, че Стендаловото творчество е пръв, а Балзаковото втори, по-развит етап в историята на френския критически реализъм. И в двата случая реализмът е в ставане. В третия - в творчеството на Флобер, той вече не е само реализъм. В нието творчество критическият реализъм не е нещо завършено и натурално дадено. В романите на Стендал и Балзак има конкретната проява на вътрешно дистанциране от поетиката на романтизма. Георг Лукач отдавна е отбелязал еднаквото отношение към героя у двамата романисти - те улавят типичното не в средния, най-разпространен човешки тип, а в изключителния герой¹³⁰. А това значи, че Стендал и Балзак се изразяват романтически. Разбира се, става дума за форма, която се преосмисля в творчеството им.

В конкретната творба тенденциите са неуловими в точна мярка. Страстните човешки натури и крайностите на чувствата в романите на Стендал отвеждат погледа към поетиката на романтизма. Но фабулата за героя, който гони щастието, има за корен едногеройния просветителски роман. Трудно е да се посочи източникът на идейните енергии на Стендаловия сюжетен мит - летенето на Хелвеций, традициите на революцията, чиято цел е всеобщото щастие, или системата на Фурие, чиито последователи ратуват за всеобщо разбирателство и пълно удовлетворение на страстите. Така или иначе Стендал упорито мисли за човешкото щастие. Но термините на просветителството, на романтизма и на социалния утопизъм у него са преведени на реален език. Историите на Люсиен Льовен, на Жулиен Сорел и Фабрис дел Донго срещат собствената съдба на Анри Бейл и типичното средно положение. Балзак смята за излишно да се описва младостта на Фабрис. Но в това Стендал не просто следва биографичното виждане на човека, присъщо за просветителския реализъм. Той търси да изрази своето лично реално време, което го подтиква и към автобиографичните „Животът на Анри Брюлар” и „Спомените на егоиста”.

¹³⁰ Lukács. Le réalisme, цит. съч., с. 75.

Така че не само запечатването на чертите на една епоха в пълната биография на романия герой определя структурата на Стендаловия реализъм, а и нуждата от контакт със самия себе си. За възприемането на своята значителност Стендал е лично узрял, подпомогнат е и от романната форма. Отворени и смесвани с автора (в това е основанието на „бейлизма“), неговите герои са доработка, реализация на собствената личност. Подвижна, и трудно адаптираща се, в творческия резултат тя получава високо битие и същественост. Разликата от подобната процедура, експлоатирана и от романтичeskия автор, е, че по този начин Стендал влиза в контакт с целостта на един реален свят, чието реално постигане не е отделна цел за романното творчество от реалното му преодоляване.

Едва ли това е несъвършен критически реализъм, усъвършенстван в творчеството на Балзак¹³¹. Обемното възприемане на съвременния свят в случая е подчинено на задачата светът да бъде оптимистично завършен и преодолян. Или ако си позволим да се изразим по друг начин, реалната, отговаряща на обемния свят концепция е разсеяна в други разбирания за действителност. Предразположена към реализъм и като че ли само тя допускаща критическия реализъм, романната форма поначало е контрапунктово изпитване на действителността, устремена към това да конструира пълнотата на трудно уловимата реалност, затова и никога неспираща пред един тип - в случая пред действителността като сложно обществено битие. Веднъж открито, именно за да бъде конципирано като такова, то трябва да има поне за рамка нещо различно. Силата на романната форма е в тази способност за преобразуващо разбиране. Тъй че противопоставяйки на реалния обществен свят трагиката на един герой, толкова удобен за идентификация, Стендал върви в стъпките на ефикасната романна форма, която не иска да бъде само творческият резултат, а и самото творчество.

Що се отнася до самия критически реализъм, литературната съдба на Стендал е може би най-интересната страница в неговата история. Никой като автора на „Пармският манастир“ не е толкова сам и толкова оригинален в избора на свой почерк. И може би защото е избягване на романтичeskия, а не нещо специално изработено, той остава непоследван и Флобер не забелязва, че тридесет години преди него Стендал се вълнува именно от това, което е негова съкровена цел - реалистическата поетика.

Тъкмо липсата на стилистична покривка и на традиционна словесна обвързаност улесняват Стендаловата световна популярност, далече надхвърлила тази в родината му. Романното му творчество сякаш е създадено, за да бъде превеждано и стопроцентово разбираемо на всякакъв език. В това отношение „Червено и черно“ конкурира дори „Дон Кихот“¹³².

¹³¹ Опростено казано, такава е тезата на *Lukács*. *Le réalisme*, цит. съч.

¹³² Настоящата работа представя в силно преработен вид моя статия, публикувана по случай 190 години от рождението на Стендал в сп. ЛИК 6, .1973.

РОМАНИСТЪТ И ЕСТЕТИКЪТ ФЛОБЕР

Като романист Флобер изглежда непродуктивен писател не само в сравнение с Балзак, но и с автора на много по-малко романи Стендал. За големите реалисти на 19 век обемът е естествено изразно средство. Достатъчно е да сравним романното творчество на Дикенс, Балзак и Достоевски, за да стане ясно, че количеството произведения и страници не е нещо случайно в течението на реализма. Флобер прави изключение. Той се стреми към друго. Вълнува го не толкова обемът на обхванатата действителност, колкото качеството на това обхващане.

Но тъкмо това, което му спечелва слава - особеният прозаически стил, остава свързано с оригинала и губи силата си в превод. Още повече, че този стил е действен в контекста на френската проза от средата на 19 век. Нейния стилистичен маниер един вид коригира Флобер в „Мадам Бовари”. Днес наложената от тази книга стилистика е отдавна факт в художествената проза. Чрез посредници като Тургенев и Хенри Джеймс тя не само е овладяна, но и надмината в други големи literaturи. А „Мадам Бовари” звучи за нас архаично. Особено в превод тя се чете заради разказаната история, т. е. не така, както би искал Флобер. Мопасан и Зола губят по-малко в превод, тъй като и в оригинала те предлагат изтълкувани събития и действителност. Докато Флобер гради ситуации с обективна естетическа стойност, държи се като поет, който по-малко тълкува, отколкото внушава. Тази грижа прави произведенията му трудно преводими на чужд език и същевременно не допуска да бъде продуктивен.

Твърдението, че е непродуктивен, не бива да се разбира буквално. Ранното му творчество, обхващащо разкази и новели, един ранен вариант на „Възпитание на чувствата” и едно ранно „Изкушение на свети Антоний”, се побира в цели три тома¹³³. Тези произведения се включват само в пълните академични издания на Флоберовото творчество на френски език. Разбираме защо писателят не е пожелал да ги издаде - те са в духа на тогавашната романтическа литература, липсва им оригинален стил, според възгледа на Флобер те нямат право на съществуване.

Тематично обаче романистът е представен в тях такъв, какъвто го познаваме от зрялото му творчество. Готови са почти всички известни ни оттам настроения - омразата към буржоазията, презирането на всичко пошло, страхът от клишета, скептицизмът, песимистичната прогноза за бъдещето, амбицията да се изработи оригинална творба. Що се отнася до теми и мотиви у Флобер също не се наблюдава особено развитие. Една ранна негова героиня се самоубива не по-малко ужасно от Ема Бовари¹³⁴. Напрежението между идеал и действителност подхранва конфликтите и в романтическата литература, и в романите на Стендал и Балзак.

Флобер трябва да направи свой този конфликт, да открие нужния за самия него и за времето на Втората империя модус, за да си позволи да се представи като писател. Да използваме една бележка на Лансон - той не можел да поеме ролята на мислител, която така охотно играел Балзак, нито на гражданин, която изпълнявал отлично Юго. С неговата личност се налага нова роля. Флобер благоговее пред

¹³³ Oeuvres complètes. Paris, 1910: Appendice - Oeuvres de jeunesse inédites: t. I – III.

¹³⁴ За приведените факти и за ред цитати съм използвал предговора на А. Пузиков към Г. Флобер. Собрание сочинения, т. 1. М., 1971.

идеала за художествена творба, която не просто обслужва човешкото общуване, а значи сама по себе си. Затова се въздържа от публикуване.

Като всички писатели на своето време той пише неуморно. Пътеписите му се побират в цели два тома, кореспонденцията му се разполага в други пет. Едно от отношенията, в които е предтеча на литературния творец на 20 век, е това, че се наблюдава и анализира, че има нужда от осъзната естетическа позиция. В кореспонденцията му с Луиз Коле, с Жорж Санд, с толкова приятели критици и писатели се откриват блестящи формулировки. Трудно може да се оспори твърдението, че критикът в неговата природа е по-слаб от романиста. Естетическите му разкрития може би засенчват до известна степен романното му дело. Недоброжелателят не без право би го обвинил в писателска психастения за умуването около целите и задачите на художественото творчество. Но каква способност да се издигне преграда между словоохотливия естетик и съдържания романист, който не понася разяснения! В реалистичните творби на Флобер няма следа от любителя на силни фрази, от склонния към крайни формули критически ум.

Така че, ако не разделяме художествения автор, когото и самият Флобер единствено зачита, от неуморно изказващия се ценител, творческото дело на писателя би се оказало значително по обем.

Гюстав Флобер е роден през 1821 г. в Руан в семейството на заможен лекар. В живота му няма особени външни събития. Завършва лицей в родния град, следва право в Париж, преживява обществените проблеми на Юлската монархия и бурните години преди революцията от 1848 г. горе-долу в позицията на Фредерик Моро от „Възпитание на чувствата” - неиндиферентен към политическите събития, дори увлечен, но непривързан докрай към ничия страна. Не успява да завърши право поради силна нервна криза (1844 г.). Същата година баща му купува малкото имение в Кроасе на Сена, където писателят се установява с майка си и своята племенница. С малки прекъсвания преживява там почти до смъртта си, осигурен от неголяма рента. Материални затруднения го сполитат едва в последните години на живота му, след като продава имението, за да погаси дълг на близък роднина.

С внушителна фигура и открит поглед, с отривисти движения, холеричен, Флобер е човек на силните чувства и крайните решения. Всеотдаен и конфликтен, същевременно стеснителен и неуверен в себе си, той дълго пази любовното чувство като нещо свято “Едно юношеско вълнение му остава за цял живот - смята се, че то е запечатано в романтичната любов на Фредерик към госпожа Арну във „Възпитание на чувствата”. (Изглежда, единият от изворите на Флоберовия песимизъм е в областта на чувствата.) Друга романтична любов, с писателката Луиз Коле, продължила осем години, завършва с разрыв. Останала е голяма преписка, която разкрива единното същество на Флобер, неразделящо любовта от интелектуалните страсти. Отношенията с близките му приятели също не са особено гладки. Единствено поетът Луи Буйе не успява да подхрани засилващия се с годините песимизъм.

Флобер има именити литературни приятели. По-рано Сент-Бъов, по-късно Жорж Санд, Едмон Гонкур, Тургенев, Зола, младият Мопасан, когото напътства, Доде, Иполит Тен - това са хората, които го разбират и следват и които той обича. Участието в т. нар. кръг на петимата, започналите през 1874 г. събирания в кафене

„Риш” на Флобер, Едмон Гонкур, Тургенев, Зола и Доде, продължават до смъртта му.

Важен момент в неговия живот са двете големи пътувания - едното в Ориента и Гърция (1849 - 1851 г.), второто в Тунис (1858 г.) при подготовката на „Саламбо”. Но бидейки интроверт, който търси съвършенството в дълбочина, нему повече подхожда уседаването. Пътуванията го убеждават, че навсякъде човекът е еднакво несъвършен.

Политическите и обществените му възгледи трудно могат да се представят в един цвят. Като всички романтици и реалисти на френския 19 век той ненавижда буржоазията. Стендал и Балзак имат политически идеал, който остава в миналото - това е характерно за романтическата епоха. Флобер не намира опора нито в реалното минало, нито в идеалното бъдеще. Той преживява фабричната революция, вижда раждането на железницата, пролетаризирането на масите. Несправедливостта на социалния ред, бързите промени, невъзможността да се мисли за света по старому, всичко това се смесва за него в болезнена морална проблематика. Онова, което твърди Огюст Конт с положителен знак, че буржоазният строй е върхът в развитието на човешката цивилизация, за Флобер е също истина, но с отрицателен знак - буржоазия това е цялото съвременно човечество, това е пошлост, глупост и ограниченост. Както и при неговия връстник Бодлер, отричането на обществения ред на Втората империя е изразено с индивидуалистичен бунт срещу буржоазната цивилизация. Оптиката на бунтуващия се индивидуалист - дребен буржоа, може би добре улавя физиономията на предприемчивия капиталист, на финансиста спекулант („Възпитание на чувствата”). Флобер обаче не разбира нито революцията от 1848 г., нито Парижката комуна. В обществената си позиция е непоследователен. След процеса срещу „Мадам Бовари” се оказва между враговете на културната политика на Наполеон III, но след публикуването на „Саламбо”, макар и без раболепие, приема познанството на императора. Обявяването на Френско-пруската война посреща с недоволството на пацифист. По-късно го увлича шовинистичната вълна, заявява, че желае да воюва, записва се доброволец. Поражението на Франция дава нова храна на песимизма му. Без да бъде монархист, той смята републиката след 1870 г. за по-лоша от монархията.

Бихме сбъркали, ако хвалим Флобер за неговите остри думи срещу съвременния свят, за усета към отрицателното в буржоазната действителност, както и ако го укоряваме, че не е имал устойчиви политически възгледи и е странял от обществения живот на своето време. Не бива да търсим в личността му трибун и мислител, който използва художествената форма, за да внушава идеи. Поведението и съжденията му в тази насока са предимно негативни. Неговите утвърждения се трупат на полюс, считан дотогава за обслужващ други полюси - на страната на изкуството. Поколението на Флобер прави от изкуството обществена позиция, предпочитано, дори единствено възможно поведение при обезценението, настъпило с триумфа на буржоазията.

Смъртта в 1880 г. го заварва пред нови планове - замислял исторически роман, нов роман на съвременна тема. Все същото колебание между високата тема на миналото и задължението към настоящето, за което можело да се пише достойно, макар че това струвало нечовешки усилия.

„Мадам Бовари“ е дебютът на писателя, фактически първото му публикувано произведение. Към разработването на този сюжет Флобер бил подтикнат от своите приятели Дюкан и Буйе. Непосредствено преди голямото му пътуване на Изток те изслушали първия вариант на „Искушението на свети Антоний“. Били единодушни в оценката - трябвало да потисне романтичската наклонност и да се заеме с обикновен сюжет. Той се оказал подръка - историята на един редови човек, лекар, ученик на баща му, чиято втора жена направила дългове и сложила край на живота си. История, взета от всекидневието, както сюжетът на „Червено и черно“ на Стендал. В 1851 г. Флобер се заема с романа. Голямото му желание е да покаже на своите съвременници Шанфльори и Дюранти, нарекли се реалисти и автори на романи на съвременен сюжет, че работата не е в сюжета, а в начина на изпълнението му; и на съвременен, и то на съвсем нисък сюжет, каквато е историята на семейство Бовари, можело да се създаде произведение на изкуството¹³⁵.

Флобер работи бавно. Както споделя с Луиз Коле, изстрада страници, дори отделните звуци му създават грижа. (В същото време Бодлер изстрада „Цветя на злото“.) Разбираемо е - амбицията е да няма нищо случайно и несвързано в този роман, работен по маниера на поезията, да се създаде завършена творба, в която да не се усещат следите на творенето, още по-малко авторовите болки. Флобер пише на Луиз Коле: „Творбата не трябва да бъде нощно гърне за нашите настроения“¹³⁶.

В 1856 г., след като преминава под умния поглед на парнасиста Буйе, „Мадам Бовари“ е готова. Чрез посредничеството на Дюкан започва да се печата в „Revue de Paris“. Издателите на списанието реагират на определени пасажки, позволяват си малки поправки, а за по-големи настояват пред Флобер. Писателят се съпротивлява. Последната част на романа редакцията публикува заедно с писмо на автора - той е уверен в стилистичната цялост на своята творба и смята всяка външна намеса за неуместна. Подобно писмо до своя издател пише Бодлер, заявявайки, че е премислил в „Цветя на злото“ и последната запетая. През януари 1857 г. директорът на „Revue de Paris“, главният издател и Флобер са призовани пред съда с обвинение за „накърняване на обществения и религиозен морал“. Прокурорът Пинар иска две години затвор за автора, задето не си е дал достатъчно ясна сметка за границите, които литературата, дори най-леката, няма право да преминава; приложен към научни произведения, както и към художествени, подобен метод би довел до един вид реализъм, който е отрицание на красотата и доброто, твърди прокурорът. Адвокатът Сенар противопоставя бляскава реч, в която, както в обвинението на Пинар, естетическите аргументи не са на последно място. Макар че му отправя известно порицание, съдийската колегия оправдава Флобер¹³⁷.

В същата година през подобен процес минават „Цветя на злото“ на Бодлер. Съдебните намеси в литературата влизат в културната политика на Наполеон III. Те говорят за стагнацията в тази епоха, но трябва да се разбират и като естествена реакция срещу новите естетически виждания, косвено доказателство, че

¹³⁵ По Б. Раскин. Гюстав Флобер, в сборната кн.: Писатели Франция. М., 1964, с. 464.

¹³⁶ Цитирам по М. Nadeau. Gustave Flaubert écrivain. Paris, 1969, p. 131.

¹³⁷ Вж. по-подробно в предговора на Л. Стефанова към „Възпитание на чувствата“. С., 1970.

литературата и изкуството са изключителна обществена сила - градивна и деструктивна.

Издадена в книга веднага след процеса, „Мадам Бовари” е поздравена от малцина. Между тях са най-изтъкнатите творци на френската литература на 19 век. Бодлер отбелязва особения ефект на точния, живописен стил, приложен върху банална история. Юго казва кратко: „Това е творба!” Зола чете книгата като кодекс на новото изкуство; принципите на съвременния роман, разпръснати в грандиозното творчество на Балзак, били открити най-сетне и изложени отчетливо на четиристотинте страници на романа. Но не тези гласове утвърждават „Мадам Бовари” между най-големите романи на френската литература. Това правят по-късно представителите на т.нар. университетска критика - Брююнетер, Фаге и Лансон. По времето на Флобер повечето отзиви са отрицателни. Сент-Бьов не разбира защо писателят не е показал в своя роман нито едно човешко същество в светла краска; Флобер държал перото, както други скапела. Обвиненията на Дюранти в списание „Реализъм” са в същата посока - „Мадам Бовари” е шедьовър на упоритото описание, лишен от всякакво чувство и вълнение, роман без живот. Показателен е отзивът на един реакционер - това била демокрация във формата на роман.

В определен смисъл са верни и обвиненията на прокурора, и отзивът на този реакционер. Написана по нов, необичаен за своето време начин, „Мадам Бовари” влизала в конфликт с читателските навици и действително атакувала установената морална система. Както доказва убедително Ханс-Роберт Яус¹³⁸, това се дължало не толкова на ниския сюжет, колкото на „некрасивия” начин на неговото разработване. По същото време един друг роман, на приятеля на Флобер Ернест Фейдо („Фани”), претърпява за една година 13 издания - най-големият литературен успех във Франция след „Атала” на Шатобриан. Сюжетните схеми на „Фани” и „Мадам Бовари” не се отличават особено. Но във „Фани” са спазени традиционните литературни клишета, те покриват сюжета, превръщат го в литература, удовлетворяват читателския навик. Сърцевина на този стил е присъствието на автора в повествованието, светът се представя през неговия поглед, читателят пасивно следва съжденията му. Героите нямат право на свои възгледи, които да оставят на преценката на читателя. Това именно смущава читателската публика от 1857 г. и бива оценено положително само от някои големи творци на онова време - в „Мадам Бовари” Флобер представя своята героиня мислеща и чувстваща, в непряката реч той предлага нейните, а не своите възгледи за нещата. Затова прокурорът Пинар се заблуждава, като отнася към автора разсъжденията на героинята за любовта, обвинявайки го във възхвала на прелюбодеянието. Но е косвено прав, че допуснали същата грешка, читателите ще приемат тези разсъждения за възглед на романиста и свикнали с това писателят да предписва истини, ще бъдат изложени на опасността да ги последват реално. В този смисъл е прав и реакционерът, който обвинява Флобер в демокрация - истина е, че в „Мадам Бовари” всички герои имат еднакво право на съждение. От друга страна, и на всички читатели е оставена подобна свобода, предоставена им е при този начин на писане инициатива, каквато те не са свикнали да имат при общуването си с романите на Шатобриан и дори на Балзак. Това е не само естетическа, но етическа

¹³⁸ H.-R. Jaug. Pour une esthétique de la réception. Paris, 1978 (превод от немски), с. 76 сл.

и изобщо мисловна активност, която не бива да се позволява на всеки - това иска да каже по същество реакционерът.

Към сюжета на „Мадам Бовари“ Флобер се обръща не поради особен интерес към провинциалния живот, поради първичен „реалистичен“ нагон, който го подтиква да се вглежда в недопускани в литературата страни на живота. Той иска да покаже, че и такъв сюжет има право на съществуване в литературата. Не защото, както мислят романтиците, творческият гений може да се спре на всякакъв сюжет, а защото не сюжетът, а разработката прави литературата. Ние ще уточним възгледа на Флобер - реалистичният сюжет не е достатъчен, за да бъде реалистична творбата. Нужна е реалистична естетическа гледна точка. Тъкмо това успява да постигне Флобер в „Мадам Бовари“ - нов начин за представяне на действителното.

Между другото реализмът е немислим, ако не се открият средства за представяне на човешкото същество като мислещо и оценяващо, а това ще рече за представяне на самата действителност от различни гледни точки, подвижно и динамично, като нещо отворено и незавършено. По различен начин правят това в голямата руска литература на 19 век Толстой и Достоевски. Със същото се занимава Флобер. Самата история в „Мадам Бовари“ е без значение. Колкото по-незначителна е, толкова по-малко пречи романното внимание да се насочи към истински значителното, към действителността като динамика на отношения.

Романната действителност е не пасивно отразена, тя се поражда от разни отношения към онова, което представлява външната действителност. Баналното всекидневие на френската провинция, неутралната реалност на нещата срещу романтичния начин на виждане на героинята, две страни, които не са осъдени, а са изправени една срещу друга - това е не просто конфликт на идеал и действителност, а позиция за по-комплексно разбиране на самата реалност. „Мадам Бовари“ е в не по-малка степен разказ за Шарл Бовари, този среден човек, който не би имал история, ако не беше свързан с Ема. Шарл срещу Ема - това са две позиции в света, който като че ли се гради от техния контрапункт. И ако естетикът Флобер не осъзнава това, писателският му почерк в известна степен го прави.

Романната поетика на Флобер се отказва от разбирането за герой и събитие, наследено от романтизма и все още застъпвано у Стендал и Балзак. Пряко или косвено, героите на Стендал са свързани с големи събития на деня и със силни чувства. Героите на Балзак дори в най-частна ситуация изпитват обществени страсти. За реалистическите герои на Флобер понятието „герой“ вече не може да се употреби в етимологичен смисъл. Те не изпитват нито отвлечени романтични, нито високи обществени чувства. Сnižени, чувствата им са по-скоро набор от усещания, особени възприятия и илюзии на съзнанието. Флобер се свени да представя любовта като героично преживяване. Едва маркирал я, той бърза да я сведе до конкретно възприятие, да я разтвори в нагледа на външна картина или да я изстуди в принизяващо сравнение („като човек, който се е отпуснал в парна баня, нейната гордост морно се оставяше цяла на топлотата на този език”). Във „Възпитание на чувствата“ Фредерик изпитва две чувства - едно към госпожа Арну, друго към Розанет. Те не си приличат, нито са поставени в йерархия. Второто, по-обикновеното чувство на Фредерик поражда великолепно, богато усещане за природа. Природната картина говори косвено за чувството, и то по-добре, защото е наглед и защото възприятията са по-пригодни за романно

изразяване. Колкото до чувството, нему като че ли се отказва правото да бъде реалност¹³⁹.

В реалистическите творби на Флобер човекът е белязан с характер - Фредерик във „Възпитание на чувствата” изглежда сдържан, Делорие агресивен. Но не на този характер сам по себе си разчита Флобер, когато рисува човек. Наблюдавайки Фредерик, писателят го прави неопределен, във всеки момент зависим от някакво настроение, което на свой ред е зависимо от външни обстоятелства. Мнения, съждения, вкусове - всичко се мени като пейзаж, обливан от нова светлина. Персонажът е филтриран презменящите се настроения и възгледи. Какъв е господин Арну? Мошеник, веселяк, естествен човек, подвижен, винаги прилепващ към обстоятелствата. Понеже избягва оценки, Флобер представя един окръглен човек, винаги нещо повече и отвъд погледа, който го улавя в даден момент. Това окръглено рисуване на човешкото същество е може би най-високото достижение на реалистичното изкуство на Флобер. По-късно Марсел Пруст усъвършенства и подготвя за нереалистическото му използване в съвременната проза на 20 век.

Тази окръгленост е зависима от едно ново отношение към събитията. Както човекът не се наблюдава сам по себе си, а винаги вътре в тях, така и те престават да бъдат значещи сами по себе си. Въпросът е дали има все пак йерархия в събитийността на случванията в човешкия свят и дали на свой ред се наблюдават степени на зависимост на човека от тях, или всички еднакво определят романното човешко същество. Може би в това е тайната на реалистическото или нереалистическото построяване на човека в романа. По този въпрос има колебание и в най-отвореното към общественото съществуване на човека произведение на Флобер „Възпитание на чувствата”. От една страна, революцията от 1848 г. е представена като събитие от по-висш разред, но, от друга страна, тя е толкова благодарен обект за описание, колкото една разходка в живописна местност. И двете в еднаква степен оцветяват романния индивид и служат за изразяване на неговата динамика.

С откриването на вътрешната динамика на човека, едно достижение на реализма, започва да се губи събитийната йерархия, без която е невъзможно да се представя реалистично човешкото общество, друго достижение на реализма. Но реализмът не е статика с определен връх, а драматично постигане на едно и губене на друго. Във всеки случай той не се свежда до пасивно уловена обществена структура или изразена вътрешна човешка динамика. Идеалът е може би отношението, в което тези две страни взаимно се конструират.

Удивява с яснотата си новелата „Просто сърце”. Политическата промяна едва се усеща в малкото селище, където живее героинята на Флобер. Нов заместник-префект и нищо повече. Много по-съществено е случайното. Семейството на заместник-префекта пристига в града с папагал. Папагалът попада у госпожа Обен, става собственост на Фелисите, внася промяна в живота ѝ. Това е събитието в случая. Гротесков образ на тоталната безсъбитийност. Тя владее човешкия свят и в „Мадам Бовари. Ема и Фелисите са мъченици на безсъбитийния и дали не на обезсъбитения от самия автор човешки свят. И дали на един

¹³⁹ За изграждането на чувството от усещания *P. Danger. Sensations et objet dans les romans de Flaubert*. Paris, 1972, p. 336.

безсъбитен свят, какъвто е той за героите, или на действително лишената от събития среда?

Ако изобщо може да се говори за развитие в творчеството на Флобер, то е по линията на изясняване на контурите на действителността, на по-открития отговор, какво представлява. Успоредно с тази линия се изменя рисунъкът на човешкото същество в реалистическите творби на писателя. В „Мадам Бовари” и „Просто сърце” песимистичният възглед за безсмислието на обективния човешки свят е прикрит под плуралистично виждане на човешката вещна среда, която ту студено противостои на вътрешно подвижния човек, ту се превръща в поле от символи за неговите усещания и идеализации. На човека в тези две творби Флобер гледа сурово, изследва го като крокодил и мастодонт, както казва на едно място¹⁴⁰. Интересът е насочен към него. Макар и да не разбира света си, този човек не разбира един свят, който не заслужава разбиране. Динамиката на произведението потенциално може да произтича от различния начин, по който се гледа на света (Шарл, Ема, Оме). Но това е по-скоро бъдеще, което ще се осъществи у Пруст. Флобер е все още привързан към централна гледка точка, макар и дадена на героя. Динамиката на реалистическите му сюжетни творби произтича от вътрешния подвижен свят на централния герой. Така или иначе обективният свят е поставен под въпрос. Затова „Мадам Бовари” и „Просто сърце” завършват със смъртта на човешките същества, през чийто поглед се гледа към света.

Трудно обяснимият човек срещу необяснения, не биващият да се обяснява свят на хората - това са двата полюса, чийто баланс измъчва Флобер. Да се държи максимално неутрален, „незацапан” от общо съждение светът, да се описва без ценностна горчивина и възторг е трудно постижима цел. Най-големи успехи в тази насока откриваме във „Възпитание на чувствата” - един разнообразен Париж, хаос, ребус, лабиринт от вещи и човешки дела. Революцията, разграбването на Тюйлери привличат романиста по-скоро поради „карнавалното” оголване на вещи и отношения, предоставящо възможност за описание.

И все пак обективният свят на хората не може да бъде постигнат безсъбитно. Прогоненото от Флобер събитие, което в основата си е винаги концепция, възглед за света, дебне на всяка крачка и се явява открито като общо съждение - разсъждение по някакъв въпрос (все едно, че четем „Характерите” на Лабрюйер; у Пруст този похват се засилва) или символ, прекалено значеща нагледност. Фредерик получава рента, радост, смесена с белотата на първия сняг, и изведнъж нечия смърт. Той търси къде живеят Арну, усилията му са напразни, ето вижда на отсрещния тротоар човека, който ще го осведоми, но минава катафалка, човекът изчезва. Подобни означения на неуспеха, скритата тема на Флобер, зазвучават обобщително, биха прераснали в тотален символ. В романите на Зола те се появяват вследствие на прекаленото обясняване на човешкия свят, в прозата на Флобер, напротив, поради отказа от обяснение. Напиращо, то понякога се онагледява.

Нуждата да се отпусне юздата на обяснението, на тоталната концепция за света довежда до дефинитивните съждения в писмата на Флобер, до копнежа за творби е „висок” сюжет като „Изкушението на свети Антоний”, наречено от автора „произведение на живота ми”. Неодобрено в първия си вариант (1849 г.) от

¹⁴⁰ Цитирам по *Nadeau*, цит. съч., с. 138.

приятелския кръг, изоставено в един втори вариант (1856 г.), окончателната си редакция то получава едва в 1872 г., за да бъде похвалено единствено от Виктор Юго и Иполит Тен. „Искушението” е тезисно произведение, защитаващо идеи. Подхожда му да бъде драма - то е един френски „Фауст”. Читателят разбира, че в света няма нищо устойчиво; боговете и религиозните учения възникват и умират като всичко друго в природата, „илюзията е единствената реалност”. Крайният песимизъм и релативизъм не са Флоберови открития, нито романтическият тон, нито абстрактното виждане на човека. Оставил романа, Флобер губи възможността да проблематизира. Концепциите за света стават тезисни, а светът не нещо изплъзващо се, а изцяло обяснен и затворен.

В другите високи творби на Флобер, романа „Саламбо” и двете новели „Легендата за свети Юлиан Гостоприемец” и „Иродиада”, историческите сюжети са носители на нещо по-сложно от тоталния песимизъм на „Искушението”. В „Саламбо” действа идеализация, характерна за западната култура от втората половина на 19 век - плоското настояще се преодолява в пантеистична концепция или в квазиисторически възглед за по-съвършен свят в далечното минало, в търсене на праоснови и праначала. Конструкцията се предлага от висок сюжет на историческа тема, чиито герои изпитват силни чувства, от трагедии на ирационалното начало, надмогващо разума и светлината. На това настроение служи музикалната драма на Вагнер. То подхранва и научния интерес към митологията и живота на първобитните общества в онази епоха, както и парадоксалното философстване на Ницше.

Негов отглас е „Саламбо” със своята лунна героиня и слънчев герой, чиято трагична любов надмогва всичко рационално - нечовешка по сила и космически символна („това беше гласът на Молох, победил Танит, и сега оплодотворена, тя разкриваше от висотата своето широко лоно”). Намерението на Флобер е да смае здравомислещите буржоа, да ги уплаши с дълбината на истински човешкото. Романистът дава воля на вътрешната си нужда да говори с пълен глас, да назовава открито (това има и стилистичен израз - неговите изречения стават плавни и дълги). Разбира се, в „Саламбо” той прави това по-косвено, с помощта на автентични исторически реалии. Но ако не схема, както в „Искушението”, човекът остава все пак недостатъчно романен. Защото е изправен срещу завършен свят и защото е назидание, а не вътрешна динамика. Сюжетът на „Саламбо” показва. Той е отпечатък не от живо минало, а от необходимата вечност, преодоляваща всяко настояще. Светът на „Саламбо” е огромен, но устойчив. Преднината му пред световите на Ема и Фелисите е, че не е поставен под въпрос, че се вярва в неговата обективност. Но какъв парадокс - заявената обективност прави от човека едва ли не оперен образ (колко театрална е смъртта на Саламбо!), поставената под въпрос, напротив, създава условия да се гледа на човека окръглено.

В последния етап от творчеството си Флобер се обръща отново към реалния човешки свят. Освободил се от напора да го съди и формулира генерално, респективно от това да се тормози от неговата безсъбитийност, писателят прави опит да го изобрази позитивно. Става дума за недовършения роман „Бувар и Пекюше”. Тази книга е отчайващо несъбитийна - низ от абсурдни неуспехи на двамата герои, решили да обхванат всички достижения на човешката цивилизация. Според неизпълнения замисъл, провалили се във всичките си начинания, Бувар и

Пекюше се завръщат към своята първоначална професия писарството, за да се отдадат на съвместно преписване. Единствено това може да се прави успешно. Какво преписват те? Баналностите, нужни на човека във всекидневното общуване. Какви баналности, се разбира от „Речникът на готовите идеи” - един вид скица на това, което щял да съдържа вторият том на романа¹⁴¹.

В книгата има достатъчно критичност и полемика, насочена най-вече срещу идеите на Фурие за равенството. Флобер иска да покаже комичното последствие на идеята за цивилизация без велики хора, когато ценностите станат достъпни за всекиго. В „Бувар и Пекюше”, комичен паралел на „Изкушението”, има и песимизъм, в този смисъл и неприкрита концепция за света - човешкият обективен свят е абсурден. Но за романиста той е преди всичко безсъбитие, за него не може да се повествува, единствената възможност е да се описва съвместно. Пределна откровеност, която поставя под въпрос не само битието на романа, но и на художествената литература. Нищо чудно, че за своя „Одисеи” Джойс се учи от „Бувар и Пекюше”.

Но нека се опитаме да разберем основанието за антироманната тенденция в „Бувар и Пекюше”. (Да я осъдим е къде по-лесно!) Неуморим читател, жив ум и точен наблюдател, Флобер е изправен пред много по-обемен свят от този, в който живеят Стендал и Балзак. Разширени са границите на човешката обществена дейност, на познанието, на инструментите и вещите, на отношенията. Човекът Флобер се укрива в изкуството, за да се спаси от трудно обозримата разширяваща се човешка вселена. Като отрича нейната ценност, той се отървава от невероятната трудност да я обясни по-конкретно. Това е страната на песимизма - осъзнаването на нуждата от концепция за настоящето и невъзможността да се изгради такава концепция.

От друга страна, романистът изпитва любопитство към реалното жизнено многообразие, развива невероятен усет за отделното, успява да улови материи, дотогава недопускани в литературната проза. На общия песимизъм в „Бувар и Пекюше” се противопоставя свършената стегната фраза, позната ни от „Мадам Бовари”, но далече не вътрешно тъжна, а бодра, улавяща вещи и човешки състояния. Флобер пръв започва да улавя в пародиите си разнообразието и на човешкото езиково поведение. „Бувар и Пекюше” може да служи за наръчник на писателя реалист.

Понеже гледа повече към позитивния свят на човека, отколкото към човека, въпреки общата тъжна идея настроението в романа не е унило. Човекът е във вещите, в дейностите, за тях и с тях. Сам по себе си той е само комична схема. Бувар и Пекюше или напълно си приличат (и двамата са написали имената си на шапките, и двамата работят като писари, и двамата се интересуват от всичко), или напълно се различават. Това е каламбур, с който се поставя под въпрос възможността да се мисли добре за човешката индивидуалност. Защото да се мисля добре, т. е. реалистично - значи да се мисли диалектично за идентичния-неидентичен човек. Затова отъждествяването на двамата герои е ироничен отказ от реалистично виждане на човека.

Дали е сатирично или комично отношението на автора? Във всеки случай Бувар и Пекюше кротко и делнично си споделят същото, което чува Антоний от

¹⁴¹ Подробно у *Nadeau*, цит. съч., с. 287 сл.

сатаната изкусител в „Искушението” - светът е непознаваем. Нима осеяната с всякаква литература стая на Флобер не е изглеждала като описаната в романа стая на Пекюше? Колебаем се, зачитайки се в тази книга протей, да решим къде започва горчивият самоанализ и до каква степен крайният песимизъм противоречи на плуралистичната радост от многообразието. Защото ни се струва, че от време на време Флобер прилича на своя Пекюше, който прекарва блажени часове в сортиране на семена и поставяне на етикети. Може би в позитивизма на описанието е изходът от песимизма на обяснението¹⁴².

Днес не можем да приемем два пункта от известното есе на Мопасан за Флобер¹⁴³ - идеята, че демокрацията унищожавала вкуса към артистизъм на формата и упоритото твърдение, че Флобер не е реалист. И в двата случая Мопасан абсолютизира конкретности - недоволството от съвременната нему буржоазна република и лошите чувства към школата на Шанфльори и Дюранти, употребила първа понятието реализъм за литературно творчество. Флобер наистина няма нищо общо с тази школа. Той се чувства свързан с романтичeskото течение, с онова, което се смята за високо изкуство във френския 19 век. Много по-късно понятието реализъм придобива днешното си значение и много по-късно критическите реалисти Стендал, Балзак и Флобер се отделят от общия поток на френския романтически роман. Но френският критически реализъм и по същество е свързан с романтизма - в тематично отношение, та дори и като поетика. Ако се обособява като нещо ново и друго, това става не в спорове около съдържанието и проблематиката. Романтизмът разширява дотам обхвата на литературно наблюдавания свят, че от негова гледна точка новите теми в романите на Балзак се смятат напълно допустими.

Големите спорове протичат по линия на романия език. Специално Флобер смята, че творбата се ражда в трудно откритата езикова форма, в един стил, който се налага от самата нея. В това отношение реалистите Балзак и Стендал не му приличат. Стендал обича истината, но няма предвид истината на творбата, а някаква обективна истина, на която творбата служи. И за Балзак творбата е средство, а стилистиката ѝ зависи от традиционна представа за добро оформяне. Така или иначе Стендал и Балзак вярват, че литературата способства за оправянето на света. Затова техният типичен герой е изключителна личност, която се връзва в света на обикновеното и делничното. За Флобер изключително може да бъде мнението, героят е средно положение, типичен в този смисъл, че се среща по-често. На свой ред и конфликтът в реалистическите романи на Флобер е не между личности, между представители на социални среди, между герой и общество, а вътрешен конфликт между различни възгледи за действителност, в който действителността се конструира. Това, че в повечето случаи тя бива губена, както бива губен и човекът, е нереалистичният резултат, следствие от трудността на реалистическата процедура. Но самата процедура е налице в романите на Флобер.

Какво се печели в случая? Реалистическият модус за представяне на вътрешния човешки свят. Като губи обществената човешка среда и дегероизира човека, Флобер създава условия да се гледа на него сложно. Това, че романистът не успява да свърже това усложнено същество със сложната външна действителност,

¹⁴² Св. *Danger*, цит. съч., с 349.

¹⁴³ *Ги дьо Мопасан*. Есе за Флобер, в кн.: Гюстав Флобер. Том 1. С, 1984 (превод от френски).

доказва колко фина е материята на реализма, колко изложена е на опасността да се провали в своята противоположност - нереализма. Доказва същевременно, че реализмът не е нещо натурално, а процес. Затова по заключението, че Флобер е реалист в романното си творчество, не бива да се колебаем. Друг е въпросът за мярката на критическия и психологическия реализъм, или за други видове подход, които все още не са добре назовани.

Флобер естетикът е нещо друго. Не бива да го използваме с пълно доверие, когато тълкуваме реалиста и изобщо художествения автор. Вярата, че поезията е толкова точна, колкото геометрията, че романистът трябва да се вдъхновява от метода на естествените науки, че голямото изкуство е научно и безлично, тези идеи са имали добро последствие за писателското трудене на Флобер. Но знае се, че последствието им в по-сетнешната литературна теория е друго. Флобер става модел за големите романисти на 20 век, които пишат след щателни проучвания на специална литература. Той променя статуса на писателя, като превръща писателството от дар свише и обществена мисия в труд, без да усеща, че тъкмо в духа на своето така икономически настроено време един вид настоява ценността на писателското дело да се мери с количеството труд, изразходвано за създаването му.

Във възгледите на Флобер омразата, която разделя артиста от буржоата, върви ръка за ръка с нуждата творецът да се откъсне от света. Ненавистта към буржоазията била начало на добродетелта, художникът бил гладиатор, който развличал публиката със своята агония. От друга страна, Флобер заявява химнически: „Да оставим империята да върви по своя път, да затворим вратата, да се изкачим по-нагоре в кулата от слонова кост, колкото се може по-близо до небето”¹⁴⁴. Затварянето е необходимо, защото писателството е подвиг на трудно постигано съвършенство. Щом светът съществува, за да бъде описван, писателят трябва да бъде срещу света и вън от света. Едва с отделянето от него става възможно истинското му преживяване. По-късната позиция на Пруст вече се подготвя з поведението на Флобер, който бяга от света, но настоява, че външната действителност трябвало да влезе в нас, да ни накара да крещим, за да я опишем добре.

Измежду всички негови възгледи тези за отношението на писателя към стила се оказват най-дейни в сетнешната история както на реализма, така и на модерната нереалистическа проза. Разбира се, влияние в тази насока оказват и художествените творби на романиста. Казано съвсем технически, неговият реализъм е резултат от свързването на реалистичната тематика с една нова прозаическа стилистика, в която той има само един предходник - Проспер Мериме. Флобер усилва неговия почерк с парнасистки изисквания, свързва го с възгледа за безличното описание.

Изказвайки се по тези въпроси, той е значително по-догматичен, отколкото на практика в своите романи. Естетикът фанатично вярва в единственото възможно добро оформяне на текста, ратува за абсолютно покриване на форма и идея. Формата за него е модус на съществуването на идеята. Да се твърди, че там, където няма форма, няма и идея, означава да се полага труд за битието на идеята. Това е позицията и на голямата реалистическа литература след Флобер, която му е толкова задължена. Ако реализмът е преди всичко правдивост, новото е, че Флобер

¹⁴⁴ От писмо до Луиз Коле - цитирам по *Раскин*, цнт. съч., с. 457.

се замисля за средствата на нейното постигане. („Какъв механизъм се съдържа в простотата и колко уловки са необходими, за да бъде човек правдив!”)

Но има и друга страна. С твърдения като това, че „стилът е единственият начин да се виждат нещата”, Флобер очертава посоката на съвременния модернизъм - правенето на изкуство става единствено достойно занимание, а стилът равностоен на мировъзрение. Още по-ясно звучи този втори глас в следното изказване: „Какво ми се струва прекрасно, какво бих искал да създам? Книга без външна връзка, която би се държала сама о себе си от вътрешната сила на своя стил... книга, която почти не би имала сюжет или най-малко в която сюжетът, ако е възможно, би бил невидим.”

Ето и другата амбиция на съвременното модерно изкуство - абсолютно чистата, независима от нищо творба. В този си порив Флобер стига до отрицание на самата литература. „Бих искал нещо, което не се нуждае от изразяване, нито от форма, нещо чисто като парфюм, силно като камък, неуловимо като песен”¹⁴⁵. Крайният резултат на всички отделяния от действителността, на всички спасявания в чистотата на творческия акт е друга действителност, нетворена и неоформяна, в чието ефирно същество духът и материята са слети. Това е последната дума на естетика Флобер и на пределно откъсналия си идеал - парадоксално отрицание на литературата от стремеж към съвършенство. И в това отношение Флобер е предтеча на модерния писател - в съпътстваното от съмнение фанатично служене на изкуството¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Цитирам по *Danger*, цит. съч., с. 341.

¹⁴⁶ Настоящата работа представя с известни промени моя увод към *Г. Флобер*. Т. I. Мадам Бовари. С, 1984.

РОМАНЪТ НА МАРСЕЛ ПРУСТ НА ПРАГА НА НЕРЕАЛИЗМА

Както при много други произведения на модерната западна проза, възприемането на обемистата романна творба на Марсел Пруст е свързано с трудности, и то не само за редовия читател. В есето си „Време, пространство и форма в изкуството на Пруст” Ортега-и-Гасет е бил откровен да изрази това, което изпитва всеки при четенето на тази книга - желанието да я затвори¹⁴⁷. Но испанският критик оценява високо романното изкуство на Пруст, както повечето литератори и творци на 20 век.

На пръв поглед романът на Пруст следва традициите на европейския реализъм. С топлотата на изказа си той сякаш цели насладата, очаквана от произведение на писател сърцевед. И наистина човешките чувства са за Пруст реален феномен, както и човешките отношения. И макар да не се интересува от обществено-политическата сфера на живота, той има усет за социалното поведение на човека. Топло устремен към света, Пруст обожава природата, цени красивото, остро усеща присъствието на човека. Но че не е реалист в този смисъл, в който са реалисти Балзак и дори Флобер, това е безспорно. Мъчнотията да се разбере неговият романен почерк се поражда от впечатлението, че той надвишава своите предходници именно като своеобразен гений на достоверността. Но кое е достоверно и действително? Въпросът е в играта на гледните точки, на която Пруст е не толкова майстор, колкото мъченик - в нея той изпитва повече страдание, отколкото удовлетворение.

Преди трийсетина години по повод на Прустовото творчество Ролан Барт отбелязва, че всички големи произведения на модерната литература умишлено се задържали на прага на литературата и че „По следите на изгубеното време” претендираше да е само въведение към литературата, а не литература¹⁴⁸. Това може да се каже и по по-традиционен начин - всяка нова литературна епоха напуска изтощената традиция, като използва нелитературни средства. В обновяването на литературата с нелитература се проявява магическата свързаност на литературата с реалността. Но истина е, че в 20 век това се върши съзнателно и често с противопоставяне не само на предходната епоха, а на цялата литература изобщо. Големият въпрос е дали не е по-правилно да се изразим обратно и да кажем, че творци като Пруст се отделят от нелитературата на миналото в името на литературата. Но така или иначе усилията на автора на „По следите” са насочени към някакъв абсолютен, който отрича наличните в традициите начини за правене и възприемане на литературна творба. В това отношение той прилича на другите рушители на традиционния буржоазен роман.

Ако не е дотам радикален, то е, защото изпитва положително чувство към края на века, с който отминава неговата младост. Тъгата по миналото е проявена у Пруст във вярънност към идеалите и морала, към светския той на една конкретна среда, но и към нещо по-общо, белег на литературата на 19 век, към възможността да се постига истина. Отдавна е забелязано, че в това отношение той не се отличава

¹⁴⁷ Х. Ортега-и-Гасет. Време, пространство и форма в изкуството на Пруст, в неговата кн.: Естетически есета, цит. съч., с.186.

¹⁴⁸ Barthes; цит. съч., с. 34.

от Балзак и че дори е по-немодерен от Флобер¹⁴⁹. При толкова други разочарования Пруст не достига до основното, с което се открива модерната литература - разочарованието в езика, във възможността да се изразява и да се достига словесно до истина.

И все пак независимо от демодераната висока яка и от носталгията по годините от края на века той принадлежи повече на времето на своята зрялост. Творецът на „По следите на изгубеното време” и светски настроеният интелектуалец, сътрудник на литературни списания, не са лица, които се покриват. Изолиран от външния свят повече от десетилетие поради болест, Пруст работи върху лично овладяна романна творба, каквато в същото десетилетие независимо от него правят и други. От фрагментите на стария свят в произведението му е изплетена модерна тъкан, поела всички проблеми на съвременния творец, за когото творчеството е не само призвание, но и единствен начин да се съществува.

Топлият интерес към човешката душа и хладното анализиране на душевния живот са противоположни елементи в творческата натура на Пруст - традиционна антиномия, действаща и в творческите темпераменти на Стендал и Флобер. Ако аналитизмът е реалистичен агент в романия почерк на Пруст, интересът към човешката душа свързва писателя с романтизма на 19 век, с течението носител на традиционните литературни жестове. Но и модерните си естетически възгледи Пруст постига не проспективно, а с регресия към романтизма, към някои крайни постановки на романтическата естетика, към философските ѝ основания, забравени от френската литературна практика на 19 век.

Преди да се заеме с „По следите на изгубеното време”, Пруст чувства нужда да изясни естетическите си позиции. Това той прави в поредица от есета, озаглавена „Срещу Сент-Бьов”¹⁵⁰. Свободно и недогматично на ръба на художествения и на критическия език Пруст изповядва своите принципи. Патриарх на старото критическо мислене, Сент-Бьов е този, на когото опонира. В два пункта е особено несъгласен Марсел Пруст – че интелектът е основата на творческото „аз” и че произведението може да се обясни с външните обстоятелства от живота на писателя. Според автора на „По следите” творческият гений се корени в тайна, която не е свързана с интелекта; доколкото е израз на живота на писателя, произведението извежда на бял свят същината на един вътрешен живот, който няма нищо общо с неговата биография. Произведението представя друго, по-дълбоко „аз”, създава го. В крайна сметка е важно произведението, а не неговият създател. Едва с това твърдение Пруст напуска романтическата естетика и засяга светия проблем на модерната литература - самостоятелността на литературната творба. Тя, а не авторът или въздействието ѝ е неговата главна грижа. Впрочем след Бодлер, Флобер и Маларме това е вече утвърдена позиция.

Но и в нея Пруст присъства особено. Той продължава да държи по романтически на твореца медиум. Понеже творецът е един, оттук оригиналната идея, че истинската творба е една, че тя не толкова се открива и създава, колкото превежда. (Преводачеството е също романтически проблем, гледна точка и на

¹⁴⁹ G. Picon. *Lecture de Proust*. Paris, 1968, p. 200. В изложението нататък съм задължен на фактите, приведени от Пикон, както и на ред негови постановки. Задължен съм и на С. Mauriac. *Proust par lui-même*. Paris, 1957.

¹⁵⁰ M. Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, 1954.

средновековната естетика.) „Аз разбрах, казва Пруст, че тази. същностна книга, единствената истинска книга, големият писател няма защо да я открива, защото тя съществува във всеки от нас. Той трябва да я преведе. Задължението и задачата на писателя съвпадат със задължението и задачата на преводача.” Това разсъждение е взето от финала на „По следите”¹⁵¹.

Един вид рамка на произведението, финалът допуска рефлексия. Да припомним трактата по философия на историята в края на „Война и мир” на Толстой. Но дали романът поначало не се държи като рамка, т. е. като самата действителност? Пруст е хипертрофирал тази негова особеност. Той рефлектира по цялото протежение на своя роман, намесвайки се в естетиката и изобразителното изкуство, в индивидуалната и социалната психология. Рефлексията е израз на амбиция нищо да не се изплъзне от наблюдението на писателя, да няма разминаване между намерение и резултат. Тя е следствие на една естетика на открития смисъл. Но и на още нещо - на пораждање на правилата; на прочита вътре в романната творба, на поемане на контекста в текста, на това, че тя се държи едновременно като произведение и като средата от значения, които го стабилизират.

И все пак неумерените разсъждения като че ли задушават произведението. Изглежда, и Пруст е чувствал това, щом като е съкратил някои от коментарите си там, където е успял да прегледа обемистия ръкопис. Но коментарът в „По следите на изгубеното време” не е само следствие на самата романност. Той е породен и от особената концепция на книгата. Още по замисъл тя е роман за трудностите около създаването на роман. Затова естествено книгата включва и текста, който разкрива основанията за нейното написване. Или, казано по друг начин, освен роман с конкретен сюжет „По следите” е книга за интелектуалната авантюра по постигането на идеална творба, след което би било излишно както да се твори, така и да се живее.

Романът, покрит с воала на рефлексията, занимаваща се с възможностите на романа и с идеала за литература - това е единият от белезите на кризата, преживявана от романната форма в творчеството на Марсел Пруст. Другият, който го съпътства, е принципната трудност да се завърши творбата. И в двата случая кризата се проявява в хипертрофия на основни черти на романността - на склонността към отваряне и към незавършеност.

Само ироничен акт е, че малко преди смъртта си Пруст полага едно „край” на своя ръкопис. Защото „По следите” е незавършено произведение. То е незавършено и поради многото некоригирани пасажии, но главно поради неравномерно разрасналите се странични епизоди. В 1913 г. при публикуването на първата част „Пътуване към Суан” романът се състои общо от три части и е композиран според първоначалната авторова идея. Понеже другите две части остават непубликувани, с времето те претърпяват бурно разклонение и се превръщат в шест. Достроявано като катедрала, на каквата Пруст обича да

¹⁵¹ Цитирам по *Picon*, цит. съч., с. 12. Идеята, че ако е искрен, писателят трябва да е автор на една книга, тръгва от *Фридрих Шлегел* - срв. *Естетика на немския романтизъм*. С, 1984, с. 153 сл. В контекста на Бахтиновата теория за романа попада и твърдението на Шлегел, че „романите са Сократовите диалози на нашето време” - вж. там с. 145.

оприличава творбата си „По следите” постоянно се изплъзва от погледа на своя строител. И както изпитва трудност да проумее разноликата си индивидуалност, писателят не се справя и с нейния корелат, с постоянно разрастващото се произведение. Между другото вина за това има амбицията за творба по мярката на осъзната концепция за творчество.

Но и преди да разполага с такава концепция, Пруст слабо владее това писателско умение завършването. По-ранният му роман, публикуван в 1952 г. със заглавието „Жан Сантъой”, се простира на хиляда страници и е така неорганизиран, че някои епизоди дори не могат да се отпечатаат. Причина за незавършването на тази книга, изглежда, е несъответствието на прекалено личния опит на разказвача и традиционния тип повествование, прогресиращо от минало към бъдеще, липсата на оригиналния възглед за събитие и действителност, на който се дължи вътрешната кохерентност на „По следите”.

Пруст бавно достига до този възглед. Ако се гледат елементите му, той би се оказал не особено оригинален. В неверието в проникващата способност на интелекта и стремежа към моментално постигане на истината Пруст следва антиинтелектуалистичната философия на Бергсон. Романното му изкуство с много нишки е свързано с естетиката на Ръскин, както и със съвременния нему импресионизъм. Други идеи в Прустовата концепция, макар и постигнати лично от писателя, го родят с възгледи, разпространявани на онова време. Тъй че поне типологично те също не са оригинални. Имам предвид възгледа за преодоляното време и за митическите ориентири в детското пространство, който зрее край Пруст в домена на френската социология, както и идеята за детските преживявания, предопределящи опита на възрастния, и процедурата на припомнянето, с чиято оздравителна функция се занимава в онези години Фройд.

Без да познава теорията на Фройд, той диша същия въздух като неврозните Фройдови пациенти във Виена, чиято ситуация психиатърът по-късно универсализира. Сам нервно дете, в буржоазната среда, в която израства, осигурен и изолиран, Пруст естествено достига до избор на действителност, напомнящ Фройдовия - действителността на вътрешния живот, на подмолното течение, чието разкриване става залог за здраве и щастие. Прочетете страниците у Фройд, занимаващи се със структурата на „аз-а”, и който и да е анализ у Пруст, и ще откриете подобно вътрешно усложняване на субекта, подобно търсене в дълбочина.

Изваден от средата на социалното взаимодействие, субектът започва да изглежда по-сложен, поема върху себе си конфликтите, които иначе стават извън него. Лишен от обществено действие, индивидът се усложнява компенсаторно, става делим, сложността на света, оглеждаща се в него, започва да се възприема за негова иманентна сложност. Разбира се, по-точно би било да се каже, че изкуствената среда на буржоазния живот в края на миналия век с преувеличеното ценене на частното битие на индивида стимулира някои открития в психологията, а, струва ми се, също и във физиката. Че това се дължи на средата, говори опитът на Пруст, историята на Прустовото нервно дете, чиято съдба изглежда точно тъй предопределена от вечерната целувка на майката и от двете посоки на детското пространство към Суан и Германт, както е предопределена съдбата на Фройдовото дете от този или онзи вариант на т.нар. Едипов комплекс.

Възможно е това подобие да говори в полза на някои твърдения на Фройд. Същественото е, че и психоанализът на Фройд, и романният анализ на Пруст не са извън исторически истини, а конкретни положения, улавящи един вид проявление на човешката индивидуалност, чийто регистър е много по-широк и по-зависим както от сферата на социалното, така и от сферата на биологичното.

„По следите на изгубеното време” не е психологическа теория, която има стойност сама по себе си и може да се опровергава, а роман, контрапункт на концепция за света и уловен реален свят. Именно изпитана в това отношение става изключително оригинална концепцията на романиста, същевременно функционална, независимо от преувеличенията в нейното статично Цяло. Изправеният срещу нея свят - авторовата лична история или някаква конкретност, също прозвучават оригинално, защото са показани в хода на конципирането си. Било като се подлагат на импресионистична обработка, за да се сътворят сега и тук пред очите на читателя, било обратно - като се анихилира тяхната отделност в нещо общоважимо¹⁵². Прустовата концепция постоянно се намесва и спира традиционния разказ, за да се прероди в свръхконкретността на някакво впечатление или за да въздигне лошото конкретно до общо, като го покрие с парадигматична аура. Романът на Пруст е авантюра на постигането и: осъзнаването на реалността между двете граници на сетивната конкретност и рационалното обобщение. Романната творба се поражда от неуморното изпитване на възгледа за света върху света и всъщност е двойна история - за получилия се възглед и за получилия се свят.

Стотиците страници на „По следите” служат на безкрайно забавен разказ¹⁵³, чийто герой е разказвачът, този, който казва „аз” и със смутителна откровеност предава случки, очевидно лични, пределно частни. Но „аз-ът” на разказвача не е емпиричното „аз” на Пруст и респективно безбройните случки и персонажи в „По следите” нямат точен корелат в преживяното от писателя. Както казва Гаетан Пикон¹⁵⁴, това е въображаем „аз”, чийто опит е представителен за всяка субективност. Но и това не е съвсем точно. Разказващият „аз” в романа е както конкретното Прустово „аз”, което в смуцаващата достоверност на толкова събития и лица преодолява формализираното „той” на предходната вече нищо несъобщаваща литература, така и въображаемото, представящо всеки субект „аз”, до което постоянно прибъгва конкретното Прустово „аз”. „Аз-ът” на разказвача не е нещо просто, а игра на нива, която държи в напрежение цялото произведение. Това е всъщност концепцията на автора, сведена до структура на разказа. Нейната основа е може би вътрешната: неустойчивост на субекта, който търси покой в нещо общо, но не може да остане в него и постоянно се завръща в своята отделност. То е, така да се каже, структурата на тази неустойчивост.

Дългата подготовка и вътрешните колебания, изпитвани от Пруст при създаването на тази романна епопея, са били наложени от възприемането и същевременно разграждането на традиционната романна сюжетност. В „По

¹⁵² Разгледан като проява на стила, този възглед развит от *E. R. Curtius. Französö-sischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*. Bern, 1960.

¹⁵³ *Ортега-и-Гасет*. Време, пространство и форма, цит. съч., с. 186 сл. говори за разтегнатостта у Пруст.

¹⁵⁴ *Picon*, цит. съч., с. 29.

следите” тя като че ли се пази в разказа на всезнаещото и всепроникващо писателско „аз” за един „той”, комуто нещо се случва и чиято съдба се наблюдава в развитие от минало към бъдеще. В потока на цялото от този тип е втората част на „Пътуване към Суан” - „Една любов на Суан”, психологически роман, който като че ли би могъл да бъде написан от Пол Бурже. Пруст наблюдава прогресиращото във времето чувство на своя герой, основно събитие е влюбването, а сюжетът - перипетиите, породени от него. И други епизоди на „По следите” биха могли да се изпълнят в трето лице като „Една любов на Суан”.

Но въпросът не е в това, дали се разказва в трето лице, а в начина, по който се разказва. Както отдавна е отбелязал Ортега-и-Гасет¹⁵⁵, в „Една любов на Суан” любовта не е познатата романна материя, тя е съставена от усещания. На свой ред те са съставени от друго. Да не говорим, че и в тази част, намесвайки се със своите асоциации и антициации, Пруст разлага любовта на Суан, лишава я от изключителност, като постоянно отнася една или друга нейна страна към свои преживявания или към човешкото изобщо. „Една любов на Суан” е само видимост за традиционен сюжет, момент от особения несюжетен сюжет, чийто герой е разказвачът. Защото неговата история е надредният сюжет на „По следите”, истинското, единствено възможно повествование.

Ако се попитаме коя е сюжетната страна в този сюжет, разполагаме с един отговор - „По следите на изгубеното време” е история на едно ставане, разказ за интелектуалните перипетии, преживени от разказвача, който е решил да стане писател. Тази цел е реална и се осъществява буквално. Затова романът прекраща художествената условност и ни се представя за дневник. Пределната конкретност минира сюжета. Постигането на тази цел предполага овладяване на самия себе си, осъзнаване на своя особен свят, постигане на своята идентичност. Така историята на ставания творец е история на самопостигането на автора.

В едно от основните си проявления тя има вид на осмисляне на вече отминалия живот. Осмислянето обаче не е нещо пасивно. В неговия ход се придава истински смисъл на случилото се по-рано в импресионистично сега постигнатата усетна пълнота на спомена или в някакво общо значение, което спасява случилото се от гибелта на времето. Така че не любовните трепети, изпитвани от Суан, от разказвача като дете към Жилбер или от разказвача като зрял към Албертин, представляват интерес за това романно съзнание. Те са безсъбитийни в своята тогавашна безформеност, в която според Пруст не може да се проникне. Реконструира ги сетивната ерупция на спомена или аналитичният акт, когато под видимостта им се долови обща основа - някоя вечна страна на човешкото същество.

Анализирайки любовните безпокойства на Суан, разказвачът не забравя да ги асоциира със своите детски безпокойства при очакването на вечерната майчина целувка, виновник за които случайно се оказва Суан. Както и в други случаи, като анализира поведението на госпожа Вердюрен, той не забравя да го свърже с поведението на прислужницата Франсоаз. Така най-напред в отстъпа се предпазва Пруст от външния характер на събитието в традиционния романен разказ, като унищожава основанието да бъде събитие, презентността му, неговото „сега” в Разказа, а на негово място поставя друго събитие, което наистина става презентно - разкритието на спомена или осмислянето, достигането до истинска действителност,

¹⁵⁵ Ортега-и-Гасет. Време, пространство и форма, цит. съч., с. 183.

до едно извън времето основание, което е причина винаги да се случва това или нещо подобно и винаги човек да изпитва това или нещо подобно. Процедурата на откритата в спомена цялостност или на разкрилото се истинско основание за случванията и явленията във външния свят е като че ли достойният предмет на романа според Пруст. Не е трудно да се забележи, че това са два акта на идеално постигане на реалността, в които вярата и неверието във възможността да се познава странно се съчетават.

Тази процедура по-скоро унищожава традиционния романен сюжет - най-напред основния му елемент, събитието, както и свързаната с него категория за обективно дадена реалност. Понеже разбира по нов начин събитийността като субективен акт на разкриване на смисъла на иначе празната обективност, Пруст изхвърля извън борда на романа и обществените събития, които не достигат до вътрешния свят на човека, и личното, но останало неуловено и неосмислено човешко съществуване. Художественият свят на „По следите” е всъщност колебание между два основни начина за преодоляване на хаотичната обективност. Единият е суровото му аналитично повдигане в общо положение. Ефектът на тази гледна точка, произвела неизброимите учени асоциации и малки трактати в книгата, е недостатъчен за Пруст. Тя е контекстова и затова крайно несъбитийна. Много по-събитийно е не постъпателното проникване в истината, а ставащото изведнъж разкритие, когато опитната писателска субективност се разлива като светлина върху иначе мъртвия обект и му вдъхва мигновен живот.

Вкарани в романната структура, тези две гледни точки за конципиране рушат отвътре и категорията на героя. Защото предполагат герой наблюдател, комуто единствено може да се случи разкритието. Останалите герои в „По следите” са марионетки и това е толкова по-абсурдно, след като техните постъпки са построени като живи човешки действия или са анализирани в реалните си мотиви. Но разложени на моменти като в забавеното движение на кинолента, те са само повод разказвачът да се отдаде на своето аналитично неистовство на гонене на вътрешното основание. Нещо подобно се открива у Кафка с тази разлика, че той умишлено премахва в хода на обсъждането получилия се резултат. Пруст го пази, сравнява, инвентаризира. „По следите” направо може да служи на психолога и психиатъра. Но в транса човешките постъпки да се съставят от реалните си моменти или да се изчерпят реалните им основания погива геройността. Хората у Пруст са анализирани дълбоко, представени са релефно, те са хора, но не са романни герои.

В това отношение е провървяло малко повече на Суан, понеже е имал предимството да бъде обективизирано повторение на разказвача. Иначе единственият герой, единственият, комуто се случва нещо значително, е разказвачът, предаващ ни не някакъв аморфен опит, а авантюрата на своето преминаване от незнание в знание, на прескачането на този труден праг, през който, както се разбира, не е съдено да преминат мнозина. Разказвачът в романа на Пруст е герой в онзи древен смисъл, в който са герои Херакъл и Тезей, прекрачили прага към другия свят. Със своята изключителна природа имагинерният „аз” в „По следите” отрича приблизената към реалността, но повърхностна и всъщност служебна натура на героя в буржоазния роман на 19 век. Също като Йоан от Патмос и Бернар от Клерво благодарение на невротичната си природа той става способен за

разкритието, отказано на множеството, което е жертва на хаоса на видимото, на незначителността на общественото и личното съществуване.

Това изключително събитие, напомнящо мистическа визия, излъчва разказвача и като единствения човек, до чиято същност може да се достигне. Другите хора остават непознаваеми. Доста горчиви мисли е изказал Пруст по този въпрос. „Човекът е същество, което не може да излезе извън себе си и което познава другите само в себе си.” Любовта и приятелството причиняват мъка, те разсейват човека от вътрешното му същество. Отегчението, изпитвано край приятеля, се дължи на това, че оставаш на своята повърхност, че си откъснат от себе си. Другият е непознаваем, а ценното е вътре в познаващия субект - това е неговата съкровена същност. Но каква е тази същност, по този въпрос Пруст не се е произнесъл ясно. От един пасаж в „Пътуване към Суан” читателят разбира, че тя е самото Прустово „аз” и че поради постигането ѝ той се усеща щастлив и дори безсмъртен. В „По следите” се обсъжда ефектът от постигането ѝ, но не и самата тя.

Изкуствено би било да укоряваме Пруст, че не е отишъл по-нататък. Очевидно не е искал, не е можел, не е било необходимо. Но непреодоляната граница издава характера на Прустовия лирически идеализъм, пазещ ревниво индивидуалното и субективното начало. Един друг разочарован в общуването, живял много векове преди Пруст и също устремен към ценностите на вътрешното „аз”, Марк Аврелий, за когото занимаването с другия човек също е причина за разсейване от същностното, за разлика от него цени своето, доколкото съдържа обективното. Изправен пред грамадата на субективността, римският император я преодолява, като открива в нея противоположността ѝ. Щастливо решение на време, което и за човешката интимност мисли космически. Докато за Марсел Пруст субективността е ценна сама по себе си, доколкото е субективност.

Това се усеща и от друг паралел. От Стендал тръгва този образ „огледалото, в което светът трябвало да се оглежда добре”. Стендал го употребява за романа. Шопенхауер си служи със същия образ за човека, в чието ясно огледало трябвало да се отрази същността на света. (Забележете - не света, а неговата същност!) За Пруст създател на гениално произведение бил този, който, престанал да живее за себе си, се превръщал в нещо подобно на огледало, в което се отразявала същността на неговия вътрешен живот. От света през неговата същност до святата вътрешност на битието на художника!

Но колкото и сигурно убежище да е тя срещу обезцененото външно битие и колкото и енергично да отказва Пруст да я определи, вътрешният субективен живот търси назоваването си. Може би Пруст не се заблуждава в неговата самостоятелност, щом като същината на своето се изпитва единствено в моментното блаженство, когато човек се отърве от обичайната неудовлетвореност от себе си.

Подмолно или открито, „По следите” се занимава с аскезата на това ощастливяване в мигновено усетената своя същина, която цели да събере разпиляното, да преодолее вътрешните антиномии, да сведе многото до едно и временното протичане до безвременна пълнота. Напомняща медитацията на йога, тази аскеза оперира с подобна заблуда. Като убеждава, че води до неподозирано блаженство, Пруст не осъзнава, че то се постига с отстраняване на най-

характерната особеност на човешкото същество - на неидентичността му със самото себе си, резултат от многото отношения, които го определят.

Щастието, усетено при адекватния спомен за Комбре, изплувал в съзнанието с вкуса на потопената в чая бисквита, не се дължи, както установява разказвачът в края на своя романен опус, само на съвпадението на миналото със сегашното възприятие, на отстраняването на рушителното време и на усещането за вечност. То се дължи на привидно преодоляната нетъждественост със себе си, на която спряното време е само едно проявление. Така или иначе това е имажинерно постигане на щастие, въображаемо откъсване на аза от привидно чуждото и несъщественото, с което след този акт той едва ли престава да бъде свързан реално. Актът на постигнато блаженство в спомена е магическо средство за преодоляване на реалната незавършеност и неопределеност на действителността, идеално затваряне на реалното, отървяване от него. Или, по друг начин казано, среща на концепцията за света със света, при което те се свързват в нов, условен, опитомен и означен свят.

Тази скица може да остави погрешното впечатление за един болезнено систематичен Пруст. Той сигурно би бил такъв, ако се изразяваше открито философски. Като романист обаче е колеблив и внимателен анкетър на своя опит. Колебанието вдъхновява неговата дълга диплеца се фраза, постоянно търсеца като че ли най-добрата си форма¹⁵⁶. Основателно го сравняват с Паскал. Той е безпокоен дух. „По следите” е преизподня на мислителни изпитания, чийто резултат не обезсмисля пътя до тях. Колко нерешени апории и непреодолени антиномии остават в тази книга под тънкия воал на спуснатото върху нея като „бог от машина” решение. Разочарован от действителното, от възможността да постигне другия човек, от плоското безсилие на природната красота, Пруст търси невидимото и неназовимо действително вътре в себе си. Но той не престава да копнее да се измъкне навън от пустотата на собственото „аз”, да зърне за миг разбулен истинския живот на природата. „Щеше ми се също, за да бъде вярна бурята, и самият бряг да бъде естествен”. Романтичен копнеж по естество, чиято същност да е видима.

Същевременно естественото плаши Пруст, обърква го с многообразието си. В хотелската стая на брега на Балбек оглеждащото се в повърхността на мебелите море става по-разбираемо. Стаята, от която трудно излиза леля Леони и в която е затворен поради болестта си сам Пруст, е като обгорено стъкло. През него е по-безопасно да се гледа на ослепяващата погледа реалност. Мисълта, споменът, името, литературата са посредници към плашещия хаос на настоящето, постижимо единствено като минало. И писането е идеален начин за косвено присъствие в света, и самият език е вече готова реакция, която брани.

Езикът е убежище, защото е минало. Той привлича този мъченик на изплъзващото се настояще, за когото един съвременник казва, че в зрялата си възраст оставял впечатление за дете и за старец едновременно. Пруст знае, че за да успее, трябва да прережи своя език и наистина нарушава нормата на добрия френски при свеждането на своята концепция в стил. От една страна, романтик,

¹⁵⁶ L. Spitzer. Le style de Marcel Proust, в неговата книга: Etudes de style. Paris, 1970 (превод от немски), с. 422 сл.

бодлерианец, той копнее за съвършен език, пряко постигащ индивидуалното. Оттук уважението към собствените имена, събрали в себе си разни представи, закрепили ги в своите звучни и значещи срички. Пруст мечтае за думи, изразяващи същности. Понеже е убеден, че всекидневната практика прави думите абстрактни, лишени от цвета на чувството, от богатството на много връзки, цялата му грижа е да пише така, че да им връща свежестта, да повишава способността им да означават. В това отношение той е оптимист, а неговият роман - лечебница за думи.

Но Прустовият лечебен метод се различава от практикувания в модерната поезия - поставянето на думите в неочакваната връзка на дръзка метафора¹⁵⁷. Основното му средство е синтаксисът, пораждането на необичайно широко поле за отношения в много посоки. Значещото начало на думите Пруст събужда с подчиняването им на сложна мрежа от смислови връзки, носена от дългата фраза, от изречението, което се отклонява в неочаквана посока също като диплещия се в епизоди роман. Само че това не е просто способ. За Марсел Пруст този начин на изразяване е корелат на действително положение, на непрекъснатостта на съзнанието, на вътрешния човешки опит, в който всичко е съотносимо и свързано¹⁵⁸. Творческият успех за него е като че ли в адекватното постигане на тази непрекъснатост.

Непрекъснат поток, „По следите на изгубеното време” секва само поради ранната смърт на писателя. Макар в самокоментарите си в скоби да спира континуалността на опита на разказвача, благодарение на структурата на изречението Пруст все пак се изразява без прекъсване - липсват глави, едрите деления са също редки. Ако беше възможно, би употребил едно-единствено изречение. Защото е непрекъснат вътрешният поток на индивидуалния живот. И външните събития, тръгвайки от нещо случайно и следвайки едно след друго, образуват вътре в съзнанието сцепление в непрекъснат ред, в който следването е не едно след друго, а в едно, обуславящо друго. На този поток естествено съответства сложното изречение с много обстоятелствени, както и особената романна епичност, изразена в толкова разклонения, които постоянно се събират в някаква асоциация. Че епосът в „По следите” е налице като форма, се долавя от толкова честите сравнения, пространни също както у Омир. Но за разлика от Омировите те винаги са точни и сливащи без остатък двата сравнявани предмета в общото на впечатлението. Това е концептивен лиризм, издаващ, че „По следите на изгубеното време” е романна епопея не за многообразната обективност, а за вътрешно многообразната субективност, която едновременно наблюдава и се наблюдава.

И тъй, произведението е непрекъснато, защото е непрекъснат субективният поток. Непрекъснат значи здраво свързан, кохерентен като текст. Субективният поток, улавян от пишещия, е като текст. Затова единствено текстът може да го представя достатъчно адекватно. У Пруст границата между действителността на съзнанието и литературата е размита. Нищо по-естествено у него от преходите между литературни и живописни образи към реални явления. Всички те имат един живот в сферата на впечатлението. Също като звучното име художественото изображение е кондензиран смисъл, готов опит, който чака процедурата на

¹⁵⁷ Вж. G. Genette. *Métonymie chez Proust*, в неговата кн. *Figures III*. Paris, 1972. lie

¹⁵⁸ В друг контекст това се твърди от *Spitzer*, цит. съч., с. 457.

синтаксиса, за да стане жив. Езикът е непрекъсната плетеница от елементи, всеки от които черпи енергия, за да се свързва, от вече заложеното в него. Тълкуването на една дума, на едно име у Пруст, извеждането на натрупаните представи или. тълкуването на литературен образ, на впечатление от видяното - все едно това е вече творчество, стига да се извършва в мрежата на езика, разбира се, на езика, направен свой след разтварянето му в непрекъснатостта на индивидуалното битие на писателя.

Езиковите постижения на Пруст не могат да запазят оригиналната си стойност дори в най-адекватния превод. Често пъти в разрез с практиката на българската реч, те сигурно досаждат, като нанасят и полезна деформация. „По следите на изгубеното време” обаче носи и положително идейно послание.

Имам предвид глада за действителност, който изпитва героят на празното „аз” в книгата, неговата жажда да се срещне в другия човек, в природата или вътре в себе си с истината, която да го отърве от безпроблемното съществуване и да го издигне до същественост. Голямото положително събитие в романа е постоянно отдръпващата се след толкова опити за среща свръх-среща с истината. Ако Марсел Пруст се заблуждава, като я очаква в субективния свят и се дели в себе си, за да се срещне в себе си като с друг, той все пак вярва в тази среща, осъществява я и по този начин утвърждава. „По следите на изгубеното време” е литературен подвиг, чийто нелитературен резултат е спасяването на губещото смисъла си субективно битие, парадоксалното му може би последно осмисляне. Независимо от еквилибристиката на това постижение, независимо от тясното утвърждение, то е все пак утвърждение и в него трябва да се търси положителното послание на романа¹⁵⁹.

Пруст обичал да цитира следната мисъл на Джордж Елиът: романът позволявал на писателя да помири и свърже отчаянието от себе си с приятното чувство за един живот, протичащ извън него.

¹⁵⁹ Настоящата работа е вариант на моя предговор към *М. Пруст*. 1. На път към Суан. С., 1984.

БЕЗИЗХОДИЦАТА НА ОСМИСЛЯНЕТО (ЗА РОМАННОТО ТВОРЧЕСТВО НА ФРАНЦ КАФКА)

Както за много други западноевропейски писатели след Флобер, и за автора на „Процесът“ литературата е убежище. Кафка ѝ е отдаден изцяло и в нищо друго не вярва тъй, както в нея. Но му е съдено да бъде между най-ефикасните ѝ рушители. С искреното желание да се занимава с литература той прекрива нейните традиционни мерки. Но понеже литературата е винаги и нещо друго, рушенето създава. Кафка наистина постига нещо повече, което в парадокса на неспазената мярка е и нещо по-малко.

Същевременно никакво самочувствие на автор. Само малка част от неговите разкази и новели вижда бял свят, додето е жив. В различна степен остават незавършени и трите му романа („Америка“, „Замъкът“ и „Процесът“). В завещанието си Кафка осъжда на унищожение и тях, и другите си непубликувани работи. Дали защото ги е смятал прекалено лични и без адрес? Във всеки случай те не са писани за избраници, както би могло да се помисли, и ако по-късно биват приети по-лесно от литературни творци и критици, то е, защото особено силен в личното им звучене е обертонът за възможностите на творчеството. От друга страна, незавършеността на романите на Кафка убеждава, че романът не може да бъде абсолютно лично дело и да остане непредназначен. Ако в краткото протичане на лирическата творба на лирика е позволено да се държи като бог, който се материализира в поетичния свят, романистът трябва да общува. Романът е и процесът на ставането на романия свят.

Лирическата искреност е налице във всичко писано от Франц Кафка. Затова то може да се чете като документ за един личен опит. Външните му белези - материални притеснения, болести и самота, са общи за цяло поколение интелектуалци от началото на века. Към същото поколение принадлежат и другите големи рушители на традиционната романа форма - Марсел Пруст и Джеймс Джойс. И те като Кафка са вънпоставени. Джойс напуска родината си, за да се отдаде в недоимък и самота на експеримента в своя „Одисей“. Болезнено чувствителен и комплексен, Пруст открива в болестта, която го затваря в изкуствената тишина на дома, като че ли най-добрия *modus creandi*. При други обстоятелства в същите години безсънен и трескав, Кафка посреща болестта като избавление от безперспективността на съществуването, а може би и на творчеството.

Странното характерово и мислително поведение на Кафка изразява понижения социален тонус на поколението интелектуалци в Австрия и Германия от времето на Първата световна война. У други този тонус приема формата на груба асоциалност или на бурен естетически бунт. Рожби на същото време са философският позитивизъм и експресионизмът, който приютява и маниакални, и астетични натури. Така или иначе се търси абстрактна конструкция, която да замести неможещата да се наблюдава и дори да се търпи реалност. Действената структура е отчуждението от социалния свят, проявяващо се в крайни настроения на възторг и униние, в хипертрофирана вяра или неверие в собствените възможности, във всякакви универсални постройки¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Вж. Б. Сучков. Мир Кафки, в кн.: Романы, новели, притчи. М., 1965.

Това, което отделя Франц Кафка от близките нему по дух немски експресионисти, е, че той не е тезисен, нито просто изразяващ болките на поколението си, а толкова лично приел тези болки, че те изглеждат негови. Посетнeshната притегателност на творчеството на Кафка за толкова творци и литератори на Запад се дължи на изключителната еднородност на неговия субективен свят. Подобна устойчивост на веднъж зададено и неотстъпно поддържано емоционално и мисловно поведение няма как да не предизвика адмирации, щом като верността към своя вътрешен свят е изобщо идеал след епохата на романтизма.

За особения вътрешен свят на Кафка, чието тъй пряко, дори насилно порождение са творбите му, е редно да се говори отделно. Можем да го наречем меланхолен комплекс на страх от реално отношение с предмети и хора. Чуждеенето от света е за него преди всичко чуждеене от близките, ужас от семейната среда, от всякаква свързаност, която се намесва в непрекъснатостта на собственото съзнание - преди всичко осъзнаване на себе си. Другият, другите са нещо далечно, постоянно губено срещу своята определеност. Същевременно липсата на връзка прави своето неимоверно комплексно и мъгливо, крайно нестабилно. Субектът започва да клони към субект изобщо, да се разпада на свръхлично и безлично начало. В меланхолията на Кафка тези две форми на деперсонализиране се наблюдават в чист вид.

Друга проява на меланхолията е отказът от действие. Писмата му дават много примери за психастенично колебаене, за безкрайно умуване, за болезнена склонност действието да се задушава в обилие от мотиви. Кафка е имал съзнание за тази особеност на своята натура, щом така точно е изразил себе си в изречението „Всички препятствия ме пречупват”, преобръщайки Балзаквата максима „Пречупвам всички препятствия”¹⁶¹.

Особено силно у него е засегнат най-важният поддръжник на здравето, на реалистичното човешко поведение и мислене - комплексът за цел, равновесието между близката и далечната, малката и голямата цел, пораждащо естествена връзка между аз и другите, между моето и чуждото, между емоционалното и духовното. В съзнанието на Кафка действа или идея за свръхцел, или потискащо безцелие, което унищожават усещането за ставане, а ведно с това излъчва пусто студено пространство и безвременност. В този тип съзнание емоционалното-емпиричното и духовно-интелектуалното са силно смесени, една рационализирана емоционалност и лиризирана рационалност, която не различава вътрешно и външно - съзнание и противоречаща му житейска практика. В света на Кафка умуването - духовна дейност, и действащото са едно и също нещо.

Респективно на липсата на преходи от по-конкретна към по-абстрактна сфера в света на Кафка липсва йерархия от ценности, която да диалектизира отношението тукашно - отвъдно, конкретно - абстрактно. Това е негативна емоционална, един вид лирическа реакция, при която общото и абстрактното, често пъти някакъв алогизъм се намесват и деформират наблюдаваното конкретно отношение. Обяснение за особеностите на това мислене биографите на Кафка

¹⁶¹ Цитирам по Д. В. Затонский. Франц Кафка и проблеми модернизма. М. 1965, с. 87.

търсят във влияния от късноюдейските фанатици и средновековната схимническа философия¹⁶². Но той едва ли би се повлиял, ако не беше вътрешно предразположен към този тип мислене, непознаващо йерархията, което или произвежда абсурден предмет, или лишено от нива, не завършва, а постоянно се рои в нови аргументи, по-скоро редени един до друг по принципа „да, обаче не“, отколкото свързани в логическа последователност. Оттук произтича голямата особеност на творческата съдба на Кафка. Художническото съзнание владее творческата личност преди акта на творенето, а творчеството е обикновено репродуциране на това съзнание. Именно поради това творческият резултат не е чисто художнически, а и нещо друго, което излиза извън границите на литературата.

Като говорим за особеностите на мисленето на Кафка, не бива да подминаваме неговата философия. За нас тя е най-неприемливото от неговия опит. Не можем да я приемем не просто защото е нефункционален песимизмът ѝ. Възможно е да бъркаме и да не е дотам песимистичен възгледът на Кафка за съдбата на човека в света, а, напротив, дори оптимистичен, както ни уверява Камю. Но все едно - и в двата случая философията на писателя е бедна, набор от няколко идеи, достатъчно древни и неактивни в това свое съчетание. Защото за човека никога не се е мислило само абстрактно.

Бедната философия и меланхолният синдром, които могат да се екстраполират лесно, понеже са пряко изразени в писмата и дневниците, са проблем и за самия писател. Колкото и да и е верен, той не се отнася към тях статично и не изпитва наслада от самото им представяне. Ако търси творенето в образи и сюжети, то е, за да усложни и актуализира бедната лична философия и сухия опит на своето съзнание. Очевидно Кафка чувства, че единствено по този път, като се опре на езика и литературната форма, не просто ще изрази своето, но ще има шанс да го направи друго.

Оттук трагиката на творчеството. Кафка трудно допуска в творбите си значения, които разширяват неговия личен универсум. Изключително взискателен към себе си, неговите творчески търсения са борба с тенденцията литературната творба да означава повече от това, което се влага в нея. Колкото текстът е по-къс, толкова по-успешен е резултатът в тази насока, толкова по-прозирно е предметеното в алегорическия образ значение. Дори когато изглежда продукт на халюцинация, написаното издава съзнателно конструиране, положен труд за заковаване на смисловата динамика в константно значение. Неговите разкази са затворени и построени като лирически творби. И също като поет той предметява субективната си визия¹⁶³. Кафка страда от предразсъдъка, че създаденото принадлежи на автора. Оттук и възгледът, че трябва да му е абсолютно понятно. На едно място се хвали, че употребил няколко месеца, за да разбере своя любим разказ „Присъдата“, написан в една-единствена нощ, който също като лирическа творба е

¹⁶² „Неясност, но закръгленост“ - принципът на това мислене. Срв. *Затонский*, Франц Кафка, цит. съч., с. 94 и също *W. Benjamin*. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, в неговата кн.: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig, 1984, S. 195.

¹⁶³ *W. Rehm*. Geschichte des deutschen Romans. Bd. II. Berlin-Leipzig, 1927 пръв определя тази особеност на сливане на фантастично и реално в творчеството на Кафка като „магически реализъм“ - по Затонский. *Франц Кафка*, цит. съч., с. 77.

флуиден и многозначен. Това дебнене на изтичащия смисъл е продиктувано от обратна амбиция на постигнатото в разказа - от страх да не би да е построено нещо, което отвежда в друг свят.

Стремежът към еднозначност и свръхзначение е единият от полюсите на творчеството на Кафка. Конкретно той се изразява в търсене на адекватен сетивен образ, който да обективира точно някаква идея. Особено притчите са в плен на този средновековен начин на изразяване. Чисти алегии, те илюстрират идеи, които не стават по-ясни или по-неясни от използваното художествено средство. И понеже метафизичното значение е по-важната инстанция, а сетивната действителност е обслужваща сфера, значението броди по тази действителност безродно и несвързано. Също както в първобитния мит в света на Кафка всичко може да бъде всичко. Превръщането на Грегор Замза в огромен бръмбар представлява подобна ерупция на идея в сетивната реалност. Мощна алегория, чиято енергия идва от мисловен акт, тя е сетивно онагледено доказателство - отчуждението от своята същност човек не е човек, следователно той може да бъде всичко. Въображението на Кафка предметява парадоксално тази идея и общото положение, прикрито в преноса, направо бива спуснато в реалността, за да вести истина, да я вести независимо и несвързано с всичко друго, което се случва в новелата „Метаморфоза“, чийто герой е Грегор Замза.

Алогичното на вид, но дълбоко смислено фантастично или неправдоподобно събитие в големите разкази на Кафка е резултат на външна, произволна за иначе реалното сюжетно протичане мотивировка¹⁶⁴. То, носещото смисъла, не се нуждае от сюжета, само е монтирано в него. Героят на „Присъдата“ например реагира нормално в хода на разказа, има психологически облик, „желае, сърди се, разсъждава. Но сяко подчинен на изречената от баща му присъда в края на разказа, той се самоубива. Този апсихологичен акт не зависи от хода на събитията, които просто го предхождат, а от външна фаталистична ирационална идея, „смачкваща собствения свят на разказа и превръщаща героя в знак за нещо друго. Особеното е, че в началото на повествованието Георг Бендеман е именно герой, достатъчно конкретен и, определен. Докато в края той губи геройния си облик и се превръща в абстрактен „той“. Сюжетът, името Бендеман обаче поддържат илюзията, че той е същият. Това е вече трик, творческа процедура, характерна за писателя Кафка, който отвътре, а не външно с пародия като Джойс, руши традицията на реалистическото повествование, разбира се, и носената от него представа за човека.

Нека не подвежда глаголът „руши“. Рушенето е и създаване. Кафка сигурно искрено възприема формата на реалистическото повествование и на буржоазния роман от 19 век като изпитано средство за израз. Но тази форма, която е готов мироглед, не съответства на лиричната му усетност. В това несъответствие романната форма преживява особено изпитание. Външното запазване на сюжета и на структурата на големия буржоазен роман с неговия устремен към цел герой е било осъзнато от Кафка като подходяща форма за парадоксално изразяване на един дълбоко несюжетен свят. Както в средновековното изкуство грозното служи понякога за подчертаване на духовната красота, така и за Кафка романният сюжет

¹⁶⁴ По този въпрос в друг контекст V. Ehrlich. Gogol und Kafka: For Roman Jakobson. The Hague, 1956; W. Emrich. Das Bildwerk Kafkas. Akzente 2, 1960.

се оказва идеален изразител на невъзможността да се мисли чрез категориите събитие, герой и развитие.

Писателят открито провокира сюжетността в своите романи. Верен на лиричното си съзнание, той не различава творчески субект и романно лице. Това се разбира и по еднаквото име инициал в „Процесът“ и „Замъкът“, и по това, че и в двата романа повествованието неотстъпно е за героя К. и най-после, чж то продължава, додето той е жив. Както и обратно - за да завърши романът, героят трябва да умре. Субективното време на I живеенето и сюжетното протичане са едно и също нещо. Ако смъртта на Йозеф К., както и недописаната сцена със смъртта на земемера в „Замъкът“ не бяха дълбоко алегорични, бихме казали, че са плод на творческо безсилие.

Между събитията в сюжетите на Кафка липсва вътрешна връзка. Те следват едно след друго, не едно от друго и по същество не са събития, а случвания без определен смисъл и без постигната цел. Но сюжетът е все пак сюжет. В големите творби на Кафка той става средство за постоянно внимателно измъкване от някакъв смисъл, което на свой ред поражда нужда от нова ситуация, за да се набави липсващият смисъл. Сюжетността у Кафка става форма за питане с полуотговор или без отговор, което поражда ново питане и така до безкрайност или до край без връзка с предходното протичане.

Всяко литературно творчество достига до система от средства за решаване на проблема за мястото на човека в света. За реализма този проблем има вид на йерархия от отношения, имитираща действителната сложност на човешкия свят. За Кафка този проблем или има константен отговор и не се нуждае от процедурата на романното творчество, или е рояк от принципно неуловими отговори, което в творчеството само се потвърждава. Или, казано по друг начин, концепцията за действителност не се изпитва и създава в хода на романното ставане, тя е или лирично предметна в света и по този начин отричаща го, или светът е арена на търсенето, но всъщност на избягването ѝ. Понеже сюжетът предлага динамика за улавяне на сложността на човешкия проблем в подвижността на един герой, прекаленото предрежаване на проблема или прекалената неувереност в решаването му води до обезсмисляне на сюжета. Романният сюжет се изражда в сюжетен трик.

Това разрушава традиционния литературен герой. Като поставя човека във фактически безсюжетна среда на случвания, неорганизирани от поредица събития с ценностна посока, Кафка отнема на героите си плътността на конкретни индивиди. Както и да реагират и каквито характерови особености да притежават, в чувствата и мислите си те клонят към един абстрактен „той“, който съвпада със самия разказвач и по-нататък с абстрактната субективност на всеки човек. Те имат някаква свръхцел, която е непостижима и от която са отделени с непреодолима преграда, т. е. по същество героите на Кафка са неподвижни. От друга страна, се движат свободно навсякъде, защото освен свръхцелта в техния свят липсват по-малки цели, а това ще рече и конкретни прегради. Персонажите на Кафка се впускат един към друг със странна освободеност от задръжки, стават близки и се разделят като чисти атоми, незасегнати и непроменени в общуването. Това, което отделя хората според философията на Кафка - реалната отчужденост, в художественото пространство парадоксално се превръща в среда на плътно

общуване, което само по себе си прилича на идеал, но всъщност е пародия на действителното човешко общуване.

Героите на Кафка са само обстоятелства в човешки вид. Реалната човешка активност е изтръгната от тях и превърната в неведома сила, намираща се някъде вън от света на опита. Тази логика поражда и магически лекото пространство, и абсолютно непреодолимата преграда. Също както във вълшебната приказка отнетата от човека деятелност се превръща в магично Деятелна среда. Собствената човешка активност минава върху обстоятелствата и става нещо противоположно, в което човекът не може да познае себе си. Очевидно това е художествена проява на схизията, която върши отчужденото съзнание.

Да вземем за пример „Процесът”. Истинският деятел в този роман на Кафка е съдът, който се намира навсякъде, фантомът на свръхзакона и истината там, зад митичната порта, пазена от абсурдния вратар, който не знае какво охранява. Разбира се, това е по-скоро възможност за деятелност, геройност без герой, деперсонализираната сила на човека. Докато героят Йозеф К. е негова функция, следствие на механизма на процеса, който е тъй затворено определен, а това означава и непреодолим, че за него е излишно да се пита. Човешкият персонаж, напротив, е неопределен, гримаса на крайна пасивност, мъртво обстоятелство. Живото в Йозеф К. е извън него. Затова и нищо по-логично от смъртта, която го избавя от трагичната разкъсаност на същност и съществуване.

Особеното поставяне на проблема за мястото на човека в света трябва да се търси в отношението между персонажа, отчужден от своята същност, и превърнатата във фатум или в магично обстоятелство човешка същност, която му се противопоставя. Своеобразна противоположност на реалистическия подход към човека, творчеството на Кафка се гради като обезсмисляне на сюжетните отношения, изразяващо се скрито в антиномизиране на категориите същност и съществуване, във внимателно избягване на възможната диалектика между тях.

Колкото и наклонно към алегория и еднозначност да е перото на Кафка, то все пак не е дотам еднозначно. „Процесът” е ясно нацелен към край, дискутиращ определен кръг от проблеми и затова като че ли по-чисто алегоричен. Или, казано с парадокс, „Процесът” не е процесен и романен, а роман, който започва, след като е завършило оформянето му. Докато „Замъкът” е кръгово повествование, постоянно почващо и затихващо във все нов опит да се улови изплъзващата цел. Херман Хесе смята този роман за „най-тайнственото и най-прекрасното сред големите произведения на Кафка”. Сигурно вътрешно напрегнатото дискретно слово и така изразителното и същевременно дисциплинирано въображение, които са идеал за Хесе, дават основание за квалификацията „най-прекрасно”. Но защо „най-тайнствено”?

Може би защото никъде другаде така успешно Кафка не е преодолял ограниченията на алегорията, на тази унищожителка на литературата. Едно друго изключение идва наум - новелата „Селският лекар”, в която с внимателно избягване на подтекстови отговори Кафка е изградил свят, приповдигнат като в сън, едно пространство на чистото въображение и чистата субективност, несмушавана от „предразсъдъците” на обективния човешки свят.

„Замъкът” клони към символ. Може би защото не е дописана сцената на умирането на земемера, когато му се вестява височайшето разрешение да остане да

работи в селото, този роман заприличва на литература. В него се открива и противопоставяне на два типа съзнание, които се оглеждат едно в друго - на дошлия отвън земемер, който има конкретни човешки цели, и на хората в селото, които са били винаги тук, потопени в един ред, непредполагащ никакви цели и никакво лично познание. Да бъдеш добре за това съзнание значи да не питаш за основното, да приемаш тайнствения йерархичен ред, „да не те обхваща гибелен стремеж нагоре”.

Символът в „Замъкът” се поражда от внимателното съвместване на битовия план и избягнатото значение. К. иска да остане в селото и да получи работа. Но това означава, че той иска да се впише в този свят, да проникне в неговата същност. К. е конкретен герой, защото има конкретна цел. Но той е и абстрактен герой на познанието като в средновековна мистерия. От една страна, установява връзки - чрез Фрида с Клам, чрез семейство Барнабас с канцелариите на замъка. Тези действия изглеждат реални, имат пластическа самостоятелност. От друга страна, К. постоянно разчита оплетените знаци на тукашния свят, постоянно се заплита в тях. Той е мъченик на разгадаването, ловец на изплъзващото се значение. Защото току-що уловено, то се превръща в гол знак за друго значение, отдръпващо се към безкрайност.

Особено успешно в този роман е постигнатото равновесие между смисъла, който се множи и изплъзва, и образността, поддържаща това изплъзване. Люлеенето между смисъл и образ се открива още в идеята за замък. Обикновен на вид, но наречен замък, неотличаващ се с нищо, но все пак отдръпващ се от погледа. В същия маниер на изразяване е битовата среда в романа, която уж означава нещо друго, но не определено, а ред неща, които могат да се подредят и тъй, и иначе, както и странните телефони, по които се чува музика, но и служещи за връзка със замъка, разбира се, не с този, който ти трябва, макар че може да се обади случайно и той.

За разлика от „Процесът” чиновническата йерархия в „Замъкът” не излъчва заплаха. Но тъй тя става още по-неведома. Кметът се отнася към К. с нежна индиферентност като към дете. И секретарите в тайнствения коридор на странноприемницата не са чудовища, а обикновени хора със свои грижи, от които земемерът се отличава само по това, че има цел и своя воля, че иска да разбере основното, да се добере до едното значение. Той се дразни от нахалното детинско поведение на двамата помощници, подозира, че го шпионират, иска да разбере кой му ги е пратил. К. реагира като нормално човешко същество, а това ще рече в случая не само несъвършено, но и грешно. Додето не научава, че помощниците са му пратени, за да го развеселяват, тъй като възприемал всичко сериозно, въобразявал си, че пристигането му тук било кой знае какво”.

„Кой знае какво ви очаква оттатък, тук е пълно с всякакви възможности”, казва на земемера към края на романа един персонаж. Сюжетното протичане би трябвало да води към все по-здраво конструиране на романия свят. В „Замъкът”, обратно - героят все по-определено се оказва в джунгла от възможности, чието реализиране го отдалечава от улавянето на реалността. Затова, незавършен, този роман на Кафка получава по-съответстващо решение. Написаното прилича само на

увод, то е един вид проба и уверяване в безкрайността на романното произведение, което не може да се създаде¹⁶⁵.

На символа, на възможността да се вадят много значения от ребуса на този роман, се дължи привлекателността му. Тя е проявена пряко в помрачаващите умувания на героите в „Замъкът“, но и косвено в плетеницата на ситуациите - напразно усилие да се постигне изплъзващото се значение на този свят. И тези ситуации, и странната безредна бюрокрация в романа са умувани в действие.

Тълкуванията на „Замъкът“ биха могли да бъдат безброй. Романът се изплъзва също тъй, както замъкът за земемера. Разбира се, между вече сторените има и прекалени като това, че с книгата се налага религиозна идея. Болезнено необективен, неценностен и многоценностен, светът в „Замъкът“ е релативен, свят на субективното съзнание, който не би произвел устойчива религиозна идея, защото не би приел никаква обективна ценност.

Ако в този напор да назовем и разтълкуваме решим да посочим романността в „Замъкът“, а това ще рече и литературата, трябва да я търсим най-напред в контрапункта на двете съзнания - на земемера и на поданиците на замък, понататък в брьогеловската гротеска или в опита да се гледа на човешкото, без да се означава, в изразителното несъответствие между думи и дела, в невъзможността да се свърже фанатичната привързаност към реда у гостилничарката и нейната страст към хубави: дрехи, над чието значение напразно се мъчи земемерът. Романността се открива по-конкретно в напомнящата „Дои Кихот“ постоянна среща на героя с човешки монади, които се разкриват в разговор, както и в малките заливи пределно ясно значение, които блясват и угасват на фона на ребуса на цялото като тези реплики между К. и Пепа:

„Колко време остава до пролетта? - попита К. - До пролетта ли? - повтори Пепа. - Зимата при нас е дълга, твърде дълга и еднообразна.“

„Замъкът“ е роман, защото е търсене и ненамиране, оставящо отворен път към някаква реалност. В неговия край тя е още по-незавършена, отколкото при започването му. Но едва ли би било справедливо да вложим оценъчен смисъл в иначе вярното твърдение, че „Замъкът“ е само подготовка за роман. Опитът учи, че всяка конкретна романна творба се гради като изместване от приетата романна форма.

Вярно е обаче, че в творчеството на Пруст и Кафка това изместване изглежда крайно радикално. Техните романи изпробват една лирична догматика, странно епизирана у Пруст и още по-странно минираща със свръхзначение или многозначност романната сюжетност у Кафка. Но така или иначе романът е търсене на нови модели за означаване на действителност, което не само допуска, но и стимулира подобни експерименти¹⁶⁶.

¹⁶⁵ В друга връзка това твърдение у *Benjamin*, цит. съч., с. 194 - изчерпателността у Кафка е проява на страх от завършване; романът му е по-скоро разказ, „бременен“ с морал, който така и остава нероден.

¹⁶⁶ В един пръв вариант настоящата работа е публикувана в сп. ЛИК 13, 1972, във втори разширен в предговора към Фр. Кафка. *Замъкът*. С., 1982.

„ЖИЗНЕРАДОСТНО, МАКАР ЧЕ ПОЗНАВА СМЪРТТА”

Така пожелава да оценят творчеството му бъдните поколения Томас Ман на своя петдесетгодишен юбилей, добавяйки колебливо „моето незавършено, незадоволително, несъвършено творчество”¹⁶⁷. В 1925 г. то действително е незавършено, все още не са създадени „Йосиф и неговите братя”, „Доктор Фаустус”, новелата „Марио и фокусникът”. Днес обаче си позволяваме да тълкуваме тази незавършеност преносно. Романното творчество остава винаги незавършено, отворено към обстоятелствата на ставащия живот.

Да се тълкува делото му изглежда лесно - писателят сам се е подложил на проникновено тълкуване. От друга страна, е рисковано да се следва толкова талантливо перо. И ако не ставаше дума за означаването на Томас-Мановото творчество на български, може би по-редно би било да мълчим. Но успоредно с появата на обемистите романи, на есеистиката на големия немски писател, поява толкова тематично-идейно, колкото и езиково събитие, става наложително да проявим явлението „Томас Ман” за нас - тук и сега. Защото преведен и четен, ползван и цитиран, все още не означава станал за нас.

Естествено това се отнася за всяко появило се на български чуждо творчество. Романите, новелите и критическите работи на Томас Ман имат в това отношение преднината, че са плод на осъзнато влечение към преобразуване на другото в свое и на своето в друго, както в личен, така и извънличен културен плач. Томас Ман извежда немския роман на европейската „арена” и успява да „преведе” на немски постиженията на вече световния руски, френски и скандинавски роман. Парадоксално било, споделя той, че първата му голяма книга „Буденброкови” била разбрана в Германия като типично немска, въпреки че европейската традиция в нея била по-силна. Но само след десетилетие, схваната универсално, темата за въздигането до духа става причина романът да бъде разбран в цяла Европа¹⁶⁸. В историята на своето семейство Томас Ман успява да означи съдбата на цяло поколение на границата на двата века. Люлеене и равновесие между по-конкретно и по-общо, което остава характерно както за романното му творчество, така и за поведението му като гражданин и мислител.

Един диалектичен дух, естествено пораждащ и диалектичен почерк. Неговите теми не са много, но той не е писател на единия роман като Пруст, вътрешната му тема постоянно се изпитва, остава нерешена, за да се решава отново. Томас Ман познава модерната антиномия между изкуство и живот, избраничество и житейска обикновеност. Но колко различен е от болнавите самотници и мъченици на перото Пруст и Кафка. „Не трябва да се измъкваш от живота, а да вземеш участие във всичко, което ти предлага той,” твърди Томас Ман¹⁶⁹. Семеен, баща на шест деца, гражданин, сказчик, културтрегер, дори политик, макар прогресивните му позиции да не се проявяват бързо - той е включен. Също като творбите му, в които погледът към света и самият свят са в непрестанно ставане, той сам постоянно става.

¹⁶⁷ Т. Ман. Реч, произнесена на банката по случай...петдесетия рожден ден, в неговата кн.: Литературна есеистика. т. I, цит. съч., с. 88.

¹⁶⁸ Т. Ман. За себе си, цит. съч., с. 122.

¹⁶⁹ Т. Ман. Реч, цит. съч., с. 87.

В тази диалектична позиция е интересно отношението към традицията. Томас Ман изглежда прекалено верен на немското минало - Гьоте, Вагнер, Ницше, на немския език и немската култура, на едно свръхлично, което говорело в творенията му. Но това свръхлично той търси също у Толстой, Чехов и Флобер. От друга страна, намира навсякъде личното. Гьоте за него е жест за високото поведение на личността с културна мисия, а Шопенхауеровото „светът като воля и представа” модел за въздигането на малкото свое до значение. Томас Ман не остава нито при строгата сериозност на извънличното съзнание, нито при произвола на малката субективност. Негов вътрешен предмет е ставането на аза, превръщането му в духовна и културна личност, която, без да бъде без лице, изпитва удоволствие от всякаква другост. Затова отношението му към традицията е изпълнено с уважение, но и с ирония, то е свободно и дистанцирано, „сърдечно и необвързващо”, както твърди сам той¹⁷⁰.

Дали има по-подходяща форма за изразяване на този диалектизъм от романа? В творчеството на Пруст и Кафка романът е заставен да бъде нещо друго - определен и завършен като лирическа творба. Романен още в характера и поведението си, Томас Ман не само търпи романът да има своя логика, той кокетира с това, изпитва удоволствие да се види преобразен в него, по някакъв начин по-съществен. Твърди, че „всяка творба е поначало фрагментарна, обаче затворена в себе си реализация на нашето аз”¹⁷¹.

Дали животът, към който изпитва дълг писателят, може да предложи такива резултатни срещи? Някъде в своята младост той опитва да се преобразува в реални страсти, докато разбира, че изкуството е действителното поле, където това да бъдеш ти и да ставаш друг не води до огорчение и разруха. Така на полюса на живота остава съдържаният редовен гражданин, който си позволява само обществени страсти, а на полюса на изкуството - страстната натура, която може да си позволи да гони и частно своята идентичност в неидентичността.

В прочутата новела „Смърт във Венеция” всичко било достоверно. Това е самият Томас Ман, повдигнат от повествователната техника в степента на широко значещото. Томас Ман срещнат с Густав Малер, защото все още не може да се срещне с престарелия Гьоте, преобразувана незначеща и може би нестваща реалност в по-универсална съдба, която приютява първо създателя си, за да увлече след това цяло поколение артисти, привързани към живота и непременно отхвърлени от него в хода на едно трагично разбиране.

Търсим изворите на реалистическия почерк на Томас Ман. Ако обезателно го предхожда реалистично съзнание, то е в диалектиката на идентичност и неидентичност, после в идеята, че човекът не е даденост, а ставане, борба за одухотворяване, за вреждане на себе си в полето на културата.

Отнасящото се за личността на писателя, повдигната в степен чрез творческата личност, чрез авантюрата на обективизирането вътре в света на романа, се отнася и за другите, които не са той. Разкритите ни от самия Томас Ман прототипи - Пеперкорн (Хауптман), Нафта (Г. Лукач)¹⁷² са получили окръглен, проблематичен живот благодарение на неидентичното отдалечаване от образа. И

¹⁷⁰ Т. Ман. За себе си, цит. съч., с. 124.

¹⁷¹ Т. Ман. За себе си, цит. съч., с. 124.

¹⁷² С. Ант. Томас Ман. М., 1972, с. 210 сл.

съдбата на Ницше в „Доктор Фаустус“ е преведена съдба, в която Ницше е освободен от самия себе си. Под перото на Томас Ман романът открива най-дълбинното си проявление - на поле, върху което в срещите на осмислени страни на действителността става самата култура.

Няма как да не доведе до реализъм навикът да се мисли развойно. Немски и, общо взето, идеалистичен у Томас Ман, този навик поражда вътрешна устременост навън, към друго, към съвършенство и преобразуване. Централните персонажи в големите му романи са ставащи. Най-напред затова те са герои с обществено измерение - Ханс Касторп, който от обикновен човек, преминал през чистилицето на болестта и смъртта, бива доведен до възможност за морални, духовни и чувствени приключения; и Йосиф, който преминал през преизподнята и освободил се от тесните граници на индивидуалното, става способен за висока обществена мисия. Томас Ман мисли по подобен развоен начин и за самия себе си - в началото на творческия му път бил романът за немското бюргерство („Буденброкови“), в средата романът за европейската проблематика („Вълшебната планина“) и накрая митът за човечеството („Йосиф и неговите братя“)¹⁷³.

Развойно значи и променчиво, подвижно. Собственото идейно развитие е разширяване, преодоляване на тясното свое към общочовешкото, един ход на генерализиране. В този ход има толкова възможности за поведение. Защото романът не просто изразява, не е за друго, той е сам по себе си. „Вълшебната планина“ е замислена като ироничен паралел на „Смърт във Венеция“. Първата световна война я прави сериозно произведение. Но и тъй тя е аранжировка на теми и идеи, „епичната композиция е симфоничен комплекс от взаимодействия“. „За мен, споделя винаги точният Томас Ман, романът е бил винаги една симфония, творба на контрапункта, тематична тъкан, в която идеите играят ролята на музикални мотиви“¹⁷⁴.

Романът, иска да каже писателят, е за себе си затворена стойност, творба. Действително прилаганата контрапунктова техника цели да постигне преди всичко самостоятелността. Грижите на Марсел Пруст и на Томас Май изглеждат едни и същи. Само че немецът отново е диалектичен. От една страна, твърди, че „Вълшебната планина“ отразява настроението на предвоенните години в Европа, т. е. нещо конкретно - това е гласът на реалиста, от друга страна, че историята на Ханс Касторп сама е преодоляно време, едно „nunc stans“, нямащо друга материя освен самото себе си, не означаващо, а самосмисъл, чието основание е да въздейства за освобождаване от хаоса на времето върху своя читател. Значи документ на времето, но и структура за освобождаване от конкретното незавършено настояще. Книгата трябвало да се чете повторно, за да можел да усети читателят музикалните връзки в нейната цялост не само „в ретроспекция, но и проспективно“. Това значи, че както не е за друго, не е само съдържание, творбата не е и само протичане, а дялост, която служи и извън даваното знание. Тя е механизъм {за отървяване от историчността и лошата конкретност на нашата включеност в общественото време. Тази втора задача налага не просто особена техника, но и някаква доза нереализъм.

Означенията в романите на Томас Ман са двойни. От една страна, Ханс Касторп е реален герой, изразяващ типично немското или типично европейското в

¹⁷³ Т. Ман. За себе си, цит. съч., с. 126.

¹⁷⁴ Т. Ман. За себе си, цит. съч., с. 127.

навечерието на Първата световна война. Той притежава реален психологически облик като всички останали герои на „Вълшебната планина“. От друга страна, е правен и с абстрактния контур на героя изобщо, чийто път от профанно към сакрално моделира извънисторическата екземплярна съдба на човека¹⁷⁵. Разбира се, той не е „бродеща алегория“, иронията на разказвача не е допуснала да бъде досаден психологическият анализ или патетично универсалното начало в него. Но Ханс Касторп е компромисен, романно „разложен“ човек. В забавения разказ на романа той е значеща условност, среща на разни начини да се мисли за човека, единство, възможно поради високите права на романиста да конципира реалистически пластично и нереалистически универсално, в контрапункт, който създава сам и свободно и който при това може да се обясни, често пъти и вътре в своето произведение.

Какво налага този труден за описание синтез на реализъм и нереализъм в художественото творчество на Томас Ман? Диалектичната натура на писателя? Вътрешната нужда да синтезира традиционно и модерно и по този начин да изработи своя оригинален почерк? Или остро чувстваната необходимост творбите му да въздействат върху съвременния човек, толкова подвижен и не така плътно свързан със своята среда - човек, който мисли, чувства и действа универсално. Реализмът е като че ли страната на обществената свързаност, нереализмът - изразителят на универсалната позиция на човека. Дозата нереализъм придава на фактите понятийна звучност. Това е същевременно доза нелитература, която връща на литературата изгубената жизненост.

Прекрасен пример е новелата „Марио и фокусникът“. Разказ без фабула, без литература, почивка, море и нрави, разсипани като в личен бележник. Някаква концентрация, ако не се счита внушението за нещо тревожно - глупаво приповдигнатото шовинистично настроение. След това историята с Марио, който застрелва фокусника, и новелата получава смислов център. Казано е нещо значително за това обществено съзнание, което помогна за разпространението на фашизма. Измеренията са няколко - фашизмът в Италия, но и зараждащата се контрареволуционна стихия в Германия, която самият автор все още не е изпитал; може би и едно потайно ъгълче от човешката душа. Всичко това е примесено и организирано от краткия мит, от сюжета за Марио и фокусника.

Дали има основание да го наричаме мит, щом като, както е известно, разказаното действително се е случило? Неволно идва наум едно място от „Поетиката“ на Аристотел - „дори ако му се случи да изобрази нещо, което действително се е случило, от това той не престава да бъде поет, тъй като нищо не пречи някои от действителните събития да бъдат такива, каквито биха били, ако биха станали по възможност и действителност“¹⁷⁶.

Други времена и други термини, но казаното като че ли се отнася за „реалните“ митове на Томас Ман. Неговите сюжети, често са заредени с мощен универсален смисъл и това дава основание да бъдат наречени митове. Те са митове не в повърхностния смисъл на традиционни сюжети като античните фабули, с които си служи експресионизмът, не са клишета смисъл, отвеждащи в готов идеен

¹⁷⁵ Т. Ман. За себе си, цит. съч., с. 128.

¹⁷⁶ Аристотел. Поетика, гл. 9 - преводът е мой.

свят. Вzeti от действителността или от традицията, все едно, те са конципирани универсално от самия автор.

Неправо е да се мисли, че „Вълшебната планина” е по-малко митична като концепция, понеже, практически гледано, в нея всичко изглежда реално. И, обратно - неправо е да се смята, че легендата за Йосиф, взета от „Стария завет”, прави от тетралогията „Йосиф и неговите братя” предимно мит. Тази легенда е секуларизиран мит, който тълкува историята. На свой ред: и у Томас Ман митичното е художническа икономия при решаването на гигантската задача да се съсредоточи в определена история универсален опит. Митът в случая е средство не да се преодолее реалният свят, а да се покрие с проблемността, която му липсва, и като се означи високо, да получи право на съществуване в полето на културата. Нереалистично средство за универсален подход, митовете позволяват да се гледа на реалността, обемно. Благодарение на тях е било възможно изработването на тези грамади „Вълшебната планина”, „Йосиф и неговите братя” и „Доктор Фаустус”.

Те са грамади не поради обема на уловената реалност, както е в творчеството на Балзак и Зола, а поради грамадната трудност на осъзнаването на реалността. В случая това е реализъм; на осъзнаването. Оттук значението на езика, на писателската техника, на играта на гледни точки. Авторовият стил е подвижен, зависим от това, за което се пише. Томас Ман описва и по старому и вътрешно се подиграва на изтощената реалистична обективност, музицира върху собствената си гледна точка дотам, щото допуска маниерът на един разказвач, измисленият Цайтблом в „Доктор Фаустус”, да говори покрай всичко друго за филистерското, доброто тихо непроблемно следене на събитията с присърце. Един вид насмешка над собствената бюргерска натура.

Гледани като тонус, големите романни творби на Томас Ман звучат различно. Какво общо има между ироничния, натрапливо хуморно настроен разказвач на „Вълшебната планина” и патетичния, псалмичен на „Йосиф и неговите братя”. Разликата идва от задачата. Но и приликата също е налице - присъщата на епизма склонност към разпростиране, романното излизане извън художествената условност в коментар, постоянното рефлектира не над гледната точка, в която се поражда условният свят или която, по-точно казано, прави света проблематичен, особеният диалектизъм, проявяващ се като обхватност и колебание, скепсис. и динамика между ирония и висока дистанцираност.

Затова сме затруднени да определим жанра на тетралогията за Йосиф. Исторически роман и реконструкция? Също като Флобер преди написването на „Саламбо” Томас Ман изучава, пътува, прави скици, обработва факти. Но, както сам твърди, най-достоверното в тази книга е резултат на вмисляне и вчувстване. И все пак „Йосиф и неговите братя” има малко общо със стилизираната художественост на „Саламбо”. Древният материал си е древен, реконструиран е и древният начин на мислене за света. Но колко открито. Както казва Мелетински, това не е само роман мит, а и роман за мита¹⁷⁷. В тази откритост миналото е толкова уловено като минало, колкото и доработено, създадено за съвременността, която благодарение на него може да се градира универсално. Срещнати в принципа на подобие, древното и съвременното са огледани и разбрани едно от друго.

¹⁷⁷ Вж. Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 327.

Това е един нов непозитивен историзъм, херменевтика в художествена форма, отървала се от лоша обективност, която знае, че миналото не просто е, а се усвоява. Знае освен това, че универсалният опит може да се улавя, ако личният се издигне до него и съумее да го оживи. Осъзнавайки в своята собствена съдба съдбата на своето поколение, на родината, на съвременния свят, на човечеството, Томас Ман открива изразно средство за това толкова трудно удържимо в съзнанието възприятие в първобитното причастяване на сина към бащината съдба, по-нататък в съдбата на рода, която просветва в индивидуалното битие като по-голяма възможност и едновременно като граница на личните способности¹⁷⁸.

Чрез „Йосиф и неговите братя” - това ще рече чрез историята, която прави съвременността обгледима и назовима, много по-съвършено, отколкото в своите писма и мемоари Томас Ман успява да представи преживяното като функция на много обстоятелства и по този начин да го освободи от границите на тесния личен опит, да го възвиси до ранга на истина. Ако интелектуалецът в него вярва донякъде на песимистичните заключения за човешката природа, наложени от фройдизма, „Йосиф и неговите братя”, обемът на историята, който не допуска да се греши, отвежда автора до критики върху този предмет, до нова позиция.

Повърхностно гледано, у него често се казва „да” и „не” едновременно, още по-често съждението завършва в някакво „макар че”, което отвежда в нова посока. Особеност на Томас-мановия стил? Особеност на неговото диалектично реагиране. Въпросът е как да бъде назовано то с термините, с които разполагаме¹⁷⁹.

Но дали е нужен такъв етикет и дали точно измерените дози реализъм и нереализъм ще ни открият по-добър път към романното творчество на Томас Ман. По-ефикасно е да завършим отворено и да не пречим с формули на други прочити, още повече, че това се стимулира от благата отвореност, от овладяната Колебливост на делото, което обсъждаме.

¹⁷⁸ Вж. великолепия анализ на „Йосиф и неговите братя” у *И. Паси*. Есета. С, 1981, с. 385 сл.

¹⁷⁹ Настоящата работа е силно променен и разширен вариант на моята статия „Приключения на духа” в сп. ЛИК 23, 1975.

ЗА ИСТОРИЧЕСКИЯ РОМАН НА РИМСКА ТЕМА

Римската тема е само полезно ограничение. Всъщност ме интересува какъв тип отношение към миналото се постига в историческия роман и оттук по какво той прилича и се различава от научния исторически разказ. Струва ми се, че единствено в допълването им миналото бива добре изучено и става проблем за съвременността.

Защото е съвестна, в името на факти и конкретни тенденции, историческата наука обикновено оставя настрана целостта на миналото. Дори да го осъзнава, тя не разполага с нужните синтетични средства, за да го изрази и внуши на широк кръг от читатели. Не е ясно освен това колцина действително се нуждаят от целостта на миналото, за да станат исторически, това ще рече и културни хора. Това е задача като че ли на историческия роман - не да изследва, а да предава вече изследваното минало на съвременността.

Въпросите се групират около два центъра - 1) възможно ли е миналото да се реконструира обективно и неутрално, да се представи като нещо само за себе си, или то винаги се разчита от някаква съвременност, която го изследва толкова по-добре, колкото по-определено се нуждае от него; 2) историческата наука изследва само неутрално ли или, напротив, може и да предаде на широк кръг от читатели своите резултати; от друга страна, историческият роман само предава ли, или е в състояние и „да изследва. Да не би границата да не е толкова отчетлива и да има както романно оцветена наука, така и научно амбицирай роман. В единния поток на човешката познавателна дейност е естествено науката и литературата да преливат една в друга.

Налице са и двете отрицателни крайности - самоцелната позитивистична наука без полза и за учения, чисто означение на жеста „занимаване с наука“; от друга страна, повърхностният исторически роман, който само запълва време и се преструва, че е история.

В най-широкия смисъл на думата като един вид конципиране на незавършеното настояще романът е винаги исторически. Но от края на 18 век, когато миналото става научен проблем и се оформя науката история, историческата тема в романа и изобщо в изкуството не само продължава да е висок сюжет, както дотогава. Тя бива засегната от претенцията за автентичност и реконструиране, станала особено остра от втората половина на 19 век. Не просто се възстановяват реални, стремежът е да се възстанови духът на отминалото време. Подобен стремеж вдъхновява операта на Вагнер. Но писаният с толкова автентичен патос „Саламбо“ на Флобер за нас днес звучи оперно, както „Quo vadis“ на Сенкевич, независимо че израства на една и съща основа с историческите изследвания на ранното християнство.

Римската история е обичан обект от историческия роман. Защото е добре изследвана, близка на западната култура, която се учи на високи идеи, на гражданско поведение и не на последно място на история от римското минало. Първите големи истории в 19 век са римски. Но както Рим в лицето на Тацит, така и новото време в лицето на Нибур и Момзен разбира историята като ред от представителни личности. Такъв твърд ред образуват особено римските

императори. Още от биографиите на Светоний те са готови герои, отдавна изработени марионетки, които като чели само остава да се раздвижат.

Императорите са любим сюжет и за съвременния исторически роман, тази често невежествена история, пригодена за масов вкус, представяща си човешкия свят не като отвъдност от обективни сили, а като неутрално поле за лични съдби, които се отличават от читателските чисто количествено. Задачата на подобен роман е да направи публично достойние частното битие на изтъкнатата личност. Колкото по-странно е то, толкова по-добре е означено изключителното положение на героя властник, толкова по-съблазнително е за читателя, който несъзнателно се домогва до него. Още от биографиите на Светоний подготвят римските императори: за този вкус, който мисли частно и лично за всичко и се вълнува от общественото само когато е символизирано в перверзия, в ексцес и ексцентричност. Римските императори отдавна обслужват това мировъзприятие. По странен начин лошите романи на подобна тема са именно римски по дух. Защото в тях не е надхвърлено римското разбиране за история. Най-лошото е, че лишено от римския фатализъм и космизъм, днес то е само неисторично настанало масов вкус, най-обикновено вкопчване в едно вечно повърхностно отношение към света.

Дали не е точно такъв роман „Аз, Клавдий. Божественият Клавдий” на Робърт Грейвз, толкова популярен у нас след 1972 г. и особено след английската телевизионна екранизация, показана няколко години по-късно?

Преди повече от 50 години критиците на „Аз, Клавдий” обвиняват Грейвз, че комбинирал в тази книга „Аналите” на Тацит и „Дванадесетте цезари” на Светоний, като ги поразширил от собствената си буйна фантазия. Писателят се защитава малко неубедително в бележка към втората част¹⁸⁰, като добавя към Тацит и Светоний цял поменик от други антични съчинения, които е ползвал. Но количеството на източниците не е аргумент само по себе си. Иначе би трябвало да се добави още, че Грейвз е бил професор в Оксфорд, че е познавал отлично античността, че е автор на чудесен речник по митология, че е превел на английски Лукан, Апулей и Светоний. Въпросът е към кого е адресиран романът, прави ли се с него активна римската история и става ли тя именно история в книгата или, напротив, престава да бъде дори толкова исторична, колкото е у Тацит.

Изборът на гледната точка в „Аз, Клавдий” е отличен. Както ще се аргументира за своя „Адриан” Маргьорит Юрсенар по-късно, Грейвз е оценил достоверността на мемоара, който отървава от лошата всезнаеща обективност на анонимния разказвач. Разказвачът Клавдий има съзнание за интелектуалния си труд, свое отношение към истината, работен възглед, как трябва да се излагат фактите и най-после нещо като политически светоглед. Всичко щеше да бъде наред, ако между възстановения Клавдий и възстановяващия го Робърт Грейвз беше станала херменевтична обмяна, ако Грейвз беше се изпълнил с Клавдий и на свой ред бе предал на разказвача сложността на своята вече историзирана природа. Отношението е далече по-просто: Клавдий е приел направо чертите на своя автор, неговите готови представи за римския свят преди създаването на произведението. Затова отношението на разказвача към фактите е фактологично като на историк

¹⁸⁰ Вж. в *Р. Грейвз. Аз, Клавдий. Божественият Клавдий*. С., 1972, с. 423.

позитивист, а политическите му възгледи или обективни научни изводи и затова мъртви, или чисто съвременни на Грейвз реакции, или най-после неопределеното, заето от Плутарх вярване, че нещата просто се повтарят. Лично Грейвз не дължи нищо на своя Клавдий, нито Клавдий е получил от Грейвз неговата собствена цялостност. Писателят учен може би не е достигнал до нея, което ще рече, че не се е довел до състоянието да се опира на познанието за себе си и овладял се отвътре, да направи достоверен аз-а на Клавдий.

В романа на Робърт Грейвз се открива още една положителна отделност. Тя също е модерно достижение - иронията на разказвача, предпазваща от приповдигнатост. Иронията в разказа отговаря на характера и основното настроение на Клавдий така, както ни го е представил Грейвз: трагично примирен и остроумен. Пред стила на Тацит е предпочетен стилът на „Сатирикон”. И дума да не става, това е автентично достижение, както и реторизмът на повествованието с изброяванията, честите антитези и остроумни поанти. Може би иронията и позитивната фактологичност не си противоречат. Но иронията остава само средство.

Историята на Клавдий е разказана, защото буди любопитството на един среден читател, който си представя световната история като кълбо от интриги, можещо да се разplete от осведомения историк. Целта е като че ли да се изпита удоволствие от несмушаваната от никакви прегради човешка воля, от някакво чисто ставане. Витална потопеност в океан от отделности, утвърждаващ житейското многообразие. Несъзнатата спекулация на Грейвз е не че е измислил, а че не е спестил измисленото от други, че в съвестното излагане на толкова ужаси е надхвърлил границата на възприемането без питане. Резултатът е събитийна гъстота, монотонна мрачна енергичност и една проста концепция - хората са или добри, или лоши и това определя съдбата им. Така историята се оказва тихомълком отречена в. тази всекидневна метафизика, която далече не се нуждае от обемистото повествование на „Аз, Клавдий”, за да продължи да е валидна¹⁸¹.

Моите бележки за романа на Грейвз са вероятно пресилено критични. Поради една или друга причина английският автор е отстъпил пред вкус, който съществува и който е произвел и по-слаби творби от „Аз, Клавдий”. Този вкус свидетелства за един съвременен фолклор, силен, имащ своите герои и клишета, подчинен на закони. По-ефикасно е те да се изследват, а не да се критикуват продуктите им. Защото на нивото на масовата култура, проникнала и в творбата на Грейвз, сила има самата култура. Произведенията ѝ са нещо служебно. Тъй че, обвинявайки „Аз, Клавдий” в нецялостност и лоша историчност, пренебрегваме поетиката на тази книга, А това е сериозно изследователско опущение.

Понеже думата беше за римските императори, между тях има и щастливци, успели да се измъкнат от „ноктите” на масовия вкус. Може би защото ни е оставил толкова писма и други, разкриващи живота му творби, такъв щастливец е Юлиан, чиято историческа съдба реконструира Мережковски, а по-късно Гор Видал¹⁸². Толкова по-щастлив е император Адриан, от когото не притежаваме почти нищо, че е

¹⁸¹ В основата на този текст стои моя рецензия за романа на Грейвз, публикувана в Литературен фронт 9, 1973.

¹⁸² Д. С. Мережковский. Смерть богов. Юлиан Отступник. Берлин, 1922; Гор Видал. Юлиан. С, 1970.

избран от Маргьорит Юрсенар за герой на една романна реконструкция, за която ще си позволим повече думи. В противовес на „Аз, Клавдий“ тя не е свидетелство за вкус, много по-значителен като проблем, а е творба, която колкото следва, толкова и гради ценностите на миналото.

Юрсенар е авторка на осем романа, на есета и автобиографични книги, на пиеси и стихове, превежда на френски Вирджиния Уулф и Хенри Джеймс, Кавафис и старогръцка лирика. Между най-добрите ѝ творби до „Мемоарите на Адриан“ се нарежда един друг, преведен и у нас исторически роман, „Творение в черно“, получил в 1968 г. френската литературна награда „Фемина“. В 1971 г. нейната родина Белгия я отличава с членство в „Кралската академия за френски език и литература“. В 1980 г. тя влиза във Френската академия - първата жена под купола на „Ке Конти“, приета след бурии дебати и с незначително мнозинство.; Някои от аргументите против нейното членство разкриват извънлитературните функции на Френската академия. Един нейн член например е недоволен от белгийското произношение на писателката и от това, че в свое интервю тя поставя Франция на четвърто място като възможната страна, в която би се поселила. Друг академик заявява, че не би гласувал за жена, още по-малко за нея, понеже „била чела прекалено много, за да пише добре“.

Основанието на тези аргументи е космополитизмът на Юрсенар, недостатъчно френската физиономия на нейното творчество, определена до известна степен от обстоятелствата на живота ѝ. Родена в Брюксел от баща французин и майка белгийка, тя от малка живее на различни места - в Англия, във Франция и Италия, в Швейцария и Гърция. Десет години в Атина, после далече на Изток - Юрсенар има възможност да изучава от натура разнообразните форми на човешкия живот. От 1939 г. тя живее в САЩ на различни места. В 1950 г. открива мястото, където се заселва за десетилетия - един остров на североизточния, бряг на страната. На острова я привлича природата, а от континента я отблъсква снобизмът на големите културни центрове.

Не по-малко неконвенционален от живота ѝ е нейният път в знанието. Учила с частни учители и сама, Юрсенар натрупва, завидни познания в областта на историята, литературата и философията, систематични и както личи от „Мемоарите на Адриан“, преживени. Особено я привлича античният свят, на който тя посвещава години на упорит труд. И все пак античността е само една от посоките на нейните пътувания в миналата и съвременността. Също тъй изчерпателно Юрсенар се занимава с източна философия, с ренесансовата астрология и магия, с историята на негърското движение в САЩ. Изборът ѝ не се диктува от мода, нито се ограничава от навиците на някой културен център. Тя не крие, че ѝ е чужд парижкият културен живот. Затова нищо чудно, че в Париж я смятат за недостатъчно талантива - така бива означено на критически език нейното своенравие.

Критиците ѝ не са съвсем прави. Не може да се твърди, че творческото поведение на Маргьорит Юрсенар е нефренско. Писателката следва не един френски модел. Върви в стъпките на. Флобер, що се отнася до трупането на знания и възплътяването в реконструирани сенки от миналото. Пруст е нейният образец, за оживяването на потъналите в забрава свои усещания и представи. Нима Стендал не я предхожда в неодобрението на парижкия литературен живот. В своя коментар

към „Мемоарите на Адриан“¹⁸³ Юрсенар следва Расин и не е нужно особено вглеждане, за да се открие в разсъжденията ѝ за собственото творчество афористичният скепсис на Паскаловите „Мисли“.

Но тези модели не облекчават съвсем прегрешението към френската традиция. Писателката ги следва не защото са френски, а защото са пригодни. При това тя ги следва съзнателно и още нещо - свързва ги с други, нефренски. Нейният Пруст е обогатен с практиките на медитиращия йога индус и поетическия опит на Рилке. Също като своя герой Адриан, съзнателно развиващ в себе си достойнствата на цезарите, живели до него, Юрсенар съзнателно ползва човешкото наследство, желаейки да влезе в контакт с много явления и разни времена. Тя не просто обича многообразието на света, но и вярва в неговата познаваемост. А понеже познанието е преживяване, за да улови обективното в неговите тъй пъстри прояви, Юрсенар знае, че ѝ се налага да бъде многолика.

Адриан се учи да бъде многолик и многосъщностен - това, разбира се, е опитът на самата Юрсенар, която упорито приучва своето „аз“ да се вмъква в разни лица, за да може да познава разноликата обективност¹⁸⁴. Още от млада тя се опитва да постигне това със средствата на литературата. Един ранен роман „Алексис, или трактат за напразната борба“ (1929 г.) носи белезите на търсения в тази посока. Сюжетът обаче е прекалено частен и еднопланово психологичен. Както сама споделя, за удовлетворяването на подобна амбиция е нужен отстъп от малкото свое, който не е по силите на младата възраст¹⁸⁵. Именно за откриването на мярката между преживяване и обективност помага на Юрсенар освен набраният личен опит и още един отстъп - историческият сюжет.

Историята на Адриан предоставя възможност на писателката да осъществи в полето на римския сюжет ред срещи, свързвания на взаимно оглеждащи се и тълкуващи се явления и образи. Може би творческото основание да изпитва симпатия към този император действително е пацифизмът му, защото мирът е условие за резултатни срещи, които завършват с познание и взаимно проникване. Юрсенар заявява, че не би се интересувала от частния живот на Адриан, ако той не бил омиротворил империята. Но сигурно и, обратно - без частния живот на императора едва ли би била изтълкувана добре неговата обществена дейност. Мащабите на императорската власт проблематизират интимния свят на Адриан. Това е също среща на две основни страни на човешкото същество, които се доближават внимателно една към друга за ползотворно взаимно разкритие също тъй, както времето на Адриан и времето на Юрсенар се срещат в полето на Адриановия мемоар, за да се проблематизират взаимно.

Адриан не е между предпочитаните герои на историческия роман на римска тема. Изтъкната политическа личност, той има и биографи, както се осведомяваме от бележките на авторката, и още повече изследователи на разни страни на неговата дейност. Край Адриан има повече обществени събития, но нито въстанието на Бар Кохба, нито елинофилството на императора се поддават на

¹⁸³ Вж. Бележки по историята на написването на „Мемоарите на Адриан“, в кн.: *М. Юрсенар. Мемоарите на Адриан*. С, 1983.

¹⁸⁴ Вж. Бележки по историята, цит. съч., с. 277.

¹⁸⁵ Вж. Бележки по историята, цит. съч., с. 269.

романно тълкуване. А и любовната му история не е от тези, за които се фабулира лесно.

Дали „Мемоарите на Адриан“ са исторически роман? Бих искал да мога да чета книгата, без да се питам какъв е нейният жанр. Колкото до Юрсенар, тя не е успяла да пише, без да отговаря на този въпрос. В нейния коментар е казано: „В наше време романът поглъща всички останали литературни форми; човек е почти принуден да го използва. Това изследване на жизнената съдба на един мъж, който се е наричал Адриан, би било трагедия в 17 век и есе по времето на Възраждането”¹⁸⁶. Както се разбира от това изказване, „Мемоарите” са роман и същевременно изследване. Според Юрсенар литературните жанрове са преходни исторически форми, обслужващи подобни изследвания. Кой знае, може би по-ефикасни от научните.

Бягаща от определени литературни течения и стилове, писателката изпитва резерви и към романа, тази по-скоро неизбежна, отколкото желана жанрова форма. Изглежда, за да се измъкне от нейната принуда, в началото на библиографските си бележки тя определя така жанра на произведението - „Мемоарите” са романизирана биография в първо лице, доближаваща се до романа и затова допускаща подкрепата на документални факти; от друга страна обаче, тази книга се доближава до поезията. Като се възползва от фактическата достоверност и измислицата, тя се колебае между полюсите на поезията и прозата, за да постигне, първо, по-висока историческа достоверност, а след това и друга, още по-висока, свързана с общочовешката жизнена авантюра, която според Юрсенар остава независима от конкретните исторически обстоятелства.

Много взаимноизключващи се твърдения биха били верни при определянето на тази книга. Немалък принос за особената ѝ природа има съвестното пренасяне на редица реалии вътре в нейния свят. Флегон, Светоний и Ариан са действителни лица от антуража на Адриан. Физиономията им е възстановена по съчинения, които са достигнали до нас. Пантеонът, вилата в Тибур, изображенията на Антиной са не по-малко действителни и не по-лошо опазени. Ловът на лъвове, макар и изваден от поетическо произведение, е съвсем реален. Но всичко това е не просто пренесено в „Мемоарите”. То е вътрешно осмислено от Юрсенар, а после стопено в общия фон. Именно поради това изглеждат така достоверни реконструиранията обществени и частни отношения на Адриановото време, настроенията в Рим, в Мала Азия и Йерусалим. „Мемоарите” са стопроцентова история, а тяхната създателка начетен и опитен анкетър на стореното от други изследователи. Като върши това отвътре, както ни признава в своите творчески изповеди в края на книгата, като съединява пръснатото и отделното, за да му придаде единна физиономия, тя прилича на големите пионери на римската история на миналия век - на Нибур и Момзен. И наистина книги като „Мемоарите на Адриан” днес като че ли довършват това, което остава ненаписано в необщителните кабинетни истории на нашата съвременност.

Както научаваме от самата Юрсенар, в тази книга е търсено нещо повече от историческа достоверност. Макар и да възстановява мислено библиотеката на Адриан и да се опитва да чете с негови очи, авторката не просто реконструира действителните мемоари на императора, за които се знае, че са съществували. Тя е

¹⁸⁶ Вж. Бележки по историята, цит. съч., с. 289.

убедена, че не може да стане действителния Адриан, нито пък го желае. От друга страна, и нейният мемоар не може да бъде написан от истинския император. Във фигурата и историята на Адриан Маргьорит Юрсенар е събрала два исторически опита - на римското минало и на своето настояще. В получения двусмислен продукт всеки от тях служи за език, на който се говори за другия. Адриан е оживена условност, позволяваща да се наблюдава ефикасно и Юрсенаровата съвременност, и действителното време на Адриан, познавателно пригодна и систематична. В „Мемоарите“ е налице философия, особена, действена, отблъскваща или увеличаща, но цяла. Юрсенар отново заявява: „Човек пише, за да обори или защити един светоглед, да даде определение на собствения си метод“¹⁸⁷.

А този метод е „потопяне в едно преоткрито време“. Затова според писателката не съществува жанрова граница между „Война и мир“ на Толстой и „В търсене на изгубеното време“ на Пруст, няма исторически и психологически роман, има само роман. Но опитът на „Мемоарите“ поставя под въпрос и това утвърждение. Поради амбициите да обхване многообразния свят съвременната литература разрушава границите между жанровете и показва предпочитание към многоликата форма на романа. И сам той е отворен към поезията, към науката и живата човешка среда. Но дали притежава ясно очертани граници и дали не е точно да наричаме просто текст това всеповеденческо създание, което развлича, осведомява, изобразява и същевременно се държи затворено и иска да бъде ребус?

Дали Юрсенар би се изразявала волно и рушително? Погледът назад, историческият коректив хвърля върху нейния роман кроткото покривало на класиката. Експериментът на авторката напомня този на Томас Ман в „Йосиф и неговите братя“. За да предаде жизнения опит на Адриан, тя търси не само автентични факти, но и автентичен език. Затова я интересуват писма и документи, в които е останал отпечатан действителният неусловен тон и глас. Но както осъзнава в едно свое есе¹⁸⁸, не е възможно да се постигне многогласна автентичност за Адриановото време, не е възможно героите да имат свое особено словесно поведение. Не може да се открие достоверен стил за разговор между Траян и Адриан. Преди всичко защото времето на Адриан няма вкус към особеното и индивидуалното. Това, което е достъпно за реконструиране за 16 век в „Творение в черно“ - тоналната диференцираност, за „Мемоарите“ е неподходящо. Времето на Адриан търси общото в особеното и затова за него върви да се повествува монодично. Оттук и тази изнесеност на мисленето, толкова открито, че читателят започва да се колебае дали не държи в ръка особен вид философско четиво. Оттук, съдържаният поантивен стил, сякаш осъразмерен достоен и строг латински, както и изборът на първото лице на мемоара.

Така Маргьорит Юрсенар осъществява още една среща - на два художествени опита. На пръв поглед свободно от условност по съвременному, повествованието в „Мемоарите“ е и достатъчно антично. Своята писмена изповед Адриан предназначава за осиновения от неговия наследник Антонин седемнадесетгодишен Марк Аврелий. Дълга история има този античен начин на предназначаване за определен друг. Още Хезиод съветва в стихове своя брат Перс,

¹⁸⁷ Вж. бележки по историята, цит. съч., с. 285.

¹⁸⁸ M. Yourcenar. Ton et language dans le roman historique, в нейната книга: Le temps ce grand sculpteur. Paris, 1972, p. 31 sq.

по-късно Теогнид своя любимец Кирн. Сенека адресира моралните си размисли до Луцилий. Дори „Обучението на оратора” на Квинтилиан има адресат, както и обемистите Плутархови биографии, предназначени за синовете на един приятел, към когото писателят от Херонея се обръща поименно.

Това, че Адриановите „Мемоари” са писмо, не е просто игра на автентичност, изпълнена от познавач на античната словесност, а един вид опора на текста в реално предназначение. Реалното предназначение е реална обмяна на опит. Императорът епикуреец поучава бъдещия император стоик или, по друг начин казано, образът на многообразието Адриан се опитва да разгради Марк Аврелий, образа на аскетизма и на основния принцип. Съвременните измислени мемоари на Юрсенар спорят с автентичните на Марк Аврелий. Историческа истина е, че Адриан избира за свой наследник кроткия сенатор Антонин и му налага неговите наследници Луций Вер и Марк Аврелий. Но макар да е вероятно, измислица е, че забелязал аскетизма на младия Марк, опасното отделяне на духа от тялото, императорът се опитва със своите мемоари да атакува един вид предварително неговите знаменити „Към себе си”, където ще се твърди, че любовният акт е смесване на две слюнки. Непротивопоставено на духа, у Адриан тялото не е унижено в подобни формулировки. Напротив - то е нещо богато и устойчиво, често дори по-съвършено. „Моят ум, твърди Адриан, притежава само малка част от преработващите способности на тялото.” Адриан, последният античен по античному човек, спори с бъдещото разделение на тяло и дух. Спорът с бъдещето е изразен и в адреса на неговите мемоари - те са предназначени за един конкретен друг. Истинските мемоари на Марк Аврелий са вече разговор със себе си, както и „Изповедите” на Августин два века по-късно.

Юрсенар е запазила автентичната свобода на античния мемоарен стил. Ако решим да преведем на любимия на Адриан елински това „мемоари”, ще трябва да кажем *hupomnemata*. То означава както спомени, така и напомняне, както скица, така и летопис, означава също разбор, анализ и коментар. Многообразието и свободни *Nadrianou hupomnemata* с лекота включват и кратък разказ, и разсъждение, и поетична дефиниция като прекрасното определение на тялото (скрито опровергаващо едно у Марк Аврелий) - „това устройство от мускули, кръв и кожа, този червен облак, чиято светкавица е душата”. Така Адриановата многоликост е утвърдена не само пряко и открито във възгледи, но и във формата на античния мемоар, възстановена от писателката, както и всичко друго, отвътре и представена като нов лик «а многоликия съвременен роман.

Много срещи е осъществила Маргьорит Юрсенар в изповедния мемоар на този велик обикновен Адриан, съществувал реално, но и достатъчно въображаем, очевидно, за да продължи да съществува. Особено значение между тези срещи има взаимопроникването на два реда идеи - на античната пластическа неразчлененост на тяло и дух и на съвременната екзистенц-философия и интуитивизъм, искащи да преодолеят пропастта между духа и тялото. Невъзможно е да се отдели древното от съвременното в мислите на Адриан в тази насока. Той цитира Платон, скрито го опровергава, а още по-скрито ползва Бергсон и Сартър. Проблематиката около смъртта и болестта не възниква само от личния опит на Адриан - Юрсенар. Тя идва от традиция, тръгваща от Ницше и завършваща във философията на екзистенциализма. От друга страна, в този кръг от мисли има нещо стопроцентово

римско, епикурейско, долавя се един тон на опитна, малко тъжна изтънчена мъдрост, така добре познат по стиховете на Хораций.

Едновременно модерен и римски, опитът на Адриан ни е представен в нагледа на определена житейска съдба. Така че нито мислителната система, която го организира, нито неговите съставки се чувстват като нещо самостоятелно. Събрани в калейдоскопа на толкова събития и преживявания, тези съставки продължават да се множат в излъчените внушения. Това става възможно благодарение на високата доза преживяност на модерно римския Адрианов опит в личния свят на авторката. Едно модерно усещане за човека, оприличено на едно историческо, доведено до авторовия опит и раздвижено в мъртвата биография на този „обществен“ герой, благодарение на творческата процедура е направено разбираемо за широк читателски кръг, подготвено е за още по-достоеен живот.

Осъзнатостта е един от характерните белези на съвременния романен почерк. Твърде често съвременният романист е литератор, който умее да се тълкува. Маргьорит Юрсенар също се тълкува. Тя добавя към „Мемоарите“ изповедта на написването им, може би за да намали по този начин усещането за условност. Но същото Юрсенар прави и в хода на повествованието. На едно място Адриан казва: „Поетът възтържествува над шаблона и налага своята мисъл над думите благодарение на почти толкова продължителни и неотстъпни усилия, каквито бяха моите императорски начинания.” Това е гласът на самата Юрсенар, тълкуване на собствената творческа ситуация с оприличаване на друга сходна - художественият труд е борба с автоматизмите на всекидневната реч.

Но от това следва, че художественото постижение не разчита на илюзията, на отдавна приетата и рядко истински дискутирана измама на произведението, утвърждавана чрез особеното разположение на начало, среда и край. (Като при много други модерни повествования край на „Мемоарите“ е определен от смъртта на героя, от крайната възможност да звучи неговият глас.) Според Юрсенар художествената сполука се дължи на оригиналната среща на разкъсани, отделни, незначещи единици действителност. Затова тя не пази илюзията на произведението, нито крие творческите си основания. Колкото до произведението, то е по-ефикасен тип словесен изказ. Но самото изказване, осъзнаването чрез възплътяване и среща на отделното и разкъсаното могат да се извършват и по друг начин. Юрсенар не абсолютизира възможностите на романа.

Мене ме привлича това съчетаване на модерна осъзнатост и немодерно непреувеличение на възможностите на романа. Но ако е вярно, че романът не допуска все пак обяснения докрай и представлява в крайна сметка красиво, навременно и подходящо отлагане на едно свръхобяснение, „Мемоарите на Адриан“ би трябвало да изглеждат доста нероманни - в тях има силна тяга към свръхобяснение. И все пак обясненото от Адриан за Марк Аврелий или за нас не е лишено от перспективата да се обясни наново за друг от друг, да се опита в нов вариант и в нова конкретност. По всичко личи, че не разкритата истина, а възможността да бъде преживяна от някого, новата необходимост от нея поставя началото на новия романен текст¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Частта за „Мемоарите на Адриан“ е с малки промени моят предговор към българския превод на книгата (С, 1983).

Но въпросът беше за историческия роман. „Мемоарите на Адриан“ подсказват какъв е добрият възможен път на историческото изследване. Правено за романа и в романа, благодарение на него то превръща най-напред своя автор в исторически човек, а после и своя читател. Защото историята е постигнат от нас оживен друг опит. И ако романът е поначало процедура на такова процесно постигане, нему най-вече е съдено да бъде нашата добра история.

Това все пак е идеал. Иначе цялото минало отдавна щеше да бъде тук и сред нас. Животът е многообразен и историчен на различни нива. Миналото се отключва и провижда, остава Далече от нас или ни се показва само отчасти. Естествено е да сме различно отворени към света и неговите основания в разните часове на своя ден и своя живот. Затова и „Мемоарите на Адриан“ така естествено стоят на моята лавица до „Аз, Клавдий. Божественият Клавдий“.

ЕДНО СВОБОДНО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Едва ли щях да се заема с тази книга, ако не вярвах, че мога да добавя нещо към толкова много и така добре обсъжданата тема за романа. Надявам се, че читателят с научна подготовка ще открие новости дори в поредицата есета за западноевропейските романисти, т. е. в областта, която не стои в центъра на научните ми интереси. Но конкретните новости са само предният фронт от онова, което наложи написването на книгата. По-сериозно основание беше вътрешната нужда да опитам наново един теоретичен език, да проверя възможностите му както за анализ на конкретни творби, така и за постигане на неясната материя, наричана литературен процес. И в други случаи, и сега при романа ме привлече трудността да се отчитат при анализ различните нива на художествения текст, в които присъстват страни на външния контекст, както и желанието да се изработи теоретичен език, в състояние да улавя общото, но и конкретен, достатъчно научен, същевременно отчитащ неизбежната доза ненаука в литературнокритическата дейност.

Отдавна съм убеден, че и литературоведската работа зависи от езика си, от атмосферата, която получава от някакъв стил. Защото и подобна работа има смисъл, доколкото въздейства. А това става благодарение на стила. Обективизирана субективност, той прави читателя причастен. На това се дължи привлекателността на есетата на Томас Ман с техния светски тон „ex cathedra”, адресиран към конкретни образовани слушатели, или живият soliloquium на Ортега-и-Гасет, предназначен за един жив и равен пред живите проблеми читател. И в двата случая присъства реалното „аз” на анализиращия, допуска го неговата известност, а може би и динамиката на ползвания език, отдавна привикнат да търпи личното изказване. Щастлив стил на субективно усвоени твърдения, добре предадени на читателя за понататъшното им живо съществуване.

Започвайки тази книга, искрено желях да се изразя по-лично, да стане тя по-лека и по-общителна. Представях си я с променящо се настроение и все пак поведра, отколкото начумерена. Тя стана строга и приповдигната, поучаваща и бойка. Това настроение се разпростря и върху старите текстове, включени в книгата, на които по-рано не липсваше лекота. Вероятно преди години лекотата е била стилистичният израз на убеждението, че се занимавам добре с една сама по себе си ценна дейност. Ако мога да обясня сегашния си обектен стил, той е подхранен като че ли от неверие, че това е така.

Обектният стил е гледна точка, която се наложи въпреки желанието ми. Струва си да се замисля за неговите източници и значения. На първо място трябва да поставя навика към високо научно изказване, обектния фактичен език на нашата литературоведска проза - съвсем неутрален или реторизиран, неговите варианти са много; на един от тях, този на моя баща Иван Богданов, вероятно съм задължен и отвътре. По-нататък следва дългогодишното четене и превеждане на старогръцки и латински, напрегнатите пасивни конструкции на Тацит, поантивните „който” изречения, така трудно търпени от български, многото обстоятелствени изречения, стремежът към дълга фраза, субстантивизираните прилагателни - все средства да се представи като резултат и готова действителност онова, което е все още в процес. Най-после образците на Бахтин, Лосев и Аверинцев - естествено различни:

сдържаният почерк на Бахтин, диалектичното слово на Лосев и „амвонната” проза на Аверинцев. В източниците трябва да включва и някои вътрешни импулси - нуждата да скрия нещо, самия себе си като лице, да се отстраня. Нима науката не е великолепно средство за отстраняване във висока и сигурна условност?

Между другите значения, които долавям в обектния стил, изпъква това - отстранеността. В разните си прояви, и в по-реторизирани, този стил е в основата си отстраняване от определена аудитория и същевременно желание за универсалност, за най-широката възможна аудитория. Като че ли искаме да я създадем. Но насочен към всеки възможен читател, този стил започва да клони към това да бъде за себе си, по някакъв начин за никого. В името на една свърхкомуникативност той отрича като че ли конкретното общуване.

Към лошата страна на тази обектност може да се отнесе и темата на моята книга. Античен роман? - добре, авторът е античник. Западноевропейски? - разбираемо, преподавал е западноевропейска литература, писал е есета за западни романи. Теория на романа? Бахтин? - понятно, поколение, свързано с този тип теоретизиране. Но по-нататък - защо нищо българско, никакъв български роман или българска теория по този въпрос. Отговорът изглежда убедителен - за да не се набърквам в особената област на нашата „нелитературна” литература. Иначе аз имам своето убеждение - това, че нейната история ще получи истинската си стойност, когато се отърве от модела на европейската „литературна” литература и се представи като история на българското слово.

В историята на това слово по достойнство трябва да влезе и материята на преведеното, на онова, разбира се, което е усвоено от българската култура. Не всеки превод на чужда творба става факт на нашето слово. Но нима може да се спори, че литературният гръцки от 19 век с определени свои елементи не е проникнал в духа на този български, който говорим днес и че това е станало чрез преводи? И търсейки очертанията на нашия патриотизъм, няма ли да забележим, че неговите термини в новото време не се различават особено от новогръцките, които на свой ред нямат много общо със старогръцките, макар че в основата си езикът е същият?

Литературните преводи са сигурни зони за изпитване на своето и чуждото, за универсализиране на своето. Няма защо да спорим - то винаги има вид на изкривяване, на обедняване, на някакъв грях спрямо познатото свое. Протестите на Катон Стари срещу гръцкото образование във 2 век пр. н. е. са също толкова достойни, колкото онова, което латинският език получава при приспособяването на гръцки литературни творби. Между другото латинският получава термини, а с тях и значения, неможещи да се образуват на римска почва. Всяка култура се стреми да стане поле за универсално поведение, за което трудно изработва език само от енергиите на хранещата я основа.

У нас днес се превежда повече, отколкото можем да възприемем. Трупат се един вид запаси, които дано да потриват. Често не можем да възприемем, защото преводът е невъздействащ поради безформения си български език. Идва ми наум цитатът от „Дон Кихот”, приведен от Томас Ман¹⁹⁰: „Струва ми се, че да превеждаш от един език на друг ... е все едно да гледаш фламандските гоблени откъм opakото - фигурите се виждат, но са неясни, защото са покрити с конци, а не

¹⁹⁰ Т. Ман. Пътуване по море с Дон Кихот, цит. съч., с. 362.

личат нито гладкостта, нито багрите на лицевата страна.” Или както се изразява на: своя „гаменски” език Хулио Кортасар - в преводите изчезвал „целият таралеж на стила”¹⁹¹.

Но има преводи и преводи. Българският език на „Пустинята” на Лео Клезио, на „Игра на стъклени перли” на Хесе, на „Смъртта на Вергилий” на Брехт е не просто безукорен като български, той се проявява във фразови ситуации, които не биха могли да възникнат в българската литература. Все още достатъчно затворена и отдадена на своето своеобразие, тя си служи: с език и символи, гонещи всякаква разпуснатост на изказа, между другото и словесния барок. В историята на нашия език това е нещо положително. Благодарение на него имаме силен, оформен литературен език, достъпен и демократичен. Но тази черта е и граница, която може да спъне развитието на езика и като унифицира словесното поведение, да го направи стерилно.

В хубавия превод на Брехт езикът не е друг, а български. Но от това „Смъртта на Вергилий” не става механично факт на българското слово. Нужно е да мине през филтъра на нечия писателска чувствителност. Само ако истински дотрябва, може да се преобразува в българско словесно поведение. Сега засега е наше слово във възможност. Не бива да бъдем максималисти - малка част от преводите действително се преобразуват и смилат в неприемащия всякаква храна, обичащ диети и предпазлив стомах на българския език. Но когато това стане, в неговия резултат не преставаме да бъдем българи. Напротив - правим българското по-динамично, подготвяме го за друга виталност. Затова ми се струва отраден факт опитът на Тончо Жечев да включи в своето повествование за Сократ и Платон¹⁹² откъси от българските преводи на Платоновите диалози. Ръбати фрагменти, покоите личи борбата на българското и елинското слово, белези от среща, от каквато на идейно равнище изпитва нужда Тончо Жечев. Устремеността към подобни срещи трябва да поддържа твърдо.

В нашите обедни спорове по тези въпроси моят баща привежда един силен аргумент - кому са нужни обемистите дневници на братя Гонкур и многото томове на Балзак, дали се четат. Питането може да се разшири - ако се четат, не удовлетворяват ли малко по-неповърхностно същата нужда, на която служат средните чужди филми и вносните продукти. Защото непреходява според мярката си, романът на Балзак лесно се превръща в среден продукт, между другото и в обикновен знак за отстраняване от своето. Особено пък за романите на Пруст и Кафка може да се заблуждава човек, че ще намерят веднага читателя, който ще ги преживее според мярката им. Напротив - нашият живот днес, нашата култура едва ли се нуждаят от подобни текстове.

Но и аз като ученик в 10 клас не се нуждаех от романа на Толстой „Война и мир”, за който получих тогава отличен, без да съм го чел. Минаха години, имах нужда от опит, за да прочета, и прочетох, така се случи. Преживях романа на Толстой и на него, струва ми се, дължа не някакво знание, а живото усещане за

¹⁹¹ Х. Кортасар. Междуетажие. С., 1985, с. 242 - става дума за вълната от преводи в Аржентина между 1930 и 1950 г., в които, както казва Кортасар, езикът се отдръпвал „до една, преди всичко осведомителна функция”.

¹⁹² Т. Жечев. Платон и убийството на Сократ: Съвременник 3, 1986.

многообразието на света, в което нашата субективност се предметява. На Толстой дължа тази особена емоционална представа, която веднъж ме отървава от потиснатост, а друг път ми помага да проумея диалектиката на значенията в литературния текст.

Край нас трябва да има повече такива представи, структури за чувстване, мислене и поведение. Прякото общуване във всекидневието може да ни ги даде също, особено когато, набрали опит, го анализираме и разчитаме гъвкаво тъй, както за това ни упражняват Достоевски, Томас Ман или Пруст. Житейският и книжният опит са две страни на цялото на нашето културно съществуване. И както литературата става мъртва, когато не попива жива среда, тъй и т. нар. живот става ограничен и невитален, ако в него не се връщат литературните му екстракти. Не знам колко години би трябвало да живея, за да достигна по личен път до представата за възхождение към общото, която дължа на мъчителното прочитане на Платоновия „Федър”. Възходането към общото, ще кажете, няма отношение към всекидневието. Вярно, това е почти термин, но освен в научната работа той ми е служил да се освободя по-леко, отколкото допуска природата ми от обида. Друг път случайно свързал се с висината на планински връх, открояващ се ясно в далечината, този термин е способствал за вълнение, което очевидно е било възможно поради получена по културен път преводимост, вторично придобита способност за срещи и символизации.

Така че няма спор - първична необходимост да прочетем и да преживеем просто така не можем да имаме. Преводите са неясна заплашителна грамада пред нашата лична и българска ненужда от друго. Не се заблуждавам - „Илиада” става активна в душата на изучаващия деветокласник не със своето сложно конкретно историческо значение. Независимо че е широко разпространена в превод, тя днес не е факт на българското слово. Опитала се е да бъде факт по времето на Пърличев, по-късно по времето на Вазов и още веднъж у Разцветников. „Одисея” направи един опит преди няколко години в есето на Тончо Жечев. Не искам да кажа, че това е непреодолимо *statu quo*. Именно като културни хора трябва активно, с интелектуално усилие да се подготвим за прочити, срещи, за контакт по същество, за диалог, от който да изпитаме удоволствие да излезем и същите, и други.

В този смисъл „Романът - античен и съвременен” пледира, че е българска книга, опитваща се да помогне за един наш прочит на вече преведеното. Формално тя е българска, защото се занимава само с преведени на български антични и западноевропейски романи. По същество, защото, като смята, че те не са влезли в лоното на българското слово, защитавайки едно също тъй потенциално чуждо тълкуване, се стреми да направи наши както тях, така и него. И самият аз ставам в своя текст по-различен от това, което съм бил преди текста, и ако той е действителен, а не само повторение на жеста да се пише, това би трябвало да се случи и с читателя. Литературоведската книга също е поле за среща, за контакт с действителност, нужна на автора, за да преодолее някаква недостатъчност. Тя би трябвало да служи и на читателя за същото.

Именно тази неясно чувствана по-рано идея ме привлече в тезата на Бахтин, който определя романа като сфера за контакт с незавършеното настояще, идеята за среща и преобразуване, ставащи възможни благодарение на текста.

Дума да не става, че възможностите на романа в това отношение са по-високи. Уловена жива среда и концепция за нея, романът е словесна процедура за превръщане на незавършеното настояще в конципирана действителност. Това е малката поправка, която си позволих да нанеса върху теорията на Бахтин, привидно връщане към възглед на Лукач, но с друг, отново с Бахтинов умисъл - романът е самата отгървала се от жанрови условности и традиционна дистанцираност литература, която се стреми да бъде правена лично. Или по-точно - романът е израз на процеса на олитературяване на старата жанрова и по някакъв начин устна и нелитературна литература. По-реална е самата романност, откривана в процеса на литературата, проявяваща се особено днес във всички литературни жанрове. Отделният роман, напротив - може да върви срещу тази процесност като романите на Кафка например.

Но верният на романността роман е именно процесен. Колкото и да е конципирано в романа незавършеното настояще, в това Бахтин е прав, то не е спряно в масивен условен образ, а се изпитва, по разни начини, като на свой ред е и среда за изпитването на концепции. Идеалният роман е сфера на отношения, на ставане, естествено преминаваща във възприемането му, в четенето, което продължава да го прави. Тази външна контактност, бих казал, реалистично поведение на романа, се определя от факта, че той включва реалната среда, в която предстои да бъде четен и тълкуван, вътре в себе си. Уловеното незавършено настояще е вкаран в текста контекст. В романа то се превръща в текст, бива конципирано, но, от друга страна, се оставя свободно и неутрално, за да се породи отношение, онзи контрапункт на ставане, който е друга форма на външното ставане при възприемането на романа.

Може да не сме точни в тези формули, но романът не е крайно усвоена действителност, а структура, поддържаща усвояването. Оттук и голямата разлика между романа и една друга форма на литература, представяна днес от лириката и от късия разказ, както твърди Хулио Кортасар¹⁹³ - литературата на неразлично срещнали се реалност и концепция, среща, предметена в образ и сюжет, литература на резултата, даден като наглед в пластиката на условен свят, в който отношението на реалност и концепция е неумолимо втвърдено, единствено и недопускащо други отношения.

Силно въздействаща, тази литература представя днес като че ли традицията на старите дистанцирани жанрове. Но това е привидно. В нея авторът се държи също тъй лично, както в романа, само че го вълнува крайният резултат, предметеността на срещата, не самото срещане като процес и никога несекващо отношение. На тази основа, противопоставяйки една литература на ставането, представена по-добре от романа, и друга литература на нагледа, на предметения резултат, можем да разберем, че „Процесът” на Кафка не е никакъв процес, а къс разказ с предметена концепция, психастенично нараснал до обема на роман¹⁹⁴. От друга страна, можем да схванем, че не всички разкази на Кортасар са пластично затворен условен свят - „Лигите на Дявола” например, толкова романен и с проблема за ставащата действителност, и с това, че представлява проправяне на

¹⁹³ Х. Кортасар. За късия разказ и околностите му, в неговата кн.: Междуетажие, цит. съч.

¹⁹⁴ Срв. бел. 162.

„път сред лепкавата маса, провъзгласила се за свят”, ако се изразим с думи на самия Кортасар¹⁹⁵.

На основата на горното противопоставяне може да се скицира в едро очертание една съвременна поетика с два противоположни жанра - роман и лиричен разказ. Ако това противопоставяне е реално основано, а не само мой литературоведски мираж, то би трябвало да зависи от два различни начина за усвояване на действителността - едното дадено процесно в литературната творба, другото предметно и крайно. От само себе си се разбира, че реално тази противопоставеност не може да бъде никога чиста и крайна. Тя сигурно се налага от различната ефикасност на двата начина за текстово оправяне с действителността. Но така или иначе проблемът е самото оправяне, проблем, който в новото време стои пред отделния индивид, а не пред човешка общност - най-напред пред романиста или автора на къс разказ, които благодарение на литературната форма могат да се държат универсално, а после и пред читателя. Изкушава ме точната мисъл на Томас Ман за „Дон Кихот” - „смела авантюра е било самото му написване, а прочитането му е съответно рецептивна авантюра”¹⁹⁶.

Авантюрата всъщност е във възможността читателят да изпита своята индивидуалност в полето на ставащия свят на романа. Да се изпита като подвижен и нетъждествен на себе си, можещ да бъде друг и нуждаещ се от ставане, в което привлекателно да съчетае конкретното и универсалното. Ако творбата от лирически вид стъписва с другостта, дадена завършено, романът е бродене сред възможности за друго, за връзки и контакти, бродене с водач като това на Данте в ада. Като авантюра на постоянно различаване и неразличаване романът ни поставя идеално в това отношение към света, в което ни поставя реално всекидневие. И в двата случая сме изправени пред задачата, бидейки ние, да бъдем и друго, без да престанем да бъдем, каквито сме. Една диалектична задача, която налага на романа неговото реалистично държане.

Рожба на подвижния човек, автор или читател, романът е културното средство да се оправят флуидните отношения на този човек с отворения широк свят, да се стабилизира неговата връзка с изплъзващата се действителност, от която той, колкото и да е различен, трябва в крайна сметка да бъде погълнат. Пред лицето на реалния свят, пред лицето на другия човек, а също тъй и пред лицето на романа ние тълкуваме и разчитаме своето отличие-неразличеност. Би ли съществувал романът, ако не ни упражняваше за това разчитане? Един възможен свят, той е и възможно поведение, ресурс, от който се черпи, готова контактност, удоволствие от срещи, които реално не стават или стават благодарение на опората, получена от него.

Бих искал казаното да звучи не като рецепта и теория, а лично. За да стане теория, то трябва да се провери и да бъде изказано на един език, чиято претенция да опише не е задушена от желанието да внуши.

Естествено моят личен опит в романа е ограничен. За да бъде по-малко ограничен, аз се насилвам да теоретизирам, да вниквам в други теоретизации, но най-вече се насилвам да харесвам еднакво толкова различни романи творби като

¹⁹⁵ „Лигите на дявола”, в кн.: Х. Кортасар. Някой, който се шляе, С., 1981. Цитатът е от Кортасар. Междуетажне, цит. съч., с. 138.

¹⁹⁶ Т. Ман. Пътуване по море с Дон Кихот, цит. съч., с. 344.

„Животът. Начин на употреба” на Жорж Перек и „Игра на стъклени перли” на Херман Хесе. В края на краищата културата е насилие над ленивата природа.

Немалко усилие ми струваше лабиринтът на Перек, додето му се предам естествено, и още по-голямо духовната полираност на Хесе, монотонна и напевно назидателна. В полумрака на тези романни лесове виждаш едно или друго, откъснато, додето не усетиш силата на цялото. Разбира се, това не се случва пред всяка книга. Но романът ни води именно натам с играта си на текстове, поместени в контекст, който става текст за друг контекст - да усетим в тази динамика ставащата цялостност.

Затова се преструва на коментар към творчеството на героя „Игра на стъклени перли” и не толкова твърди, колкото проблематизира някакво твърдение, подготвя го за съществуване в нечия друга субективност, която се нуждае от него. Затова и Перек в „Животът. Начин на употреба” прави от безсъбитийната вещност проблем, като я оглежда в свръхсъбитийната условност на любовно-криминалния роман. Може би вещната реалност демаскира романа, но дали не е налице и жажда за събитие? Да не би това да е литература, в която се срещат литературата и нелитературата, драма на неможещия да се конципира свят, изживяна музикално в преплитането на два гласа - на повествователя, който по бунюеловски се задъхва от събития, и на описващия, който го улавя съвестно вещни отделности.

Но това е роман. Защото започвам да се питам за този свят, разцепен на вещи и събития, да правя неговата цялостност. Добрият роман издига до универсално поведение, увелича да участваме в направата на ставащия пред очите ни свят. Огромна лупа, позволяваща да забелязваме, в крайна сметка романът въздейства като самия живот, на който е проява - прави действителността да не е нещо мъртво и външно за нас, а проблем, среда за собственото ни ставане.

ПОКАЗАЛЦИ

Анотиран показалец на авторите и анонимните произведения

Августин, Аврелий (354 - 430), християнски богослов и писател
Аверинцев, С. С. (1937), класически филолог
Аврелий Антонин, Марк (2 в.), римски император и писател
„Александрия” - вж. „Роман за Александър”
Алкей (7 - 6 в.), старогръцки лирически поет
Алтхайм, Фр., немски класически филолог и историк
„Амадис Галски” (14 в.), испански рицарски роман
Антоний Диоген, старогръцки писател, автор на романа „Невероятните приключения отвъд Туле”
Аполоний Родоски (ок. 295 - 215), старогръцки епически поет
Апулей, Луций (2 в.), римски писател, автор на романа „Метаморфози”
Ариан, Флавий (95 - 175), старогръцки историк
Ариосто, Лудовико (1474 - 1533), италиански поет, автор на епоса “Бесният Орландо”
Аристид (2 - 1 в.), съставител на сборника „Милетски истории”
Аристотел (384 - 322)
Архилох (7 в. пр. н. е.), старогръцки лирически поет
Аусфелд, А., немски класически филолог
Ахил Таций, старогръцки писател, автор на романа „Левкипа и Клитифонт”

Балзак, Оноре дьо (1799 - 1850)
Барт, Р. (1915 - 1980), френски културолог и литературовед
Бахтин, М. М. (1895 - 1975), руски литературовед
Бергсон, А. (1859 - 1941), френски философ
Бланкенбург, Фр. фон (18 в.), немски писател и литературовед
Богданов, Ив. (1910), литературен историк и критик
Бодлер, Шарл (1821 - 1867), френски поет
Бокачо, Джовани (1313 - 1375), италиански писател
Брох, Херман (1886 - 1951), австрийски писател и есеист
Брюнетер, Ф. (1849 - 1906), френски литературовед
Буйе, Луи (1822 - 1869), френски поет и драматург
Бунюел, Луис (1900 - 1983), испански кинорежисьор
Бурже, Пол (1852 - 1935), френски романист и литературен критик
Бютор, Мишел (1926), френски писател и литературен критик

Вазов, Иван (1850 - 1921)
Валери, Пол (1871 - 1945), френски поет и есеист
Варон Реатински, Марк Теренций (116 - 27), римски писател и филолог
Видал, Гор (1925), псевдоним на Едгар Бокс, американски писател
Виламовиц фон Мьолендорф, Улрих (1848 - 1931), немски класически филолог

Голдман, Л., (на лат.) (1913 - 1970), френски социолог и литературовед
Гонкур, Едмон и Жюл дьо (1822 - 1896) и (1830 - 1870), братя, френски писатели и есеисти
Горгий (5 - 4 в.) старогръцки оратор и софист
Грейвз, Робърт (1895 - 1985), английски писател и класически филолог

Гувион Сен-Сир, Лоран дьо (1764 - 1830), френски политически деец и писател
Гьо̀те, Волфганг фон (1749 - 1830)

Данте, Алигиери (1265 - 1321)

Дарес, фиктивен автор на анонимната повест „Разказ за разрушението на Троя”, вж. „Роман за Троя”

„Делата на апостолите”, част от „Новия завет”

Джангранде, Д., италиански класически филолог

Джеймс, Хенри (1843 - 1916), американски писател и литературен критик

Джойс, Джеймс (1882 - 1941), ирландски писател

Дидро, Дени (1713 - 1784), френски писател и философ

Дикенс, Чарлз (1812 - 1870)

Диктис, фиктивен автор на анонимната повест „Дневник на Троянската война”, вж. „Роман за Троя”

Диодор Сицилийски (ок. 80 - 29), старогръцки историк

Дион Хризостом (40 - 120), старогръцки оратор и писател

Доде, Алфонс (1840 - 1897), френски писател

Додерер, Хаймито фон (1896 - 1966), австрийски романист

Достоевски, Фьодор Михайлович (1821 - 1881)

Дьо Лакло, Шадерло (1741 - 1803), френски политически деец и писател

Дьо Местър, Жозеф (1753 - 1821), френски писател и философ

Дюкан, Максим, (1822 - 1894), френски писател

Дюранти, Луи Емил Едмон (1833 - 1880), френски писател и литературен критик

Еврипид (480 - 406)

Евхемер (4 - 3 в.), старогръцки писател, автор на утопичната повест „Свещеният надпис”

Ейхенбаум, Б. (1886 - 1959), литературовед

Елиът, Джордж (1819 - 1880), псевдоним на Ан Евънс, английска романистка

Жечев, Т. (1929), литературен критик и писател

„Животът на Александър Македонски”, вж. „Роман за Александър”

Жид, Андре (1869 - 1851), френски писател и литературен критик

Жирар, П. (на лат.), френски социолог и литературовед

Зола, Емил (1840 - 1902)

Изократ (436 - 338), старогръцки ритор и писател

„Историята на Аполоний, цар на Тир”, анонимен роман

Кавафис, Константинос (1863 - 1933), гръцки поет

Калистен (4 в. пр. н. е.), старогръцки историк

Камю, Албер (1913 - 1960), френски писател

Катон Стари, Марк Порции (243 - 149), римски обществен деец и писател

Кафка, Франц (1883 - 1924)

Квинтилиан, Марк Фабий (1 в.), римски ритор и писател

Керени, К. (1897 - 1971), унгарски класически филолог

Клитарх (4 в. пр. н. е.), старогръцки историк

Кожинев, В. В. (1930), литературовед

Коле, Луиз (1810 - 1876), френска поетеса

Конт, Огюст (1798 - 1857), френски философ

Коскимнес, Р. (на лат.), финландски литературовед

Кортасар, Хулио (1914 - 1984), аржентински писател

Крол, В., немски класически филолог
Ксенофонт (ок. 430 - 354), старогръцки писател и историк
Ксенофонт от Ефес, старогръцки писател, автор на романа „Ефеска история”
Ктезий (4 в. пр. н. е.), старогръцки писател
Курций Руф, Квинт (1 в.), римски историк

Лабрюйер, Жан дьо (1645 - 1696), френски писател
Лаванини, Б., италиански класически филолог
Ламне, Фелисите Робер дьо (1782 - 1854), френски духовник и писател
Лансон, Г. (1857 - 1934), френски литературовед
Лонг, старогръцки писател, автор на романа „Дафнис и Хлоя”
Лосев, А. Ф. (1893), класически филолог и философ
Лудвиковски, И., чешки класически филолог
Лукан, Марк Аней (39 - 65), римски епически поет
Лукач, Георг (1885 - 1971), унгарски философ, литературовед и естетик
Лукиан (2 в.), старогръцки писател
Лукий от Патра, неизвестен автор, разработвал сюжета на „Златното магаре”
Луцилий, Гай (180 - 103), римски поет сатирик
Льо Клезьо, Ж.-М. Г. (1940), френски романист

Маларме, Стефан (1842 - 1898), френски поет
Ман, Томас (1875 - 1955)
Мелетински, Е. Н., литературовед
Менандър (4 - 3 в.), старогръцки комедиограф
Менип от Гадара (3 в. пр. н. е.), кинически философ, автор на сатири
Мережковски, Д. С. (1866 - 1941), руски писател и философ
Мериме, Проспер (1803 - 1870), френски писател
Меркелбах, Р., немски класически филолог
Молиер, Жан-Батист Поклен (1622 - 1673)
Момзен, Теодор (1817 - 1903), немски класически филолог и историк
Монтескьо, Шарл Луи дьо (1689 - 1755), френски философ и писател
Мопасан, Ги дьо (1850 - 1893), френски писател
Мюрже, Анри (1822 - 1861), френски писател

Нибур, Б. Г. (1776 - 1831), немски класически филолог и историк
Ницше, Фридрих (1844 - 1900), немски философ и писател

Овидий, Публий Назон (43 г. пр. н. е. - 17), римски поет
Омир (8 в. пр. н. е.)
Онезикрит (4 в. пр. н. е.), старогръцки историк
Ортега-и-Гасет, Хосе (1883 - 1955), испански философ и естетик

Партений (1 в. пр. н. е.), старогръцки поет и филолог
Паскал, Блез (1623 - 1662), френски философ и учен
Перек, Жорж (1936), френски романист
Петроний Арбитер, Гай (1 в.), автор на романа „Сатирикон”
Пикон, Г., френски литературовед
Платон (427-347)
Плутарх (50 - 120), старогръцки писател
Прево, Жан Антоан Франсоа (1697 - 1763), френски писател
Прието А. (на лат.), испански литературовед

Пруст, Марсел (1871 - 1922)

Псевдо-Калистен, условно означение за неизвестния автор на „Роман за Александър”, вж.

„Роман за Александър”

Публилий Сир (1 в. пр. н. е.), римски мимеограф

Пфистер Ф., немски класически филолог

Пърличев, Григор (1830 - 1893), български писател и преводач на „Илиада”

Рабле, Франсоа (ок 1494 - 1553)

Разцветников, Асен (1897 - 1951), български поет и преводач на „Илиада”

Расин, Жан (1639 - 1699), френски драматург

Рилке, Райнер Мария (1875 - 1926), австрийски поет

Роде, Ервин (1845 - 1898) немски класически филолог

„Роман за Александър”, анонимно произведение

„Роман за Езоп”, анонимно произведение

„Роман за Калигона”, анонимно произведение

„Роман за лисицата” френски средновековен роман

„Роман за Метиох и Партенопа”, анонимно произведение

„Роман за Нин”, анонимно произведение

„Роман за розата”, френски средновековен роман в стихове от Гийом дьо Лорис и Жан дьо Мьон

„Роман за Троя” (3 - 4 в.), анонимно произведение, вж. Дарес и Дяктис

„Роман за фараона Сезонхозис”, анонимно произведение

„Роман за Херпилида”, анонимно произведение

„Роман за царица Хиона”, анонимно произведение

Русо, Жан-Жак (1712 - 1778), френски философ и писател

Ръскин, Джон. (1819 - 1900), английски историк на изкуството

Санд, Жорж, псевдоним на Аврора Дюпек (1804 - 1876), френска писателка

Сарот, Натали, псевдоним на Наталия Илинична Черняк (1902), френска писателка

Сартър, Жан-Пол (1905 - 1980), френски философ и писател

Сафо (7 - 6 в.), старогръцка поетеса

Светоний Транквил, Гай (ок. 70 - 126), римски историк

Сенека, Луций Аней (ок. 4 - 65), римски философ и писател

Сенкевич, Хенри (1846 - 1916), полски писател

Сен-Симон, Клод Анри дьо (1760 - 1825), френски философ и писател, социалист-утопист

Сент-Бьов, Шарл Огюстен (1804 - 1869), френски литературен критик и писател

Сервантес, Мигел де Сааведра (1547 - 1616)

Сизена, Луций Корнелий (2 - 1 в.), римски историк

Солон (ок. 640 - 559), старогръцки обществен деец и поет

Сорел, Шарл (1602 - 1674), френски писател

Софокъл (ок. 496 - 406)

Софрон (5 в. пр. н. е.), старогръцки комедиограф

„Стар завет”

Стезихор (7 - 6 в.), старогръцки лирически поет

Стендал, псевдоним на Анри-Мари Бейл (1783 - 1842)

„Суда”, византийска енциклопедия

„Сънят на Нектанеб”, анонимно произведение

Такъри, Уилям Мейкпис (1811 - 1863), английски писател

Тацит, Публий Корнелий (ок. 55 - 120) римски историк

Тен, Иполит Адолф (1828 - 1893), френски философ, естетик и литературовед

Теогнид от Мегара (6 в. пр. н. е.), старогръцки лирически поет
Теокрит (4 - 3 в.), старогръцки поет, създател на жанра идилия
Тибод, А. (1874 - 1936), френски литературовед
Тиртей (7 в. пр. н. е.), старогръцки лирически поет
Толстой, И. И. (1880 - 1954), класически филолог
Толстой, Лев (1828 - 1910)
Тукидид (ок. 460 - 403), старогръцки историк
Тургенев, Иван Сергеевич (1818 - 1883)

Унамуно, Мигел де (1864 - 1936), испански писател и философ
Уулф, Вирджиния (1882 - 1944), английска писателка и есеистка

Фаге, Е. (1847 - 1916), френски литературовед
Фейдо, Ернест (1821 - 1873), френски романист
„Филада” новогръцка версия на „Александрията”
Филдинг, Хенри (1707 - 1754), английски драматург и романист
Филострат, Флавий (2 - 3 в.), старогръцки писател
Флегон (2 в.), старогръцки историк, секретар на император Адриан
Флобер, Гюстав (1821 - 1880)
Фокнър, Уилям (1897 - 1962), американски романист
Фотий (9 в.), византийски книжовник, Константинополски патриарх
Фройд, Зигмунд (1856 - 1939), австрийски психиатър и културолог
Фурие, Шарл (1772 - 1837), френски социалист-утопист

Харитон, старогръцки писател, автор на романа „Херей и Калироя”
Хауптман, Герхард (1862 - 1946), немски драматург и романист
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (1776 - 1831)
Хезиод (7 в. пр. н. е.), старогръцкия епически поет
Хекатей от Абдера (4 в. пр. н. е.), старогръцки писател, автор на утопичната повест „За хипербореите”
Хелвеций, Клод Адриан (1715 - 1771), френски философ
Хелиодор, старогръцки писател, автор на романа „Етиопика”
Херодот (5 в. пр. н. е.), старогръцки историк
Херондас (3 в. пр. н. е.), старогръцки поет
Хесе, Херман (1877 - 1962), немски романист и есеист
Хипонакт (6 в. пр. н. е.), старогръцки лирически поет
Хораций, Квинт Флак (65 - 8), римски поет

Цицерон, Марк Тулий (106 - 43), римски обществен деец, оратор и писател
Чехов, Антон Павлович (1860 - 1904)
Чосър, Джефри (1340 - 1400), английски поет

Шанфлъори, псевдоним на Жул Франсоа Феликс Юсон (1821 - 1889), френски писател и литературен критик
Шатобриан, Франсоа Рен дьо (1768 - 1848), френски писател и обществен деец
Шварц, Е., немски класически филолог
Шекспир, Уилям (1556 - 1616)
Шкловски, В. Б. (1893 - 1984), руски литературовед
Шопенхауер, Артур (1788 - 1860), немски философ
Шпилхаген, Фридрих (1829 - 1911), немски писател и литературовед
Шютц, Алфред, немски философ и есеист

Юго, Виктор (1820 - 1885)

Юе, Пиер Даниел (1630 - 1721); френски духовник и учен

Юлиан, Флавий Клавдий (4 в.), римски император и писател

Юлий Валерий (4 в.), автор на латинска версия на „Александрията”

Юрсенар, Маргьорит, псевдоним на Маргьорит дьо Крайанкур (1903)

Юстин (вер. 2 в), направил извлечение от историята на Помпей Трог

Ямблих, старогръцки писател, автор на романа „Вавилонска повест”

Ямбул (3 в. пр. н. е.), старогръцка писател, автор на утопичната повест „Царството на слънцето”

Яус, Х.-Р. (1924), немски литературовед

Показалец на имената, които се срещат само в бележките

Апт, С. К.

Батаклиев, Г.

Богданов, Б.

Болдырев, А. В.

Бочаров, С. Г.

Бояджиев, Д.

Веселовский, А. Н.

Грифцов, Б. А.

Егунов, А.

Затонский, Д. В.

Кинжалов, Р. В.

Костюхин, Е. А.

Кузнецова, Т. И.

Нахов, И. М.

Паси, И.

Полякова, С. В.

Попър, К. Р. (и на лат.)

Пузиков, А.

Радев, П.

Раскин, Б.

Стефанова, Л.

Стрелникова, И. П.

Сучков, Б.

Теопомп

Фрид, Я. В.

Шевченко, Л. И.
Шлегел, Ф. В.

Blumenberg, H.
Benjamin, W.

Curtius, E. R.
Collignon, A.

Dalmeyda, G.
Danger, P.

Ehrlich, V.
Emrich, W.
Ernout, A.

Feuillatre, E.
Flores, E.
Franzen, E.

Genette, G.
Gleixner, H. J.

Habrich, E.
Hägg, Th.
Haight, E. H.
Hazard, P.
Heinze, R.
Heiseimann, A.
Helm, R.
Hillebrand, Br.
Hunger, H.

Kavser, W.
Hunger, H.

Lumb, T. W.

Maeler, H.
Mauriac, C.
Molinié, G.

Nadeau, M.

Papanicolau, A. D.
Parsons, P.
Perry, B. E.

Rattenbury, R. M.
Rehm, W.
Robertson, D. S.

Roy, Cl.

Schmid, W.
Spitzer, L.
Stanzel, Er. K.

Tsitsikli, D.

Valette, P.
Veloudis, G.
Vilborg, E.
Völker, P.

Warren, A.
Wellek, R.

Zimmermarm, F.

©*Богдан Богданов*

РОМАНЪТ – АНТИЧЕН И СЪВРЕМЕЕН
Второ електронно издание. София, 2007

www.bogdanbogdanov.net
