

Йосиф
Бродски

за

скръбта

и
разума

ФАКЕЛ ЕКСИДЕНС

ЙОСИФ БРОДСКИ ЗА СКРЪБТА И РАЗУМА

Превод: Аглика Маркова, Александра Велева, Валентин Кръстев,
Зорница Христова, Иван Тотоманов, Кристин Димитрова

chitanka.info

Книгата е включена в проект „Преводи“ на Сорос център за културни политики и Next Foundation (Фондация „Следваща страница“) за подпомагане на превода и издаването на трудове в областта на хуманитарните науки, който се финансира от Институт „Отворено общество“ — Будапеща и фондация „Отворено общество“ — София

На Роджър Страус с благодарност

*Славен да бъде стихът, който за ехото
глух е,
учи на размисъл, сваля юздите на нашето
„аз“.*

У. Х. Одън

ТРОФЕЙНО

I

В началото бе консервата. По-точно — началото беше Втората световна война, блокадата и гладът, който отнесе повече хора, отколкото всички бомби, снаряди и куршуми, взети заедно. А в края на блокадата бяха американските консерви телешко. На фирма „Суифт“, доколкото си спомням, но не мога да го твърдя със сигурност. Опитах ги, когато бях на четири годинки.

Беше първото месо от много време. Въпреки това не съм запомнил толкова вкуса му, колкото самите консерви. Високи, квадратни, с ключе за отваряне, те провъзгласяваха различни принципи на механиката, друго светоусещане дори. Ключето, на което се намотаваше тънкото капаче, беше истинско откровение за руските деца: ние познавахме само отваращата. Страната още живееше с пирони, чукове, гайки и болтове — това ѝ беше базата; и това щеше да бъде през по-голямата част от живота ни. Ето защо никой не можеше да ми обясни как се затварят тези кутии. И до днес не разбирам как става. А тогава — тогава изумено гледах как мама откъсва ключето от консервата, как вдига металното езиче, как пъха ключето и почва да го върти.

Години след като съдържанието им беше погълнато от клозетите, самите кутии — високи, със закръглени като на телевизионен екран ъгли, в цвят бордо или в тъмнокафяво, с изписани на тях чуждестранни букви, продължаваха да съществуват в много домакинства по шкафчетата или по первазите — отчасти от чисто декоративни съображения, отчасти като удобни за слагане на моливи, отвертки, пирони и пр. Или като саксии, разбира се.

А след това тези кутии изчезнаха — изчезна и смляното им съдържание, и непривичната им форма. С годините ценността им нарасна — ставаха все по-желани поне в стокооборота на децата. Такава кутия можеше да се смени за германски щик, за тока от моряшки колан или за лупа. Нищо, че често порязваше пръстите ни. В трети клас аз бях горд собственик на цели две такива кутии.

II

Ако някой изобщо е извлякъл полза от войната, това сме ние, нейните деца. Освен че оцеляхме, ние натрупахме богат материал за романтични фантазии. Освен обичайната детска дажба Дюма и Жул Верн ние разполагахме с какви ли не военни десерти — а те винаги се ползват с успех сред момчетата. В нашия случай успехът беше още по-голям, защото войната я бяхме спечелили ние.

Интересното е, че повече ни привличаха военните изделия на врага, отколкото тези на победоносната ни Червена армия. Непрекъснато повтаряхме имената на германските самолети — „Юнкерс“, „Щука“, „Месершмит“, „Фокевулф“. С шмайзерите, танковете „Тигър“ и ерзацпродуктите беше същото. Оръдията ги правеше Круп, а бомбите бяха с любезното съдействие на „Фарбен Индустри“. Детското ухо винаги щръква, когато чуе странни, нестандартни съзвучия. Мисля, че именно акустиката, а не усещането за реална опасност привличаше и езика, и умовете ни към тези имена. Въпреки предостатъчното основания, които имахме, за да мразим германците, и въпреки масираната отечествена пропаганда ние обикновено ги наричахме „фрицове“, а не „фашисти“ или „хитлеристи“. Очевидно, защото ги познавахме, за щастие само в качеството им на военнопленници — и в никакво друго.

Освен това бяхме добре запознати с германската техника от посещенията си във военните музеи, които на практика се отваряха навсякъде в края на четирийсетте. Беше интересно — много по-интересно, отколкото да те водят на цирк или на кино, още повече ако в музея те води демобилизираният ти баща (стига да е оцелял). Колкото и да е странно, бащите не го правеха с голямо желание, но затова пък подробно отговаряха на въпросите ни за огневата мощ на еди-коя си германска картечница или за това какъв взрив и колко има в еди-коя си бомба. Нежеланието на бащите се пораждаше не от стремежа да опазят нежното детско съзнание от ужасите на войната или да не си спомнят за загиналите си другари и да се чувстват

виновни, че самите те са останали живи. Не, те просто разбираха, че това нашето е глупаво любопитство, и не го одобряваха.

III

Всичките — имам предвид живите ни бащи — естествено, пазеха като спомен от войната по някоя дреболия. Например бинокъл („Цайс“!), германска подводничарска шапка или инкрустиран със седеф акордеон, сребърна табакера, патефон или фотоапарат. Когато бях на дванайсет, баща ми, за моя огромна възхита, измъкна отнякъде едно радио, което ловеше на къси вълни. Беше „Филипс“ и можеше да лови предавания от цял свят — от Копенхаген до Сурабайя. Поне така излизаше от имената на градовете, изписани на жълтата му скала.

Според представите на онова време филипсът наистина беше съвсем портативен — кафявичък, 25×35 сантиметра, със споменатата вече жълта скала и със зелено котешко око за настройка. Доколкото си спомням, беше шестлампов, а за антена стигаше половин метър най-обикновена жица. Но точно тук изникнаха проблемите. За всеки милиционер пуснатата от прозореца антена би означавала само едно. За да се върже радиото с общата антена на сградата, трябваше специалист, а пък такъв специалист също щеше да прояви ненужен интерес. Не можеше да имаш радио чуждестранно производство — и точка. Изходът беше едно паяжинообразно съоръжение под тавана и аз го направих. С такава антена, разбира се, не можех да хвана Братислава, да не говорим за Делхи. От друга страна пък, не знаех нито чешки, нито хинди. Колкото до Би Би Си, „Гласът на Америка“ и радио „Свобода“, предаванията им на руски така или иначе се заглушаваха. Можех обаче да слушам най-различни предавания на английски, немски, полски, унгарски, френски и шведски. Не знаех нито един от тези езици. Затова пък по „Гласът на Америка“ можех да слушам „Time for Jazz“, водеше го най-невероятният на света бас-баритон Уилис Коновър.

Точно на този кафяв, лъскав като износена обувка филипс дължа първите си познания по английски и запознанството си с пантеона на джаза. Както казах, вече бях на дванайсет и немските имена постепенно бяха започнали да изчезват от момчешките ни разговори и

да се сменят с имената на Луис Армстронг, Дюк Елингтън, Ела Фицджералд, Клифърд Браун, Сидни Беше, Джанго Райнхард и Чарли Паркър. Започна да се променя дори походката ни: скованите стави на руските ни тела започнаха да омекват от суинга. Очевидно не само аз сред връстниците си бях успял да намеря полезно приложение на един метър обикновена жица.

Струваше ми се, че през шестте симетрични дупчици на гърба на радиото, в мътната светлина на лампите, в лабиринта на контактите, съпротивленията и катодите, също толкова неразбираеми за мен, както и езиците, на които говореха, виждам Европа. Утробата на радиото винаги ми напомняше нощен град, тук-там осветен от улични лампи. И когато, вече на трийсет и две, наистина кацнах във Виена, веднага усетих, че всъщност я познавам поне малко. Ще кажа само, че когато първите вечери заспивах, ясно усещах как някаква невидима ръка — някъде в Русия — ме изключва.

Радиото беше много здраво. Един ден, в пароксизъм на гняв, предизвикан от безкрайното ми плаване по радиовълните, баща ми го тресна в пода, то се сцепи по средата, но продължи да работи. Понеже не смеех да го занеса на поправка, опитах, доколкото мога, да ремонтирам тази приличаща на линията „Одер — Ниса“ пукнатина с лепило и лентички от вътрешни гуми за колело. Въпреки това от този момент радиото съществуваше във вида на две почти независими крехки половинки. Скапа се чак когато започнаха да му се скапват лампите. До време успявах да намеря някакви техни аналози чрез познати и приятели, но дори и когато млъкна окончателно, радиото си остана в семейството — докато имахме семейство. В края на шейсетте вече всички купувах латвийската „Спидола“ с телескопичната ѝ антена и с не знам какви си транзистори в търбуха. Тя ловеше по-добре, разбира се, и беше по-малка. Но веднъж в една работилница я видях без заден капак. Най-доброто, което мога да кажа за вътрешностите ѝ, е, че приличаха на географска карта (шосета, железопътни линии, реки и рекички). Не напомняха никаква конкретна местност. Дори Рига.

IV

Най-важните военни трофеи обаче бяха, разбира се, филмите. Бяха много, най-вече предвоенно холивудско производство, и в тях играеха (както успяхме да разберем след двацет години) Ерол Флин, Оливия де Хавиланд, Тайрън Пауър, Джони Вайсмюлер и други. Бяха най-вече за пирати, за Елизабет Първа, за кардинал Ришелю и т.н. — и нямаха никакво отношение към реалността. Най-близкият до съвременността очевидно беше „Мостът Ватерло“ с Робърт Тейлър и Вивиан Лий. Тъй като държавата не искаше да плаща авторски права, филмите бяха с отрязано начало и край и нямаше нито имена на действащи лица, нито на изпълнители. Просто гасяха лампите и с бели букви на черен фон се появяваше надписът: **ТОЗИ ФИЛМ Е ВЗЕТ КАТО ТРОФЕЙ ПО ВРЕМЕ НА ВЕЛИКАТА ОТЕЧЕСТВЕНА ВОЙНА**. Надписът трепкаше на екрана една-две минути, после започваше филмът. Една ръка, държаща свещ, осветяваше пергаментов свитък, на който пишеше: **КРАЛСКИТЕ ПИРАТИ, ОСТРОВЪТ НА МЪКИТЕ** или **РОБИН ХУД**. Понякога след това имаше текст, който поясняваше времето и мястото на действието, на кирилица, но често стилизирана като готически шрифт. Всичко това, разбира се, си беше чиста кражба, но на нас, насядалите в киното, ни беше все тая. Ние бяхме прекалено заети — и със субтитрите, и със сюжета.

А може и да е било и за добро. Отсъствието на действащите лица и изпълнителите придаваше на тези филми анонимността на фолклора и усещане за универсалност. Тези филми ни очароваха и увличаха много по-силно, отколкото всички по-късни плодове на неореализма или „новата вълна“. През онези години — в началото на петдесетте, в края на управлението на Сталин — липсата на титри несъмнено им придаваше архетипен смисъл. И аз твърдя, че дори само четирите серии на „Тарзан“ подпомогнаха десталинизацията повече, отколкото всичките речи на Хрущов на XX конгрес и след него.

Не бива да забравяме географската си ширина, закопчаните чак до яката корави, стегнати, диктувани от зимата психологически норми

на общественото и личното поведение, за да можем да оценим впечатлението от един гол дългоскок самотник, който преследва разкошна блондинка из тропическите джунгли, като негов верен Санчо Панса му е едно шимпанзе, а транспортните му средства са лианите. Добавете към това и Ню Йорк (в последната от прожектираните в Русия серии), когато Тарзан скача от Бруклинския мост, и ще ви се изясни защо на практика почти цяло поколение социално се самоотстри.

Първо дойдоха прическите, разбира се. Всички веднага си пуснахме дълга коса. Последваха тесните панталони. Господи, какви мъжки трябваше да полагаме и какви хитрости и колко красноречие да прилагаме, за да убедим майките си, сестрите и лелите си да свият широките ни следвоенни гащи и да ги направят всъщност родители на неизвестните ни по това време джинси! Но бяхме непоколебими — както впрочем и преследвачите ни — учителите, милицията и съседите, които ни изключваха, арестуваха ни по улиците, присмиваха ни се и ни наричаха как ли не. Точно поради тази причина всеки мъж, расъл през петдесетте и шейсетте, изпада в ступор, когато днес му се налага да си купи панталон: навсякъде някакви безформени торби!

V

В тези трофейни филми обаче имаше и нещо по-сериозно: принципът „един срещу всички“ — принцип абсолютно чужд на комуналната, ориентирана към колектива психология на обществото, в което растяхме. И сигурно точно защото всичките тези кралски пирати и, естествено, Зоро бяха безкрайно далечни от нашата действителност, те ни повлияха по съвсем противоположен начин от замисления от авторите им. Трябваше да са просто красиви приказки, но ние ги възприемахме по-скоро като проповед на индивидуализма. Възприемахме онова, което за един нормален зрител би било шарж за някакво бутафорно Възраждане, като историческо доказателство на първичността на индивидуализма.

Един филм, който показва хора на фона на природата, винаги има документална ценност. Да не говорим — асоциация с печатната страница, — ако е черно-бял. Затова в нашето затворено — по-точно, заключено със седем ключалки — общество ние извличахме от тези филми по-скоро информация, отколкото удоволствие. С каква възхита само гледахме кулите и крепостните стени, тъмниците и рововете, решетките и палатите, които се появяваха на екрана! Защото ги виждахме за пръв път! Приемахме холивудската бутафория от папиемаше и картон за истина и представите ни за Европа, за Запада, за историята, ако щете, до голяма степен бяха изградени на основата на тези филми. До степен такава, че онези от нас, които по-късно попаднаха в бараките на наказателната ни система, често подслаждаха дажбите си, като преразказваха сюжетите и припомняха подробностите за този Запад и на пазачите си, и на другите затворници, които не бяха гледали тези филми.

VI

Сред тези трофеи понякога имаше и истински шедьоври. Например „Лейди Хамилтън“ с Вивиан Лий и Лорънс Оливие. Спомням си също и един филм със съвсем младата тогава Ингрид Бергман. Черната индустрия не дремеше и веднага щом излезеше някой филм, разни съмнителни типове продаваха по градинките и в градските клозети снимки на актрисите и артистите. Най-скъпоценната в моята колекция беше на Ерол Флин от „Кралските пирати“ и аз години наред се мъчех да имитирам издадената му брадичка и автономно повдигащата му се лява вежда. С последната претърпях неуспех.

И докато не са заглъхнали обертоновете на тази нископоклонническа нота, позволете ми да кажа и нещо, което ме свързва донякъде с Адолф Хитлер: голямата любов на младостта ми Зара Леандър. Гледал съм я само веднъж, в „Пътят към ешафода“: даваха го цяла седмица и беше за Мария Стюарт. Не помня нищо от филма, освен сцената, в която младият паж скръбно скланя глава на изумителното бедро на обречената си кралица. Според мен Леандър е най-красивата жена, появявала се на екрана, и вкусовете и предпочитанията ми след това, макар и достойни сами по себе си, все пак бяха само отклонения от начертания от нея идеал. От всичките ми опити да обясня обърканата си и продължила прекалено дълго романтична кариера този ми се струва най-убедителен.

Леандър почина преди две или три години, ако не се лъжа, в Стокхолм. Малко преди това излезе плоча с шлагерите ѝ, беше включен и „Die Rose von Nowgorod“. С композитор — Рота. Нино Рота — няма кой друг да е. Мотивът е много по-добър от темата на Лара в „Доктор Живаго“; за щастие тя я пее на немски, така че ми е все едно. Тембърът ѝ е като на Марлене Дитрих, но вокалната ѝ техника е много по-добра. Леандър наистина пее, а не декламира. Помислих си, че ако германците бяха чули тази песен, нямаше да тръгнат в марш nach Osten. Всъщност, ако се замислим, нито едно столетие не е произвело

такова количество шмалц^[1] като нашето: може би трябва да му обърнем повечко внимание. Шмалцът може би трябва да се разглежда като оръдие на познанието, особено като се има предвид доколко неподходящи са другите инструменти, с които разполага векът. Защото шмалцът е плът от плътта и кръв от кръвта на шмерца^[2], той е неговото по-малко братче. Всички ние трябва да си седим вкъщи, това е по-добре, отколкото да маршируваме нанякъде. Накъде всъщност да маршируваме, ако накрая ни чака един толкова тъжен мотив.

[1] Шмалц (schmaltz) — навлязла от идиш (shmalzig — нем. — блудкав, сладникав, сантиментален) в разговорния английски дума, означаваща прекомерен сантиментализъм (в музиката, драмата, киното и т.н., та чак до „сапунените опери“). — Б.р. ↑

[2] Shmerz (нем.) — болка, мъка, скръб. — Б.р. ↑

VII

Подозирам, че моето поколение беше най-внимателната аудитория на всички тези пред- и следвоенни продукти на фабриката за илюзии. Някои от нас поне за известно време станаха истински киномани, но вероятно по причини, различни от тези на връстниците ни на Запад. За нас киното беше единственият начин да видим Запада. Пренебрегнаха изцяло сюжета, ние се мъчехме да обхванем всичко, което се появяваше на екрана — улиците и апартаментите, колата на героя, дрехите на героинята, да усетим атмосферата на показваното място, структурата на пространството, в което протича действието. Някои достигнаха истинско съвършенство при определянето на мястото, където е сниман филмът, и понякога познавахме кое е Генуа и кое Неапол, във всеки случай лесно различавахме Париж от Рим само по някои архитектурни ансамбли. Въръжихме се с карти на градовете и горещо спорехме на кой адрес живее Жана Моро в един филм и на кой Жан Маре — в друг.

Но това, както вече казах, беше по-късно, в края на шейсетте. А още по-късно интересът ни към киното започна да отслабва, защото започнахме да осъзнаваме, че филмите се снимат все по-често и по-често от режисьори на наша възраст, които могат да ни кажат все по-малко и по-малко. По това време ние вече бяхме влюбени в книгите, абонирахме се за „Иностранная литература“ и ходехме все по-рядко на кино, защото бяхме разбрали, че да гледаш места, където никога няма да живееш, е безсмислено. Повтарям, това се случи много по-късно, когато вече бяхме минали трийсетте.

VIII

Един ден — бях на петнайсет или шестнайсет — седях пред огромен блок и зачуквах капака на един сандък, пълен с какви ли не геоложки инструменти. Те щяха да се отправят към Далечния изток, а след тях натам щях да се отправя и аз — геоложката експедиция вече ме чакаше. Беше началото на май, но беше горещо, бях потен и ми беше страшно скучно. Внезапно от отворения прозорец на един от горните етажи долетя „A tisket — a tisket“; пееше Ела Фицджералд. Беше 1955 или 1956 година, в едно от мръсните промишлени ленинградски предградия. „Боже мой — помислих си, — колко ли плочи трябва да се направят, та една да стигне дотук, в това тухлено — циментово никъде, сред не толкова съхнещите, колкото попиващи саждите чаршафи и розови кюлоти!“

IX

Знаех тази песен отчасти благодарение на радиото си, отчасти и защото през петдесетте всяко градско момче си имаше колекция от грамофонни плочи — не точно плочи, а меки кръгчета с нелегални записи на джазова музика. Техниката на производството им изобщо не ми беше ясна, но подозирам, че трябва да е била доста елементарна, защото предложението беше на ниво, а цените — достъпни.

Та тези „плочи“ се предлагаха и купуваха по същия начин, както и снимките на западните кинозвезди: в градинките и по парковете, в градските клозети, по пазарите и в прословутите по онова време млечни барове, където човек можеше да седне на високо столче, да пие шейк и да си въобразява, че е на Запад.

И колкото повече си мисля за това, толкова повече се убеждавам, че това наистина беше Западът. Защото на кантара на истината интензивността на въображението тежи колкото, а понякога и повече от реалността. Така че с известна уговорка, присъща на всички спомени, дори мога да твърдя, че именно ние бяхме истинските, а може би и единствените западници. С инстинктивния си индивидуализъм, задълбочаван ежедневно от колективистичното общество, с омразата си към всякакъв вид групова принадлежност, било партийна, местна или — по онова време — семейна, ние бяхме по американци от самите американци. И ако приемаме Америка за последната граница на Запада, за мястото, където Западът свършва, ние, бих казал така, се намирахме поне на две хиляди мили от Западния бряг. Някъде насред Тихия океан.

Х

Някъде в началото на шейсетте, когато принципът на романтичната недоизказаност, вплътен в коланите и жартиерите, лека-полека започна да сдава позициите си, когато чужденците, привлечени от евтиния, но наистина силен аромат на робство, започнаха да идват масово в Русия и когато един мой приятел с малко презрителна усмивка отбеляза, че географията най-вероятно може да бъде компрометирана само от историята, момичето, което ухажвах, ми подари на рождения ми ден диплянка с картички от Венеция.

Каза, че диплянката ѝ била останала от баба ѝ, която преди Първата световна война била прекарала медения си месец в Италия. Картичките бяха дванайсет, кафеникави, отпечатани на дебела жълтеникава хартия. Приятелката ми ми ги подари, защото точно тогава говорех наляво и надясно за два романа на Анри Рение, които току-що бях прочел; и в двата действието се развиваше във Венеция и през зимата и аз приказвах само за Венеция.

Поради това че картичките бяха с лошо качество, поради географската ширина, на която се намира Венеция, и поради това че там има малко дървета, беше трудно да се разбере за кое годишно време става дума. Дрехите също не помагаха, защото бяха главно дълги рокли, широкополи шапки, цилиндри или бомбета и тъмни сака — модата от началото на века. Все пак мрачните оттенъци и размазаните изображения ме доведоха до едно заключение, което ме устройваше: че става дума за зима, единственото истинско годишно време.

С други думи, пълните с меланхолия изображения, които така добре познавах от живота в родния си град, направиха диплянката по-разбираема и по-близка; като ги гледах, изпитвах нещо сродно на чувството, когато четеш писма от роднини. И аз ги „четях“ и ги „препрочитях“. И колкото повече ги четях, толкова по-очевидно ми ставаше, че те са именно онова, което означава за мен думата „Запад“: идеалният град край зимното море, колони, аркади, тесни улички,

студени мраморни стълбища, олющена мазилка, под която се вижда тухленочервената плът на зидарията, херувими с прашни очи — цивилизацията, приготвила се за идването на студа.

И докато ги гледах, се заклек, че ако някога успея да изляза от родината си, ще отида във Венеция през зимата, ще наема стая на някой най-долен етаж, та прозорците ѝ да гледат право във водата, ще седна, ще напиша две-три елегии, ще си гася цигарите във влажния под и ще ги слушам как съскат, а когато ми свършат парите, няма да си купя билет за връщане, а евтин браунинг — и ще се прострелям право в челото. Декадентска мечта, то си е ясно (но ако на двайсет години не си декадент — то кога?). И все пак съм благодарен на парките, които ми позволиха да осъществя най-добрата ѝ част. В едно спор няма: историята наистина енергично компрометира географията. Единственият начин да се бориш с това е да станеш изгнаник, странник, сянка, плъзгаща се по дантелата на порцелановите колони, отразени в кристалната вода.

XI

А после в родния си град видях един „Ситроен“ (2 к. с.). Беше пред Ермитажа, срещу портика с кариатидите. Приличаше на самоуверена едnodневка с крилца от гофрирана ламарина — от нея през Втората световна война правеха самолетни хангари, а и до днес правят полицейските камионетки във Франция.

Разглеждах го без корист и без завист. Бях на двайсет години, не бях шофьор и не мислех да ставам. По това време в Русия, за да имаш кола, трябваше да си мръсник — или негов наследник: партиен шеф, голям учен, прочут спортист. Но дори и тогава колата ти щеше да е родно производство, та било то и с открадната конструкция и технология.

Ситроенът стоеше на улицата лек и беззащитен и изобщо не изглеждаше опасен, както е обикновено при другите коли. Изглеждаше дори раним, а не обратното. Никога не съм виждал толкова безобидно метално нещо. В него дори имаше повече човещина, отколкото в някои от минувачите, и със стъписващата си простота той ми заприлича на трофейните консервни кутии, които още стояха на перваза на прозореца ми. Той нямаше тайни. Прииска ми се да се кача в него и да замина — не защото исках да емигрирам, а защото ми се стори, че това е все едно да си облечеш сакото — по-точно не сакото, а шлифера — и да излезеш на разходка. Прозорчетата му бяха отворени и лъщяха и той приличаше на късоглед очилат чичко с вдигната яка. Спомням си — ако не съм си го измислил по-късно, — че докато го гледах, бях щастлив.

XII

Мисля, че първите ми думи на английски бяха „His Master’s Voice“^[1], понеже почвахме да учим западен език в трети клас, на десет години, а баща ми се върна от Далечния изток, когато бях на осем. Краят на войната го беше заварил в Китай, но трофеите му не бяха толкова китайски, колкото японски, понеже на тамошната игрална маса беше загубила Япония. Поне тогава така ни се струваше. Най-голямото съкровище бяха плочите — в масивни, но елегантни картонени кутии, надписани със златни японски букви. На някои от тях бяха нарисувани разголени дами, които танцуваха с джентълмени, облечени с фракове. Във всяка кутия имаше по дванайсет лъскави черни плочи в дебели пливове и с червено-черни или черно-златни етикети. Бяха предимно „His Master’s Voice“ и „Columbia“. Въпреки че името на втората фирма беше по-лесно за произнасяне, на етикетчетата ѝ имаше само букви и замисленото куче победи. И то до такава степен, че повлия на музиката, която избирах. В резултат на това на десет години познавах по-добре Енрико Карузо и Тито Скипа от фокстротите и тангата, които също бяха много и които всъщност дори предпочитах. Имаше и какви ли не увертюри и класически „шедьоври“ в изпълнение на Стоковски и Тосканини, „Аве Мария“ на Мариан Андерсън и целите „Кармен“ и „Лоенгрин“ — забравил съм певците, но помня, че като ги слушаше, мама изпадаше във възторг. Тези плочи всъщност бяха пълната предвоенна музикална дажба на европейската средна класа; но в Русия тази дажба беше два пъти по-вкусна, понеже идваше със закъснение. И ни я беше донесло едно куче. Трябваша ми десетина години, за да разбера, че „His Master’s Voice“ значи точно това — гласът на стопанина му; че кучето слуша гласа на стопанина си. А си мислех всъщност, че слуша записа на собствения си лай, понеже възприемах фунията на грамофона за мегафон, и тъй като обикновено кучетата тичат пред стопаните си, по време на цялото ми детство този етикет значеше, че кучето лае, защото е усетило, че стопанинът му идва. Но така или иначе, това куче беше обиколило целия свят, понеже татко

беше донесъл тези плочи от Шанхай след разгрома на Квантунската армия. И във всеки случай те дойдоха в моята действителност съвсем неочаквани; често сънувах дълъг черен влак с плочи вместо колела, на плочите пишеше „His Master’s Voice“ и „Columbia“, влакът пухтеше и идваше, а на траверсите пишеше: „Гуоминдан“, „Чан Кайшъ“, „Тайван“ — или може би това бяха гарите? Последната гара очевидно беше кафявият ни кожен патефон с хромирана дръжка, която ми даваха да въртя на мен, недостойния. Тъмносиният кител със златни пагони на баща ми е окачен на стола, от полицата над закачалката се пули мамината сребърна лисица, захапала опашката си, а из стаята се носи „Una furtiva lacrima“^[2].

[1] Знак за качество на една от най-големите (заедно с „Columbia“) американски корпорации за звукозаписи. — Б.р. ↑

[2] Скришна сълза (итал.). — Б.р. ↑

XIII

Или „La Comparsita“ — най-гениалното съвременно музикално произведение според мен. След това танго всички триумфи губят смисъла си: и на родината ти, и твоите собствени. Така и не се научих да танцувам — бях прекалено стеснителен и освен това наистина непохватен и тромав, но можех да слушам тези китарени стонове с часове и ако бях сам, си танцувах. Също като много народни мелодии, La Comparsita е плач, а след войната траурните мотиви бяха по-уместни от буги-вугито. Никой не мислеше за ускорение, всички искаха съдържаност. Защото се досещаха накъде всъщност е тръгнало всичко. Така че това може да се обясни с латентната ни еротика — фактът, че обичахме нещата, които още не бяха станали обтекаеми: черните лакирани калници на оцелелите германски беembeвта и опелкапитени, не по-малко лъскавите американски пакарди и приличащите на мечки студобейкъри с присвитите очи на предните им стъкла и двойните им задни гуми (реакцията на Детройт на руската кал). Децата винаги искат да са по-големи и след като нямаше начин да сме защитници на родината (понеже около нас имаше безброй истински защитници на родината), можехме да се пренесем с въображението си в някакво неясно чуждоземско минало и да се видим в голям черен линкълн с порцеланови копчета на таблото — как се скланяме към копринените колене на някоя платинена блондинка над лъскавата кожена седалка. Всъщност едно коляно също беше достатъчно. Понякога беше достатъчно просто да погалиш лъскавия калник. Това ви го казва човек, чийто роден дом с любезните усилия на Luftwaffe беше изтрит от лицето на земята и който за пръв път е опитал бял хляб на осем години (или ако тази метафора ви е прекалено чужда — кока-кола на трийсет и две). Така че припишете това на латентната еротика, но проверете в телефонния указател къде издават справки за идиотизъм.

XIV

Имаше и един чудесен американски жълто-кафяв термос от гофриран бакелит, с огледална като живак вътрешност. Счупих го през 1951-ва. Вътре бушуваше оптичен водовъртеж, стигащ до безкрайността, и аз можех да гледам с часове как огледалото ѝ се отразява в самото себе си. И сигурно точно така съм го счупил — изпуснал съм го, докато съм гледал. Татко имаше и едно също американско и също така цилиндрично фенерче, и то донесено от Китай, но скоро му свършиха батериите; почти отвъдната непорочност на лъскавия му рефлектор обаче ме омайваше, докато не завърших училище. По-късно, когато капачето и копчето почнаха да ръждясват, го разглобих и с помощта на две лещи си направих телескоп, с който не виждах нищо. Имаше и един английски полеви компас — беше го дал на баща ми някой от обречените англичани, чиито конвои той беше посрещал край Мурманск. Компасът беше със светец циферблат и градусите можеха да се виждат дори ако се завиеш с одеялото. Буквите бяха на латиница, думите ми приличаха на числа и имах чувството, че местоположението ми е определено не само точно, а абсолютно. Може би именно това правеше гореспоменатото местоположение непоносимо за мен. Накрая идваха армейските зимни обувца на баща ми — не помня вече какви (американски? китайски?, но със сигурност не и германски). Бяха огромни и светложълти, подплатата им беше като от овча кожа. Приличаха повече на снаряди, отколкото на обувца, и стояха откъм неговата страна на голямата спалня, кафявите им връзки никога не се завързваха, понеже татко ги носеше само вкъщи, вместо чехли — навън щяха да привличат прекалено голямо внимание. Също като повечето дрехи по това време, обувките трябваше да са черни, тъмносиви или в най-лошия случай кафяви. Някъде до двайсетте, дори до трийсетте години на двайсети век Русия е била в някакво подобие на паритет със Запада по отношение на бита и облеклото, поне според мен. После обаче всичко това рухва. Дори войната, връхлетяла страната в момент на забавеното ѝ развитие, не е могла да ни спаси от

това нещастие. Така че въпреки че бяха удобни, тези жълти обуца бяха табу за нашите улици. От друга страна, това удължи живота на тези космати чудовища и когато пораснах, те станаха повод за чести скандали с баща ми — трийсет и пет години след войната според нас те бяха все още достатъчно запазени, за да водим безкрайни спорове кой има правото да ги носи. В крайна сметка победи баща ми, защото когато почина, бях прекалено далеко от мястото, където ги държеше.

XV

От знамената предпочитавме американското, от цигарите — „Кемъл“, от пиенето — джина „Бифийтър“. Изборът ни, разбира се, се определяше не от съдържанието, а от формата. И все пак това може да ни се прости, понеже запознанството ни със съдържанието на гореспоменатите беше повърхностно — не можеш да определиш като избор онова, което ти носи късметът. От друга страна, колкото до американското знаме и цигарите, май познахме. Колкото до джина, някакъв чужденец беше подарил едно шише на един мой приятел и той каза, че сигурно също както ние си падаме по шарените етикети, те си падат по нашата водка, която изобщо е без етикети. Съгласих се. А после измъкна, ако не се лъжа, корица на списание „Лайф“ и ми я показа. Там беше сниман самолетносач, някъде насред океана. Матросите се бяха строили на палубата и гледаха нагоре — сигурно към самолета или вертолета, от който ги бяха снимали. Бяха се строили така, че изписваха $E = mc^2$. „Красиво, нали?“ — попита приятелят ми. „Да — казах. — Къде е снимано?“ „Какво значение има това? — отвърна той. — Някъде в Тихия океан.“

XVI

Дайте сега да загасим лампите или да стиснем очи. Какво виждаме? Американски самолетносач насред Тихия океан. А на палубата съм аз и ви махам с ръка. Или карам ситроен (2 к. с.). Или съм в кошничката от песента на Ела. И т.н., и т.н. Защото човек е онова, което обича. И точно затова го обича — защото е част от него. И не само човекът — вещите също. Помня доволния рев на американската машина в току-що откритата навремето обществена пералня в Ленинград, когато пуснах в нея първите си дънки. Един Господ знае откъде я бяха докарали. Но в този рев се чуваше радостта на разпознаването — и я чу цялата опашка. И така, стиснали очи, нека си признаем: някои неща от Запада, от цивилизацията, ни бяха познати дори повече, отколкото нещата в родината ни. Нещо повече: както стана ясно, бяхме готови да платим за това познание, и то скъпо — с целия си останал живот. Което не е малко. Но за по-малка цена това щеше да е просто долна измама. Да не говорим, че освен останалия ни живот не ни беше останало нищо.

1986

СЪСТОЯНИЕТО, КОЕТО НАРИЧАМЕ ИЗГНАНИЕ СЛОВО, ПРОИЗНЕСЕНО НА КОНФЕРЕНЦИЯТА НА УИТЛАНДСКАТА ФОНДАЦИЯ, ВИЕНА, НОЕМВРИ 1987

Събрани в тази приветлива и добре осветена зала в студения декемврийски ден, за да обсъдим негодите на писателя в изгнание, нека спрем за минута и помислим за онези, които съвсем естествено не са успели да стигнат дотук. Да си представим например турските *гастарбайтери*, шляещи се из улиците на Западна Германия, без да разбират заобикалящата ги действителност, или изпълнени със завист към нея. Да си представим лодките с виетнамци, люшкащи се в открито море или вече хвърлили котва край някой пустинен бряг на Австралия. Да си представим нелегалните мексиканци, пълзящи покрай граничните патрули из клисурите на Южна Калифорния към територията на Съединените щати. Или пакистанците, натъпкани в кораби, разтоварвани някъде из Кувейт или Саудитска Арабия, жадни за черната работа, която забогателите от нефта местни жители вече не желаят да вършат. Да си представим и тълпите от етиопци, поели пеша през пустинята към Сомалия (или пък беше в обратната посока?), бягащи от гладна смърт. И колко още можем да си представим, но нека спрем тук, тъй като минутата изтече. Никой никога не е броил тези хора и никой никога няма да ги преброи, включително и хуманитарните организации на ООН — те възлизат на милиони и не се поддават на изчисления, те са онова, което наричат — поради липса на по-подходящо название или на достатъчно съчувствие — миграция.

Каквото и да е подходящото име за това явление, каквото и да са основанията, произходът и местоназначението на тези хора, каквото и влияние да оказват те върху обществата, които изоставят и към които

се присъединяват, едно е напълно ясно: заради тях е много трудно да се говори безпристрастно за негодите на писателя в изгнание.

А трябва, не само защото литературата, подобно на бедността, се слави с грижата за своите, а най-вече поради древната и може би все още неоправданата вяра, че ако големите на този свят бяха по-добре четени, лошото управление и мъката, които тласкат милиони по пътя на бежанеца, щяха поне малко да намалее. И тъй като нямаме кой знае какви основания да се надяваме на по-добър свят, и тъй като всичко останало така или иначе е обречено на неуспех, длъжни сме по всякакъв начин да отстояваме схващането, че литературата е единствената форма на нравствена застраховка, с която обществото разполага, че тя е вечното средство против принципа „човекът за човека е вълк“, че ни предоставя най-добрите аргументи срещу всяко брутално и масово решение дори само поради това че е от началото до края човешко разнообразие и то е нейното *raison d'être*^[1]. Длъжни сме да говорим, защото трябва постоянно да напомняме, че литературата е най-великият, със сигурност по-велик от което и да било вероучение, учител по човешка проникателност и че когато обществото пречи на естественото съществуване на литературата и на способността на хората да научат уроците ѝ, то намалява собствения си потенциал, забавя темпа на развитието си и в крайна сметка застрашава основите си. И ако това означава да говорим сами на себе си, толкова по-добре — ще говорим не от наше име, а, надявам се, от името на литературата.

Харесва ли му или не, *гастарбайтерите* и всички видове бежанци лишават писателя в изгнание от орхидеята, която краси ревера му. Местенето и ненамирането на място са най-обикновени неща за века ни. Общото между писателя и гастарбайтера или политическия емигрант е, че и в двата случая човек бяга от по-лошото към по-доброто. Истината е, че от тиранията можеш да бъдеш прокуден единствено в демокрацията. Въпросът вече не е да напуснеш цивилизацията на Рим заради дивашката Сарматия или да изгониш някого от България в Китай. Не, по правило преходът се осъществява от икономически и политически затънтен край към общество с напреднала промишленост, което не престава да се произнася по най-новото около свободата на личността. Трябва да добавим, че може би за писателя в изгнание този път е в много отношения завръщане у

дома, защото по него той се приближава до земята на идеалите, които винаги са го вдъхновявали.

Ако речем да вместим живота на писателя емигрант в определен жанр, това ще бъде неизбежно трагикомедията. Благодарение на предишните си превъплъщения той е способен да оцени социалните и материалните предимства на демокрацията много по-пълноценно, отколкото нейните аборигени. Но именно поради тази причина (чийто вторичен продукт е езиковата бариера) той се оказва съвършено неспособен да играе смислена роля в новото си общество. Демокрацията, в която е пристигнал, му дава физическа сигурност, но го прави социално незначим. А отсъствието на значимост е онова, което никой писател — бил той изгнаник или не — не може да приеме.

Защото много често по-голямата част от неговата кариера се състои в търсене на значимост. Или поне тя е доста често следствие на определена литературна кариера. В случая на писателя емигрант тя е почти неизменно причината за изгнанието му. Тук човек е силно изкушен да добави, че наличието на подобно желание у писателя е от негова страна условен рефлекс спрямо вертикалната структура на обществото, от което идва. (За писател, който живее в свободно общество, наличието на такова желание е проява на атавистичната памет за предконституционното минало, каквато всяка демокрация притежава.)

В този смисъл несгодите на писателя в изгнание са наистина по-тежки от тези на гастарбайтера или на средния емигрант. Жаждата му за признание го прави неспокоен, кара го да забрави, че възнаграждението му като учител, преподавател, редактор в малко списание или просто негов сътрудник — защото такива са най-често днес заниманията на авторите в изгнание — надвишава надницата на черноработника. С други думи, нашият човек е едва ли не по определение леко покварен. От друга страна, да срещнеш писател, който се опиянява от собствената си незначителност, от обстоятелството, че са го оставили на мира, от анонимността, дори когато живее при най-добри условия, е почти толкова рядко, колкото да видиш какаду в Гренландия. Сред писателите в изгнание подобно отношение отсъства почти изцяло. Поне в тази зала то отсъства. И макар това да е напълно разбираемо, все пак е жалко.

Жалко е, защото ако има нещо хубаво в изгнанието, то е, че те учи на смирение. Може да отидем по-надалеч и да се опитаме да кажем, че изгнанието е висшият урок по тази добродетел. И че е особено безценно за писателя, защото го дарява с възможно най-далечната перспектива. „И ти си между хората далеч“ — е казал Кийтс. Да се загубиш сред човешкия род, сред тълпата — тълпа? — сред милиардите, да се превърнеш в иглата от пословичната купа сено — но игла, която някой търси, — за това става дума в изгнаничеството. Откажи се от суетата си, казва то, ти си само песъчинка сред пустинята. Измервай се не с братята си по перо, а с човешкия безкрай: той е почти толкова ужасяващ, колкото нечовешкият. Изхождай от него, а не от завистта си и амбицията.

Явно е, че този призив си остава глас в пустиня. Коментирацията живота май предпочита своето собствено положение пред предмета си, а когато е в изгнание, то му се струва достатъчно окаяно, за да го утежнява още повече. Що се отнася до подобни призови, той ги счита за неуместни. И може и да е прав, макар че повикът за повече смирение е винаги навременен. Защото другата истина е, че изгнанието е метафизично състояние. Или поне има много силно и много ясно метафизично измерение; да не му обръщаш внимание или да го избягваш, би означавало да се самозалъгваш относно смисъла на онова, което ти се е случило, сам да се обречеш на вечно подаяние, да се вкамениш в позата на неразбираща жертва.

Трудно е да се опише алтернативно поведение поради липса на добри примери (макар да се сещам за Чеслав Милош и Роберт Музил). А може би така е и по-добре, след като сме тук, за да говорим не за възможностите, а за реалностите на изгнанието. А реалностите са, че писателят в изгнание непрестанно се бори и съзаклятнички, за да си възвърне значимостта, водещата роля, авторитета. Основно съображение за него са, естествено, останалите в отечеството сънародници, но покрай всичко друго той иска и да е тарторът в злонамереното село на събратята си емигранти. Отнасяйки се както щраусът към метафизиката на състоянието си, той се съсредоточава върху непосредственото и осезаемото. Това означава хулене на колегите в подобно положение, жлъчни спорове с конкурентни издания, безбройни интервюта за Би Би Си, „Дойче Веле“, ОКТР (френското радио и телевизия) и „Гласът на Америка“, открити писма,

изявления за пресата, участие в конференции и какво ли не още. Енергията, изразходвана преди в опашки за продукти или в мрачните чакални на дребни чиновници, е отприщена и се вихри. Невъзпиран от никого, най-малко от семейството си (защото сега той е като съпругата на Цезар, т.е. извън всякакво подозрение — та няма образованата му може би, но вече застаряваща съпруга би могла да превъзпита или да се противопостави на своя освидетелстван мъченик?), диаметърът на егото му бързо се разраства, докато накрая, изпълнено с CO₂, го издига над действителността — особено ако се е установил в Париж, където братята Монголфие вече са създали прецедент.

Да пътуваш с балон е рисковано и най-вече непредвидимо: твърде лесно се превръщаш в играчка на ветровете, в случая на политическите ветрове. Затова и няма нищо чудно, че нашият навигатор се вслушва внимателно във всички прогнози и дори понякога си позволява сам да предсказва времето. Не времето там, откъдето е тръгнал или където се намира по пътя, а времето на своето местоназначение, защото нашият въздухоплавател пътува винаги към дома си.

Третата истина е може би, че писателят в изгнание е поначало ретроспективно, действащо с обратна сила същество. Или с други думи, ретроспекцията играе прекалена (в сравнение с начина на живот на останалите хора) роля в битието му, тя хвърля сянка върху неговата действителност и обвива в още по-дебели мъгли гъстата грахова чорба на бъдещето му. Като на лъжепророците в Дантевия „Ад“ главата му е завинаги обърната назад и сълзите или лигите му се стичат между плешките му. Няма значение дали е по природа с елегически наклонности — обречен на малка аудитория в чужбина, той ще не ще тъгува за реалните или въображаеми тълпи, които е оставил в родината. И докато първата го изпълва с жлъч, вторите подклаждат фантазията му. И дори когато е получил свободата да пътува, дори когато вече е попътувал малко, в писането си той продължава да се придържа към познатия материал от миналото и да произвежда сякаш продължения на предишните си работи. Повдигнеш ли пред него този въпрос, писателят емигрант ще се позове най-вероятно на Овидиевия Рим, на Дантевата Флоренция и след кратка пауза — на Джойсовия Дъблин.

Е, вярно е, че си имаме родословие, и то много по-далечно от това. Ако решим, можем да го проследим чак до Адам. Но все пак нека внимаваме по отношение на мястото, което то заема както в нашето съзнание, така и в съзнанието на читателите ни. Всички знаем какво се случва с благородническите семейства в течение на поколенията или по време на революция, фамилните дървета нито правят гората, нито я затъмняват, а сега гората се приближава. Смесвам метафори, но се надявам да оправдая това, като отбележа, че да очакваме за себе си бъдещето, което сме ние за гореспоменатите няколко души, е по-скоро неблагоприятно, отколкото нескромно. Разбира се, писателят винаги гледа на себе си с очите на потомците си, особено писателят емигрант, защото вдъхновението му не идва от изкуственото забвение, отредено му от предишната му държава, а от начина, по който професионалната критика превъзнася неговите съвременници. И все пак трябва да внимаваме с подобно самоотчуждение, и то поради една-единствена причина — при днешния демографски взрив литературата също придобива измеренията на демографско явление. Днес просто на един читател се падат твърде много писатели. Преди няколко десетилетия всеки един човек на възраст би изброил трийсет-четирийсет имена, когато си помисли за книгите или авторите, които му остава да прочете — днес те се изчисляват в хиляди. Днес влизаме в книжарницата, както влизаме в магазин за плочи. Цял живот няма да ти стигне да изслушаш всички групи и солисти. А много малко от тези хиляди са емигранти или пък са особено добри. Но публиката ще чете, въпреки ореола ти, не тебе, а тях, и то не защото е извратена или заблудена, а защото е статистически на страната на нормалното и на безвкусицата. Или иначе казано, иска да чете за себе си. На която и да е улица, в която и да е град на земята, по което и време на деня и нощта хората, които никога не са чували за теб, са много повече от тези, които те познават.

В момента интересът към емигрантската литература се дължи несъмнено на възхода на тираниите. Което може би крие възможности по отношение на бъдещия ни читател, макар този вид подсигуриране хич да не е за предпочитане. Отчасти поради това благородно напомняне, но най-вече защото не може да си представи бъдещето другояче, освен като триумфално завръщане, писателят емигрант не променя позициите си. А и защо да го прави? Защо да се опитва да

използва нещо друго, защо да си губи времето в нови опити за проучване на бъдещето, след като то е поначало непредвидимо? Добрите стари работи му послужиха поне веднъж — спечелиха му изгнанието. А изгнанието е в края на краищата вид успех. Защо да не пробва още веднъж? Защо да не използва още малко добрите стари работи? Освен всичко останало те представляват сега и етнографски материал, а това много върви пред западния, северния или дори (ако си влязъл в конфликт с дясна диктатура) източния издател. Пък и шансът повторно обработената почва да роди шедьовър съществува винаги — възможност, която и издателят ви не изпуска от очи; най-малкото ще позволите на бъдещите си изследователи да открият елементи на „митологизация“ в творчеството ви.

Но колкото и практични да ви се струват тези доводи, те са второ- или дори третостепенни сред причините, които карат писателя емигрант да прикове поглед в миналото си. Основното обяснение е в гореспоменатия ретроспективен механизъм, който се задейства у индивида несъзнателно при най-малкия признак за нещо неприсъщо на заобикалящата го среда. Понякога формата на кленовото листо е достатъчна, а едно дърво притежава хиляди такива листа. На чисто животинско равнище ретроспективният механизъм е в непрекъснато действие при писателя емигрант и почти винаги — без той да го знае. Приятно или мрачно, миналото е винаги сигурна територия, дори само защото е вече изживяно, а способността на нашия вид да регресира, да бяга назад — особено в мислите и в мечтите си, защото там също сме в безопасност — е изключително голяма у всички ни, независимо от действителността, с която се сблъскваме. Този механизъм обаче е вграден в нас не за да лелеем и да задържаме миналото (защото в крайна сметка не успяваме да направим нито едното, нито другото), а за да отложим настъпването на настоящето или, с други думи, за да забавим за малко хода на времето. Спомнете си фаталното възклицание на Гьотевия Фауст^[2].

Цялата работа е, че нашият писател емигрант също като Гьотевия Фауст се е вкопчил в своя „вълшебен“, а може би не чак толкова вълшебен „миг“ не за да го съзерцава, а за да забави следващия. И не защото иска да бъде отново млад, а защото чисто и просто не желае да настъпи следващото „утре“, тъй като би могло да редактира онова, което вижда сега. И колкото повече това „утре“ напират, толкова по-

упорит става писателят. В тази упоритост има нещо изключително ценно: при по-добър късмет тя може да се превърне в максимално съсредоточаване, от което да се роди велико произведение на литературата (това е известно на читателската публика и на издателите, ето защо, както вече споменах, те не изпускат от око емигрантската литература).

В повечето случаи обаче упоритостта се проявява в повтаряща се носталгичност, което е равно, да си кажем направо, на неспособност да се справиш както с реалностите на настоящето, така и с несигурността на бъдещето.

Възможно е, естествено, работите малко да се подобрят, като се промени подходът към повествованието — да звучи по-авангардно, да се подправи с пиперлива доза еротизъм, насилие, мръсни думи и т.н., по примера на колегите от свободния пазар. Но стилите поврати и нововъведения зависят от състоянието на литературния език „там, у нас“, в родината, защото връзките с него не са прекъснати. Що се отнася до подправките, писателят — в изгнание или не — по принцип не желае да си проличи, че се влияе от съвременниците си. Вероятно е вярно също, че изгнанието забавя стилното развитие на писателя и го прави по-консервативен. Стилът не е толкова човекът, колкото нервите му, а като цяло изгнанието предлага на нервите не по-малко дразнителни, отколкото отечеството. Това състояние, трябва да добавим, тревожи донякъде писателя емигрант не само защото той намира живота „там“ (какъвто е според него сам по себе си — и с всички действителни или въображаеми последствия за нормалния творчески процес) за по-истински от своя, но и защото не престава да подозира подобна на махало зависимост или съотношение между тези дразнителни и майчиния му език.

Човек се озовава в изгнание по ред причини и при разнообразни обстоятелства. Някои от тях изглеждат по-добри, други по-лоши, но тази разлика е без значение, когато дойде време да се чете некрологът. На лавицата мястото ти ще бъде заето не от теб, а от книгата ти. И докато все още настояват на разграничението между изкуството и живота, ще е по-добре да намерят книгата ти хубава, а живота ти отвратителен, отколкото обратното. Разбира се, има вероятност да не ги е грижа нито за едното, нито за другото.

Животът в изгнание, в чужбина, в чужди води, е в същността си предчувствие за съдбата ти под формата на книга, загубен на лавицата между онези, с които те свързва единствено първата буква от фамилията ти име. Ето те в читалнята на огромна библиотека, все още отворена... На читателя изобщо не му пука как си попаднал там. И за да го накараш да не те затвори между кориците и захвърли на лавицата, трябва да му кажеш — на този твой читател, който си въобразява, че всичко му е ясно, — нещо качествено ново за света му и за него самия. Няма значение, ако подобни внушения ти се струват прекалени — цялата игра става чрез внушение, затова и разстоянието, което изгнанието създава между автора и неговите герои, го кара понякога да прибегва към астрономически и библейски цифри.

Това ме навежда на мисълта, че думата „изгнание“ не е може би най-подходящата, за да се опише състоянието на писателя, принуден (от държавата, от страх, от бедност, от скука) да напусне страната си. „Изгнание“ покрива в най-добрия случай самия момент на заминаването, на прогонването, последвано от нещо твърде удобно и самостоятелно, за да бъде наречено с име, което подсказва недвусмислено понятна мъка. Самият факт на нашето събиране тук сочи, че ако е нужно да си намерим общия знаменател, ще ни е трудно да го назовем. В еднаква степен ли изпитваме отчаяние, дами и господи? Еднакво ли сме откъснати от публиката си? Всички ли живеем в Париж? Не, но онова, което ни свързва, е съдбата ни под формата на книга, един и същ буквализъм и символизъм, разгърнати на масата или на пода на огромната библиотека в различните ѝ краища, за да бъде тъпкана тя или взета в ръка от леко заинтригувания читател или — което би било по-лошо — от добросъвестния библиотекар. Качествено новото, което можем да кажем на читателя, е автономното, наподобяващо космически кораб съзнание, което, убеден съм, спохожда всеки един от нас, но чиито посещения повечето наши страници отказват да признаят.

А отказват от практически съображения или заради изискванията на жанра. Защото, ако си признаем за тях, сме застрашени или от лудост, или от онази хладина, с която свързваме бледоликите туземци. Обратното обаче води — и то бързо — към баналното. Вероятно това ви напомня много типично руския навик да се дават литературни указания; всъщност става дума за реакция на един човек срещу твърде

големия брой писатели емигранти — на първо място руснаците, — които предпочитат баналната страна на добродетелите. Това е голямо разхищение, защото друга истина за състоянието, което наричаме изгнание, е, че то придава страхотно ускорение на чисто професионалния полет — или стремеж — към усамотение, към абсолютната перспектива; към положението, когато единственото, което ти остава, си ти и твоят език, без никой и нищо да застава между вас. За една нощ изгнанието отвежда там, където, за да стигнете, ще ви е нужен обикновено цял живот. Нямам нищо против, ако това ви звучи като реклама, защото е крайно време тази идея да се продаде. Защото искрено желая да има повече купувачи. Може би една метафора ще помогне — писателят емигрант е като куче или човек, изстрелян в капсула в космоса (по-скоро като куче, отколкото като човек, защото няма никога да ви приберат обратно). Капсулата е езикът ви. За да доразвием метафората, ще добавим, че пътешественикът открива много бързо, че привличането не е към земята, а нагоре.

За човек от нашата професия състоянието, което наричаме изгнание, е преди всичко езиково събитие: изхвърлен от майчиния си език, той се и уединява в него. От негов меч, тъй да се каже, той се превръща в неговия щит, в капсулата му. Онова, което е започнало като лична, интимна връзка с езика, в изгнание се превръща в съдба — още преди да се превърне в мания или дълг. По определение живият език има склонност — и подтик — към центробежност, стремейки се да покрие максимално пространство и възможно най-много празнота. На това се дължи демографският взрив — както и вашият самостоятелен полет навън, към царството на телескопа или молитвата.

Би могло да се каже, че всички ние работим върху един речник. Защото литературата е речник, инвентар от значения за една или друга човешка съдба, за една или друга преживелица. Тя е речникът на езика, на който животът говори на човека. Неговата задача е да не допуска следващият, новодошлият, да попадне в същия капан или поне да му помогне да разбере, в случай че попадне в този капан, че е жертва на тавтология. Така той няма да е особено впечатлен и затова ще е посвоему по-свободен. Защото да познаваш значението на условията на живота, на онова, което става с теб, е освобождаващо. Струва ми се, че състоянието, което наричаме изгнание, подлежи на по-изчерпателно обяснение; пословично с болката си, то трябва също да се опознае и

откъм притъпяващата болката безкрайност, откъм забравата, откъм откъснатостта, безразличието, откъм ужасяващите човешки и нечовешки панорами, за които нямаме друга мярка, освен самите себе си.

И ако не можем да го направим по-безопасно за следващия, то трябва да го направим по-лесно. Единственият начин да го направим по-лесно и по-малко страшно е, като му го покажем във всички измерения — или поне дотолкова, доколкото ние самите сме успели да го измерим. Можем да спорим за отговорностите и верността си (съответно към съвременниците ни, отечествата ни, новите страни, културите и традициите ни и т.н.) *ad finitum*^[3], но тази отговорност или по-скоро възможност да направиш следващия — независимо колко теоретичен е както той, така и евентуалните му нужди — малко по-свободен, не бива да поражда никакво колебание. И ако всичко това звучи малко прекалено възвишено и хуманистично, то аз се извинявам. Разликата не е толкова хуманистична, колкото детерминистична, макар и да е безсмислено да навлизаме чак в такива тънкости. Аз просто искам да кажа, че не е зле при възможност да спрем да бъдем просто бърбиви последствия във великата верига от причини и следствия и да се опитаме да станем причини. Състоянието, което наричаме изгнание, ни предлага точно такава възможност.

Ако не я използваме, ако решим да бъдем последствия и да изживеем изгнанието си по познатия начин, тогава не бива да приписваме всичко на носталгията. Разбира се, с това ще е свързана необходимостта да разкажем за потисничеството, разбира се, положението ни трябва да служи като предупреждение за всеки мислещ човек, който си играе с идеята за идеално общество. В това е нашата ценност за свободния свят, такава е мисията ни.

А може би още по-висша ценност и по-висша мисия е да бъдем несъзнателно олицетворение на обезкуражаващата идея, че освободеният човек не е свободен човек, че освобождението е само средството за постигане на свободата, а не неин синоним. Това подчертава размерите на вредата, която може да бъде нанесена на нашия вид, и ние можем да се гордеем с тази роля. И все пак, ако искаме да изиграем по-голяма роля, ролята на свободния човек, тогава трябва да можем да приемем — или поне да имитираме — начина, по

който свободният човек се проваля. Когато свободният човек се проваля, той не обвинява никого, освен себе си.

[1] Основание за съществуване (фр.). — Б.пр. ↑

[2] „Verweile doch! du bist so schon!“ („О, миг, поспри! Така си хубав ти!“). — Б.пр. ↑

[3] До безкрай (лат.) — Б.пр. ↑

МЯСТО КАТО ВСИЧКИ ДРУГИ

I

Колкото повече човек пътува, толкова по-сложно става чувството му на носталгия. Насън, в зависимост от собствените ти мании или от вечерята — или и от двете — ти или преследваш някого, или тебе някой те преследва в лабиринта от криволичещи улици, сокаци, пресечки, които същевременно са на различни места; така попадаш в град, който не съществува на картата. Паническото бягство, което по правило е започнало в родния ти град, може да те отведе напълно безпомощен под лошо осветената арка на града, в който си пребивавал миналата или по-миналата година. Това е толкова неизбежно, че накрая се превръщаш в пътник, който несъзнателно преценява всяко ново местонахождение от гледна точка на потенциалните му възможности да стане декор на кошмарите ти.

Най-добрият начин да не обременяваш подсъзнанието си е да снимаш — фотоапаратът се явява един вид гръмоотвод. Проявени и отпечатани, непознатите фасади и изгледи губят своите всесилни три измерения — и с това способността си да се превърнат в алтернатива на живота ти. Само че не можеш да щракаш с апарата непрекъснато, да фокусираш непрестанно — нали си стиснал здраво багажа, чантите с покупки, лакътя на жена си. И с особена отмъстителност непознатата триизмерност превзема усещанията на нищо неподозиращите наивници по железопътни гари, летища, автобусни спирки, в таксите или по време на вечерна разходка до някой ресторант или на връщане от него.

От всички тях железопътните гари са най-коварни. За теб — място за пристигане, за жителите тук — на заминаването, те неусетно запращат настръхналите от възбуда и предчувствия пътници право в същността на нещата, в сърцевината на чуждото съществуване, като същевременно се преструват, че правят точно обратното с бляскавите си гигантски надписи: ЧИНЦАНО, МАРТИНИ, КОКА-КОЛА — все огнени названия, напомнящи ти познати стени. А площадите пред железопътните гари! С техните фонтани и паметници на Водача, с

трескавото оживление на уличното движение и кинорекламните, с проститутките си, с младежите, които се бодат, с просяците, бедняците, гастарбайтерите, с такситата и яките шофьори и шумните им приканващи възгласи на възможно най-неразгадаемите езици. Дълбоко затаената у всеки пътешественик тревога го кара да запомни местонахождението на пиацата за таксита на площада с много по-голяма точност, отколкото реда на представяне на произведенията на Великия Маестро в местния музей — защото последният не ще може да му осигури път за отстъпление.

Колкото повече човек пътува, толкова повече паметта му се обогатява с точните места на таксиметровите пиащи, билетните каси, преките пътища до пероните, телефонните кабинки и писоарите. И ако не се връща към тях често, тези гари заедно с непосредствените си околности се наслагват една върху друга в съзнанието му — като всичко, складирано прекалено дълго, — превръщайки се в гигантско, тухлено-чугунно, лъхащо на хлор, легнало на дъното на паметта ти осмокрако чудовище, към което всяко новопосетено място прибавя по едно пипало.

Има и явни изключения — родоначалничката на гарите, лондонската „Виктория стейшън“, шедьовърът на Нерва в Рим или уродливата монументална безвкусица в Милано; Централната гара в Амстердам, на чийто фронтон един циферблат показва посоката и бързината на вятъра, парижката „Гар дю Нор“ или пък „Гар дьо Лион“, със своя умопомрачителен ресторант, където похапвайки превъзходен *canard*^[1] под фреските а ла Дьони, можеш да наблюдаваш през огромната стъклена врата как долу потеглят влакове със смътното усещане за участие в някаква органична обмяна на веществата; Хауптбанхофът до франкфуртския квартал на проститутките, московският „Площад на трите гари“, идеално място да те залее отчаянието и безпътицата — дори за онези, чиято родна азбука е кирилицата. Това са изключения, които не толкова потвърждават правилото, колкото образуват ядрото или ядката на по-нататъшните наслоявания. Техните сводове и стълбища в стил Пиранези огласят, а може би и разширяват подсъзнанието; във всеки случай те остават там — в мозъка — завинаги, в очакване на допълнения.

[1] Патица (фр.). — Б.пр. ↑

II

И колкото по-легендарна е целта ти, с толкова по-голяма готовност гигантският октопод се въздига към повърхността, поглъщайки с еднакъв апетит летища, автобусни гари и пристанища. Истинското лакомство за него обаче е самото място. Онова, което създава легендата — изобретение или постройка, кула или катедрала, секваща дъха древна руина или уникална библиотека, — тъкмо то е най-важното. Чудовището точи лиги над тези бисери, както впрочем и плакатите на пътническите агенции, представляващи истински миш-маш от Уестминстърското абатство, Айфеловата кула, „Василий Блажени“, Тадж Махал, Акропола и няколко пагоди — колаж, който хваща окото, но побърква ума. Познаваме тези вертикални неща още преди да сме ги видели. Нещо повече: и след като ги видим, запомняме не триизмерния им образ, а печатния му вариант.

Или казано по-точно, не помним мястото, а пощенската картичка с него. Споменете „Лондон“ и в съзнанието ви ще се появи най-вероятно Националната галерия или мостът „Гауър“ с мотото на националния флаг, дискретно отпечатан в ъгълчето или на гърба. Кажете „Париж“ и... Може би няма нищо лошо в такъв вид умаляване или подмяна, защото ако човешкият мозък би бил в състояние да обхване и съвмести цялата действителност на света, животът на неговия притежател би се превърнал в непрекъснат кошмар от логика и справедливост. Поне така предполагат законите на съзнанието. Неспособен или нежелаещ да се отчита, човек избира първо движението, след което или престава да смята, или изгубва следата на преживяното, особено когато му е за много повече от един път. Крайният резултат не е просто някаква мешавица или бъркотия, а по-скоро смесен образ — на зелено дърво, ако е художник, на любовница, ако е донжуан, на жертва, ако е тиранин, на град, ако е пътешественик.

Независимо защо човек пътешества — за да смени териториалните правила, за да напълни очите си с творби, за да избяга от действителността (колкото и ужасяваща тавтология да е това),

чистата проба резултат е, естествено, подхранването на октопода, непрекъснато гладен в очакване на нови подробности, с които да се гощава нощем. Събирателният град, в който обитава твоето подсъзнание — или не, в който по-скоро то се завръща, — ще бъде поради това винаги украсен със златно кубе, няколко камбанарии, една опера от типа на „Фениче“ във Венеция, един парк с мрачни кестени и тополи, непроницаеми (като тези в Грац) със своето покоряващо постромантично величие; една широка, печална река, препасана с най-малко шест здрави моста, един или два небостъргача. В крайна сметка градът като такъв не предлага безкрайно много варианти. И сякаш полусъзнавайки това, твоята памет ще прибави и една каменна крайбрежна улица с широките колонади на бившата руска столица, няколко парижки перленосиви фасади с черната дантела на балконските им решетки, няколко булеварда, които постепенно изчезват в люляковия залез на юношеството ти, готически връх или върха на обелиск, който забива иглата с хероина си в мускула на облака; а през зимата — и почерняла от слънцето римска теракота, мраморен фонтан и лошо осветения, пещерен живот на уличните кафенета.

Паметта ти ще дари това място с история, подробности от която вероятно няма да си спомняш, но най-важното в която почти несъмнено ще бъде, че е довела до демокрацията. Все същият източник ще снабди мястото с умерен климат, ще предпочетеш обичайните четири сезона и ще заточиш палмите в гаровите ресторанти. Източникът ще дари града ти с уличното движение на Рейкявик в неделя, хората, ако изобщо ги има, ще са малко; просяците и децата обаче задължително ще говорят свободно чуждия език. Парите ще носят образите на ренесансови учени, на монетите ще бъде гравирана републиката с женски профил, но числата по тях все още ще се четат и основният ти проблем, който няма да е плащането, а бакшишът, ще бъде най-сетне разрешен. Или с други думи, независимо какво пише на билета ти и дали ще отседнеш в хотел „Савоя“ или в „Даниели“, в мига, в който отвориш капациите на прозореца си, ще съзреш „Нотър Дам“, „Сейнт Джеймс“, „Сан Джорджо“ и „Света София“.

Защото гореспоменатото, легнало на дъното чудовище храносмила легендите със същата настървеност, както и

действителността. Да добавим към това стремежа на последната към славата на първите (или претенциите на първите да са били, макар и в далечни времена, в положението на последната). Нищо чудно тогава, че в града ти ще има вода — пристанище, езеро или лагуна, — сякаш е бил рисуван от Клод или Коро. Още по-малко чудно, че средновековните укрепления на римската му стена ще изглеждат като нарочен фон за няколкото стоманобетонни постройки — седалища на университет, а може би на застрахователна компания. Тях обикновено ги издигат на мястото на някой манастир или гето, които бомбардировките са сринали със земята по време на последната война. Нищо чудно и в това, че пътешественикът почита древните развалини много повече от съвременните, оставени с дидактическа цел в центъра на града от бащите му — пътешественикът е по определение продукт на йерархическото мислене.

В крайна сметка обаче между действителността и легендата не съществува йерархия, поне що се отнася до твоя град, тъй като настоящето поражда миналото много по-енергично, отколкото обратното. Всеки един автомобил, който пресича дадено кръстовище, прави статуята на конника много по-стара, по-древна — върху образа на великия местен военен или цивилен гений от осемнайсети век се наслаждава образът на някакъв си облечен в кожи Вилхелм Тел или нещо от този род. Стъпил здраво с четирите си копита върху постаментата (което на езика на скулптурата означава, че ездачът не е загинал на бойното поле, а в собствения си, вероятно балдахинов четириколонен креват), конят на този паметник ще стои в града ти по-скоро в знак на уважение към едно изчезнало превозно средство, отколкото към нечия изключителна храброст. Изпражненията на гълъбите върху бронзовата триъгълна шапка са двама по-заслужени, защото историята отдавна е напуснала града ти, отстъпвайки сцената на по-силните стихии на географията и търговията. Затова градът ти ще притежава не само един кръст между пазара в Истанбул и Мейсиз, не, пътешественикът в този град ще има правото, обръщайки се надясно, да блъсне в коприните, кожусите и кожите на виа Кондоти и, обръщайки се наляво, да се озове във Фошон, където ще си купи пресен или консервиран фазан (консервираният е за предпочитане).

Защото си длъжен да купуваш. Както би казал философът, купувам, следователно съществувам. Има ли човек, който да знае това

по-добре от пътника? Всъщност всяко добре организирано пътешествие се превръща накрая в поход на пазаруването — целият ни преход на този свят е в крайна сметка именно това. Всъщност пазаруването е на второ място след фотографирането като начин да опазим подсъзнанието си от чуждата реалност. Всъщност точно това е сделката и при наличието на кредитна карта тя може да бъде продължена до безкрай. Всъщност защо да не наречеш целия свой град Америкън Експрес? Това ще го узакони точно толкова, колкото би го узаконило и включването му в географския атлас — никой няма да се осмели да оспори описанието ти. Дори напротив, мнозина ще са тези, които ще твърдят, че са били там преди година или две. И за да го докажат, ще извадят куп снимки; ако пък са те поканили на вечеря, дори ще ти организират прожекция на диапозитиви. А някои от тях ще са познавали Карл Малдън, този изискан възрастен кмет, лично и от години.

III

Привечер е в града на твоите спомени и ти седиш на терасата на едно кафене под сведените кестени. Светофарът лениво проблясва с червено-жълто зеленото си око над пустата пресечка, по-горе лястовици кръстосват платиненото, безоблачно небе. Вкусът на кафето или на бялото вино ти подсказва, че не си нито в Италия, нито в Германия, сметката ти пък подсказва, че не си и в Швейцария. Все едно, ти си на територията на Общия пазар.

Отляво се намира Концертната зала, а отдясно Парламентът. А може и да е обратното — трудно е да се различи подобна архитектура. Шопен е минал през този град, Лист също, както и Паганини. Що се отнася до Вагнер, в пътеводителя пише, че е минавал оттук три пъти. Както изглежда, и Ловецът на плъхове. А може би е просто неделя, ваканционно време, наред лято. „През лятото — казва поетът — столиците опустяват.“ Чудесно време за преврат, нали, за навлизането на танковете по калдъръмените улици — без почти никакво движение. Разбира се, ако това място е наистина столица...

Разполагаш с няколко телефонни номера, но вече си ги изпробвал два пъти. Колкото до целта на твоето поклонничество — Националният музей, заслужено прочут с италианските си майстори, — него вече си го посетил направо от гарата, а той затваря в пет. Лошото на голямото изкуство и особено на италианските майстори е, че те кара да се възмущаваш от действителността. Ако, разбира се, действителността е това...

Остава ти да разлистиш местния справочник и да обмислиш дали да отидеш на театър. Навсякъде играят Ибсен и Чехов, обичайното континентално меню. За щастие не говориш езика. Националният балет се оказва на турне в Япония и ти нямаш намерение да изгледаш „Мадам Бъттерфлай“ за шести път, дори и да е с декор на Хокни. Остава ти киното и попгрупите, но от дребния шрифт на тази страница, да не говорим за имената на групите, леко ти се повдига. На хоризонта заплашително изплува все по-разширяващата се окръжност на твоята

талия в някоя „Лютеция“ или „Златна подкова“. Всъщност именно този разширяващ се твой диаметър ограничава възможностите ти за избор.

Колкото повече човек пътува, толкова по-наясно е, че спането в хотелското легло с Флобер няма да му помогне. По-разумно решение е разходка в лунапарка, половин час на стрелбището или с някоя видеоигра — нещо, което да укрепи егото ти, без да изисква познания на местния език. Или да вземе такси до върха на хълма, който се извисява над града и предлага невероятна панорама на твоя събирателен град и неговите околности — Тадж Махал, Айфеловата кула, Уестминстърското абатство, „Василий Блажени“ — всичко закуп. Това е още едно безсловесно преживяване — едно „ах“ ще е достатъчно. Естествено, ако има хълм и ако има такси...

Върни се в хотела си пеша — обратният път е все по нанадолнище. Възхищавай се на хрусталаците и живия плет, зад който се крият изисканите къщи, възхищавай се на шумолящите акации и на мрачния монолит на бизнес центъра. Позабави крачка край добре осветените витрини, особено край тези, които продават часовници. Такова разнообразие, почти като в Швейцария! Не че имаш нужда от нов часовник; това е просто приятен начин да убиеш времето — гледането на часовници. Възхищавай се на играчките, възхищавай се на бельото — това ще се хареса на семейния човек у теб. Възхищавай се на добре изметения паваж и идеалната безкрайност на булевардите — винаги си имал слабост към геометрията, която означава, както сам знаеш, „никакви хора“.

Затова, ако срещнеш някого в бара на хотела, той ще е вероятно като теб — събрат пътешественик. „Хей — ще ти каже той, извъръщайки лице към теб, — защо тук е толкова пусто? Да не е паднала неутронната бомба или нещо подобно?“

„Неделя — ще отвърнеш ти. — Просто неделя, наскре д л я т о , ваканционно време. Всички са на плажа.“

Но знаеш, че лъжеш. Защото нито неделата, нито Ловецът на плъхове, нито неутронната бомба, нито плажовете са изпразнили твоя събирателен град. А той е празен, защото за въображението е по-лесно да създаде архитектура, отколкото живи хора.

1986

ЛИЦА С НЕОБЩО ИЗРАЖЕНИЕ
НОБЕЛОВА ЛЕКЦИЯ^[1]

[0] Написана от Бродски на руски език, лекцията излиза за първи път на английски през 1987 г. в двуезичното издание на Нобеловия комитет в превод на Бари Рубин. Под заглавието „Uncommon Visage“ тя е включена в сборника с есета „On Grief and reason“ (САЩ, 1995), откъдето я възпроизвеждаме в превод от английски. В превод от руски лекцията бе публикувана в първия том с есета на Бродски „По-малко от единица“ („Факел експрес“, 1997, пр. Б. Ламбовски). В настоящото издание възстановяваме оригиналното заглавие на лекцията по цитат от стихотворението на Е. А. Баратински „Не ослепен я музою моею“.
— Б.р. ↑

I

За любител на усамотението, за човек, който цял живот го е предпочитал пред всяка обществена роля и който в това си предпочитание е стигнал твърде далеч — най-малкото далеч от родината си, защото е по-добре да си пълен неудачник в някоя демокрация, отколкото мъченик или пък изискана персونا в тирания — за такъв човек да се озове на подобна трибуна е донейде неловко и нелеко преживяване.

Подобна неловкост се засилва не толкова от мисълта за стоялите тук преди мен, колкото от спомена за онези, които тази чест е отминала, които са нямали шанса да се обърнат от тази трибуна към *_urbi et orbi*^[1], както се казва, и чието натрупано мълчание напразно ще търси да се излее чрез вашия днешен оратор.

Единственото, което ме примирява с тази ситуация, е простицката мисъл, че — преди всичко по стилистични съображения — един писател не може да говори от името на друг, един поет още по-малко; и че ако Осип Манделщам, Марина Цветаева, Робърт Фрост, Ана Ахматова или Уишан Одън стояха тук, те можеха да говорят само от свое име; и вероятно също щяха да се чувстват неловко.

Тези сенки ме смуцават постоянно; те ме смуцават и днес. Във всеки случай не ме подбуждат към красноречие. В най-оптимистичните си моменти си представям, че ги събирам в себе си, макар и да отстъпвам на всеки от тях поотделно. Защото не е възможно да ги надмина на страницата, нито пък да ги надмина в реалния живот. А тъкмо животът им, при целия си трагизъм и при цялата си горчилка, ме кара — вероятно по-често от необходимото — да скърбя за отминалото време. Ако онзи свят съществува — а не мога да им откажа възможността за вечен живот там, както не мога да забравя присъствието им в този, — надявам се те да ми простят дързостта и качеството на онова, което се каня да кажа, тъй като достойнството в нашата професия не се измерва с държането на подиум.

Споменах само петима от тях, онези, чиито дела и чийто жребий означават тъй много за мен най-малкото защото без тях като човек и писател аз не бих струвал много и във всеки случай не бих стоял тук днес. Те са много повече, тези сенки — или може би източници на светлина: лампи? звезди? — естествено, много повече от пет. И всеки от тях е способен да ме накара да занемея. Техният брой е немалък в живота на всеки съзнателен литератор; в моя случай те са двойно повече благодарение на двете култури, към които съдбата пожела да принадлежа. Нещата се усложняват от мисълта за съвременниците ми и събратята ми по перо в тези две култури — поети и писатели, чиито дарования ценя повече от своето и които, ако се бяха оказали на тази трибуна, отдавна биха стигнали до същността, защото със сигурност могат да кажат на света повече от мен.

Затова ще си позволя да направя няколко забележки — разхвърляни, може би тромави, вероятно дори объркващи в своята нестройност. И все пак се надявам професията ми, както и малкото време, което имам да си събера мислите, да ме спасят от обвинения в хаотичност. Човек с моята професия рядко разсъждава систематично; в най-лошия случай твърди, че има някаква система. Но дори нея е взел на заем — от средата, от общественото устройство, от заниманията си с философия в крехка възраст. Нищо не е в състояние да убеди твореца в произволността на средствата, с които постига целите си, повече от самия творчески процес, процеса на създаване. Стиховете, както казва Ахматова, наистина израстват от сметта; корените на прозата не са по-благодарни.

[1] На града и на света (лат.). — Б.р. ↑

II

Ако изкуството учи на нещо (на първо място художникът), това е тъкмо частността на човешкото съществуване. Като най-старата и най-буквална форма на частно предприемачество то съзнателно или несъзнателно развива у човека чувство за уникалност, за индивидуалност, за отделност — превръща го от социално животно в автономна личност. Много неща могат да бъдат споделени — легло, къшей хляб, убеждения, любовница, но не и стихотворение, да кажем, от Райнер Мария Рилке. Всички произведения на изкуството, особено на литературата и най-вече стихотворенията, се обръщат към всеки човек поотделно, влизат с него в преки и непосредствени отношения.

Тъкмо по тази причина изкуството като цяло, особено литературата и най-вече поезията, са недолюбвани от радетелите за общественото благо, от господарите на масите и глашатаите на историческата необходимост. Защото там, откъдето е минало изкуството, там, където е било прочетено стихотворение, вместо очакваните от тях съгласие и единомудрие те откриват многогласие и равнодушие; вместо волята за действие — невнимание и придиричност. С други думи, в малките нулички, с които радетелите за общото благо и водачите на масите са свикнали да боравят, изкуството добавя „точка, точка, запетайка, тире, минус“, превръщайки всяка нула в мъничко човешко, макар и невинаги красиво, лице.

Великият Баратински, говорейки за своята Муза, я описва като притежаваща „лица с необщо изражение“. Струва ми се, че тъкмо в това „необщо изражение“ се крие смисълът на всяко съществуване, защото ние сме генетически подготвени за него. Все едно дали човек е писател или читател, задачата му е преди всичко да живее посвоему, не според външни наредби и предписания, колкото и благородно да звучат те. Защото на всеки от нас се полага един живот и всички добре знаем как свършва той. Би било жалко да похабим този единствен шанс, приемайки чужда външност, чужд опит, намалявайки или раздувайки го в една тавтология — при това глашатаите на историческата

необходимост, които призовават човек да я приеме, няма да влязат в гроба с него, няма дори да му благодарят.

Езикът и, струва ми се, литературата са по-стари и неизбежни, по-трайни от всяка форма на социална организация. Негодуванието, иронията или безразличието, с които литературата често се отнася към държавата, по същество са реакция на постоянното или, по-добре казано — на безкрайното — срещу временното и крайното. Най-малкото докато държавата си позволява да се бърка в работата на литературата, литературата има право да се намесва в работата на държавата. Всяка политическа система, форма на социална организация, също като всяка друга система по дефиниция, е форма на миналото време, което се опитва да се наложи върху настоящето (и нерядко върху бъдещето); а работещият с граматиката е последният човек, който може да си позволи да забрави това. Истинската опасност за писателя не е евентуалното (а често и неизбежно) преследване от страна на държавата, а вероятността да се окаже хипнотизиран от нейните чудовищни или променящи се към по-добро, но винаги временни черти.

Философията на държавата, нейната етика — да не говорим за нейната естетика — винаги са „вчерашни“. Езикът и литературата са винаги „днешни“, а често — особено ако политическата система е ортодоксална — могат да бъдат и „утрешни“. Едно от достоинства на литературата се крие тъкмо в това, че тя помага на човека да уточни времето на съществуването си, да се разграничи както от тълпата свои предшественици, така и от себеподобните си, избягвайки тавтологията — тоест съдбата, известна още и под почетния термин „жертва на историята“. Изкуството като цяло и литературата в частност са забележителни с това, че не понасят повторенията. В ежедневието можете да разкажете един виц три пъти и всеки път да предизвикате смях, да станете душа на компанията. В изкуството този тип поведение се нарича „клише“.

Изкуството е безотказно оръжие и неговото развитие се определя не от индивидуалността на твореца, а от динамиката и логиката на самия материал, от досегашната съдба на средството, което всеки път изисква (или подсказва) качествено ново естетическо решение.

Притежаващо собствени генеалогия, динамика, логика и бъдеще, изкуството е не синонимично, а най-много паралелно на историята; то съществува, като непрекъснато поражда нова естетическа реалност. Затова често се оказва „преди прогреса“, преди историята, чийто основен инструмент е — да коригираме за пореден път Маркс — тъкмо клишетото.

Днес например съществува едно доста разпространено гледище, според което писателят и особено поетът трябва да използва в работата си езика на улицата, езика на тълпата. При цялата си привидна демократичност това твърдение е доста абсурдно и представлява опит да се подчини изкуството, в този случай литературата, на историята. Само ако сме решили, че е време хомо сапиенс да спре своето развитие, можем да караме литературата да говори езика на народа. В противен случай народът трябва да говори езика на литературата.

Общо взето, всяка нова естетическа реалност уточнява етичката реалност на човека. Защото естетиката е майка на етиката. Понятията „добре“ и „лошо“ са преди всичко естетически и поне в етимологично отношение предшестват категориите „добро“ и „зло“. Ако в етиката „не всичко е разрешено“, то е тъкмо защото „не всичко е разрешено“ в естетиката, защото броят на цветовете в спектъра е ограничен. Бебето, което плаче и отхвърля протягания се към него непознат, прави естетически, а не морален избор. Естетическият избор е нещо дълбоко индивидуално, а естетическият опит винаги е частен. Всяка нова естетическа реалност прави човешкия опит още по-частен; а това обособяване, приемащо понякога маската на литературен (или друг) вкус, може да се окаже ако не гаранция, то поне форма на защита срещу робството. Защото човек с вкус, и особено с литературен вкус, е по-малко податлив на припевите и ритмичните заклинания на всяка политическа демагогия. Не е толкова важно, че добродетелта не гарантира, че ще създадете шедьовър; а че злото, и особено политическото зло, винаги се оказва лош стилист. Колкото по-значителен е естетическият ви опит, толкова по-сигурен ще бъде вкусът ви, толкова по-отчетлив ще е моралният му фокус и толкова по-свободни — макар и не непременно по-щастливи — ще бъдете вие.

Тъкмо в този приложен, а не платоничен смисъл следва да разбираме забележката на Достоевски, че красотата ще спаси света, или пък вярата на Матю Арнолд, че ще бъдем спасени от поезията. За света вероятно е твърде късно, но за отделния индивид винаги има шанс. Естетическият инстинкт се развива бързо, защото дори без да знае кой е и какво иска, човек може инстинктивно да усеща какво не харесва и какво не му допада. В антропологично отношение, да повторим, човешкото същество е първо естетично, а после етично създание. Затова не изкуството и в частност литературата е страничен продукт на развитието на нашия вид, а тъкмо обратното. Ако речта ни разграничава от другите обитатели на животинското царство, то литературата — и особено поезията като най-висша форма на изразяване — е, грубо казано, целта на нашия вид.

Далеч съм от мисълта да предложа задължително обучение по стихосложение; въпреки това разделението на обществото на интелигенция и „всички останали“ ми се струва неприемливо. От морална гледна точка тази ситуация е сравнима с разделянето на обществото на бедни и богати; но ако още е възможно да се открият някакви чисто физически или материални основания за съществуването на социално неравенство, при интелектуалното неравенство те са немислими. Равенството в това отношение, за разлика от всяко друго, ни е гарантирано от природата. Говоря не за образованието, а за образованието на речта, всяка неточност в която може да ви доведе до погрешен избор. Съществуването на литературата предполага съществуване в плоскостта на литературата — не само в морално, но и в лексикално отношение. Ако дадено музикално произведение все още ви позволява да избирате между пасивната роля на слушател и активната на изпълнител, всяка творба на литературата — на изкуството, което по думите на Монтале е неизлечимо семантично — ви обрича да бъдете единствено изпълнител.

Струва ми се, че човек трябва да играе тази роля по-често от всяка друга. Нещо повече; вследствие на демографския взрив и произтичащата от него все по-силна атомизация на обществото (тоест все по-силна изолация на индивида) тази роля става все по-неизбежна.

Едва ли знам за живота повече от други на моята възраст, но все пак мисля, че книгата е по-надежден събеседник от приятеля или любимия. Романът или стихотворението не са монолози, а разговори на писателя с читателя, разговори, повтарям, пределно частни, изключващи всички други — взаимно мизантропски, ако щете. А в момента на този разговор писателят е равен на читателя, все едно дали е велик или не. Това равенство е равенството на съзнанието. То остава у човека през целия му живот под формата на спомен, ясен или мъгляв; и рано или късно, на място или не, този спомен влияе върху неговото поведение. Тъкмо това имам предвид, като говоря за ролята на изпълнителя, още по-естествена, защото романът или стихотворението са продукти на взаимната самотност — и на писателя, и на читателя.

В историята на нашия вид, в историята на *homo sapiens*, книгата е антропологически феномен, сравним само с изобретяването на колелото. Възникнала, за да ни даде представа не толкова за произхода, колкото за това, на което сме способни, книгата е средство за придвижване през пространството на опита, придвижване със скоростта на обърнатата страница. Това движение, като всяко друго, се превръща в бягство от най-малкото общо кратко, от опита това кратко да бъде увеличено, издигнато от слабините до сърцето, до ума ни, до нашето въображение. Това е бягство в посока към „необщото изражение“, в посока към автономията, в посока към уединението. Все едно по чий образ сме създадени, вече наброяваме пет милиарда и затова за човека не остава друго бъдеще, освен начертаното от изкуството. Иначе пред нас се простира само миналото — преди всичко политическото със своите масови полицейски забави.

Във всеки случай състоянието на обществото, в което изкуството като цяло и литературата в частност са достояние и прерогатив на дадено малцинство, ми се струва нездравословно и опасно. Не призовавам държавата да бъде заменена с библиотека, макар тази мисъл често да ме е спхождала; но не се и съмнявам, че ако избирахме водачите си въз основа на читателския им опит, а не на политическите им програми, на света би имало далеч по-малко скръб. Струва ми се, че потенциалният господар на съдбите ни би трябвало да бъде запитан преди всичко не как си представя външната си политика,

а какво мисли за Стендал, Дикенс или Достоевски. Дори и само заради това че занаятът на литературата е тъкмо човешкото разнообразие и безобразие, тя се оказва надеждна противоотрова за всеки опит — познат или предстоящ — проблемите на човешкото съществуване да бъдат решавани на едро. Най-малкото като форма на морално застраховане литературата е далеч по-надеждна от всяка система от вярвания или философска доктрина.

Тъй като никакви закони не могат да ни предпазят от самите нас, никой наказателен кодекс не може да предотврати истинското престъпление срещу литературата; можем да осъдим физическите действия срещу нея — гоненията на писатели, цензурата, изгарянето на книги, — но сме безпомощни, когато стане въпрос за най-тежкото провинение срещу нея: пренебрегването на книгите, тяхното нечетене. За това прегрешение човек плаща с целия си живот; ако престъпникът е нация, тя плаща с историята си. Като знам в коя страна живея, пръв бих повярвал, че има установена зависимост между материалното благосъстояние на човека и невежеството му спрямо литературата. Възпира ме само историята на страната, в която съм роден и отраснал. Защото, сведена до най-проста причинно-следствена връзка, руската трагедия е тъкмо трагедията на общество, в което литературата се оказва достойние на едно малцинство — прословутата руска интелигенция.

Нямам желание да се разпростирам по въпроса, нито пък да помрачавам тази вечер с мисли за десетките милиони животи, разрушени от други милиони — тъй като случилото се в Русия през първата половина на двайсети век се случи преди изобретяването на автоматичните оръжия — в името на триумфа на политическа доктрина, чиято несъстоятелност личи от самия факт, че нейното прилагане изисква човешки жертви. Ще кажа само, че вярвам — не емпирично, а само на теория, — че челият Дикенс по-трудно би убил себеподобните си в името на някаква идея от онзи, който никога не е чел този писател. Думата ми е именно за четенето на Дикенс, Стърн, Стендал, Достоевски, Флобер, Балзак, Мелвил, Пруст и т.н., тоест за литературата, а не за грамотността и образованието. Един грамотен, образован човек сигурно е напълно способен след изчитането на някой политически памфлет да убие себеподобните си, при това дори убеден в правотата си. Ленин беше грамотен, Сталин бе грамотен, а също и

Хитлер; Мао Дзедун дори пишеше стихове. Общото между тези хора обаче е следното — списъкът с жертвите им е по-дълъг от списъка с четивата им.

И все пак, преди да премина към поезията, бих искал да добавя, че би било разумно да разглеждаме руския опит като предупреждение най-малкото затова, защото социалната структура на Запада, общо взето, досега е аналогична на положението в Русия до 1917 година. (Точно с това между впрочем се обяснява популярността на руския психологически роман от XIX век на Запад и сравнителният неуспех на съвременната руска проза. Обществените отношения в Русия от XX век явно се виждат на читателя не по-малко екзотични от имената на персонажите и това му пречи да се отъждествява с тях.) Например броят на политическите партии в Русия, в навечерието на октомврийската революция е не по-малък от този в днешна Великобритания или в САЩ. С други думи, безпристрастният наблюдател би казал, че в определен смисъл на Запад деветнайсети век все още продължава. В Русия той е приключил; и ако казвам, че е свършил с трагедия, имам предвид най-вече количеството човешки жертви на тази социална и хронологична промяна. В истинската трагедия загива не героят — загива хорът.

III

Макар че за човек, чийто роден език е руският, да говори за политическото зло е толкова естествено, колкото храносмилането, бих искал вече да сменя темата. Разговорите за очевидното имат недостатъка да развърщат съзнанието със своята лекота, със своето леснопостижимо усещане за правота. В това е тяхната съблазън, сродна по природата си със съблазънта на социалния реформатор, причинил злото. Съзнанието за тази съблазън и отгласкването от нея са до голяма степен отговорни за съдбата на много мои съвременници, отговорни за литературата, изникваща изпод перата им. Тя, тази литература, не беше нито бягство от историята, нито заглушаване на паметта, както може да се стори на някой страничен наблюдател. „Как може да се пише музика след Аушвиц?“ — пита Адорно и човек, запознат с руската литература, може да зададе същия въпрос, заменяйки само името на лагера — да го повтори дори с още по-голямо право, тъй като броят на загиналите в сталинските лагери далеч надвишава броя на загиналите в германските. „А как може да се обядва след Аушвиц?“ — отвърна веднъж американският поет Марк Странд. Във всеки случай поколението, към което принадлежа, се оказа способно да напише тази музика.

Това поколение — поколението, родено тъкмо тогава, когато крематориумите на Аушвиц са работили с пълна мощност, когато Сталин е бил в зенита на своята богоравна, абсолютна, дадена сякаш от самата природа власт — това поколение сякаш дойде на света, за да продължи онова, което теоретически би трябвало да прекъсне в онези крематориуми и в безименните общи гробове на сталинския архипелаг, фактът, че не всичко бе прекъснато, поне не и в Русия, е в немалка степен заслуга на моето поколение и аз съм не по-малко горд да принадлежа към него, отколкото да стоя тук днес. А фактът, че сега съм сред вас, е признание за заслугите на това поколение пред

културата; за световната култура, бих добавил, спомняйки си за Манделщам. Обръщайки се назад, мога да кажа, че започнахме на празно — дори ужасяващо пусто — място и че по-скоро интуитивно, отколкото съзнателно се стремяхме тъкмо към ефекта на непрекъснатост на културата, към възстановяване на нейните форми и тропи, към изпълване на малкото нейни оцелели и често напълно компрометирани форми с нашето ново (поне за нас) съвременно съдържание.

Вероятно имаше и друг път — пътят на по-нататъшната деформация, на отломките и развалините, на минимализма, на зададения дъх. Ако се отказахме от него, то бе не защото той ни се стори пътят на самодраматизацията, нито защото бяхме извънредно въодушевени от мисълта да съхраняваме наследственото благородство на известните ни културни форми, които за нас бяха равнозначни на формите на човешкото достойнство. Отказахме се от него, защото в действителност изборът не беше наш, а на самата култура — за пореден път избор естетически, а не нравствен.

Разбира се, на човека е присъщо да се смята не за инструмент на културата, а наопаки, за неин творец и настойник. Но ако сега твърдя обратното, то е не защото в края на двайсети век откривам известен чар в перифразирането на Плотин, лорд Шафтсбъри, Шелинг и Новалис, а защото поетът като никой друг знае, че онова, което просторечието нарича гласа на Музата, всъщност е диктатът на езика; че не езикът е негов инструмент, а сам той е средство, чрез което езикът продължава съществуването си. А езикът — дори да си го представим като одушевено същество (което би било справедливо) — не е способен на етически избор.

Човек се заема да пише стихотворение по най-различни причини: за да спечели сърцето на възлюбената си, за да изрази отношението си към околната действителност, била тя пейзаж или държава, за да улови душевното си състояние в дадения миг, за да остави — както му се струва в тази минута — някаква следа на земята. Той прибъгва до въпросната форма — стихотворението — по-скоро по несъзнателно-миметични причини: черният вертикален тромб от думи върху бялата страница може би му напомня собствения му жребий на

този свят, съотношението между пространството и неговото тяло. Но независимо от мотивите му да вземе перото и независимо от ефекта на написаното върху читателите — колкото и голям или малък да е той, — непосредственият резултат от това начинание е чувството за влизане в пряк досег с езика, по-точно казано — чувството за изпадане в зависимост от него, от всичко вече произнесено, написано и постигнато в езика.

Тази зависимост е абсолютна, деспотична, но и разкрепостяваща. Защото — винаги по-стар от писателя — езикът още притежава онази колосална центробежна сила на своя времеви потенциал — тоест на цялото си бъдеще време. А този потенциал се определя не толкова от количествения състав на говорещата го нация (макар че и това има значение), колкото от качеството на написаното на него стихотворение. Достатъчно е да си спомним авторите от гръцката или римската древност; достатъчно е да си спомним Данте. А сътворяваното днес на английски или руски например гарантира съществуването на тези езици и през следващото хилядолетие. Поетът, ще повторя, е средството за съществуване на езика; или, както казва обичният ми Одън, езикът живее чрез него. Аз, пишещият тези редове, ще си отида, ще си отидете и вие, четящите ги. Но езикът, на който са написани и на който ги четете, ще остане — не само защото е по-траен от човека, но и защото е по-способен на мутации.

Пишещият стихотворение обаче прави това не защото разчита на посмъртна слава, макар често да се надява стихотворението да го надживее поне малко. Пишещият стихотворение пише затова, защото езикът му подсказва или просто диктува следващия стих. Започвайки стихотворението, поетът по правило не знае как ще свърши той; понякога е много изненадан от обрата, защото често се получава по-добре, отколкото е предполагал, често мисълта му стига по-далеч, отколкото е очаквал. Точно това е моментът, в който бъдещето на езика се намесва в неговото настояще. Както знаем, съществуват три метода на познанието: аналитичен, интуитивен и използваният от библейските пророци — методът на откровението. За разлика от всички други литературни форми поезията използва и трите (клонейки най-вече към втория и третия). И трите са зададени в езика и понякога с помощта на една-единствена дума, на една рима пишещият стихотворение успява да стигне там, където никой преди него не е стъпвал — може би по-

далеч, отколкото сам би желал. Пишещият стихотворение го пише преди всичко затова, защото стихосложението е невероятен ускорител на съзнанието, на мисленето, на светоусещането. Който веднъж е изпитал това ускорение, на всяка цена иска да повтори това изживяване; той изпада в зависимост от този процес, както се получава зависимост от наркотиците или алкохола. Намирацията се в подобна зависимост от езика според мен се нарича поет.

1987

РЕЧ В ШВЕДСКАТА КРАЛСКА АКАДЕМИЯ ПРИ ПОЛУЧАВАНЕТО НА НОБЕЛОВАТА НАГРАДА

Уважаеми членове на Шведската академия, Ваши Величества, дами и господа, аз съм роден и отрасъл на другия бряг на Прибалтика, практически на нейната срещуположна сива, шумоляща страница. Понякога при ясно време, особено наесен, стояхме по плажовете в Келомаки и някой приятел току посочваше с пръст на северозапад през водния лист и казваше: „Виждаш ли оная синя ивица земя? Това е Швеция“.

Беше шега, разбира се, защото и ъгълът не беше този, а и защото според законите на оптиката човешкият поглед може да измине едва трийсетина километра в открито пространство. Пространството обаче не беше открито.

Въпреки това ми е приятно да мисля, дами и господа, че сме вдишвали един и същи въздух, яли сме една и съща риба, подгизвали сме от един и същ — понякога — радиоактивен дъжд, плували сме в едно и също море и сме се отегчавали от едни и същи иглолистни дървета. Според посоката на вятъра облаците, които аз гледам през прозореца си, вече бяха видени от вас, или обратното. Приятно ми е да мисля, че нещичко ни е свързвало още преди да влезем в тази зала.

Колкото до залата, мисля, че допреди няколко часа тя е била празна, каквато не след дълго отново ще стане. Нашето присъствие в нея, и особено моето, е съвсем случайно от гледна точка на стените. Общо взето, от гледна точка на пространството всяко присъствие е случайно, освен ако не притежава постоянните — и обикновено неодушевени — характеристики на пейзажа: на някоя морена, да кажем, на хълм или на чупка в реката. И тъкмо появата на нещо непредсказуемо сред едно свикнало със съдържанието си пространство внушава чувството за събитие.

Така че като ви благодаря за решението да ми присъдите Нобеловата награда за литература, аз всъщност съм ви признателен за това, че приписахте на работата ми чертите на известна неизменност, подобна, да кажем, на ледниковите късове в необятния пейзаж на литературата.

Напълно съзнавам скритите в подобно сравнение опасности: студенина, безполезност, постепенна или бърза ерозия. И ако все пак в тия късове се съдържа, макар и жилка, жива руда — както от суетност ми се ще да вярвам, — значи сравнението е благоразумно.

И тъй като стана дума за благоразумието, искам да добавя, че откак се пише историята, четящите поезия рядко надвишават повече от 1% от цялото население. Затова през древността и Ренесанса поетите са гравитирали към монаршеските дворове, към средищата на властта; затова днес те се тълпят около университетите — средищата на знанието. Вашата академия ми се струва кръстоска между двете; а ако в бъдеще — в онова освободено от нашите особи време — това еднопроцентно съотношение се запази, то ще е в немалка степен благодарение на вашите усилия. В случай че подобна перспектива ви се вижда мрачна, надявам се, че мисълта за демографския взрив ще приповдигне малко духа ви. И четвърт от онзи един процент означава много читатели, дори днес.

Тъй че моята благодарност към вас, дами и господа, не е напълно егоистична. Признателен съм ви за онези, които вашите решения карат и ще карат да четат поезия — днес и утре. Не съм много сигурен, че човекът ще пребъде, както каза веднъж в същата тази зала един велик човек и мой събрат американец; но съм напълно убеден, че четящият поезия човек се дава по-трудно от нечетящия.

Разбира се, преходът ми от Петербург до Стокхолм беше доста странен; но пък за човек с моята професия идеята за правата линия като най-краткия път между две точки отдавна е изгубила привлекателността си. Затова ми беше приятно да откроя, че географията на свой ред е способна на поетическа справедливост.

Благодаря!

1987

СЛЕД ПЪТЕШЕСТВИЕТО, ИЛИ ПОСВЕТЕНО НА ГРЪБНАЧНИЯ СТЬЛЪ

Колкото и чудовищен или напротив, бездарен да е бил денят, вие се изтягате на кревата и вече не сте маймуна, не сте човек, не сте птица, дори не сте риба. В природата хоризонталността е по-скоро геологично свойство, свързано с отлагането: тя е посветена на гръбнака и целта ѝ е бъдещето. Същото в общи линии се отнася и към всички пътеписи и спомени; в тях съзнанието все едно ляга по гръб и отказва да се бори, готви се по-скоро за сън, отколкото за разчистване на сметките с реалността.

Пиша така, както го помня: пътешествие до Бразилия. Никакво пътешествие, просто се качих на самолета в девет вечерта (на летището абсолютна лудница: „Вариг“ продали два пъти повече билети и в резултат обичайната паника, служителите (бразилци) се туткат, безразлични са; усеща се ръката на държавата — на национализацията — на предприятията: държавни служители). Самолетът претъпкан; пищи бебе, седалката не може да се свали, цяла нощ във вертикално положение въпреки хапчето за сън. На всичкото отгоре само преди 48 часа съм пристигнал от Англия. Задуха и т.н. За капак вместо девет часа летим 12, понеже първо кацнахме в Сао Пауло — под предлог, че в Рио имало мъгла, а всъщност, защото половината пътници бяха за Сао Пауло.

От летището до центъра таксито ме вози по десния (?) бряг на прочутата Януарска река, виждат се безброй кранове, презокеански параходи, танкери и т.н. Освен тях — сивите (кръгли) грамади на бразилския ВМФ. (Една сутрин, като излизах от хотела, видях в залива да влиза цитат от Вертински: „Щом ще е бразилски крайцер, капитанът ще е швейцар...“.) Отляво — отляво на шосето имам предвид — е пристанището, отдясно на всеки сто метра шоколадовокожи момчета ритат топка.

Като стана дума за топка, изобщо не трябва да се чудим на успехите на Бразилия във футбола, предвид на това как тук карат кола.

Учудващото при тяхното каране е числеността на населението. Тукашните шофьори са кръстоска между Пеле и камикадзе. Освен това първото, което се набива на очи, е пълното доминиране на старите фолксвагени — единствената марка, която можеш да видиш. От време на време се вижда по някое рено или пежо, или форд, но те явно са малцинство. С телефоните е същото — всички са сименс (и шукерт). С две думи, германците са завладели всичко. (Както казва Франц Бекенбауер: „Футболът е най-важното от маловажните неща“.)

Настаниха ни в хотел „Глория“, старомодно четиринайсететажно съоръжение с много странна система на асансьорите — трябва да се прекачваш от един на друг. За една седмица — толкова живях там — свикнах с хотела като с утроба — или като с вътрешностите на октопод. В известен смисъл хотелът беше много по-интересен от външния свят. Рио — по-точно онази негова част, която успях да видя — е доста еднообразен град, както що се отнася до сградите, така и по отношение на градското планиране; и на богатството и бедността. Една две-три километрова ивица между океана и планините, затрупана със съоръжения а ла идиота Корбюзие. Деветнайсети и осемнайсети век са унищожени изцяло. В най-добрия случай можете да се натъкнете на останки от еснафския модерн от края на миналия век с типичния сюрреализъм на аркадите му, балконите му, витите стълби, куличките и дявол знае още какво. Но това е рядкост. Рядкост са и малките три-четири етажни хотелчета в тесните улички зад тези огромни фасади; уличките се катерят под ъгъл минимум седемдесет и пет градуса по хълмовете и свършват във вечнозелената гора, истинска джунгла. На тези улички в малки къщи, повечето под наем, живее местното — обикновено обслужващо туристите — население: бедно, мъничко отчаяно, но като цяло не се оплаква от съдбата си. Вечер тук на всеки десет метра те канят да се ... еш; според твърденията на западногерманския консул проститутките в Рио не искат пари — или във всеки случай не се надяват да ги получат и много се учудват, когато клиентът тръгне да си плаща.

Възможно е Негово превъзходителство да е прав. Нямах възможност да проверя, понеже, както се казва, от зори до късна доба бях зает с една делегатка от Швеция, която и на вид, и по бездарност

много приличаше на К. Х., с тази разлика, че К. Х. не беше нито простачка, нито психопатка (впрочем тогава бях по-млад и по-хубав и ако К. не ме беше запознала с благоверния си и със злостното им детище, може би щях да мога да се справя с тази бездарност). На третия ми ден в Рио и на втория от шведските игри отидохме на плаж на Копакабана, където, докато се пържех, ми отмъкнаха четири стотака плюс любимия ми часовник — Лиз Франк ми го беше подарила шест години преди това в Масачузетс. Кражбата беше извършена перфектно и както във всичко тук, и в нея беше включена природата — в случая чрез едно куче, което се разхождаше по плажа и, подучено от стопанина си, отвличаше събутите гащи на честните пътешественици. Никой пътешественик, естествено, няма да заподозре едно четириногло — е, куче някакво, какво толкова. През това време двуногото пребърква панталоните ви, като хуманно ви оставя няколко крузейро, за да се върнете с автобуса до хотела. С други думи, за експерименти с местното население не можеше да става и дума, каквото и да твърдеше германският консул, докато ни черпеше с една впечатляваща домашно приготвена напитка, която сияеше във всички цветове на дъгата.

Плажовете в Рио наистина са невероятни. Когато самолетът започне да се спуска, виждате, че целият бразилски бряг е всъщност непрекъснат плаж — от екватора до Патагония. От връх Корковадо — скалата, извисяваща се над града и увенчана с двайсетметрова статуя на Христос (подарена на града между другото от Мусолини) — се виждат и трите плажа: Копакабана, Ипанема и Леблон — и още много други, на север и на юг от града, и безкрайната планинска верига, в чието подножие са израснали бетонните джунгли на този град. В ясно време човек има впечатлението, че и най-възхитителните му мечти са бездарни продукти на недоразвитото му въображение. Мисля, че никъде другаде няма такъв пейзаж.

Тъй като бях там само една седмица, всичко, което пиша, не излиза извън рамките на първите впечатления. След тези думи мога да кажа, че Рио е най-абстрактният (в смисъл на култура, асоциации и др. под.) град. Това е град, в който не можете да имате спомени, та ако ще да живеете в него цял живот. За европейца Рио е въплъщение на биологичната неутралност. Нито една фасада, нито една улица няма да

породят у вас никакви алюзии. Този град е град на двайсетия век, в него няма нищо викторианско, нито дори колониално. С изключение може би на сградата на пристанището, която прилича едновременно и на Исакиевския храм, и на вашингтонския Капитолий. И поради този свой безличен (блокове, блокове и блокове), имперсонален характер, поради плажовете, адекватни по мащаби и щедрост на самия океан, поради интензивността, населеността, разнообразието и несъвпадането, несъответствието на тукашната растителност на всичко, с което е свикнал европеецът, Рио поражда усещането за пълно бягство от действителността — такава, каквато сме свикнали да си я представяме. През цялата тази седмица се чувствах като бивш нацист или като Артур Рембо: всичко е вече минало — и всичко е позволено.

Може би дори, казвах си, цялата европейска култура с катедралите си, с готиката, с барока и рококо, с украсите и финтифлюшките, с пиластрите, акантите и така нататък е само мъката на маймуната по изгубената завинаги джунгла. Не е ли знаменателно, че културата — такава, каквато я познаваме — е разцъфнала именно в Средиземноморието, където растителността се променя и се е надвесила над морето, за да се хвърли в него или да полети в истинската си родина... Колкото до конгреса на ПЕН — клуба, това беше отчаяно скучно мероприятие, абсолютно глупаво, и нямаше никакво отношение към литературата. Марио Варгас Лъоса и може би аз бяхме единствените писатели в залата. Отначало реших изобщо да не обръщам внимание на глупавите дрънканици, но когато всяка сутрин се срещаш с делегатите (и с делегатките — много гадни делегатки) на закуска, във фойето и по коридорите, лека-полека всичко започва да става някак реално. Накрая дори се борих като лъв за създаването на клон на ПЕН — клуба за вьетнамските писатели в изгнание. Толкова се разчувствах, че насмалко да се разплача пред всички.

В крайна сметка направихме октаедър: Улрих фон Тирн и жена му, Фернандо Б. (португалец) и жена му, Томас (швед) с дамата си от Дания и със Саманта (т.е. в неговия случай скандинавски триъгълник) и аз с моята шведка. Плюс-минус двама западногерманци, полупияни и полулуди. И тази — или почти тази — компания обикаляше от кръчма в кръчма и пиехме и хапвахме. И всеки ден, като се видехме на закуска или във вестибюла, си задавахме един и същ въпрос: „Къде сте

довечера?“ — и отговорът беше един или друг ресторант, където градските управници щяха да ни развличат с присъщата за градските управници тържествена глупост, речи и т.н. На откриването на конгреса дойде президентът генерал Фигурейдо, каза три изречения, поседя в президиума, потупа Льоса по рамото и си тръгна, съпроводен от огромна кавалкада телохранители, полиция, офицери, генерали, адмирали и от фотографите на всички вестници, които го щракаха с интензивността на хора, убедени, че обективът не запечатва само повърхността, а прониква направо във великия им съгражданин. Забавно ми беше да наблюдавам всичките тези отрепки, готови да сменят господаря си във всеки момент, да застанат под което и да било знаме със саката, с вратовръзките си и с белите си ризи, над които изпъкваха напрегнатите им шоколадови личица. Не хора, а някакви хибриди между маймуна и папагал. Плюс преклонение пред Европа и непрекъснати цитати било от Юго, било от Малро, при това с подчертан акцент. Третият свят е наследил всичко, включително комплекса за непълноценност на Първия и Втория. „Кога заминаваш?“ — попита ме Улрих. „Утре“ — отвърнах. „Щастливец“ — каза той, понеже оставаше в Рио с жена си — за да спаси брака си, което според мен вече беше постигнал. Така че той щеше да остане в Рио, да ходи на плаж с тукашните преподаватели по немска литература, а нощем, в хотела, да се измъква от леглото и да чука на вратата на Саманта — стаята ѝ беше точно под тяхната. 1161 и 1061. Тук можеш да смениш долари за крузейро, но крузейро за долари — не.

Мислех след конгреса да остана в Бразилия десетина дни и или да отседна в някое евтино хотелче в района на Кобакабана и да ходя на плаж, или да отида в Байя и да тръгна нагоре по Амазонка, оттам в Куско, от Куско в Лима и после в Ню Йорк. Но ми бяха откраднали парите и макар че можех да взема от „Американ Експрес“, не го направих. И континентът, и страната ми бяха интересни, но ме е страх, че съм видял на този свят повече, отколкото съм осъзнал. И въпросът изобщо не опира до здравословното ми състояние. В края на краищата за един руски писател ще е интересно да пукне в джунглите. Невежеството ми по отношение на южната тематика обаче е толкова дълбоко, че дори и този най-трагичен опит едва ли би ме просветил.

Има нещо отвратително в това да се плъзгаш по повърхността с фотоапарат в ръка и без цел. През деветнайсети век човек все още е можел да бъде Жул Верн и Хумболт, през двайсетия обаче трябва да оставим флората и фауната да си се оправят сами. Във всеки случай видях Южния кръст и по пладне гледах слънцето и западът ми беше отляво, а изтокът — отдясно. Колкото до мизерията, да ми простят всички, които могат да прощават, тази мизерия е правопрпорционална на неповторимостта на тукашния пейзаж. На такъв фон (океанът и планините) социалната драма се възприема по-скоро като мелодрама не само от зрителите, но и от самите жертви. Красотата винаги обезсмисля действителността до известна степен; а тук тя е голяма част от нея — от действителността.

Нервните хора не бива — пък и не могат — да си водят дневник. Естествено, бих искал да запазя нещо от тези седем дни — поне чудовищно големите шишчета (чураско родизио), но още на втория ден вече ми се искаше да се върна в Ню Йорк. Рио, разбира се, е по-шикозен от Сочи, Лазурния бряг, Палм Бийч и Флорида въпреки смога, който там е още по-непоносим заради жегата. Но — и това може би е най-важното — същността на всичките ми пътешествия (техният, така да се каже, страничен ефект, преминаващ в тяхната същност) е във връщането ми тук, на Мортън стрийт, във все по-детайлната разработка на новия смисъл, който влагам в понятието „вкъщи“. Колкото по-често се връщаш, толкова по-конкретен става копторът ти. И съответно все по-абстрактни стават моретата и земите, из които странстваш. Очевидно вече никога няма да се върна на улица „Пестел“ и Мортън Стр.^[1] е просто опит да избягам от усещането за света като за еднопосочна улица.

След победата в битката за анамитите^[2] в изгнание се оказва, че Саманта имала рожден ден — не помня дали ставаше на 35 или на 45, и ние с Улрих и жена му, Фернандото Б., Саманта и Великия преводач (може би най-големият писател от всички ни, понеже цялата репутация на континента се крепеше на него) отидохме да празнуваме в някакъв ресторант. Замаян от алкохола, почнах да обяснявам на Великия преводач, че те всичките са като Щатите от XIX век и че ни съдират кожата на нас, европейците, заради собствената си етнография. Че

„Сто години самота“ си е Томас Улф, когото — просто така се случи — бях прочел точно преди да прочета „Сто години“, и че усещането за „преогромняване“ се долавя веднага. Вел. пр. възпитано и лениво се отбраняваше: да, това си е влечението към световната култура, европейците също го изпитвали, евразийците пък може би още повече (спомних си милюковското: „Защо Евразия? Защо не — като се има предвид географската пропорция — Азиопа?“), че психоанализата още не се е вкоренила на юг от екватора и затова те могат да фантазират неудържимо, за разлика от днешните американци например. Улрих, затиснат от Саманта и нищо незабелязващата си половинка, отбеляза, че за всичко бил виновен модернизмът и че след него читателите се пристрастили към тревата, дъвката и латиноамериканската лигоч, и че Борхес бил едно, а целият този жизнерадостен боклук — съвсем друго. „И Кортасар“ — казах. „Да де, Борхес и Кортасар“ — каза Улрих и посочи с очи Саманта, понеже беше по къси гащета и тя бъркаше в тях отляво, без да вижда, че благоверната му половинка се е насочила, накъдето трябва отдясно. „Борхес и Кортасар“ — повтори той. После отнякъде дойдоха двамата пияни германци и отведоха спасената съпруга, Вел. пр. и португалците на някакво гости, а Саманта, Улрих и аз тръгнахме покрай Кобакабана към „Глория“, при което те се съблякоха голи, скочиха в океана и изчезнаха един дявол знае за колко дълго, а аз седях на празния плаж, пазех дрехите и хълцах, и имах чувството, че това вече ми се е случвало.

Всеки пиян, особено ако е чужденец, особено ако е руснак и особено ако е нощем, винаги се тревожи дали ще може да намери пътя до хотела си и тази тревога постепенно го кара да изтрезнее.

В апартамента ми в „Глория“ — наистина луксозен, нали бях почетен член на американската делегация — имаше огромно езероподобно огледало, потъмняло и покрито с нещо червеникаво като водорасли. То не оглеждаше, а по-скоро поглъщаше всичко, което ставаше в стаята, и често, особено по здрач, се гледах в него като гол костур, който бавно плува сред водораслите и ту се издига към повърхността, ту се спуска към дъното. Това усещане беше по-силно от реалността на заседанията, от разговорите с делегатите и от интервютата за пресата, тоест всичко, което ставаше, ставаше сякаш на

дъното, на заден план, в тинята. Може би проблемът беше в жегата, от която това езеро беше единствената защита, понеже в „Глория“ нямаше климатици. Както и да е, преди да слеза в заседателната зала или да изляза в града, трябваше да полагам усилия, за да нагласявам съзнанието, говора и зрението си — и слуха също впрочем — към външната обстановка. Същото става и със стиховете, които ме преследват, без да имат нищо общо със ситуацията — и мои, и чужди; по-често чужди, английски дори по-често от руските, особено на Одън. Стиховете са водораслите, а паметта е същият гореспоменат костур, който плува сред тях. От друга страна, може би всичко може да се обясни с някакъв безсъзнателен нарцисизъм, който посредством разпадащата се амалгама придобива оттенък на отстранение, някакъв извънвремеви привкус, защото смисълът на всяко отражение е не толкова интересът към собствената персона, колкото в това да се погледнеш отвън. На шведската ми вещ тези неща ѝ бяха чужди и интересът ѝ към огледалото беше професионално дамски и отчасти порнографски: извила глава, тя гледаше в процес и поза себе си, а не водораслите или костура. Отляво и отдясно на езерото висяха две цветни литографии, изобразяващи бране на манго от полуголи негреси и панорама на Кайро; отдолу имаше развален телевизор.

Сред делегатите имаше два невероятно гадни екземпляра: дърта доносничка от България и някакъв дърт копелдак литературовед от ГДР. Тя говореше на английски, той, освен на немски — и на френски, и усещането от всичко това (поне за мене) беше за замърсяване на цивилизацията. Особено мъчително беше да слушам всичките тези глупости родно производство на английски: защото инглишът някак изобщо не подхожда за тези неща. Не знам, може би преди сто години същото са изпитвали и руските слушатели. Не помня как се казваха: тя беше някоя си Роза Хлеб^[3], майор от запаса, сиво костюмче, очила, службица. Той беше бетер нея, литературовед, повече плямпач, отколкото съчинител, в най-добрия случай нещо от рода на „За стилистиката на ранния Йоханес Бехер“^[4] (същият, който е съчинил сонета за рождения ден на Бащата на народите, онзи, дето почва така: „Събудих се днеска със чувството, че пет ми хиляди славеи...“ Хиляда нахтигалчета.) Когато тръгнах да се изказвам за анамитите,

дватамата се разтревожиха и Дойче Демократите даже зададе въпрос към президиума коя страна представям. След това, argès^[5] самото гласуване, тази гад се лепва за мен и почва да дрънка нещо от рода на „ние не познаваме творчеството им, вие може и да четете на техния език, но все пак ние сме европейци и“, на което му отговорих, че в Индочайна има п пъти повече хора, отколкото в Демократите и не-Демократите, взети заедно, и следователно има всички шансове за еквивалент на Ана Зегерс унд Стефан Цвайг. Изобщо работата беше като с циганките гледачки, когато ти се лепват и ти нарушават териториалния императив, направо ти се навират във физиономията — което позволяваме само на булките си, и то невинаги. Понеже на нормално разстояние кой ще ти даде милостиня, нали? И тези значи също те хващат за копчето, гукат и те гледат иззад италианските си (рамките) очила. Континенталните боклуци много си падат по това, понеже нали има полемика, цитати ако не от Фойербах, то от някой друг идеалистически тъпанар, и прошарени коси, и абсолютен шаш пред собствения ти глас и ерудиция.

По-цветнокожата публика също си пада по тия работи, даже повече от европейците. Имаше ги много — от Сенегал, от Слоновата кост и не помня откъде още. Лъснато — мазни шоколадови твари със скъпи костюми, Балансиага и т.н., живели в Париж, понеже как ще я карат гошистките, ако ги няма негрите от Третия свят — и те само това помнят, понеже собствените им дехкани, фелахи и бедуини изобщо не ги интересуват. Вашите цветнокожи братя страдат, викам им. Не, отговарят ми, вече се разбрахме с Дойче Демократите, и с Леополд Седар Сенгор^[6] също говорихме. От друга страна, ако конгресът не беше в Рио, а някъде, където има предимно елхички и катерички, може би щяха да се държат различно. Защото тук всичко им е прекалено познато: палми, лиани и папагали. Белият човек е решил, че наглото му държане в други ширини има всякакви основания: исторически, кръстоносни, мисионерски, търговски, имперски — иначе казано, динамични. Тези пък никога не са се отдавали на експанзията, така че може би наистина ще е добре да видят малко сняг — хем нахалството им ще понамалее, а току-виж и състрадание се пробудило в необрязаните им души.

Най-гадното беше, когато от всичко това всичко се скапваше — по принцип там, където няма английски, е кофти. Както е казал Одън,

най-много ме е страх да не пукна в някое хотелче за огромно неудоволствие на объркания обслужващ персонал. Предполагам, че точно така ще стане и че това, което съм писал, ще е адски объркано — но не ми се мисли за това, въпреки че трябва. Човек не мисли за това не защото не иска, а защото то — да го наречем небитие, макар че има и по-къса дума — не иска да разгласяваш тайните му и това много го плаши. Затова дори когато мислиш — уплашен, превъзмогнал уплахата, пак не записваш нищо. Всичко това е странно всъщност, понеже мозъкът ти от твой съюзник, какъвто би трябвало да бъде, се превръща в пета колона и намалява и без това не кой знае колко голямата ти съпротивляемост. И си мислиш не как да се измъкнеш от всичко това, а гледаш картините, които ти рисува съзнанието ти — картините с какъв ужас ще свърши всичко това. Лежах по гръб в „Глория“, зяпах тавана, чаках да подейства таблетката и да дойде шведката, която си знаеше само плажа. Но все пак постигнах целта си и секцията на моите анамити беше утвърдена, argès което една миниатюрна виетнамчица просълзено ми благодари от името на целия им народ и каза, че ако съм отидел в Австралия, откъдето я бяха пратили в Рио, след като събирали помощи за билета ѝ, съм щял да бъда скъп гост и щели да ме нагостят с уши от кенгуру. Не си купих нищо бразилско — само пакетче талк, понеже си бях претъркал едно нежно място.

Най-хубавото бяха нощните разговори с Улрих в бара, където местният пианист изтръгваше с чувство от клавиатурата „Компарсита“, „Ел Чокло“ (истинското аржентинско танго), обаче „Кърнъл Буги“ изобщо не го докарваше. Причината: южен — друг — сантиментален, макар и нелишен от жестокост — темперамент; неспособност за хладно отрицание. По време на един от тях — един дявол знае за какво, за Карл Краус^[7], мисля — моята шведска вещ на име Ула дойде при нас и след десет минути, без да разбере нищо и съвсем вбесена, почна да дрънка такива глупости, че щях да я цапна. Интересно как в човека се събужда спящото допреди миг животно, в нейния случай вонлив скункс — смърдящ пор, казано по нашенски. И което е още по-интересно — да гледаш как звярът се пробужда в съществуване, което само преди час е чело доклад и е ръсило набъкани с

латинизирани фрази речи пред микрофона, урби ет орби. Помня очарователната бежова рокля с тъмносини шарки, яркочервения пенъоар сутрин — и жестоката омраза на животното, което се сеца, че е животно, в два през нощта. Танго, шепнещи си в полумрака двойки, сладникав шнапс и озадаченият поглед на Улрих. Сигурно седеше и се чудеше при кого да отиде, мръсникът му с мръсник: при спасения си вече брак или при Саманта, разбираемо впила се в него като в образован европеец.

След приключването на мероприятиято градското началство организира нещо с пиячка и петифури в Културния център, който с все авангардната си архитектура се намираше на цели светлинни години от Рио, и по пътя както натам, и още повече обратно, октоедърът започна да променя конфигурацията си с помощта на М. С., който излезе истински етнограф и скастри една от преводачките. След това се почнаха разделите. Мойта шведка си замина за страната на среброто и не успяхме да се сбогуваме. Триъгълникът (Улрих, половинката му и С.) тръгна за Байя и оттам нагоре по Амазонка и към Куско. Пияниците германци също се разкараха, а аз, без пари, хванал се с ръка за сърцето и с накъсан пулс — към местоживеенето си. Португалецът (води ни на някакъв местен ритуал, който представи едва ли не за „вуду“ и който на практика се оказа нормална езическа версия на масово пречистване от греховете в един от работническите — и кошмарни — квартали: буренаци и тръни, някакъв монотонен идиотски хор — и всичко това в някакъв училищен салон, — снимки на икони, топла кока-кола, кучета с окапала козина и няма начин да намериш такси да се прибереш) и кльощавата му висока ревнивка ни заведоха на не знам кой си — понеже говореха на местното наречие — остров, където правели направо чудеса за възстановяване на потенциата. Въпреки че всички страни са просто продължение на пространството, в страните на Третия свят има някакво особено отчаяние, някаква особена, чисто тяхна си безнадеждност, и това, което при нас се осъществява от Държавна сигурност, тук става в резултат на нищетата.

Имаше и един местен, югославянин по рождение, воювал срещу германците, а може би срещу италианците, който ме водеше насам-

натам и се хващаше за сърцето също като мен. Излезе, че е чел направо всичко, обеща да ми намери „Хермес-Бейби“ с любимия ми шрифт, ходихме да ме черпи в „чураскарията“^[8] на плаж Леблон.

Когато общувам с такива хора, винаги се чувствам мошеник, понеже онзи, за когото ме мислят, отдавна (от момента, в който съм написал вече прочетеното от тях) не съществува. Съществува само един уплашен психопат, който се мъчи да не обиди никого — защото най-важното е не литературата, а умениято да не правиш лошо на никого; но вместо това дрънкам и аз не знам какво за Кантемир, за Державин и прочее, а те слушат зяпнали, все едно че на света има нещо друго, освен отчаяние, неврастения и страх от смъртта. Както казва Акутагава: „Нямам никакви принципи, имам (само) нерви“. Интересно, дали официалните пратеници на руската култура чувстват същото, особено като се напият, когато ги пращат по бреговете на слоновата кост или в Могадису. Защото навсякъде е едно и също — прах, ръждясали жезла, панели и мургавите физиономии на местното население, за което не означаваш нищо, също както и за своето. Понякога може да синее и море.

Както и да започват, пътешествията винаги свършват еднакво: вкъщи, в кревата, лягаш си и забравяш какво е станало. Едва ли ще стъпя пак някога в тази страна и в това полукълбо, но след като се прибера, креватът ми поне ще е още „по мой“, а дори това е достатъчно за човек, който си купува мебелите, а не ги получава по наследство, за да намери смисъл и в най-безцелните пътувания.

1978

[1] Литейный проспект 27 — това е пощенският адрес на Бродски в Ленинград (дом „Мурузи“, на ъгъла на Литейния пр. и ул. „Пестел“). На Morton street 44 поетът живее дълги години в Ню Йорк. — Б.р. ↑

[2] Анам — така китайските императори са наричали Северен и Централен Виетнам, които между VII и X век са били под тяхна власт. По-късно — название на Централен Виетнам по време на френското колониално господство. — Б.р. ↑

[3] Героиня от романа на Ян Флеминг „От Русия с любов“, зловеща агентка на организация „Спектър“. — Б.р. ↑

[4] Йоханес Бехер (1891–1958) — немски поет и романист, виден деец на германската компартия, министър на културата на ГДР. От 1935 до 1945 г. живял в СССР. — Б.р. ↑

[5] След (фр.). — Б.р. ↑

[6] Леополд Сенгор (1906) — френскоезичен поет, президент на Сенегал (1960–1980) и генерален секретар на управляващата Социалистическа партия. — Б.р. ↑

[7] Карл Краус (1874–1936) — австрийски поет и критик, издател на сп. „Факел“ („Die Fackel“). — Б.р. ↑

[8] Churrascaria (порт.) — евтино заведение, където се сервира пържено месо. — Б.р. ↑

ALTRA EGO

I

Представата за поета като заклет донжуан е сравнително нова. Подобно на много схващания, които са в масово обръщение в народното съзнание, тя е най-вероятно вторичен продукт на промишлената революция, която чрез количествени скокове по посока на увеличаване на населението и неговата грамотност поражда и самото явление народно съзнание. Или с други думи, тази представа за поета се дължи много повече на масовия успех на Байроновия „Дон Жуан“, отколкото на личните романтични похождения на автора му, които, макар и впечатляващи, не са били навремето известни на широката публика. Да не говорим, че за всеки Байрон винаги ще се намери по един Уърдсуърд.

Като последна епоха на социална хомогенност и съпътстващата я простация, деветнайсети век е отговорен за по-голямата част от схващанията и отношенията, които сме усвоили и които ни напътстват днес. В поезията този век принадлежи откровено на Франция и може би експанзивните ръкомахания и екзотичните склонности на френските романтици и символисти са допринесли също толкова за мъглявата представа за поета, както и ширещото се сред простолудията мнение, че французите са по принцип неморални. Зад това оклеветяване на поетите се крие, общо взето, инстинктивното желание на всеки социален строй, бил той демокрация, теокрация, автокрация, идеокрация или бюрокрация, да злепостави или омаловажи авторитета на поезията, която не само съперничи на авторитета на властта, а поставя и въпросителен знак върху самия индивид, неговите постижения и душевна безопасност, неговото значение. В този смисъл деветнайсети век не се отличава от предхождащите го векове — стане ли дума за поезия, всеки буржоа се превръща в Платон.

II

Отношението на античността към поета е било далеч повъзвишено и разумно. Това се дължи не само на политеизма, но и на факта, че публиката е била принудена да прибегва към поета за забавление. С изключение на взаимните заяждания, обичайни за литературния свят във всяка епоха, пренебрежителното отношение към поетите в античността е рядкост. Точно обратното, поетите са били уважавани като хора, близки до боговете — в народното въображение тяхното място е било някъде между гадателите и полубожествата. Боговете са били наистина често сред тяхната публика, както се вижда от мита за Орфей.

Не може да има нищо по-чуждо за Платон от този мит, който е особено показателен за схващането на античността за непоквареността на чувствата на поета. Орфей не е донжуан. Той е така покъртен от смъртта на жена си Евридика, воплите му са толкова сърцераздирателни, че боговете на Олимп му разрешават да слезе в подземния свят, за да я изведе оттам. Това че нищо не излиза от пътешествието му (подобни пътешествия намираме по-късно при Омир, Вергилий и най-вече при Данте), е само доказателство за силата на чувствата на поета към любимата, както и, разбира се, за разбирането на древните за сложността на вината.

III

Тази сила на чувствата, както и по-нататъшната съдба на Орфей (той бива разкъсан от тълпа разярени менади, защото не се поддава на съблазънта на разголената им плът и остава верен на дадения в знак на скръбта му по Евридика обет за целомъдрие), говорят, че поне за този поет страстта е моногамна. И макар, за разлика от по-късните монотеистични периоди древните да не са държали особено много на моногамията, трябва да се отбележи, че те не са проявявали и особена склонност към нейната противоположност, поради което са избрали верността като отличително качество за своя водещ поет. В общи линии, освен любимата единственият друг женски образ в поетическото творчество на древността е Музата.

В модерното съзнание двете се припокриват, в древността това не е било така, защото Музата съвсем не е била от плът и кръв. Дъщеря на Зевс и на Мнемозина (богинята на паметта), тя не е притежавала нищо осезаемо, единственият начин, по който се е явявала на смъртните и най-вече на поета, е било с гласа си — диктувайки му някой стих. Или с други думи, тя е била гласът на езика, а онова, в което поетът се вслушва, онова, което му диктува следващия стих, е именно езикът. Вероятно граматическият род на думата език на гръцки (*glossa*) обяснява женствеността на Музата.

Съществителното е натоварено с това значение и на латински, френски, италиански, испански и немски, където език е също от женски род. На английски обаче думата е „то“, а на руски „той“. Независимо от граматическия род на съответния език, връзката на поета с него е моногамна, защото поетът е, поне в професията си, едноезичен. Би могло да се каже, че възможностите за вяроност на поета се изчерпват с верността му към Музата му, което си проличава и в Байроновото схващане за поета романтик — това обаче би било така само ако човек имаше правото на избор на езика си. В случая езикът е даденост, а знанието кое полукълбо на мозъка принадлежи на Музата

би имало смисъл само ако можем да контролираме тази част от анатомията си.

IV

Ето защо Музата не е алтернатива на любимата, а нейна предшественица. Всъщност като „по-възрастна жена“ Музата, по майка Език, играе решаваща роля в емоционалното развитие на поета. Тя е не само отговорна за подредбата на чувствата му, но и твърде често за избора на обекта на възжеланията му, както и за начина, по който той подхожда към него. Тя е, която го кара да бъде фанатично целеустремен, превръщайки любовта му в еквивалент на собствения си монолог. Всичко онова, което в областта на чувствата е равнозначно на упорство и налудничавост, е обикновено по заповед на Музата, чийто избор е винаги с естетическо начало и не признава алтернативите. В известен смисъл любовта е винаги монотеистично преживяване.

Християнството, естествено, не е пропуснало да се възползва от това. И все пак онова, което всъщност свързва религиозния мистик с езическия сенсуалист, или Джералд Менли Хопкинс със Секстус Проперциус, е техният емоционален абсолютизъм. Силата на този емоционален абсолютизъм е толкова голяма, че понякога той се изстрелва над всичко наоколо, като често подминава собствената си цел. По правило заядливият, своенравен, самопозоваващ се, настойчив глас на Музата въздига поета над всякакви свършени или несвършени съюзи, над абсолютните провали и безумните мигове на щастие, и всичко това за сметка на реалността, независимо дали в нея има, или няма споделящо чувствата му момиче. Или иначе казано, тонът се повишава заради самия тон, сякаш езикът дава първия тласък на поета, особено на романтика, той е изходната му точка, мястото, откъдето е произлязъл, началото, което бе думата или различимият звук. На това се дължат много разбити бракове, много дълги стихотворения, много метафизични наклонности в поезията, защото всяка дума иска да се върне там, откъдето е дошла, макар и само като ехо, което е майка на римата. Оттук и славата на поета като развратник.

V

Сред многото фактори за духовното затъпяване на публиката първо място заема воайорският жанр на биографията. Изглежда, никой не се е замислил, че прелъстените и изоставени моми са много повече от безсмъртните стихове. Последният бастион на реализма, биографията, се основава на главозамайващото предположение, че животът може да обясни изкуството. Ако следваме тази логика, то тогава „Песента на Роланд“ трябва да е написана от Синята Брада (или поне от Жил дьо Рец), а „Фауст“ от Фридрих Прусски или, ако предпочитате, от Хумболт.

Общото между поета и неговите по-малко членоразделни сънародници е, че животът е заложник на професията му, а не обратното. И не само защото му плащат за думите (рядко и малко) — а защото той също плаща за тях (цената понякога е ужасяваща). Второто е причина да настъпи объркване, то е и повод за биографиите, защото при този вид плащане безразличието не е единственото платежно средство — отлъчването от обществото, затвора, изгнанието, забравата, самоотвращението, несигурността, угризенията, лудостта и още ред най-различни мании са напълно приемливи парични единици. Несъмнено тези неща се поддават на описание. Но те не са причина, а следствие на писането. Грубо казано, за да направи творчеството си продаваемо и да избегне клишетата, поетът е принуден да се стреми непрекъснато да стигне там, където никой преди него не е бил — духовно, психически или словесно. Веднъж стигнал дотам, той открива, че наистина няма никого наоколо, освен може би първоначалното на думата или първия различим звук.

А за това се плаща. Колкото по-дълго се занимава с това — да произнесе нещо дотогава непроизносимо — толкова по-своенравно става поведението му. Откровенията и прозренията, до които е достигнал по този път, могат да го накарат или да се главозамае, или, и това е по-вероятно, да изпита още по-голямо смирение пред силата, която предполага подобни прозрения и откровения. Възможно е да го

споходи и убеждението, че езикът, по-стар и по-надежден от всичко друго, дарява него, своя изразител, с мъдростта си и със знание за бъдещето. Няма значение дали е по природа общителен или стеснителен, всичко това грубо го изтласква все по-далеч от живота в обществото, което отчаяно се опитва да го върне чрез детеродния му орган, този вечен общ знаменател.

VI

Това става все за сметка на Музата и така наречената ѝ женственост (дори когато поетът е жена). Истинската причина обаче е, че изкуството надживява живота и съзнанието за това, само по себе си твърде неприятно, поражда лумпенското желание първото да бъде подчинено на второто. Тленното винаги бърка неизменното с безкрайното и крои планове срещу него. Вината за това, естествено, е в самото неизменно, защото понякога, без да иска, то се държи като безкрайното. Дори един поет да е най-големият женомразец или мизантроп, той няма как да не сътвори порой от любовна лирика, макар и само в знак на вярност към гилдията или за упражнение. Това се превръща моментално в повод за изследвания, тълкувания, психоаналитични интерпретации и какво ли не още. Схемата е горе-долу следната — женският пол на Музата предполага мъжкия пол на поета. Мъжкия пол на поета предполага женския пол на любимото същество. Следователно любимото същество е Музата, или поне би могло да бъде наречено муза. Отгук следва още, че стихотворението е сублимация на еротичните възжеления на автора и трябва да бъде разглеждано като такова. Просто, нали?

Това, че Омир е бил доста податлив на съблазни по времето, когато написва „Одисея“, и че Гьоте е бил несъмнено в същото положение, когато стига до втората част на „Фауст“, няма никакво значение. Тогава как да подходим по принцип към епическите поети? И как е възможно някой, който сублимира толкова много, да си остане развратник? Тъй като явно държим много на този термин, може би било по-изискано да предположим, че и двете, творческата и еротичната дейност, са сублимация. Що се отнася до музата, този ангел на езика, тази „възрастна жена“, би било най-добре, ако биографите и читателската публика я оставят на мира, в случай че не могат, поне да не забравят, че тя е по-стара от която и да е любима или майка и че нейният глас е по-неумолим от родния език. Тя ще продължи да диктува на поета, независимо къде, как и кога живее той, и ако не на

точно този поет, то на следващия — отчасти защото живеенето и писането са различни занимания (затова и глаголите са различни). Да се поставя знак на равенство между тях е по-абсурдно, отколкото да се отделят, защото литературата има по-богато минало от който и да било индивид, колкото и древно да е родословното му дърво.

VII

„Ликът момински за мъжа е/ ликът изобщо на душата“ — е написал един руски поет и това именно се крие зад подвизите на Тезей или Св. Георги, зад търсенията на Орфей и Данте. Самата трудност на тези начинания говори, че сладострастието не може да бъде единственото им основание. Или с други думи, любовта е метафизическо дело и нейната цел е или осъществяването, или освобождаването на душата — отделянето ѝ от плевата на съществуването. Това е и винаги е било същността на лирическата поезия.

Девојката, казано накратко, е копие на душата и човек се прицелва именно в нея, защото няма друга алтернатива, с изключение може би на огледалото. В епохата, която наричаме модерна, поетът и публиката му са свикнали еднакво с късите епизоди. И въпреки това дори в този век има достатъчно изключения, които по тематична изчерпателност съперничат на Петрарка. Бихме могли да цитираме Ахматова, Монтале, „мрачните пасторали“ на Робърт Фрост или на Томас Харди. Това са търсения на душата под формата на лирическа поезия. Оттук и особеността на адресата и устойчивостта на метода или стила. Често кариерата на поета, ако живее достатъчно дълго, се явява като жанрова вариация върху една и съща тема, помагайки ни да разграничим танцора от танца, или в този случай — любовното стихотворение от самата любов. Ако поетът умре млад, има опасност танцорът и танцът да се слоят. Това води до ужасно терминологично объркване и е лоша реклама за участниците в него, да не говорим за целите им.

VIII

Дори само защото едно любовно стихотворение е най-често приложно изкуство (т.е. написано е, за да спечели девойката), то води автора до емоционална, а доста вероятно и до езикова крайност. В резултат на това той излиза от такова стихотворение, опознал себе си — и психическите, и стилистичните си параметри — по-добре от преди, което обяснява популярността на жанра сред практикуващите го. Освен това понякога авторът наистина спечелва момичето.

Независимо от практическото ѝ приложение, причина за изобилието на любовна лирика е, че тя е продукт на сантиментална необходимост. Предизвикана от конкретен адресат, тази необходимост може да остане пропорционална на този адресат или да развие своя независима динамика и обем, подтикната от центробежното естество на езика. Като следствие на второто може да се появи или цикъл любовни стихотворения, адресирани до същия човек, или поредица от стихове, които сякаш са издухани в различни посоки. Изборът тук, ако изобщо може да се говори, когато необходимостта е в действие, не е толкова морален или духовен, колкото стилистичен и зависи от дълголетие на поета. Точно тук стилистичният избор, ако изобщо може да се говори за избор, когато случайността и изтичането на времето са в действие, започва да намирисва на духовни последствия. Защото в крайна сметка едно любовно стихотворение е по необходимост нарцистично дело. То е излагане, независимо от образността му, на личните чувства на автора и като такова е много по-близо до автопортрета, отколкото до портрета на любимата или на нейния свят. И ако не бяха рисунките, картините, миниатюрите или снимките, след прочита на стихотворението едва ли щяхме да знаем за какво или — което е по-важно — за кого е написано. Но дори когато са ни на разположение, ние не научаваме много от тях за красавиците, които изобразяват, с изключение на това, че са били различни от бардовете си и че не всяка от тях е била от *наша* гледна точка красавица. Картините обаче рядко допълват думите, както и обратното.

Освен това духовните образи и кориците на списанията имат неизбежно различни критерии. За Данте поне понятието красота е зависело от способността на гледащия да различи в овала на човешкото лице седем букви, съставляващи думите *Homo Dei*.

IX

Основният проблем е в това, че техният действителен външен вид е бил без значение и не се е очаквало да бъде съхранен. Онова, което е трябвало да бъде съхранено, е духовното осъществяване, което е крайното доказателство за съществуването на поета. Изображението е ценно само за него, може би за нея, за читателя то е всъщност минус, защото ограничава въображението. Защото стихотворението е умствено дело — точно толкова за читателя, колкото за автора. „Нейният“ портрет е състоянието на поета, предадено чрез неговата тоналност и избор на думи, и читателят би бил пълен глупак, ако се задоволи с по-малко. Важното в „нея“ не е нейната особеност, а нейната универсалност. Не се опитвайте да откриете снимката ѝ и да застанете до нея — нищо няма да излезе. Казано ясно и просто, любовното стихотворение е човешката душа, приведена в движение. Ако е добро, то ви въздейства и на вас по същия начин.

Именно тази другост ви предоставя метафизическа възможност. Едно любовно стихотворение, независимо дали е добро или лошо, предлага на автора си да излезе от собствените си граници — с други думи, ако едно лирическо стихотворение е особено добро или любовната връзка — дълга — то му предлага себеотрицание. Какво прави Музата, докато се случва всичко това? Не много, защото стихотворението е продиктувано от екзистенциална необходимост, а необходимостта не е особено загрижена за качеството на изказа. По правило любовните стихотворения се пишат бързо и не търпят много поправки. Но когато се достигне до метафизическо измерение или поне до собственото себеотрицание, тогава наистина можем да различим танцьора от танца — любовното стихотворение от любовта, а оттам и от стихотворението за или вдъхновено от любовта.

Х

Стихотворението за любовта не държи да не съобщи действителността около автора си и рядко използва думата „аз“. То е за онова, което е поетът, за онова, което възприема като различно от него. Ако е огледало, то е малко огледало, поставено много надалеч. За да се познае в него, освен смирение е необходима и лупа, чиято уголемяваща възможност не различава между наблюдението и хипнозата. На практика всичко може да бъде тема на едно стихотворение за любовта — чертите на девойката, панделките в косите ѝ, изгледът зад къщата ѝ, преминаването на облаците, звездният свод, някой неодушевен предмет. То може да няма нищо общо с момичето, може да описва разговор между двама или повече митически герои или увехнал букет, или снега на перона. Читателите обаче ще знаят, че четат стихотворение, вдъхновено от любовта благодарение на наситеността на вниманието, отделено за един или друг детайл от вселената. Защото любовта е отношение към действителността — обикновено на тленния към вечното. Оттам и наситеността, която е породена от усещането за преходността на притежаваното. Оттам и силата на нуждата от словесен израз. Оттам и търсенето на глас по-малко преходен от собствения. И тук се появява Музата, тази по-възрастна жена, много ревностна по отношение на собствеността.

XI

Знаменитото възклицание на Пастернак „Всесилни Боже на детайла, на любовта всесилни Боже!“ е толкова силно именно поради абсолютната незначителност на сумата от всички детайли. Вероятно може да се установи някакво съотношение между незабележимостта на детайла и наситеността на вниманието към него, както и между последното и духовното осъществяване, защото стихотворението, всяко стихотворение, независимо от тематиката му, е само по себе си акт на любовта не толкова на автора към темата, колкото на езика към късчето действителност. В него се долавя често елегичен отънък, прозвучават жалостиви тонове, което е така, защото то е любовта на големия към по-малкия, на неизменното към преходното. Това, естествено, не променя романтичното поведение на поета, тъй като той, физическа единица, се отъждествява много по-лесно с преходното, отколкото с вечното. Най-много да знае, че когато става дума за любов, изкуството е по-подходяща форма за изразяване от която и да е друга, че върху хартията може да се достигне до по-висока степен на лиричност, отколкото върху чаршафите.

Ако не беше така, щяхме да имаме много по-малко изкуство. Както мъченичеството и светиите доказват не толкова същността на вярата, колкото способността на човечеството да вярва, така любовната поезия показва способността на изкуството да надхвърли рамките на действителността или напълно да я избегне. Може би най-точната мярка за този вид поезия е именно неприложимостта ѝ към действителността, невъзможността да превърне чувството в действие поради липсата на физически еквивалент на абстрактното прозрение. От подобни критерии страда физическият свят. Но затова пък той има фотографията — която, макар и не още съвсем изкуство, е способна да запечата полета на абстрактното или поне движението му.

XII

Преди известно време в един малък гарнизонен град в Северна Италия аз се натъкнах на един опит да се направи точно това — да се изобрази поетическата действителност с фотоапарат. Става дума за малка изложба от фотографии на трийсетина от прочутите любими на поети от двайсети век — съпруги, любовници, държанки, момчета, мъже. Започваше с Бодлер и завършваше с Песоа и Монтале, до всяка фотография имаше известно стихотворение в оригинал и в превод. Чудесна идея, помислих си аз, разхождайки се между витрините с черно-белите фотографии в анфас, профил и три четвърти профил на бардовете и на техните съдби, а може би на съдбата на езика им. Ето ги, ято редки птици, уловено в мрежата на галерията; човек наистина можеше да ги приеме като изходни точки на отклонението на изкуството от действителността или по-скоро като превозно средство на действителността към една по-висока степен на лиричност, към едно стихотворение. (В края на краищата за застаряващите и неизбежно смъртни лица изкуството е друг вид бъдеще.)

Не искам да кажа, че изложените там жени (и мъже) не притежаваха психическите, физическите или еротичните качества, необходими за щастието на поета — напротив, те изглеждаха всеки посвоему достатъчно надарени. Някои бяха съпруги, други любими или любовници, трети обитатели на съзнанието на поета, макар и преминали за кратко през дома му. Като се има предвид стъписващото разнообразие на онова, което природата може да нарисува върху овала на едно лице, изборът на любима е, изглежда, произволен. Обикновените фактори — генетически, исторически, социални, естетически — стесняват обхвата, защото поетът е човек като всички други. И въпреки това може би по-особената предпоставка при избора на поета е наличието в този овал на нещо нефункционално, нещо двусмислено и неокончателно, което сякаш отразява в плът и кръв същността на неговото начинание.

Това именно се опитват да означат епитети от рода на „енигматичен“, „мечтателен“ или „извънземен“, с него се обяснява и преобладаващото присъствие в галерията на по-малко задължаващите образи на блондинки, отколкото на прекалено еднозначните образи на брюнетки. Едно е сигурно обаче — макар и неопределен, този отличителен белег подхождаше на ятото от птици, уловено в мрежата на галерията. Независимо дали са знаели, че ги фотографират, или не, изражението на тези хора внушаваше по един или друг начин усещането, че са някъде другаде, че душевният им фокус е размазан. В следващия миг те несъмнено ще бъдат отново енергични, нащрек, безразлични, сладострастни, ще носят дете в утробата си или ще избягат с любовника си, ще са жестоки или ще страдат от изневярата на своя бард, с една дума, ще бъдат нещо по-определено. В мига на снимката обаче те са разкрили своята несигурна, неопределена същност, която, подобно на стихотворението, в процес на писане, не е имала свой следващ стих, а често дори и тема. Подобно на стихотворенията, те не са били никога завършвани — били са само изоставяни. Или с една дума, били са чернови.

Следователно за поета променливостта оживява едно лице, то е, което отеква почти осезаемо в прочутия куплет на Йейтс:

*Мнозина с искрена любов или с лъжлива
на красотата миговете в теб обичаха.
И само той в душата ти бе влюбен скитаща
и в сянката по твоето лице менливо.*

И ако читателят е способен да се наслади на тези редове, това доказва, че изпитва същото влечение към променливото като поета. Или по-точно, степента на съпреживяването му в случая е степента на отдалечаването му от същата тази променливост, степента на зависимостта му от определеното — няма значение дали става дума за черти на лицето или за обстоятелства, или и за двете. Заедно с поета той разчита в този променлив овал много повече от седемте букви в *Ното Dei*, разчита цялата азбука във всичките й възможни комбинации, тоест езика. Ето как може би накрая Музата действително става от женски род и я фотографират. Четиристишието на Йейтс звучи

като миг на разпознаване на една от формите на живот в друга — тремолото на гласните струни на поета в смъртните черти на любимата му, или несигурността в несигурността. За вибриращия глас, иначе казано, всичко нерешително и колебливо е ехо, временно издигнато до едно *alter ego*, или ако се съобразим с граматическия род до едно *altra ego*.

XIII

Но независимо от граматическите родове, нека не забравяме, че *алтра егото* не е Муза. Каквито и да са солипсистичните дълбочини на даден плътски съюз, никой поет не бърка гласа си с ехото му, вътрешното с външното. Предпоставка на любовта е анатомията на обекта ѝ, като е желателно да е леснодостъпен. Същото се отнася и за ехото, спрямо което може да се определи обсегът на гласа. Образите на фотографиите в изложбата, жените и още по-малко мъжете, не са били Музи, но са били добри техни копия, обитаващи реалността и говорещи на същия език като по-възрастните жени. Те са били (или са станали) съпруги на други мъже, актриси и балерини, учителки, разведени, медицински сестри, имали са социално положение и затова са могли да бъдат описани, докато, нека повтора, основната черта на Музата е, че не се поддава на определение. Били са невротични или спокойни, развратни или целомъдрени, религиозни или цинични, елегантни или повлекани, високо образовани или почти неграмотни. Някои от тях изобщо не са се интересували от поезия и са били много по-склонни да се отдадат на най-обикновения простак, отколкото на страстния си обожател. На всичкото отгоре са живели в различни страни, макар и горе-долу по същото време, говорели са различни езици и не са се познавали. Или с една дума, нищо не ги е свързвало, освен онова, което са казали или направили в даден миг и което е тласнало в движение машината на езика и тя се е въртяла и въртяла, оставяйки върху хартията „най-добрите думи във възможно най-добрия словоред“. И не са били Музи, защото са накарали Музата, онази по-възрастна жена, да говори.

Уловени в мрежата на галерията, мислех си аз, тези птици от рая на бардовете, макар и да не са били опръстенени, са имали поне самоличност. И както и бардовете им, повечето от тях са си отишли, отишли са си, завинаги отнасяйки със себе си греховните си тайни, миговете на тържество, богатите си гардероби, продължителните си боледувалия и характерните си предпочитания. Останала е една песен

— благодарение на способността на птичката да пърха с криле и на барда — да чурулика, надживяла е и двамата, както ще надживее и читателите си, които, макар и само в мига на четенето, споделят безсмъртието на песента.

XIV

В това се състои най-същественото различие между любимата и Музата — последната не умира. Същото важи и за Музата и поета — когато той си отиде, тя намира друг говорител в следващото поколение. Или иначе казано, кръжи винаги около езика и не се обижда, ако я вземат за просто момиче. Дори се забавлява от подобна грешка и се опитва да я поправи, като диктува на възпитаника си или страниците от „Рая“, или стихотворенията на Томас Харди от 1912–13 година — онези, в които гласът на човешките страсти отстъпва пред езиковата необходимост, но явно напразно. Така че нека я оставим с флейта и венец от полски цветя. Така може би ще успее да избегне биографа си.

КАК ДА ЧЕТЕМ КНИГИ СЛОВО, ПРОИЗНЕСЕНО НА ОТКРИВАНЕТО НА ПЪРВИЯ ПАНАИР НА КНИГАТА В ТОРИНО, МАЙ 1988

В идеята за провеждане на панаир на книгата в града, където преди един век Фридрих Ницше е загубил разсъдъка си, *има нещо* само по себе си привлекателно налудничаво и, за да бъде точен — нещо, което напомня за кръга на Мьобиус (обикновено известен като омагьосан кръг), тъй като няколко от щандовете на панаира са заети от пълните или избраните съчинения на този велик германец. Общо взето, вечността е доста осезаем аспект на издателския бизнес дори само поради това че той продължава съществуването на един умрял автор далеч отвъд границите, предвиждани от самия него, или обещава на живия автор бъдеще, което той не е в състояние да прецени. С други думи, този бизнес има отношение към бъдещето, което всички ние предпочитаме да смятаме за безкрайно.

Изобщо книгите са наистина по-малко ограничени във времето от самите нас. Дори най-лошите от тях надживяват авторите си — главно поради това че заемат по-малко физическо пространство от онези, които са ги написали. Често пъти те стоят върху лавиците и събират прах дълго време след като самият писател се е превърнал в шепа прах. И все пак дори тази форма на бъдещето е по-за предпочитане, отколкото паметта на неколцина надживели го роднини или приятели, на които можем да разчитаме, и често тъкмо жаждата за посмъртното измерение кара човек да вземе перото.

Ето защо, докато обръщаме и разлистваме в ръцете си тези предмети с различен формат, няма да сбъркаме кой знае колко, ако си представим, че галим, така да се каже, действителните или потенциалните урни с нечия шумоляща прах. В известен смисъл библиотеките (лични или обществени) и книжарниците са гробища;

същото се отнася и за панаирите на книги. В края на краищата онова, което човек изразходва при написването на една книга — било то роман или философски трактат, сборник стихотворения, биография или криминално четиво, — е така или иначе неговият единствен живот: добър или лош, но винаги ограничен във времето. Онзи, който е казал, че да философстваш, значи да се упражняваш да умираш, е бил много прав, защото писането на книги не е направило никого по-млад.

В същото време никой не е станал по-млад, защото е чел. Щом е така, естествено е да предпочитаме да четем добри книги. Парадоксът обаче се крие във факта, че в литературата, както почти навсякъде, „доброто“ не е самостоятелна категория: то се определя чрез разграничаването му от „лошото“. Нещо повече, за да напише добра книга, писателят трябва да прочете голямо количество боклук — иначе няма да може да си изгради необходимия критерий. Това би могло да представлява най-добрата защита на лошата литература пред Божия съд; това е и *raison d'être* за тази моя беседа.

И все пак, тъй като всички ние сме смъртни и тъй като четенето на книги е разход на време, трябва сами да си изобретим система, която да ни предостави възможност за известна икономия. Разбира се, никой не отрича възможността на онзи, който е способен да изпита удоволствие, усамотявайки се с някой дебел посредствен роман с тромаво действие; и все пак всички знаем, че можем да си позволим подобно нещо само до известна степен. Най-после, ние четем не заради самото четене, а за да научим нещо. Оттук и нуждата от краткост, кондензираност, синтезираност на творбите, които ни поднасят човешката съдба в цялото й многообразие, във възможно най-ярък фокус; с други думи — нуждата да се открие начин за пестене на време и сили. Оттук — като вторичен продукт на подозрението ни, че такива начини съществуват (и те наистина съществуват, но за това по-късно) — и нуждата от някакъв компас в океана на наличната литература.

Разбира се, литературната критика, рецензентите охотно изпълняват ролята на такъв компас. Уви, неговата стрелка бясно се колебае. Това, което за едни е север, за други е юг (за да бъдем точни — Южна Америка); същото, дори в още по-силна степен, се отнася за

изток и запад. Бедата при рецензента е (минимум) тройна: а) той може да е наемен бездарен писач и невежа колкото самите нас; б) може да има силни предпочитания към определен род писане или просто да е подкупен от издателската индустрия; и в) ако е талантлив писател, той ще превърне писането на рецензии в независима форма на изкуство — Хорхе Луис Борхес е такъв пример в това отношение — и човек накрая може да започне да чете рецензии вместо книги.

Във всеки случай човек се оказва без посока сред океана, сред множеството страници, шумолящи отвсякъде, разчитайки на някакъв сал, в чиято плавателна способност не е съвсем сигурен. Следователно алтернативата е да развиеш свой собствен вкус, да си изработиш свой собствен компас, да се запознаеш, така да се каже, с определени звезди и съзвездия — мъгляви или ярки, но винаги далечни. Това обаче отнема страшно много време и човек спокойно може да се окаже остарял и побелял, запътил се към Изхода с някакво скапано томче под мишницата. Друга възможност — или може би просто част от същата възможност — е да разчиташ на мълвата: на съвета на някой приятел, на препратка в текст, който ти е харесал. Макар и да не е установен като традиция по никакъв начин (което не би било толкова лоша идея), този вид подход е познат на всички ни от по-крехка възраст. Но и това се оказва лоша застраховка, тъй като океанът на заобикалящата ни литература непрекъснато набъбва и се разширява.

И така, къде е сушата, макар че е възможно тя да се окаже само един необитаем остров? Къде е нашият добър Петкан, да не говорим за Чита?

Преди да изляза с моето предложение — не! — с това, което смятам за единствено правилното решение за развитие на здрав литературен вкус, бих искал да кажа няколко думи за източника на решението, т.е. за моята скромна личност. Бих искал да го направя не поради лична суета, а защото съм убеден, че стойността на една идея е свързана с контекста, от който тя се е породила. Нещо повече, ако аз бях издател, щях да изписвам върху своите книги не само имената на техните автори, но и точната възраст, на която те са съчинили една или друга творба, за да дам възможност на читателите да решат дали искат да се доверят на информацията или на възгледите, съдържащи се в

книга, създадена от писател, еди-колко си години по-млад — или еди-колко си години по-стар — от самите тях.

Авторът на предложението, което предстои да направя, принадлежи към категорията хора (уви, вече не мога да използвам думата „поколение“, предполагаща известно усещане за множество и единство), за които литературата винаги е била въпрос на стотина имена; към онази категория хора, чиито светски обноски биха накарали Робинзон Крузо или дори Тарзан да се почувстват засегнати; към онези, които се чувстват неловко в големи компании, не танцуват на забави, склонни са да намират метафизически оправдания за прелюбодеянието и са придиричиви по отношение на разговорите за политика. Самите те харесват себе си почти толкова, колкото и ония, които ги обругават (не ги харесват). Те все още предпочитат алкохола и тютюна пред хероина и марихуаната и са сред онези, които по думите на У. Х. Одън „човек никога няма да срещне на барикадите и които никога не стрелят в себе си или в своите любими“. Ако обаче понякога се случва такива хора да плуват в собствената си кръв върху цимента на затворническите килии или да ораторстват от някоя трибуна, това е, защото те въстават (или, по-точно, протестират) не срещу някаква отделна несправедливост, а срещу световния ред като цяло. Те не хранят никакви илюзии по отношение на обективността на възгледите, които изразяват; напротив, те подчертават от самото начало тяхната непростима субективност.

Те обаче действат по този начин не за да се предпазят от възможно нападение: по правило те напълно съзнават уязвимостта на своите възгледи и на позициите, които отстояват. И въпреки това, заемайки становище, до известна степен противоположно на Дарвиновото, те смятат уязвимостта за основна характерна черта на живата материя и се интересуват от оцеляването на претърпелия поражение. Държа да поясня, че това не се дължи толкова на мазохистичните тенденции, които в днешно време се приписват на всеки пишещ човек, колкото на тяхното инстинктивно, често пъти непосредствено знание, че крайната субективност, предразсъдъците и дори индивидуалните особености са онези неща, които помагат на изкуството да избегне клишето. А съпротивата срещу клишето е онова, което отличава изкуството от живота.

Сега, след като знаете основанието за нещата, които искам да кажа, вече мога да ги кажа. Начинът да се развива добър литературен вкус е *да се чете поезия*. Ако смятате, че говоря от професионално пристрастие, че се опитвам да изтъкна на преден план интересите на своята собствена гилдия, сериозно грешите. Защото като висша форма на човешкия изказ поезията е не само най-краткият, най-кондензираният начин за предаване на човешкия опит; в същото време тя предлага най-високите възможни стандарти за всяка езикова дейност — особено за писмената.

Колкото повече поезия чете човек, толкова по-малко издръжлив става той към всякакъв род многословие, било то в политическата или философската реч, в историята, обществените учения или в изкуството на прозата. Добрият стил в прозата е винаги залог за прецизност, бързина и лаконична дълбочина на поетическия речник. Рожба на епитафията и епиграмата, зачената при това като пряк път към всяка възможна тема, поезията е велик възпитател на прозата. Тя учи прозата не само на стойността на всяка дума, но и на изменчивите мисловни образци на човечеството, алтернативни на линейната композиция, на похвата да се пропусне очевидното само по себе си, на подчертаване на детайла, на техниката на антикулминацията. Най-после поезията развива у прозата онзи вкус към метафизиката, който отличава едно произведение на изкуството от обикновената белетристика. Трябва да признаем обаче, че специално в това отношение прозата се оказва доста мързелив ученик.

Моля да не ме разбирате погрешно: не се опитвам да развенчая прозата. Истината е, че поезията е просто по-стара от прозата и по този начин е извървяла по-дълъг път. Литературата води началото си от поезията, от песента на номада, предшестваща писанията на заселника. И макар че някъде съм сравнявал разликата между поезията и прозата с тази между въздушните сили и пехотата, предложението, което правя сега, няма нищо общо нито с йерархията, нито с антропологичния произход на литературата. Единственото, което се опитвам да направя, е да бъда тактичен и да спестя на зрението ви и на мозъчните ви клетки огромно количество безполезен печатен материал. Би могло да се каже, че поезията е изобретена точно за тази цел — защото тя е синоним на икономичност. Така че това, което трябва да направи човек, е да повтори, макар и в умален мащаб,

процесите, протичащи в нашата цивилизация в течение на две хилядолетия. То е по-лесно, отколкото си мислите, защото поезията е много по-малка по обем от прозата. Нещо повече, ако ви интересува главно съвременната литература, тогава вашата работа е наистина удоволствие. Единственото, което трябва да направите, е да се снабдите за няколко месеца с произведенията на поетите на майчиния ви език, за предпочитане от първата половина на нашия век. Предполагам, че това ще се окажат десетина доста тънки книжки и за едно лято вие — тоест вашият литературен вкус — ще сте в отлична форма.

Ако родният ви език е английски, мога да ви препоръчам Робърт Фрост, Томас Харди, У. Б. Йейтс, Т. С. Елиът, У. Х. Одън, Мариан Мур и Елизабет Бишъп. Ако езикът е немски — Райнер Мария Рилке, Георг Тракъл, Петер Хухел, Ингеборг Бахман и Готфрид Бен. Ако е испански, Антонио Мачадо, Федерико Гарсия Лорка, Луис Сернуда, Рафаел Алберти, Хуан Рамон Хименес и Октавио Пас ще бъдат достатъчни. Ако е полски — или ако знаете полски (което би било от огромна полза за вас, защото най-необикновената поезия през този век е написана на този език), бих искал да спомена Леополд Стаф, Чеслав Милош, Збигнев Херберт и Вислава Шимборска. Ако е френски, тогава, естествено, Аполинер, Жюл Сюпервиел, Пиер Реверди, Блез Сандрар, Макс Жакоб, Франсис Жам, Андре Френо, нещо от Елюар, нещичко от Арагон, Виктор Сегален и Анри Мишо. Ако е гръцки, тогава трябва да прочетете Константинос Кавафис, Георгиос Сеферис, Янис Рицос. Ако е холандски, задължително е да прочетете Мартинус Нийхоф, особено превъзходната му поема „Във вода“. Ако е португалски, трябва да опитате Фернандо Песоа и може би Карлос Друмонд де Андраде. Ако езикът е шведски, прочетете Гунар Екелюф, Хари Мартинсон, Вернер Аспенстрьом, Томас Транстрьомер. Ако е руски, би трябвало да прочетете поне Марина Цветаева, Осип Манделщам, Ана Ахматова, Борис Пастернак, Владислав Ходасевич, Велемир Хлебников, Николай Клюев, Николай Заболоцки. Ако е италиански, тук, пред тази публика, аз не бих се осмелил — и ако все пак споменавам Куазимодо, Саба, Унгарети и Монтале, това е просто защото отдавна съм мечтал да изкажа своята лична специална благодарност и признателност към тези четирима поети, чиито стихове оказаха доста съдбовно влияние

върху моя собствен живот. Радвам се, че мога да го направя сега, стъпил вече на италианска земя.

Ако, след като прочетете творбите на някои от тези автори, върнете обратно на лавицата книга с проза, вината няма да е ваша. Ако продължите да я четете, заслугата ще е на автора, което означава, че този автор действително има какво да добави към истината за вашето съществуване — такава, каквато тя е била позната на тези няколко току-що споменати поети; това би доказало най-малко, че този автор не е многословен, че езикът му разполага със самостоятелна енергия и красота. В противен случай то би означавало, че четенето е ваша неизлечима пристрастеност, която не е най-лошата измежду съществуващите.

Нека опиша тук една карикатура, тъй като карикатурите подчертават същественото. На тази карикатура виждам читател, който държи в ръцете си по една отворена книга. В лявата държи сборник стихотворения, в дясната — том проза. Да видим коя книга ще остави първо. Разбира се, той би могъл да вземе и в двете си ръце томове с проза, но тогава би се оказал с критерий, който се самоотрича. И, естествено, би могъл също така да попита какво отличава добрата поезия от лошата и къде е гаранцията, че онова, което държи в лявата си ръка, наистина заслужава внимание?

Е, ако не друго, онова, което държи в лявата си ръка, по всяка вероятност ще е по-леко от онова, което държи в дясната. Второ, поезията, както някога бе казал Монтале, е неизлечимо семантично изкуство и възможностите за шарлатанство при нея са изключително малки. Още на третия ред читателят ще разбере колко струва книгата в лявата му ръка, защото поезията, както и качеството на езика в нея, може да се усети веднага. И чак след третия ред той може да види какво държи в дясната си ръка.

Както ви казах, става дума за карикатура. В същото време съм убеден, че това може да се окаже положението, в което неволно ще се озоват мнозина от вас по време на този панаир. Гледайте поне книгите в ръцете ви да са от различни литературни жанрове. Вярно е, въртенето на очите от ляво на дясно е в състояние да влуди всекиго; но пък по улиците на Торино вече няма коне и гледката на някой

файтонджия, който бие с камшик животното си, няма да обремени допълнително съзнанието, когато напускате това място. Освен това днес — сто години оттогава — ничия лудост няма да има значение за човечеството, чийто брой далеч надхвърля общата сума от ситни черни буквички във всичките книги на този панаир, взети заедно. Така че, защо не опитате малкия трик, който ви предложих? Като прословутия пролетариат вие не рискувате да загубите нищо; това, което може да спечелите, са нови асоциативни вериги.

ВЪЗХВАЛА НА СКУКАТА СЛОВО, ПРОИЗНЕСЕНО В ДАРТМЪТ КОЛИДЖ ПО СЛУЧАЙ ДИПЛОМИРАНЕТО НА ВИПУСК 1989

*Но ако царството си не успееш да запазиш
сам
и стигнеш — както преди теб баща ти —
там,
където обвинява мисълта, а чувството
осмива,
повярвай си на болката...*

У. Х. Одън, „Алонсо
към Фердинанд“

Много от онова, което ви предстои, е застрашено от набезите на скуката. Причина да ви говоря на този празничен ден за нея е, струва ми се, неспособността на нито един университет с хуманитарна насоченост — а Дартмът не прави изключение — да ви подготви за тази опасност. Нито хуманитарните, нито точните науки предлагат курсове по скука. Най-многого да ви запознаят с усещането, като я предизвикат. Но какво е случайният допир в сравнение с неизлечимото заболяване? И най-отвратителното монотонно гъгнене от катедрата или учебникът на високопарен английски, с който си бодете очите, са нищо в сравнение с физиологическата Сахара, която започва направо от спалнята ви и презрително отмества хоризонта.

Известна под няколко псевдонима — тъга, тегоба, досада, съклет, отегчение, еднообразие, празнодумство, апатия, равнодушие, отпуснатост, летаргия, унесеност, леност и т.н. — скуката е сложно явление и, общо взето, плод на повторението. Оттук би следвало, че

най-добрият лек срещу нея са изобретателността и оригиналността. Това за вас, младите и свръхмодерните, е безспорно единствената надежда. Но уви, животът няма да ви даде тази възможност, защото основният принцип на живота е именно повторението.

Би могло да се твърди, естествено, че повторните опити за оригиналност и изобретателност са двигатели на прогреса, а оттам и автоматически — на цивилизацията изобщо. Само дето, ако се възползваме от предимството да погледнем назад в миналото, ще установим, че те не са най-ценното. Защото ако разделим историята на нашия вид на научни открития, да не говорим за нравствените категории, резултатът няма да е в наша полза. Ще отчетем — чисто математически — векове от скука. Самото схващане за оригиналност и изобретателност ни препраща към еднообразието на обичайната действителност, на живота, чието същностно поведение — или по-скоро словесен израз — е отегчението.

С това той, животът, се различава от изкуството, чийто най-опасен враг е, както вероятно знаете, клишетото. Ето защо не бива да се чудим, че дори изкуството не може да ни научи как да се справяме със скуката. На тази тема има няколко романа, картините са още по-малко, а що се отнася до музиката, тя е по своята същност несемантична. Позицията на изкуството спрямо скуката е, общо взето, на самозащита и сарказъм. Единственият начин да превърнете изкуството в спасение от скуката, т.е. от екзистенциалния аналог на клишетото, е вие самите да станете творци. Но с оглед на броя ви това не ми се струва най-подходящият изход, а е и малко вероятно.

Но дори и да се втурнете в края на това тържество всички вкупом и с пълна сила към пишещите машини, триножниците и роялите „Стейнуей“, не ще успеете да се предпазите напълно от скуката. Ако повторението е майка на скуката, вие, млади и свръхмодерни, ще бъдете много бързо задушени от липсата на признание и от ниските доходи — хроническо състояние в света на изкуството. И в този смисъл писането, рисуването, композирането на музика са много по-долу от работата в адвокатска фирма, банка, та дори и научна лаборатория.

В това, естествено, е и спасителната мощ на изкуството. Тъй като не е доходоносно, то става трудно жертва на демографията. Защото, както казахме, ако повторението е наистина майка на скуката,

демографията (във вашия живот тя ще играе много по-голяма роля, от която и да е от овладените тук дисциплини) е другият ѝ родител. Може да ме помислите за мизантроп, но аз съм два пъти по-възрастен от вас и живях достатъчно, за да видя как населението на планетата ни се удвоява. Когато станете на моята възраст, то ще се е увеличило четири пъти, и то не точно по начина, който предполагате. До 2000 година например ще станем свидетели на такова културно и етническо преразпределение, че схващането ви за човешкия род, към който се числите, ще бъде поставено на изпитание.

Само това ще е достатъчно, за да намали възможностите на оригиналността и изобретателността като противовес на скуката. Но и в един дори по-еднообразен свят другият проблем с оригиналността и изобретателността остава, а именно че те са в буквалния смисъл на думата печеливши. Ако можете едното или другото, ще забогатеете доста бързо. И макар това да звучи привлекателно, мнозинството от вас знаят от личен опит, че никой не сучае повече от богатите, защото парите купуват време, а времето се повтаря. Ако приемем, че не се стремите към бедност — защото иначе нямаше да постъпите в университета, — тогава най-вероятно ще станете жертва на скуката веднага щом първите средства за постигане на самоудовлетворение станат достъпни за вас.

Благодарение на съвременните технологии тези средства са толкова многобройни, колкото и синонимите на скуката. В светлината на функцията им — да ви накарат да забравите тавтологията на времето — тяхното излишество е показателно. Също както е показателна вашата функция на покупателна способност, към чието уголемяване ще се запътите още на излизане от това тържество — под щракането и бръмченето на някои от инструментите, които родителите ви и роднините ви са хванали здраво в ръце. Това е пророческа сцена, дами и господа на випуск 1989-а, защото вие влизате в света, в който записът на дадено събитие умалява самото събитие — света на видеото, стереото, дистанционното управление, джогинг анцуга и гимнастическите уреди, които ще ви поддържат във форма, за да може да изживеете отново вашето или нечие чуждо минало: консервирания възторг, хищен за прясна плът.

Всичко, което е построено върху схема, носи в зародиша си скука. Това се отнася и за парите, и то многократно — както за самите

банкноти, така и за притежаването им. Естествено, не се каня да проповядвам в полза на бедността като средство да избегнете скуката — макар Св. Франциск да е успял, изглежда, да достигне точно това. Независимо от мизерията наоколо ни, идеята за нови монашески ордени в епохата на видео — християнството не ми се струва особено привлекателна. Освен това, млади и свръхмодерни, вие сте по-склонни да сторите добро в някоя южноафриканска държава, отколкото в махалата си, по-лесно ще ви се стори да се откажете от любимата си безалкохолна напитка, отколкото да свърнете встрани от пътя към успеха, за да помогнете на бедстващите край него. Тъй че никой не ви препоръчва бедността. Просто ви предупреждавам да бъдете по-предпазливи с парите, защото нулите в банковите ви сметки могат да се превърнат в своя духовен еквивалент.

Що се отнася до бедността, скуката е най-жестоката част от нейното нещастие и бягството от нея приема по-радикални форми като бунта и наркоманията например. И двете са временни, защото нещастieto на бедността е безкрайно, а двете, именно поради тази безкрайност, са много скъпи. Обикновено човек, който си инжектира хероин във вената, го прави малко или повече поради същата причина, която ви кара да си купите видео — за да избяга от тавтологията на времето. Разликата е в това, че той харчи повече, отколкото получава, и че начините му за спасение стават точно толкова тавтологични, колкото онова, от което се спасява, — само че по-бързо от вашите. Общо взето, разликата в чувствителността между иглата на спринцовката и копчето на стереото отговаря грубо на разликата между остро и тъпото въздействие на времето върху имащите и нямащите. С една дума, богат или беден, вие рано или късно ще бъдете засегнати от тавтологията на времето.

Потенциално имащи, вие ще се отегчавате от работата си, приятелите си, партньорите си, любимите си, гледката от прозореца, мебелите или тапетите в стаята си, мислите си, от самите себе си. И ще се опитате съответно да измислите начини за бягство. Освен споменатите вече доставящи удоволствие залъгалки ще започнете да сменяте работата си, местожителството си, компанията си, страната си,

климата; възможно е и да се отдадете на разврат, алкохол, пътешествия, уроци по готварство, дрога, психоанализа.

Всъщност може да съчетаете всичко и известно време това да се окаже ефикасно. Докато един ден се събудите в спалнята си с ново семейство и с други тапети, в различна държава, в друг климат, с куп неплатени сметки от пътническата агенция и психоаналитика ви, но с все същото притъпено чувство към дневната светлина, която нахлува през прозореца ви. Ще наденете маратонките си само за да установите, че им липсват връзките, а те щяха да ви помогнат да се измъкнете от онова, което сте разпознали. В зависимост от вашия темперамент или възраст или ще изпаднете в паника, или ще се примирите с познатото чувство, или пък ще се наемете да извървите още веднъж безумния път на промяната.

Неврозата и депресията ще навлязат във вашия речник, а таблетките — в домашната ви аптечка. Всъщност няма нищо лошо в превръщането на живота в непрестанно търсене на алтернативи, в играенето на прескочикобила с различните служби, семейни партньори, декори и т.н., при условие че можете да си позволите издръжките и неразборията от спомени. В края на краищата това състояние е достатъчно възвеличавано по екраните и в романтичната поезия. Опасното е, че не след дълго подобно търсене се превръща в основно занимание и необходимостта ви от алтернатива е като ежедневната доза за наркомана.

Има и още един изход. Може би не по-добър от ваша гледна точка и не непременно безопасен, но бърз и евтин. Онези от вас, които са чели „Слуга на слугите“ на Фрост, може би помнят този негов стих: „Най-добрият изход е направо“. Та аз ви предлагам сега вариации по темата!

Когато ви налегне скука, отдайте ѝ се. Оставете се да ви смачка, да ви потопа, да стигнете дъното. С неприятните неща обикновено правилото е такова: колкото по-скоро стигнете до дъното, толкова по-бързо ще изплувате. Идеята в случая е, за да перифразирам друг голям английски поет, да погледнеш най-лошото право в очите. Причината, поради която скуката заслужава внимателно взирание, е, че тя е чисто,

неразредено време в цялото свое повтарящо се, тавтологично, монотонно великолепие.

В известен смисъл скуката е вашият прозорец към времето, към онези негови свойства, които сме склонни да пренебрегваме дотолкова, че вероятно дори рискуваме душевното си равновесие. Накратко, тя е нашият прозорец към безкрайността на времето, което означава — и към нашата нищожност в него. Именно това обяснява може би страха ни от самотните, летаргични вечери, очарованието, с което наблюдаваме понякога пращинката в слънчевия лъч, докато някъде тиктака часовник и денят е горещ, а волята ни — нулева.

Когато този прозорец се отвори, не се опитвайте да го затворите, дори напротив, разтворете го още по-широко. Защото скуката говори на езика на времето и може да ви даде най-ценния урок в живота ви — онзи, който не сте получили тук, на тези зелени поляни: урока за вашата абсолютна незначителност. Той е ценен както за вас, така и за онези, в които ще отъркате лактите си. „Ти си тленен — казва ви времето с гласа на скуката, — и каквото и да правиш, от моя гледна точка то е напразно.“ Естествено, това няма да е музика за ушите ви, но усещането за безсмислие, за ограничена значимост дори и в най-добрите и най-пламенните ви дела е по-добро от илюзията за тяхната значителност и придружаващото я надутото самомнение.

Защото скуката е нашествие на времето във вашата ценностна система. Тя поставя съществуването ви в своята перспектива, а крайният резултат от това е точност и смирение. Трябва да отбележим, че първото поражда второто. Колкото повече научавате за собствения си ръст, толкова по-смирен и състрадателен ставате спрямо себеподобните си, спрямо тези пращинки, кръжащи в слънчевия лъч или замрели неподвижно върху масата ви. А колко много живот е бил нужен на тези точици! Не от ваша гледна точка, а от тяхна. За тях вие сте онова, което е времето за вас. Ето защо изглеждат толкова малки. И знаете ли какво казва прахта, когато я избърсват от масата?

*„Не ме забравяй“ —
шепне прахът.*

Нищо не може да е по-чуждо за душевната нагласа на всеки един от вас, младите и свръхмодерните, от чувството, изразено в това двустиише на германския поет Петер Хухел, вече сред мъртвите.

Цитирах го не защото искам да ви внуша влечение към малките неща — зърна и тревички, песьчинки или комари — малки, но многобройни. Цитирах тези редове, защото ми харесват, защото в тях разпознавам себе си и поради това и всеки жив организъм, който ще бъде избърсан от наличната повърхност. „Не ме забравяй“ — шепне прахът. И от това разбираме, че ако научим за себе си от времето, тогава и времето може би ще научи на свой ред нещо от нас. Какво ще бъде то? Че макар и да му отстъпваме по значимост, ние го превъзхождаме по чувствителност.

Това е то да си незначителен. И ако е необходима парализираща волята скука, за да го проумеем, тогава да живее скуката. Вие сте незначителни, защото сте тленни. Но колкото е по-тленно едно нещо, толкова е по-заредено с живот, вълнения, радост, страхове, състрадание. Защото безкрайността не е особено жизнена, не е особено емоционална. Вашата скука поне ви доказва това. Защото вашата скука е скуката на безкрайността.

Уважавайте я тогава заради произхода ѝ, както вероятно уважавате своя собствен произход. Защото именно очакването на тази неодушевена безкрайност е причина за силата на човешките чувства, а те намират често израз в зачеването на нов живот. Това не означава, че сте заченати от скука или че тленното поражда тленно (макар и двете твърдения да изглеждат верни). То по-скоро подсказва, че страстта е привилегия на незначителните.

Така че опитайте се да запазите горещите си чувства и оставете хладните на съзвездията. Страстта е най-доброто лекарство за скуката. Другото, естествено, е болката — физическата в по-голяма степен от психическата, тя е обичайният спътник на страстите, макар да не ви пожелавам нито едното, нито другото. Но, ако ви боли, вие поне знаете, че не сте били измамни (от тялото или от душата ви). Поради същата причина онова, което е хубавото на скуката, тъгата и чувството за безсмислие на собственото ви съществуване, както и на това на всички останали, е, че те не са измамни.

Опитайте и с криминалните романи или филмите екшън — нещо, което ви отвежда там, където не сте били още словесно/зрително/психически — нещо трайно, та макар и за няколко часа. Избягвайте телевизията, особено смяната на канали — това е възплъщение на тавтологията. Но ако и тези церове не помогнат, пуснете я, „метнете я душата си в сгъстяващия се мрак“. Опитайте се да прегърнете или се оставете да бъдете прегърнати от скуката и тъгата, които, каквото и да правите, са по-големи от вас. Няма съмнение, че ще намерите прегръдката им задушаваша, но се опитайте да издържите колкото се може по-дълго и после още малко. И най-вече не си мислете, че сте се издънили някъде, не се опитвайте да се върнете, за да поправите грешката си. Не, както е казал поетът, „повярвайте на болката си“. Тази ужасяваща мечешка прегръдка не е грешка. Нищо от нещата, които ви тревожат, не е грешка. И помнете, че на този свят не съществува прегръдка, която рано или късно да не ви пусне.

Ако това ви се стори твърде мрачно, вие просто не познавате мрака. Ако ви се стори несъществено, искрено се надявам с времето да се окажете прави. Ако ви се стори неуместно за такъв тържествен случай, няма да се съглася с вас.

Бих се съгласил, ако тържеството беше по повод оставането ви тук, но то означава напускането ви. Утре вече няма да ви има тук, тъй като родителите ви са платили само за четири години и нито за ден повече. Така че ще трябва да отидете другаде, там някъде, където ще правите кариера, пари, семейство, ще посрещнете неповторимата си съдба. Та във връзка с това там някъде, където и да е то, сред звездите или на тропиците, или извън границите на Върмонт, никой никъде не знае за нашата церемония тук, на поляната на Дартмът. Дори не можем да се хванем на бас, че звукът от оркестъра ни достига до Уайт Ривър Джънкшън.

Вие напускате това място, студенти от випуск 1989-а. Вие влизате в света, който е много по-гъсто населен от това наше кътче, където ще ви обръщат много по-малко внимание, отколкото сте свикнали да ви обръщат през последните четири години. Сега вие сте най-сетне наистина самостоятелни. Що се отнася до вашата значимост, вие можете много лесно да я оцените, като сравните броя си от 1100 с

4,9 милиарда на света. Благоразумието следователно е не по-малко подходящо за този случай от фанфарите.

Желая ви само щастие. Но все пак ще има много тъмнина и, което е по-лошо, много отегчителни часове, породени както от света извън вас, така и от собствените ви умове. Трябва да си изработите някаква противозащита; именно това се опитах да направя сега с малките си възможности, но и то очевидно не е достатъчно.

Защото онова, което е пред вас, е едно забележително, но уморително пътешествие — днес вие се качвате на влак без разписание. Никой не може да ви каже какво ви очаква, най-малко тези, които остават зад вас. Но те могат да ви уверят в едно-единствено нещо — билетът е еднопосочен. Затова се опитайте да извлечете някаква утеха от съзнанието, че колкото и непоносима да се окаже една или друга гара, влакът не спира никога завинаги. Затова не засядайте никога — дори и когато ви се струва, че сте заседнали завинаги — днес това място се превръща във ваше минало. От този момент то само ще се отдалечава, защото влакът е в непрекъснато движение. Ще се отдалечава дори когато ви се струва, че сте запрели... Затова го погледнете за последен път, докато е още с нормалните си размери, докато все още не е фотография. Погледнете го с всичката нежност, която можете да извикате в себе си, защото вие гледате миналото си. Изискайте от себе си, така да се каже, да погледнете най-доброто право в очите. Защото се съмнявам, че някога някъде ще ви бъде по-добре от тук.

1989

ПРОФИЛЪТ НА КЛИО ИЗ ЛЕКЦИОННИЯ ЦИКЪЛ „ХЮЦИНГА“ В ЛЕЙДЕНСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ ПРЕЗ 1991

Никога не съм си мислил, че ще ми се наложи да говоря на тема история. Но поради снизходителното отношение към възрастта подобно нещо е май неизбежно. Поканата да се изнесе такава лекция предполага не толкова особено ценните възгледи на лектора, колкото неговата обозрима смъртност. „Той е вече история“ — гласи пренебрежителната реплика, отнасяна към всяка потъваща в миналото личност, и близостта на човек до това положение го превръща — понякога и в собствените му очи — в мъдрец. В края на краищата тези, на които дължим разбирането си за историята — великите историци и изследваните от тях теми, — са мъртви. С други думи, колкото повече се приближаваме към бъдещето си, тоест към гроба, толкова по-добре разбираме миналото.

Приемам това. Съзнанието, че сме смъртни, ни води към какви ли не прозрения и определения. В крайна сметка историята е едно от съществителните, които не могат без прилагателни. Оставена сама на себе си, историята се разгръща в обратна посока — от собственото ни детство към вкаменелостите. Тя може да означава едновременно минало изобщо, регистрирано минало, академична дисциплина, качество на настоящето или признак за наличието на континуум. Всяка култура ни предлага собствена версия за древността; така е и с всеки век; така е според мен и с отделните личности. Поради това е немислимо, а като разсъдим — и ненужно — да се стремим към общоприемлива дефиниция. Понятието „древност“ винаги се използва в обобщеното му значение, като антоним на настоящето и се определя от контекста на разговора. Като имам предвид годините си и своя *metier*^[1], би трябвало да проявявам интерес към всеки антоним поотделно. На моята възраст и в областта, в която работя, колкото по-осезаемо е понятието, толкова повече поглъща то съзнанието.

Ако изобщо имаме нещо общо с древността, то е перспективата за несъществуване. Сама по себе си тя може да ни накара да изучаваме историята и може би наистина ни е подтикнала да го сторим, тъй като предмет на историята е само и единствено отсъствието, а отсъствието може да бъде припознато винаги, в много по-голяма степен от присъствието. Което иде да каже, че интересът ни към историята, нормално определян като опит да се намери общ знаменател в търсенето на корените на нашата етика, е на първо място есхатологичен и поради това — антропоморфен, и поради това — нарцисстично упражнение. Доказват го многобройните ревизионистични кавги и дразги, изобилстващи в тази област и напомнящи ни скандалите, които моделът вдига на художника при вида на своето изображение, или на врявата на художници пред празно платно.

Доказва го още нашата склонност да четем, а историците — да произвеждат трудове: за живота на цезарите, фараоните, сатрапите, кралете и кралиците. Тази склонност не попада под общия знаменател и често изобщо не е свързана с етиката. Четем такива неща, защото смятаме, че заемаме централно място в собствената си реалност, защото храним илюзии, че личността има централно значение. Тук трябва да добавим, че както и при биографиите, използваният като тема живот на гореспоменатите личности е — нека припомним към стилистичен похват — последна крепост на реализма, тъй като в този жанр потокът на съзнанието и другите авангардни бози са просто неприложими.

Като чист резултат получаваме несигурност, която подрива целта на всяко историческо портретуване. Именно това е причината моделът да се кара с художника, а художниците да се дърлят помежду си. Защото моделът — нека го наречем Клио — може би схваща себе си и качествата си като много по-изразителни и определени, отколкото ги е изобразил художникът. Можем обаче и да разберем защо художниците проектират собствените си колебания и двусмислици върху обекта си: в светлината — или по-скоро в тъмнината — на онова, което ги очаква, те не желаят да изглеждат глупци. Известни, общо взето, с дълголетието си, историците превръщат дисциплината си в нещо като застраховка чрез демонстрация на скрупули и съмнения.

Затруднението — независимо съзнава ли се това — се появява, защото историкът е разпънат между две празни пространства: на миналото, върху което размишлява, и на бъдещето на онези, заради които, поне привидно, работи. За историка схващането за несъществуване важи двойно. Двете празни пространства дори се преливат едно в друго. Неспособен да се справи и с двете, историкът се опитва да съживи миналото, защото по дефиниция миналото, като извор на лични ужаси, се контролира по-лесно от бъдещето.

Следователно историкът се изправя срещу религиозния мистик или срещу богослова. Приема се, че структурирането на задгробния живот е по-малко гъвкаво от структурирането на миналото. Тази разлика се компенсират обаче от търсенията, и в двете посоки, на причинност, на общ знаменател, на етични последствия за настоящето, още повече че в общество, в което властта на църквата запада, а властта на философията и държавата е пренебрежима или несъществуваща, точно историята поема грижата за етичните проблеми.

В крайна сметка, разбира се, изборът, който човек прави между история и религия благодарение на есхатологичната си склонност, се определя от темперамента. Но независимо накъде го тласкат жлъчните му пристъпи, независимо дали човек е ретроспективен, интроспективен или перспективен по характер, неотменимият аспект на всяко усилие е тревогата за неговата обосновка. В това отношение трябва да отбележим по-специално склонността на всички религиозни философски школи да се облягат на произхода си и общия им стремеж да се позовават на исторически източници. Защото, като се стигне до бремето на доказателствата, историята, за разлика от религията, може да се уповава само на себе си. (Освен това, за разлика от изповеданията историята за своя чест не прибегва до геологията, като по този начин демонстрира степен на честност и потенциала си да се превърне в наука.)

Това според мен драматизира избора на историята. Изход, който с всяка стъпка доказва, че е изход? Може би, но ние съдим за ефективността на своя избор не толкова по резултата, колкото по предлаганите ни алтернативи. Убеждението, че съществуването ни ще

бъде прекъснато, увереността, че неизвестността съществува, превръщат историческата несигурност в осезаемо предложение, фактически колкото по-несигурно, толкова по-убедително е бремето на доказателството и толкова по-добре потулва то нашия есхатологичен ужас. Честно казано, по-лесно е да се справим с ужаса от непоследователността, по-лесно е да се изправим пред неизбежната пустош, отколкото да посрещнем предизвикателството на липсата на причина за тях (например, когато собствените ни прадеди са си отишли).

Оттук и тази неопределеност на лицето на Клио, независимо дали е облечена тя в древна роба или по последна мода. Макар всякакви одежди да ѝ приличат, не на последно място поради нейната женственост, тъй привлекателна за брадатите Пантократори. Трябва да се отбележи също, че макар и по-млада от сестра си Урания (която като Муза на географията съществено ограничава историческите стремежи), Клио все пак е по-стара от *което и да било* същество. Колкото и да е голям човешкият глад да познае безкрайността, ще се уверим, че тя се припокрива с вечния живот, ако сме решили да го измерваме числено. Смъртта е особено неприятна с това, че отрича цифрите.

Ето тъй заставам днес пред вас като почитател на Клио, макар и не като почитател на делата ѝ, и още по-малко — като неин ухажор. Като всеки на моята възраст мога да претендирам за очевидец; но нито заради темперамента си, нито заради житейската си съдба съм готов да обобщавам поведението ѝ. По-специално моята професия ме задължава да не се разпростирам върху никоя тема, особено ако тя изисква задълбочаване. Професията ми приучва — макар невинаги успешно — на сбити изказвания, сбити понякога до такава степен, че човек изглежда самовглъбен и губи или слушателите си, или направо предмета на разговор. Така че ако някои от следващите съждения ви се сторят или твърде непоследователни, или недоизказани, ще знаете кого да вините: Евтерпа.

Клио също знае да бъде кратка — това ѝ качество проличава при всяко едно убийство или епитафия. Тези два жанра разголват лъжата в знаменитата фраза на Маркс, че историята се случва първо като

трагедия, след това като фарс. Защото убиват винаги различен човек и убийството винаги е трагедия. Да не говорим, че щом сме прибегнали до театрална терминология, не бива да се задоволяваме само с думата „фарс“: съществуват още „водевил“, „оперета“, „театър на абсурда“, „сапунена опера“ и тъй нататък. Трябва много да внимаваме с метафорите, които използваме по отношение на историята, не само защото те често внушават или неволен цинизъм (като примера, който току-що посочих), или безпочвен възторг, но и защото почти без изключение замъгляват особената природа на всяко историческо събитие.

Защото Клио е Муза на времето, както е казал поетът, а нищо във времето не се повтаря. Може би най-злокачественото в тази театрална метафора е, че създава у човека манталитет на зрител, на наблюдател в ложата, независимо дали на сцената се разгръща фарс или трагедия. Дори да беше възможно наистина, такова положение би било трагедия само по себе си: трагедия на съучастничеството, с други думи, трагедия на етиката. Истината обаче е, че историята не ни позволява отстъп: не прави разлика между сцена и зрителна зала, които често и не съществуват, тъй като преди всичко убийството почти винаги се извършва без свидетели. Нека цитирам един поет — У. Х. Одън, — който описва Клио малко по-пълно:

*Клио,
Музата на Времето, без чието милостиво мълчание
би имала значение само първата стъпка, а тя
винаги би била — убийство...*

Тъй като всичко, случващо се във времето, става само веднъж, ние, за да поемем всичко станало, трябва да се отъждествим с жертвата, а не с оцелелия или със зрителя. Но реално погледнато, историята е изкуство на зрителя, тъй като жертвите се характеризират с мълчание, нали убийството им отнема речта. Ако нашият поет визира историята на Каин и Авел, тогава историята неизменно е такава, каквато я е разказал Каин. Причината да се изразявам тъй драстично е, че искам да подчертая различието между факта и неговото тълкуване — различие, което загърбваме чрез използването на думата „история“.

Това е и причина да смятаме, че можем да се поучим от историята, че историята има цел и че целта сме ние. Колкото и да си падаме по причинност и спомени, това предположение е чудовищно, тъй като оправдава отсъствието, представяйки ни го като път към собственото ни присъствие. Ако навремето не ги бяха очистили, казва ни нашето разбиране за миналото, днес на тази маса щеше да седи друг, не аз. В такъв случай нашият интерес към историята е неприкрито скверен, макар евентуално подплатен с благодарност.

И може би е точно такъв, възможно е. Ако е така, ще сме поставени на донейде щадяща етична диета; но пък ние никога не сме били лакоми в това отношение (приемаме унищожаването на дедите си дотолкова, доколкото може би трябва да приемем човешката история изобщо, приравнявайки я с естествените науки). Другият избор е да разграничаваме факта от описанието му, възприемайки всяко историческо събитие като рядка поява на Клио сред хората, осъществило се не благодарение на нашата формална логика, а поради някоя нейна прищявка. Недостатъкът в този случай е, че залагайки толкова много на рационалността и линейната мисъл, може да се уплашим и или да се сринем като етични същества или, което е по-вероятно, да затънем още по-дълбоко в картезианска скованост.

Никой от тези пътища не е нито желан, нито задоволителен. Да се приеме историята като рационален процес, управляван от осезаеми закони, е невъзможно. Да се разглежда тя като ирационална сила с неразбираема цел и апетит, е също тъй неприемливо, и то по същата причина: предмет на действието ѝ е човешката раса. Целта отхвърля куршума.

Естествено, гласът на нашия инстинкт за самосъхранение звучи като плач: какво ще завещаем на младите? Тъй като сме продукт на линейната мисъл, смятаме, че историята, независимо дали е рационален процес или ирационална сила, трябва да оформя бъдещето. Без съмнение линейното мислене е инструмент на инстинкта за самосъхранение и в конфликта между този инстинкт и нашето есхатологично предопределение печели винаги инстинктът. Пирова победа... но единствено важна е самата битка и нашата представа за бъдещето всъщност е проекция на собственото ни

настояще. Защото знаем, че всеки куршум долита от бъдещето и за да пристигне, трябва да заличи пречките на настоящето. Именно това обяснява собствената ни представа за историята, именно затова тълкуването се предпочита пред факта, именно затова версията за ирационалното винаги се отхвърля.

Трудно е да се пребориш с инстинкта — безполезно е всъщност. Ние просто копнеем за бъдещето, а историята съществува, за да узакони този копнеж, а и самото бъдеще. Ако наистина ни е толкова грижа какво ще оставим на младите, трябва да сторим следното: първо, да определим историята като резюме или на известни събития, или на техните тълкувания. Най-вероятно ще решим да сторим второто, тъй като самата формулировка на събитията представлява тълкуване. И тъй като не можем да избегнем тълкуването, втората стъпка трябва да бъде обнародването на хронология на световната история, в която всяко събитие да бъде пояснено с минимален брой тълкувания — например консервативни, марксистки, фройдистки, структуралистки. Това може да даде като резултат необхватна енциклопедия, но младите, за които уж толкова се безпокоим, ще имат на свое разположение огромен избор.

Освен че ще им даде възможност да мислят предприемчиво, такава хронология ще направи Клио многоизмерна и поради това — по-лесно разпознаваема сред тълпа или на прием. Защото портретите в профил, три четвърти или дори пълен фас (с изображение на всяка поричка, какъвто е маниерът на историческите анали) неизбежно прикриват онова, което човек държи зад гърба си. Подобен подход ни кара да сваляме гарда и обикновено историята ни сварва със свален гард.

Главната привлекателност на такава хронология е в това, че тя ще внуши на младите разбиране за безвремието и неритмичността в характера на Клио. По дефиниция Музата на времето не може да става заложенница на индивидуални хронологии. От гледна точка на Времето е напълно възможно убийството на Цезар и Втората световна война да са се случили успоредно или в обратен ред, или изобщо да не са се случили. Като даваме много тълкувания едновременно за всяко историческо събитие, може да не улучим джакпота, но ще разработим по-добро разбиране на принципа, по който той действа. Събирателният ефект от използването на хронологията може да въздейства върху

психиката ни по странен начин, но несъмнено ще подобри отбраната ни, да не говорим за метафизиката ни.

Всеки разговор за значението на историята, нейните закони, принципи и какво ли не, е само опит да се опитоми времето, търсене на предсказуемост. Това е парадокс, тъй като историята почти винаги ни изненадва. Като си помислим, именно предсказуемостта предшества удара. Предвид броя на жертвите, които взима обикновено, този удар може да се разглежда като сметка, която човек плаща за удобствата си. Предимството на метафизичното лустро в тълкуването на миналото би обяснило това предпочитание като отзвук от монотонния ход на Времето. За съжаление ходът на Времето може да бъде и оглушителен и тогава отеква у нас единствено чрез масовите гробове.

В този смисъл колкото повече изучаваме историята, толкова вероятно е да повтаряме грешките ѝ. Не става дума за това колко наполеоновци искат да подражават на Александър Велики; просто — всеки рационален разговор трябва да се води на рационална тема. Първото понякога е възможно, второто — не. Чистият резултат е самоизмамата, в която историкът се вглъбява с удоволствие, но която е смъртоносна за поне част от неговата аудитория. Тук е подходящ примерът със случилото се с германските евреи, затова може би трябва да поразсъждавам върху него. Над всичко обаче е нашият нарастващ брой: той ни подмамва да правим грешки, като се учим от историята. Което е добро за един, е лошо за друг, иначе няма да има достатъчно за всички. Добра илюстрация на тази теза са съвременните дискусии по произхода на робството на черната раса.

Защото, ако сте чернокож и безработен, живеете в гето и се дрогирате, положението ви няма да се подобри от това, че някой начетен религиозен водач или известен писател е обвинил за това робството на черните или живо е описал кошмара му. Възможно е дори да ви мине през ум, че ако не е бил този кошмар, и вие нямаше да съществувате на това място в наше време. Това евентуално би било за предпочитане, макар че не е много вероятно родовата бъркотия да заглъхне от само себе си. Във всеки случай вие имате нужда да си намерите работа и да ви помогнат да победите наркозависимостта си.

Но и историкът няма да ви помогне. Всъщност той ще размъти фокуса ви, като подмени решимостта ви с гняв. Дори може да си кажете — както съм си казвал и аз, — че целият спор по това кой е виновен може да е просто опит на белите да ви попречат да действате така радикално, както налага състоянието ви. Което иде да каже, че колкото повече научавате от историята, толкова по-неефективно ще действате в настоящето.

Като база данни за отрицателния човешки потенциал историята е несравнима (изключение прави може би учението за първородния грях, което, като си помислим, е сбитото резюме на всички тези данни). Като учителка историята неизменно страда от числена малоценност, тъй като по дефиниция не се възпроизвежда. Като умствена конструкция историята е неизменно подложена на неосъзнато смесване на данните с нашето възприятие на тези данни. Това прави от историята невъоръжена сила — хаотично, но въпреки това убедително, анимистично понятие, нещо средно между естествено явление и Божествен промисъл; същност, оставяща следа. Тъй като не можем да предложим нищо по-определено, по-добре да се откажем от високите си картезиански претенции и да се придържаме към това неопределено анимистично понятие.

Нека да повтора: при всеки свой ход историята ни заварва неподготвени. И тъй като общата цел на всяко общество е сигурността на всички негови членове, обществото трябва да признае най-напред пълната произволност на историята и ограниченото значение на всяко регистрирано отрицателно събитие. На второ място, обществото трябва да приеме, че макар всички негови институции да се стараят да постигнат най-голяма степен на сигурност за всички негови членове, самият този стремеж към стабилност със сигурност превръща обществото в цел. И на трето място, поради това би било разумно обществото като цяло и отделните негови членове да си разработят модели на мобилна несиметричност (от необмислена външна политика до мобилни места на обитаване и преместване на жилища), за да бъде трудно на физическия или метафизическия враг да ги улучва. Ако не искате да станете цел, трябва да се движите. „Разпръснете се“ — заповядва Всемогъщият на своя Избран народ и те се разпръскват, поне за известно време.

Една от най-големите исторически заблуди, която погълнах още в училище, беше идеята, че човечеството се е развило от номадски до уседнал бит. Подобно схващане, отразяващо много удобно както намеренията на авторитарната държава, така и сферата на собствените си ярко изразени земеделски съставки, напълно отнема на човека желанието за движение. Защото приковаването отстъпва само пред удобствата на гражданина, на чийто ум е плод това схващане (същото се отнася и за огромния брой исторически, социални и политически теории от последните два века: всички те са продукт на гражданчета, всички те са в основата си урбанистични структури).

Нека не прекаляваме: очевидно е, че за човешкото животно уседналото съществуване е за предпочитане и, като се има предвид как се разраства човечеството, нещо неизбежно. Но е съвсем възможно да си представим как вече установеният човек хваща пътя, когато поселището му е разграбено от нашественици или унищожено от земетресение, или когато е чул Божия глас да му обещава друг дом. Също така възможно е да си представим този човек да тръгне на път, защото е подушил опасност (не е ли Божието обещание формулировка на опасност?). И така, заселникът потегля, става номад.

За него е по-лесно да стори това, ако умът му не е затлачен от еволюционни и исторически табуни за своя чест древните историци, доколкото знаем, не са създали ни едно. Ставайки отново номад, човек може да реши, че повтаря историята, тъй като в неговите очи самата история е номад. С навлизането на християнския монотеизъм обаче историята се принуждава да се цивилизова и го прави, фактически историята става клон на самото християнство, което в края на краищата е вероизповедание на една общност. Историята дори си позволява да бъде разделена на периоди преди Христа и след Христа, обръщайки хронологията преди Христа с главата надолу, от вкаменелостите нататък, като че ли живелите в онзи период са изваждали години от датата на раждането си, а не са прибавяли.

Тук бих искал да добавя — защото може да не ми се отдаде друга възможност, — че едно от най-печалните неща в развитието на нашата цивилизация е сблъсъкът между гръко-римския политеизъм и

християнския монотеизъм с известния на всички ни завършек. Този сблъсък не е бил необходим нито интелектуално, нито духовно. Човешките метафизични възможности са достатъчно големи, за да позволят съвместно съществуване на религиите, да не говорим за сливането им. Случаят с Юлиан Отстъпника е добър пример; също такъв пример са византийските поети от първите пет века след Христа. Общо взето, поетите ни предлагат най-доброто доказателство за съвместимост, тъй като центробежната сила на стиха често ги изхвърля далеч отвъд пределите на едното или другото учение, а понякога и на двете. Наистина ли са били толкова несъвместими политеизмът на гърците и римляните и монотеизмът на християните? Било ли е необходимо да се изхвърли през прозореца толкова много от интелектуалното наследство от преди Христа? (За да се улесни Ренесансът по-късно?) Защо онова, което би послужило като допълнение, трябваше да стане алтернатива? Възможно ли е Богът на Любовта наистина да не е могъл да понася Еврипид или Теокрит, а ако не е могъл, що за любов притежава? Или всичко се обяснява със — нека използваме съвременния жаргон — борбата за власт, с желанието да се присвоят езическите храмове, за да се покаже кой управлява?

Може би. Но езичниците, макар и победени, са имали в пантеона си Муза на историята, демонстрирайки по-добро разбиране на нейната божествена натура от това на своите победители. Опасявам се, че в целия добре разграфен преход от Грехопадението до Спасението няма да се намери подобна фигура или сравнимо желание. Опасявам се, че в ръцете на християнския монотеизъм политеистичното схващане за време се е преобразило в първи етап на човешкото бягство от произволността на съществуването към клопката на историческия детерминизъм. Опасявам се също, че от днешна гледна точка именно този универсализъм разкрива ограничителната природа на монотеизма — ограничителна по дефиниция.

*Разбиха статуите си,
изхвърлиха ги от храмовете си,
но това не значи, че боговете са мъртви...*

Тъй пише един гръцки поет, Константин Кафавис, две хиляди години след редуцирането на историята от — да не забравяме, че в залата има и младежи! — от стерео на моно. Да се надяваме, че е прав.

Но щетите са нанесени дори преди историята да придобие светски характер, за да стане просто наука: победата на историческия детерминизъм през тези две хиляди години овладя съвременното съзнание твърдо и като че ли безвъзвратно. Първо историците, след това и аудиторията им, престанаха да правят разлика между време и хронология. Не можем да ги виним, тъй като новата вяра, завладяла със сила средищата на езическо богослужение, преобрази и метафизиката на времето. Тук ми се налага да се върна назад там, където се отклоних в собствената си мисъл, към номадите и уседналите.

„Пръснете се“ — заповяда Бог на своя Избран народ и хората му се подчиняват дълго време. Всъщност Той ги подканя да вървят за втори път. И двата пъти те се подчиняват, макар и неохотно. Първия път пътуват четирийсет години; втория път им трябва по-дълго време и, така да се каже, те все още вървят. Лошото при такъв дълъг поход е, че човек започва да вярва в прогреса — ако не в собствения си прогрес, то в историческия. Именно историческия прогрес бих искал да коментирам тук по повод един от неотдашните примери за този прогрес; преди това обаче трябва да направя няколко опровержения.

Историческата литература за съдбата на евреите през два века е обширна и човек не бива да смята, че е в състояние да добави нещо качествено ново към нея. Това съждение е предизвикано именно от изобилието на исторически факти, не от липсата им. По-специално, причината за това съждение са няколко излезли неотдавна книги на тази тема. Всички те разглеждат причините и следствията на извършеното от Третия райх срещу евреите; всички са написани от професионални историци. Подобно на много книги преди тях, те изобилстват с информация и хипотези; нещо повече, подобно на много, които несъмнено ще бъдат публикувани след тях, силата им е в обективността, не в пристрастията. Това, искаме да се надяваме, е израз на авторския професионализъм, а не на дистанцията от описваните събития, която се обяснява с възрастта на авторите.

Обективността, разбира се, е водещият принцип на всеки историк и поради това при нормални обстоятелства пристрастията са изключени — защото, както се казва, те ни заслепяват.

Човек се пита обаче дали в такъв контекст една пристрастна реакция няма да доведе до по-силна човешка обективност, тъй като безпътната осведоменост няма тежест. Нещо повече, човек се пита дали в такъв контекст липсата на пристрастие не е нищо повече от стилистичен похват, към който авторите прибягват, за да се представят като историци или дори за образи от съвременния културен стереотип: онези хладнокръвни личности с тънки устни и тих глас, подвизаващи се на сребърния екран през по-голямата част от века в ролята на шпиони или убийци. Ако случаят е такъв — а твърде често имитацията е прекалено убедителна, за да се съмняваме в това, — то тогава историята, която навремето служеше за източник на етично образование в обществото, е затворила кръга.

В крайна сметка обаче повечето от тези тънкоусти герои от екрана дърпат спусъка. Съвременният историк не прави нищо подобно, напротив, обяснява своята сдържаност с науката. С други думи, търсенето за обективно тълкуване има предимство над чувствата, събудени чрез предмета на тълкуването. Човек се пита тогава какво е значението на тълкуването: дали историята е просто инструмент за измерване на разстоянието, на което сме се отдалечили от събитията, нещо като антитермометър? И дали съществува независимо или само доколкото съществуват историците, тоест единствено заради тях?

Предпочитам да оставя тези въпроси висящи за известно време, иначе никога няма да свърша с опроверженията си, нито пък ще стигна до материята, в която те ни въвеждат. Както преди всичко бих искал да посоча, следващите бележки ни най-малко не са мотивирани от това, че се идентифицирам с жертвите. Разбира се, аз съм евреин по рождение, по кръв, но не — може би трябва да кажа „уви, не“ — и по възпитание. Произходът ми би трябвало да е достатъчен, за да оправдае някакво чувство за принадлежност, само дете съм се родил, когато онези евреи са измирили и не съм подозирал съдбата им до юношеските си години, тъй като бях прекалено погълнат от това, което

се случваше с моята раса и с много други в собствената ми държава, току-що победила Германия, жертвайки за целта около 20 милиона от собствения си народ. С други думи, и така имах достатъчно с кого да се идентифицирам.

Споменавам това не защото съм заразен с вируса на историческата обективност. Напротив, говоря от позицията на силен субективизъм. Бих желал субективизмът ми да бъде още по-силен, тъй като за мен случилото се с евреите в Третия райх не е история: тяхното унищожение се преплете с напъпилото мое съществуване. Радвах се на съмнителната утеха да бъда неразбиращо бебе, изпускащо сладки мехури, докато те са изпускали дим в крематориумите и газовите камери на териториите на страните, които днес познаваме като Източна и Средна Европа, но някои мои приятели все още смятат за Западна Азия. Съзнавам също, че ако не бяха онези 20 милиона загинали руснаци, сигурно щях да съм се идентифицирал с еврейските жертви на Третия райх по повече от един начин.

Тъй че, ако понякога се зачитам по-подробно в книги на тази тема, причините са предимно егоистични: старая се да получа стереоскопична картина на онова, което съставя живота ми, на света, в който съм дошъл преди половин век. Поради близостта и дори сливането на германската и на съветската политическа система — и защото при съветската политическа система трудно може да се говори за разобличаване на престъпниците — се вглеждам в купчините трупове, съставляващи фон на живота ми със, както ми се струва, двойно напрежение. Как, питам се аз, са се озовали тук?

Отговорът е зашеметяващо прост: защото винаги са били тук. За да стане жертва, човек трябва да присъства на местопрестъплението. За да е присъствал на местопрестъплението, човек трябва или да не е вярвал във възможността то да бъде извършено, или да не е избягал от местопрестъплението поради физическа немощ или нежелание. Опасявам се, че от трите изброени причини последната е играла най-голяма роля.

Заслужава си да помислим откъде произтича това нежелание да помръднеш. Върху въпроса е мислено многократно, но не толкова често, колкото са били обсъждани корените на престъплението.

Причината е отчасти, че за историците корените на престъплението са по-лесна тема. То се приписва на германския антисемитизъм, чиито наченки обикновено се свързват, в различни степени на приемчивост, с Вагнер, Лутер и още по-назад, с Еразъм, със средните векове и, общо взето, с формулировката „евреи срещу християни“. Някои историци са готови да поведат аудиторията си още по-назад, до тъмните тевтонски нагони, та чак до Валхала. Други се задоволяват с последиците от Първата световна война, Версайския мир и еврейското „лихварство“ на фона на икономическия срив на Германия. Има и трети, които обединяват тези причини, като от време на време подхвърлят по нещо интригуващо, например яростната нацистка антиеврейска пропаганда, богата на сравнения с гниди и с намеци за хигиенните навици на евреите, както и причината за епидемиите, видяна през призмата на относително малкия брой умрели евреи в сравнение с жертвите на болестта сред главната етническа група.

Те са ламаркисти, тези историци, не са дарвинисти. Изглежда, вярват (наподобявайки по този начин една от главните догми на юдаизма), че принадлежността към една вяра може да се предава по генетичен път и че също по генетичен път могат да се предават придружаващите ги предразсъдъци, интелектуални модели и прочее. Това са биологични детерминисти, които се изживяват като историци. Поради това пътят от Валхала извежда право в бункера.

Да би бил този път наистина пряк обаче, бункерът би могъл и да се избегне. Историята на един народ, подобно на историята на отделния човек, се състои повече от забравено, отколкото от запомнено. Като процес историята е по-скоро загуба, отколкото прираст: иначе не бихме имали нужда от историци. Да не говорим, че способността да запомняш не обуславя способността да предвиждаш. В случаите, когато е възможно благодарение на някой философ или политически мислител, предвиждането неизменно се превръща в предначертание за ново общество. Издигането, кресчендото и провалът на Третия райх — точно както и същите етапи в развитието на комунистическата система в Русия — не можаха да бъдат избегнати именно защото никой не ги очакваше.

Въпросът е може ли предвиждането да носи вина за оригинала? Изкушавам се да кажа „да“; позволете ми да се поддам на това

изкушение. И германската, и руската версия на социализма произхождат от един и същи философски корен, датиращ от деветнайсети век, който използваше лавиците на Британския музей за подпалки и дарвинистката теория за модел (оттук и последвалата конфронтация, която не беше битка между доброто и злото, а сблъсък между два демона, ако щете — семейна вражда).

Разбира се, още на ранен етап се притече на помощ и блестящото френско представление от осемнайсети век, задържало германците по гръб и във военно, и в интелектуално отношение достатъчно дълго, за да им създаде национален комплекс за малоценност, което се оформи като германски национализъм и идеята за германска Kultur. С необуздания си възторг германският романтичен идеализъм, първоначално *cri de Coeur*^[2], твърде скоро се превърна в *cri de guerre*^[3], особено по време на промишлената революция, тъй като британците по ги биваше в тази революция.

Помислете си следователно, какво ѝ е било на Русия, която имаше още по-малко от Германия причини да се перчи, и то не само през осемнайсети век. Тук става въпрос за комплекс за малоценност на квадрат, доколкото Русия продължи да подражава на Германия във всяко мислимо — не, възможно — отношение, междуременно произвеждайки собствени славянофили и схващането за специфично руска душа, сякаш Всевишният е разпределял душите по географски принцип. Или, ако се изразим по-грубо, *cri de coeur* и *cri de guerre* се сляха в руското ухо в *le dernier cri*^[4]; и не поради осъзната необходимост Ленин започва да чете Маркс, а именно поради комплекса за малоценност, поради провинциализма, винаги жаден да е в течение на най-новото. Капитализмът в Русия в края на краищата едва издигаше първите си комини; страната беше предимно земеделска.

Но в такъв случай не би трябвало да вините никого, че не е прочел други философи, например Вико. Мозъкът на епохата е бил оформян линейно, последователно, еволюционно. Човек се подчинява на този модел неволно, свързвайки престъплението с произхода му, а не с целта му. М-да, такива хрътки сме ние: предпочитаме да надушваме етика, а не демография. Същинският парадокс на историята е, че нейният линеен модел, продукт на инстинкта за самосъхранение, притъпява същия този инстинкт. Както и да е, и

германската, и руската версия на социализма използват същия този модел и принципа на историческия детерминизъм, повтарящ, както е модата, търсенето на Града на справедливостта.

И то, налага се да добавим, буквално. Защото главната характеристика на историческия детерминист е отвращението му от селячеството — той отправя взор към работническата класа (поради това в Русия още отказват да деколективизират земеделието, като в буквалния смисъл на думата отново поставят каруцата пред конете). Като страничен продукт на Промислената революция социалистическата идея е в основата си урбанистична конструкция, родена в изтръгнати от корените им умове, отъждествяващи обществото с града. Нищо чудно тогава, че идеята на умствения лумпен, превръщайки се със завидна логика в авторитарна държава, раздухва най-ниските качества на градската нисша средна класа и най-напред сред тях — антисемитизма.

Това няма почти нищо общо с религиозната или културната истории на Германия или Русия, които коренно се различават. Въпреки яростта на Лутеровото красноречие, искрено казано, съмнявам се дали неговата предимно неграмотна аудитория си е правила труда да разбере същността на църковните различия; що се отнася до Русия, Иван Грозни в кореспонденцията си с отцепника княз Курбски гордо и откровено нарича себе си евреин, а Русия — Израил (общо взето, ако съвременният антисемитизъм наистина се коренеше в религиозните различия, грозните му глави биха се появили не в Германия, а в Италия, Испания или Франция). Тъй че за германската революционна мисъл от деветнайсети век, независимо от бурните ѝ колебания по въпроса за прогонването или равноправието на евреите, естественият законен резултат, постигнат през 1871 година, са законите за еманципацията на евреите.

Сега! Първо и преди всичко — това, което се случи с евреите по времето на Третия райх, беше свързано със създаването на съвсем нова държава, нов обществен и екзистенциален ред. Хилядагодишният райх имаше определено хилядолетно звучене, нещо като край на века (може би малко рано, тъй като ставаше дума само за деветнайсети век). Но политическата и икономическата разруха на следвоенна Германия

беше подходящ момент да се започне отначало (а историята, както отбелязахме, не отдава голямо значение на човешката хронология). Оттук и значението, придавано на младежта, култът към младото тяло, играта на чистота на расата. Социалната утопия се среща с русите бестии.

Плод на тази среща, естествено, е общественият звяр. Защото нищо не би могло да бъде по-малко утопично от православните — дори еманципираните и светски евреи, и нищо не би могло да бъде по-малко русо. Един начин да се изгради нещо ново, е да се унищожи старото и Новата Германия беше точно такъв проект. Атеистичният, устремен към бъдещето, хилядолетен Райх не можеше да смята трихилядния юдаизъм за нещо друго, освен за пречка и враг. Хронологично, етически антисемитизмът дойде много на сгода; целта беше по-висока от средствата и по-голяма, изкушавам се да добавя, от обекта. Целта беше ни повече, ни по-малко историята, нищо по-малко от пресъздаването на света по образ и подобие на Германия, а средствата бяха политически. Предполага се, че именно конкретността и целите направиха целта по-малко абстрактна. Защото една идея и привлекателността на жертвата се крият в готовността на жертвата да помогне на идеята да придобие тленни черти.

Въпросът е — защо не са избягали? Не са избягали, защото, първо, дилемата „изход“ срещу „асимиляция“ не е била нова, и съвсем неотдавна, само преди няколко поколения, през 1871-а, привидно е била решена от законите за еманципацията. Второ, тъй като конституцията на Ваймарската република е била все още обвързваща, те още са вдишвали въздуха на обещаните от нея свободи и са се облагодетелствали от него. Трето, защото по онова време нацистите са били разглеждани все още като разбираема неприятност, като партия на реконструкцията, а антисемитските им изблици — като страничен продукт на трудностите на реконструкцията, като физическо напрежение. В края на краищата те са били Национална социалистическа работническа партия и е било възможно орелът, сграбчил в ноктите си свастиката, да се тълкува като евентуален феникс. Всяка от тези три причини, взета поотделно, е достатъчна, за да осуети бягството; освен това ги е сближавала инертността на асимиляцията, на интеграцията. Предполагам, всички са разчитали, че ако се сгушат плътно един в друг и изчакат, бедата ще ги отминие.

Но историята не е природна сила ако не за друго, то защото взема много повече жертви. Съответно срещу историята няма застрахователна полица. Дори страхът на народ с многовековни спомени за гонения не е достатъчен: неговото инкасо няма да задоволи Дойче банк. Искът е направен чрез доктрината на историческия детерминизъм и едновременно — чрез подплатен с определено вероизповедание психологически климат, според който недефинираното благоволение на провидението може да бъде заплатено само чрез човешка плът. Историческият детерминизъм се обяснява с детерминизма на унищожението; а идеята за недефинирано благоволение на провидението се превръща в търпеливо очакване на набезите на щурмоваците. Няма ли да бъде по-разумно да не чакаш плодовете на цивилизацията и да станеш номад?

Мъртвите биха отговорили положително, макар че човек не може да е сигурен. Живите несъмнено ще извикат: „Не!“. Етичната двусмисленост на техния отговор би могла да бъде пренебрегната, ако не се основаваше на лъжливата представа, че случилото се по време на Третия райх е било единствено по рода си. Не е единствено. Случилото се за дванайсет години в Германия ставаше в продължение на седемдесет години в Русия, а жертвите, както евреи, така и неевреи, бяха почти точно пет пъти по-многобройни. С малко прилежание подобни факти биха могли да бъдат установени за революционен Китай, Камбоджа, Иран, Уганда и тъй нататък: етничността на човешките щети няма значение. Но ако човек не желае да продължава да разсъждава по този начин, то е, защото приликите са прекалени и защото е твърде лесно да се допусне обичайната методологична грешка — да се въздигнат приликите до ранг на приемливо доказателство, което да се превърне в закономерност.

Опасявам се, че единствената естествена закономерност е шансът. Колкото по-подреден е животът в едно общество или на една личност, толкова повече изключва шанса. Колкото повече продължава това положение, толкова повече граждански права са отнети и е вероятно шансът да се наложи. Не трябва да се приписват човешки качества на абстрактна идея, но: „Помнете, че между огъня и леда има само една крачка и ви е нужен само момент, за да стигнете от едно

уредено съществуване до едното или до другото“. Така пише поетът и трябва да запомним предупреждението му, защото уреденото ни съществуване е прекалено осезаемо.

От гледна точка на формулирането на историческите закони това е най-близкото определение. И ако историята иска да бъде причислена към науките — към което се стреми, — трябва да внимава как точно ще върши разследванията си. Истината за случилото се, ако истина съществува, по всяка вероятност ще ни предложи и много тъмна страна. Като се има предвид, че хората са новодошли, тоест, като се има предвид, че светът е по-стар от хората, истината за случилото се непременно ще бъде нечовешка. Така всяко проучване на истината ще се равнява на солиптично упражнение, различаващо се само по напрежението и прилежанието. В този смисъл научните резултати (да не споменаваме езика, към който те прибягват), посочващи човешката непоследователност, са по-близко до истината, отколкото заключенията на съвременните историци. Може би изобретяването на атомната бомба е по-близко до истината, отколкото откриването на пеницилина. Може би същото се отнася за всяка спонсорирана от държавата форма на чудовищност, особено войните и политиката на геноцид, както и за спонтанните национални и революционни движения. Без съзнание за това историята ще остане безсмислено сафари за историци с теоложки наклонности или за теолози с исторически пристрастия, които придават на постиженията си човешки образ и божествена промисъл. Но човечността на търсенето е достатъчна, за да придаде човешки образ на предмета на търсенето.

Най-добрата причина да бъдеш номад е не чистият въздух, а бягството от рационалистката теория на обществото, основана на рационалисткото тълкуване на историята, тъй като рационалисткият подход и към двете е блажено идеалистично бягство от човешката интуиция. Един философ от деветнайсети век може да си го позволи. Но вие не можете. Ако човек не може да стане номад физически, трябва да стане номад поне с психиката си. Не можеш да си спасиш кожата, но можеш да опиташ да спасиш разума си. Историята трябва да се чете, както се чете роман — заради фабулата, заради героите, заради обстановката. С една дума, заради разнообразието.

С разума си ние невинаги търсим Фабрицио дел Донго и Расколников, Дейвид Копърфийлд и Наташа Ростова, Жан Валжан и

Клелия Конти, макар те да се отнасят към, общо взето, един и същи период на един и същи век. Не го правим, защото те не са свързани; не са свързани и вековете, освен може би династично. В основата си историята представлява огромни библиотечни лавици, натъпкани с томове романи, различни повече по стил, отколкото по тематика. Осмислянето на историята до голяма степен се обосновава от собственото ни самочувствие — читателите се изживяват като писатели. Каталогизирането на тези томове, да не говорим за опитите да ги свържем, може да се осъществи само чрез изчитането им; във всеки случай това ще ни струва собствената умствена енергия.

Освен това ние четем романи доста безразборно; когато ни попаднат — или когато ние им попаднем. В тази си дейност се ръководим от вкусовете си толкова, колкото и от свободното си време. С други думи, в четенето си сме номади. Това трябва да важи и за историята. Просто трябва да помним, че линейното мислене, макар да е разказвателен похват, възможност за историческата професия, представлява клопка за история на читателите. Ужасно е, когато в клопката попадне отделен човек; но е катастрофа, когато в нея се влезе групово.

Отделната личност, особено отделният номад, повече се пази от опасността, отколкото групата. Личността може да се извърта на 360°; групата е способна да гледа само в една посока. Една от най-големите радости на номада, на индивидуалиста, е да оформи историята по собствен, личен вкус, да си съчини собствена древност, собствени средни векове или Ренесанс в хронологичен или ахронологичен, напълно идиосинкратичен ред; да присвои историята. Всъщност това е единственият начин да живееш през вековете.

Трябва да помним, че най-голямата жертва на рационализма е индивидуализмът. Трябва да сме нащрек с така наречената равнодушна обективност на нашите историци. Защото обективност не значи безразличие, нито ни предоставя алтернатива на субективността. Тя е по-скоро сумарна субективност. Убийците, жертвите, зяпачите или анализаторите винаги действат индивидуално, субективно — поради това и за тях самите, и за делата им трябва да се съди поотделно.

Това, естествено, ни лишава от сигурност, но колкото по-малко сигурни сме, толкова по-добре. Несигурността ни кара да сме винаги бдителни и, общо взето, по-малко кръвожадни. Разбира се, прекалено

често става причина да агонизираме. Но по-добре да агонизираме, отколкото да организираме. Като цяло несигурността е сродна с живота, единственото сигурно нещо в който е, че ние присъстваме в него. Повтарям, главната характеристика на историята и на бъдещето е нашето отсъствие, а никога не можем да бъдем сигурни в нещо, в което не сме участвали.

Оттук и несигурният израз на лицето на Музата на времето. Той се дължи на това, че прекалено много погледи са я фиксирали с несигурност. И на това, че е видяла толкова много енергия и хаос и единствена е знаела до какво ще доведат. И в крайна сметка, защото знае, че ако беше отвърнала на тези погледи открито, щеше да ослепи своите ухажори, а тя не е лишена от суета. Именно благодарение отчасти на тази суета, но главно на факта, че тя няма къде да отиде в този свят, в някои случаи, с този несигурен израз на лицето, тя се слива с нас и ни превръща в отсъстващи.

1988

[1] Занаят (фр.) — Б.р. ↑

[2] Вик на сърцето (фр.) — Б.р. ↑

[3] Боен вик (фр.) — Б.р. ↑

[4] Последният вик (фр.) — Б.р. ↑

РЕЧ НА СТАДИОНА

РЕЧ, ПРОИЗНЕСЕНА В МИЧИГАНСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ В АН АРБЪР ПО СЛУЧАЙ ДИПЛОМИРАНЕТО НА ВИПУСК 1988

Животът е игра с много правила, но без рефер. Учи се с гледане, а не с ровене в книгите, пък били те и Свещени. Затова нищо чудно, че толкова хора играят нечестно, че толкова малко печелят, а толкова много губят.

Във всеки случай, ако това е същият Мичигански университет от Ан Арбър, Мичиган, който си спомням, вероятно вие, неговите възпитаници, познавате Светото писание дори по-малко от онези, които седяха на тези скамейки, да кажем, преди шестнайсет години, когато за пръв път се пристраших да стъпя тук.

За очите, ушите и ноздрите ми това място прилича на Ан Арбър; то синее — или поне така ми се струва — като Ан Арбър; мирише на Ан Арбър (макар, да си призная, във въздуха да има по-малко марихуана, отколкото преди, и това да е малко объркващо за един стар анарбърец). Изглежда, значи все пак съм в Ан Арбър, където прекарах част от живота си — може би най-добрата, — и където преди шестнайсет години вашите предшественици не знаеха почти нищо за Библията.

Като помня колегите си, като знам какво се случва с университетските програми из цялата страна, ако не съм напълно сляп за натиска, оказван върху младите от така наречения съвременен свят, изпитвам носталгия по онези, които седяха на вашите места преди дузина години, защото поне някои от тях можеха да изброят Десетте Божии заповеди, а други дори помнеха Седемте смъртни гряха. Нямам представа какво са постигнали с това безценно знание, как са се справили в играта. Мога само да се надявам, че след време ще се окаже

по-добре да следваш правила и възбрани, зададени от напълно неосезаем субект, отколкото от спортния кодекс.

Тъй като време имате много и тъй като, предполагам, се стремите да преуспеете в един приличен свят, няма да ви навреди да се запознаете с тия заповеди и списъка с греховете. Седемнайсет точки общо, някои от които почти изцяло се повтарят. Вие, естествено, можете да възразите, че те принадлежат на вероизповедание със завидни традиции в насието. И все пак от всички вери тази изглежда най-толерантната; тя заслужава вниманието ви ако не за друго, то поне защото е родила обществото, в което вие имате правото да оспорвате или отричате ценността ѝ.

Но аз не съм дошъл тук, за да превъзнасям достойнствата на една или друга вяра или философия; нито пък като мнозина обичам да нападам съвременната образователна система или вас, нейните жертви. Най-малкото защото не ви смятам за такива. Та нали в някои области вашите познания неизмеримо превъзхождат моите или изобщо тези на моето поколение. Аз ви считам за млади, разумно егоистични души в навечерието на дълго пътуване. Потръпвам, като си помисля колко дълго ще бъде то, и се питам как бих могъл да ви бъда полезен. Знам ли нещо за живота, което може да ви помогне, и ако да, има ли как да ви предам тази информация?

Отговорът на първия въпрос вероятно е „да“ — не защото е редно човек на моята възраст да надхитри всеки от вас на екзистенциалния шах, колкото, защото вече е уморен от нещата, към които вие още се стремите. Младите следва да се предупреждават за тази умора, съпътстваща неизменно както евентуалните им успехи, така и евентуалните им провали; това знание може да подслади първите и да им помогне да понесат вторите. Що се отнася до втория въпрос, наистина не знам. Примерът с гореспоменатите заповеди може да обезкуражи всеки напътстващ оратор, тъй като и самите те представляват напътствие — бих казал, в най-буквалния смисъл на думата. Но между поколенията съществува прозрачна стена, желязната завеса на иронията, ако щете, прозирен воал, през който не преминава почти никакъв опит. В най-добрия случай отделни съвети.

Така че смятайте това, което ще чуете, за съвети — върховете на няколко айсберга, ако мога така да се изразя, а не на планината Синай. Не съм Мойсей, пък и вие не сте библейски юдеи; това тук са записки,

нахвърляни в жълто тефтерче някъде из Калифорния, а не скрижали. Игнорирайте ги, ако щете, забравете ги, ако не можете да ги запомните; нищо задължително няма в тях. Ако пък нещо ви влезе в работа сега или за в бъдеще, ще се радвам. Ако ли не, гневът ми няма да ви застигне.

1. И сега, и след време според мен ще ви бъде от полза да се стремите към точност в езика. Опитвайте се да изграждате и поддържате речника си така, както поддържате банковата си сметка. Обръщайте му внимание и се старайте да увеличавате дивидентите си. Целта тук не е да станете златоусти в спалнята или преуспели в професията си — макар че такива последици не са изключени, — нито пък да се превърнете в салонни многознайковци. Целта е да се научите да се изразявате колкото се може по-пълно и точно; с една дума, целта е вашето равновесие. Защото натрупването на неща неизговорени, недоизказани, може да ви докара невроза. Ден след ден с човешката душа се случва какво ли не; а изказът ѝ често си остава същият. Думите често изостават зад опита. Това се отразява зле на душата. Чувства, нюанси, мисли, възприятия остават безименни, неназовими и недоволни от приблизителните формулировки; потиснати в човека, те могат да го доведат до психологическа експлозия или имплозия. За да избегнете това, не е нужно да се превръщате в книжни червеи. Достатъчно е да си набавите речник и да го разгръщате ден след ден — и от време на време по някоя стихосбирка. Речниците обаче са от първостепенно значение. Има ги много; някои от тях дори се продават с лупа. Излизат доста евтино, но и най-скъпите сред тях (онези с лупата) струват далеч по-малко от едно-единствено посещение при психиатъра. Ако все пак сте решили да ходите при такъв специалист, поне идете със симптоми на лексикомания.

2. Сега и след време се опитайте да бъдете добри с родителите си. Ако това ви напомня за „почитай майка си и баща си“, така да бъде. Опитвам се да кажа само следното: помъчете се да не се бунтувате срещу тях, защото по всяка вероятност те ще умрат преди вас, така че може да си спестите ако не скръбта, то поне част от вината. Ако трябва

да се бунтувате, бунтувайте се срещу онези, които няма да нараните така лесно. Родителите са твърде близка мишена (както впрочем сестрите, братята, съпругите и съпрузите); разстоянието е такова, че няма как да не улучите. Бунтът срещу родителите, с всичките ония „стотинка няма да взема от теб“, в сърцевината си е извънредно буржоазен, защото осигурява на непокорника върховния комфорт — в случая комфортът на ума, уютът на собствените убеждения. Колкото по-късно тръгнете по този път, толкова по-късно ще станете духовен буржоа; тоест колкото по-дълго останете скептичен, колеблив, интелектуално неудовлетворен, толкова по-добре за вас. От друга страна, разбира се, нежеланието да вземеш стотинка звучи практично, защото родителите ви най-вероятно ще ви завещаят всичко и успешният бунтар в крайна сметка ще получи цялото състояние накуп — с други думи, бунтът е много ефективна форма на спестяване. Само дето лихвите са ужасни и според мен водят към банкрут.

3. Опитайте се да не се осланяте много на политиците — не толкова, защото са глупави или продажни, какъвто доста често е случаят, а заради мащаба на работата им, който смазва и най-добрите от тях, — независимо от партията им, от доктрината, системата или проектите им. В най-добрия случай те могат да смекчат някое социално зло, но не и да го изкоренят. Колкото и значително да е някое подобрене, в морално отношение винаги ще е пренебрежимо малко, защото винаги ще има такива — дори да е само един човек, — които няма да спечелят от него. Светът не е съвършен; Златният век няма да се върне или пък може би никога не го е имало. Единственото сигурно нещо е, че светът ще се разраства, тоест ще става по-многолюден, без да се увеличават размерите му. Колкото и честно избраните от вас да обещават да делят баницата, по-голяма тя няма да стане; всъщност порциите неизбежно ще намаляват. В тази светлина — или по-скоро в тези сенки — трябва да разчитате на домашната си кухня, тоест сами да се справяте със света; или поне с тази част, която ви е достъпна, която е във вашия обсег. Само че, като правите това, трябва да се подготвите и за горчивото осъзнаване, че и тази ваша баница няма да ви стигне; трябва да се подготвите да вечеряте както с благодарност, така и с разочарование. Най-трудният урок тук е да останете в кухнята,

тъй като с вашата баница сте събудили много очаквания. Запитайте се, дали можете да осигурите постоянен приток на баници, или предпочитате да заложите на някой политик? Какъвто и да е изходът от този самоанализ — колкото и да смятате, че светът може да разчита на лекарските ви умения, — можете да започнете веднага, като настоявате онези корпорации, банки, училища, лаборатории и прочее, в които ще работите и чиито сгради са отоплявани и охранявани по двайсет и четири часа в денонощието, да пускат бездомниците да пренощуват с настъпването на зимата.

4. Опитайте се да не изпъквате, опитайте се да бъдете скромни. И без това сме много и все повече ще ставаме. Тъй че драпането към прожекторите неизбежно става за сметка на онези, които няма да додрапат дотам. Това, че трябва да се настъпваме, не значи, че трябва да си стъпваме по раменете. Пък и какво ще видите оттам, освен човешкото море плюс онези, които, подобно на вас, са заели една тъй очебийна, но и рискована позиция — онези, които се наричат богати и известни. Изобщо има нещо безвкусно в това да си по-преуспял от себеподобните си, още повече, когато тези себеподобни са милиарди. Към това трябва да добавя, че богатите и известните в наши дни също са цели тълпи, че там горе е доста претъпкано. Тъй че, ако сте си наумили да забогатявате или да се прочувате, ваша работа, само не се вманиачавайте. Да ламтиш по чуждия успех означава да загърбиш собствената си уникалност; от друга страна, разбира се, това подпомага масовото производство. Но тъй като ще живеете само веднъж, би било разумно да се опитате да избегнете поне най-очевидните клишета, в това число и редките издания. Не забравяйте, че понятието за изключителност също подрива вашата уникалност, да не говорим, че принизява чувството ви за реалност към вече постигнатото. Далеч по-хубаво от членството в който и да е клуб е да бъдете люшкани от онези, които по доходи и външност представляват — поне теоретично — неограничен потенциал. Опитайте се да приличате по-скоро на тях, отколкото на онези, които изпъкват; опитайте се да носите сиво. Мимикрията е защитата на индивидуалността, а не развяното от нея бяло знаме. Бих ви посъветвал да снишите и гласа си, но се боя да не решите, че отивам

твърде далеч. И все пак не забравяйте, че до вас винаги има някой, някакъв ближен. Никой не ви кара да го обичате, но се опитайте да не му пречите и да не го притеснявате много; опитвайте се да го настъпвате внимателно; а пожелаете ли жена му, поне осъзнайте, че това се дължи на недостатък във въображението ви, на вашето неверие във — или непознаване на — безкрайния потенциал на реалността. В най-лошия случай опитайте се да не забравяте от колко далеч — от звездите, от дълбините на вселената, може би от противоположния ѝ край — дойде молбата да се съдържате, както и идеята да обичате ближния си като себе си. Може би звездите знаят повече за силите на привличането, а също и за самотата, от вас — нали са очи на желанието.

5. На всяка цена избягвайте да си приписвате статуса на жертва. От всички части на тялото си най-зорко наглеждайте показалеца си, защото той обича да обвинява. Насоченият показалец е емблемата на жертвата — обратното на V, на знака на победата, синоним на поражението. Колкото и ужасно да е положението ви, опитвайте се никого и нищо да не вините: нито историята, нито държавата, нито висшестоящите, расата, родителите си, фазите на луната, детството си, приучването към цукалото и прочее. Менюто е достатъчно пространно и дотегливо, за да не могат протяжността и досадата да настроят разума да не избира нищо от него. Щом хвърлите вината нанякъде, вие подкопавате решимостта си да промените нещо; дори мога да кажа, че жадният да вини пръст се мята така неистово именно защото решимостта ви никога не е била Бог знае каква. Е, статусът на жертва също си има своите сладости. Той носи съчувствие, отличава ви от другите; нации и континенти се къпят в здрача на психологическото обезценяване, рекламирано като съзнание за жертвата. Съществува цяла култура на жертвата, простираща се от личните адвокати до международните заеми. И все едно каква е заявената цел на тази мрежа, тя води само до едно — понижени очаквания, при които жалкото преимущество може да мине за голям пробив. Разбира се, това е терапевтично и като знаем колко оскъдни са световните ресурси, вероятно и хигиенично, тъй че по липса на по-добра идентичност човек може да мине и с тази — но все пак опитайте се да се

въздържите. Колкото изобилни и безспорни да са доказателствата, че сте се оказали на губещата страна, отричайте ги, докато не изгубите разсъдък, докато устните ви могат да произнесат „не“. Изобщо старайте се да уважавате живота не само заради благините, но и заради трудностите му. Те са част от играта, а най-хубавото на трудностите е, че не са измамни. Когато закъсате или затънете, когато сте отчаяни или на границата на отчаянието, помнете: животът ви говори на единствения език, който владее добре. С други думи, опитайте се да бъдете мъничко мазохисти: без щипка мазохизъм смисълът на живота остава пълен. Ако ви помага, опитайте се да не забравяте, че човешкото достойнство е абсолютно, а не откъслечно понятие: че то не търпи молби за по-специално отношение, че се осланя на отрицанието на очевидното. Ако този аргумент ви се стори малко прекален, спомнете си, че като се смятате за жертва, увеличавате вакуума на безотговорност, който демони и демагози толкова обичат да запълват, тъй като парализираната воля не е любимо място за разходка на ангелите.

6. Светът, в който се каните да навлезете и да съществувате, няма добра репутация. Справя се по-добре географски, отколкото исторически; все още е по-привлекателен визуално, отколкото социално. Не е хубаво място, както скоро ще откриете, и силно се съмнявам да се пооправи, преди да е дошло време да го напускате. И все пак с друг не разполагаме; няма алтернатива, пък и да имаше, няма гаранция, че щеше да е по-добра от тази. Светът е джунгла, както и пустиня, хлъзгав склон, блато и прочее — буквално, но за жалост и в метафоричен смисъл. И все пак, както казва Робърт Фрост, „най-добрият изход е направо“. В друго стихотворение пък той заявява, че „да общуваш значи да прощаваш“. Бих искал да приключа с няколко забележки за това минаване пряко всичко.

Опитайте се да не обръщате внимание на онези, които ще ви вгорчават живота. Такива ще ги има много — и официално назначени, и самодейци. Изтърпете ги, ако не можете да ги избегнете, но щом се освободите от тях, незабавно ги забравете. Най-вече избягвайте да разказвате колко несправедливо са се отнесли те към вас; избягвайте това, колкото и състрадателна да е публиката ви. Подобни разкази като

че ли удължават живота на враговете ви; те най-вероятно разчитат на вашата приказливост, за да предадете всичко на другите. Сам по себе си никой отделен човек не си струва да извърши несправедливост (или пък справедливо дело). Съотношението едно към едно не оправдава усилието; ехото е къде-къде по-важно. Това е основният принцип на всеки потисник, все едно дали действа от името на държавата или от свое име. Затова прогонете или заглушете ехото, за да не позволите на събитието, колкото и неприятно или значимо да е то, да заема повече време, отколкото е отнело случването му.

Делата на враговете ви черпят смисъл и важност от вашите реакции. Затова претичайте край или през тях като да са жълти, а не червени светлини. Не се спирайте на тях в мислите или в думите си; не се гордейте, че сте ги простили или сте ги забравили; в най-лошия случай гледайте първо да ги забравите. Така ще спестите на мозъчните си клетки много ненужни вълнения; така може дори да спасите подобни твърдоглавци от самите тях, тъй като перспективата да бъдеш забравен е по-застрашителна от перспективата да бъдеш опростен. Тъй че сменете канала: може да не накарате мрежата да фалира, но поне ще смъкнете рейтинга ѝ. Е, това решение едва ли ще се понрави на ангелите, но пък определено ще уязви демоните, а за момента това е най-важното.

По-добре да спра дотук. Както казах, ще се радвам, ако откриете някаква полза в думите ми. Ако не, значи сте подготвени за бъдещето далеч по-добре, отколкото може да се очаква от хора на вашата възраст. Което сигурно е повод за радост, а не за опасения. Във всеки случай — подготвени или не, — желая ви късмет, защото при всички положения не ви очаква пикник и късмет определено ще ви трябва. И все пак вярвам, че ще се справите.

Не съм циганка; не мога да ви предскажа бъдещето, но и с просто око се вижда, че имате с какво да се похвалите. Най-малкото сте родени, което си е наполовина спечелена битка, и живеете в демокрация — тази къща между кошмара и утопията, — която слага по пътя на човека по-малко препятствия от своите алтернативи.

И накрая, вие сте учили в Мичиганския университет — по мое мнение най-доброто училище в тази страна, макар и затова че преди

шестнайсет години то даде шанс на най-мързеливия човек на земята, който на всичкото отгоре не говореше почти никакъв английски — на моята скромна особа. Аз преподавах тук осем години; тук научих езика, на който ви говоря сега; някои от моите бивши колеги още работят тук, други се пенсионираха, а трети спят вечния си сън в земята на Ан Арбър, по която стъпвате. Очевидно това място крие за мен необикновена сантиментална стойност; след десет години това ще се случи и с вас. Поне дотолкова мога да предвидя бъдещето ви; в това отношение знам, че ще се справите или, по-точно казано, ще успеете. Защото топлата вълна, която ще ви залее след десетина години при споменаването на този град, ще показва, че със или без късмет, вие сте се състояли като човешки същества. Тъкмо такъв успех ви желая за идните години. Останалото зависи от късмета и не е толкова важно.

РЯДЪК ЕКЗЕМПЛЯР

*Ако стоиш край реката достатъчно дълго,
може да видиш как водата носи трупа на врага
ти.*

Китайска пословица

I

Като се има предвид идиотският характер на изложеното по-долу, би трябвало да го пиша на какъвто и да било друг език, но не и на английски. В моя случай обаче единственият възможен вариант е руският, който всъщност е и източникът на съответните идиотщини. Но защо да изпадаме в тавтология? Освен това предположенията, които възнамерявам да направя, също са достатъчно идиотски, така че ще е по-добре да ги огранича в рамките на език с чисто аналитична репутация. Защото кой би желал прозренията му да бъдат приписани на странностите на език, пълен с падежни окончания? Никой! Може би само онези, които непрекъснато питат на какъв език мисля и на какъв език сънувам. Сънуват се сънища, а се мисли с мисли. Езикът става реалност чак когато решиш да споделиш сънищата и мислите си с друг човек. Подобен отговор, естествено, не решава въпроса. И все пак, доколкото английският не ми е роден език и все още имам известни проблеми с граматиката, мислите ми могат да се окажат доста осакатени. Надявам се, разбира се, че няма да стане така, във всеки случай винаги мога да направя разлика между тях и сънищата си. И ако щеш вярвай, любезни читателю, но точно тези разглаголствания, които обикновено не значат нищо, ни водят право към същността на нашето повествование. Защото независимо как авторът ще реши дилемата си и кой език ще избере, самата възможност за избор поражда у теб подозрение, а нашата тема са тъкмо подозренията. „А бе какъв е този автор? — ще запиташ ти. — Какви ги дрънка? Да не би да претендира, че е безплътен разум?“ Де само ти да беше заинтригуван от личността на автора, любезни читателю — всичко щеше да е наред. Лошото е, че и самият автор не знае кой е всъщност, и то по същата причина. „Кой си ти?“ — пита се той на два езика и се чуди също като теб, когато чуе собствения си глас да мрънка нещо като „А бе де да знам!“. Мелез, дами и господа! Към вас се обръща един мелез. А може би кентавър.

II

Лятото на 1991 година. Август. Това поне е сигурно. Елизабет Тейлър мисли да се упъти към олтара за осми път, поредният щастливец е най-обикновен младеж, по произход поляк. В Милуоки е арестуван убиец рецидивист с людоедски наклонности — полицията открила в хладилника му три сварени по собствена рецепта черепа. Великият Руски Просяк обикаля Лондон и камерите надничат в празната му, образно казано, копанка. Колкото повече са промените, толкова повече нещата си остават постарому. Като в метеорологична прогноза. И колкото повече нещата се стремят да си останат същите, толкова повече проблеми има. Като с човешката физиономия. От гледна точка на прогнозите годината спокойно можеше да си е 1891-ва. От друга страна, географията (и по-точно европейската география) дава на историята доста малка възможност за избор. За дадена страна, особено ако е голяма, изборите са само два: тя или е силна, или е слаба. Фиг. 1: Русия. Фиг. 2: Германия. Почти цял век първата се стреми да е голяма и силна (независимо от цената). Сега ѝ е ред да слабее: към 2000 година тя ще се окаже пак там, където е била през 1900-ата, и приблизително със същата площ. В същото положение ще е и Германия. Най-сетне потомците на Вотан проумяха, че търговията със съседни длъжници е много по-ефективна и много по-евтина от военните действия.) Колкото по-големи са промените, толкова повече всичко си е същото. И все пак времената не се влияят от метеорологичните прогнози. При физиономиите е малко по-различно. Колкото повече се мъчат да се запазят, толкова повече се променят. Сн. 1: Г-ца Тейлър. Сн. 2: Моята собствена физиономия. С две думи — лятото на 1991 година. Август. Как да разбере човек кое е огледалото, а кое — поредният всекидневник?

III

По въпроса за вестниците: става дума за едно вестниче със скромно стачкоизменническо минало. По-точно — за литературния вестник „Лондонски книжен преглед“^[1], който се появи преди известно време, когато лондонският „Таймс“ и неговото „Литературно приложение“^[2] няколко месеца стачкуваха. За да не би четящата публика да остане без литературни новини и да се накърнят либералните ѝ възгледи, бе създаден ЛКП и по всичко личеше, че той има успех. В крайна сметка „Таймс“ и неговото ЛПТ спряха стачката, но ЛКП си остана — което по-скоро е свидетелство не за растящото многообразие на читателските вкусове, а за забавен популационен взрив. Доколкото знам, никой, освен издателите не се абонира за тези вестници. В известна степен това е въпрос и на бюджет, но и на амплитуда на вниманието, пък и просто на лоялност. Аз например и досега не знам кой от горните три фактора — иска ми се да се надявам, че беше последният — ме възпря да си купя новия брой на ЛКП от една книжарничка в Белсайз Парк, където се озовахме по пътя за киното с една госпожица. Бюджетните съображения и способността ми за концентрация (макар напоследък тя малко да ме притеснява) могат да се изключат веднага: броят на ЛКП се кипреше на щанда в цялото си великолепиe и първото, което видях, бе снимката на пощенска марка, очевидно руска. Марките са нещо, което автоматично привлича вниманието ми още от дванайсетгодишна възраст. Та на тази марка бе изобразен човек с очила и грижливо сресана на път побеляла коса. Отгоре и отдолу имаше текст, набран с модерната напоследък в Западна Европа кирилица: „Съветският разузнавач Ким Филби (1912–1988)“. Наистина приличаше на Алек Гинес и може би мъничко на Тревър Хауърд^[3]. Бръкнах си в джоба за пари, погледнах дружелюбния млад продавач и тъкмо да кажа възпитано: „Ако обичате...“ — обърнах се на 90 градуса и излязох. Държа да подчертая, че го направих съвсем спокойно — кимнах на младежа зад щанда (размислих, един вид) и със същото кимване подканих младата си позната да ме последва.

-
- [1] „The London Review of Books“ — LRB. — Б.р. ↑
[2] „The Times Literary Supplement“ — TLS. — Б.р. ↑
[3] Английски актьори. — Б.р. ↑

IV

За да убием времето до началото на прожекцията, влязохме в едно заведение. „Какво ти е? — попита милата ми млада позната, щом седнахме. — Изглеждаш като...“ Не отговорих. Знаех какво ми е и дори ми беше интересно как ли изглеждам отстрани. „Изглеждаш като... гледаш... някак накриво — продължи пак колебливо; запъваше се: английският и на нея не ѝ е майчин език. — Все едно че вече не можеш да гледаш света в очите — заключи най-сетне тя и добави, сякаш за да се застрахова от евентуална грешка: — Нещо такова.“

„Да де — помислих си, — за околните сме винаги по-реални, отколкото за самите себе си, и обратното.“ Понеже защо съществуваме, ако не сме обекти за наблюдение? Ако отстрани състоянието ми изглеждаше точно така, значи работата ми — а вероятно и на по-голямата част от човечеството — не беше съвсем спукана. Защото истината бе, че ми се гадеше и едва се сдържах да не повърна. Добре, съгласен съм, че тази реакция бе естествена, но ме порази силата ѝ. „Какво стана? — пак попита младата ми позната. — Какво ти е?“

Сега вече, любезни читателю, след опитите да установим личността на автора и времето на действието няма да е зле да изясним и каква е аудиторията. Помниш ли, любезни читателю, кой е Ким Филби и какви ги забърка? Ако помниш, значи си към петдесетте и в известен смисъл ти е време за пенсия. Следователно всичко, което прочетеш по-долу, няма да е много съществено за теб — но в още по-малка степен ще е утешително. Твоите карти отдавна са раздадени, играта свършва и тези редове с нищо няма да променят живота ти. От друга страна, ако никога не си чувал за Ким Филби, значи си около трийсетте, животът е пред теб и всичко, казано тук, е вмирисана на нафталин история, която изобщо не те засяга — освен ако не си любител на шпионските сюжети. И сега какво?... Какво да прави авторът? Още повече че така и не стана ясно кой е той и какъв е. Може ли един безплътен разум да разчита на реална аудитория? Едва ли, мисля си; но си мисля и — майната му!

V

С две думи, виждаме нашия автор в края на двайсети век — и му се гади. Кое то всъщност би следвало да се очаква, щом устата му е прехвърлила петдесетте. Само че хайде стига сме се правили на умни, любезни читателю, и да почваме по същество. Покойният Ким Филби е англичанин и шпионин. Работил е в британските разузнавателни служби — в М15 или М16, или и в двете — всъщност къде точно няма значение, пък и няма да седнем да търсим нюанси и да разшифроваме съкращения, — но е работел за руснаците. Според професионалния жаргон той е бил „дълбоко замразен“, или „къртица“ — по-долу няма да злоупотребяваме с този жаргон, още повече че аз не съм любител на шпионските истории и не съм и никога не съм бил поклонник на този жанр. Нито на трийсет години, нито сега, на петдесет. Ще ви обясня защо. Първо, шпионажът предлага добри сюжети, но рядко — добра проза. И изобщо днешният разцвет на шпионския жанр е остатъчен продукт на модернизма с неговата насоченост към фактурата, в резултат на което литературата на почти всички европейски езици стана абсолютно безсюжетна; това пък на свой ред предизвика реакция — неизбежна и с редки изключения също толкова третокачествена. Естетическите възражения обаче също не те интересуват кой знае колко, нали, любезни читателю? Кое то само по себе си определя времето не по-малко точно от календара или популярните вестници. Хайде тогава да се обърнем към етиката, от нея поне всички разбират. За мен например шпионинът винаги е бил най-смрадливата човешка дейност — може би най-вече, поради това че израснах в страна, за чиито жители бе просто немислимо да съдействат на интересите ѝ. Затова човек наистина трябваше да е чужденец. Сигурно точно тази е причината страната толкова да се гордее с боклуците, доносниците и тайните си агенти и да ги увековечава с всички възможни средства, включително пощенски марки, мемориални плочи и паметници. Господи, всичките тия Рихардзоргиевци и Паблонерудовци, че и Хюлет Джонсън^[1] за капак, цялата тази измама от младите ни години!

Господи, всичките тези филми, снимани в Естония или Латвия (заради „западния“ антураж)! Чуждо име и неоновы букви „Hotel“ (винаги вертикално, никога хоризонтално), понякога чуваш и скърцане на спирачки — на кола чешко производство. Задачата бе не толкова постигане на правдоподобност или създаване на напрежение, колкото утвърждаването на правотата на системата чрез описване на подвизи, извършвани в нейно име извън нея. Най-чести сцени: ту бар с невзрачен и несръчен джазбенд, ту блондинка с лъскава като консервена кутия къса рокля и с възможно най-неславянски нос. Немското име на шпионина се котираше по-високо от френското, френското — по-високо от испанското, испанското — по-високо от италианското (колкото и да се мъча, не мога да си спомня нито един италианец, шпионирал за СССР). Имаше и англичани, естествено — те бяха върхът, но пък доста редки. Във всеки случай нямаше опит да се изобразят на екрана английски пейзажи или улични сцени — може би защото няхахме коли с десен волан. Чудесни времена бяха! Но май пак се поувлякох.

[1] Хюлет Джонсън (1874–1966) — английски църковен деец, от 1948 г. председател на Дружеството за англо-съветска дружба, лауреат на Ленинска награда (1951 г.). — Б.пр. ↑

VI

Какво значение има кой в коя страна е расъл и дали това е повлияло на отношението му към шпионажа! Дори да е повлияло — толкова по-зле, защото му е отнело един възможен източник на развлечение. От гледна точка на нещата, които ни заобикалят (да не говорим за тези, които ни очакват в бъдеще), това е почти непростимо. Тъгата по действието е майка на кинематографа. А пък ако някой наистина се отвращава от шпионите, нали му остава ловът на шпиони — дейност хем увлекателна, хем добродетелна. Какво лошо може да има в една лека параноя, в мъничко явно изразена шизофрения? А дали в начина, по който се правят романчетата и филмите, няма някаква узнаваемост, а следователно и психотерапевтична ценност? И какво е всяко отвращение, включително и отвращението от шпионите, ако не скрита невроза, отзвук на някаква детска травма? Първо терапията, етиката после.

VII

Лицето на Ким Филби на пощенската марка. Лицето на покойния г-н Филби, ескуайър, от Брайтън (Съсекс) или Уелин Гардън (Хартфорд), или Амбала (Индия) — това няма значение. Лицето на англичанин, служил на Съветския съюз. Сбъднатата мечта на халтурата. Сто на сто генералско звание, ако покойният се е вълнувал от подобни дреболии; сто на сто всички високи награди и отличия, може би дори Герой на Съветския съюз. Макар на използваната за марката снимка тези неща да ги няма. Тук той е цивилен, както почти през целия си живот — с тъмно сако и вратовръзка. Медалите и пагоните са за алената кадифена възглавничка, за погребението с кортеж и почести — ако е имало такова. Мисля, че е имало — нали знам, че господарите му са побъркани на тема секретни обреди. Преди време в мой отзив за книга за един от „колегите“ му написах, че с оглед на заслугите на този застаряващ натурализиран московчанин пред съветската държава трябва да го погребат в стената на Кремъл. Отзивът излезе в литературното приложение на „Таймс“ и точно затова сега се сетих как ми казаха, че той бил един от малцината негови абонати в Москва. Мисля все пак, че е свършил земния си път на протестантското гробище — господарите му поне посмъртно са проявили добропорядъчност. (Дори правителството на Нейно величество не би се справило по-добре с тази задача.) И сега ме мъчат някои угризения. Представям си как го погребват: със същото сако и същата вратовръзка, изобразени на марката, със същия маскараден костюм (а може би това е била униформата му?) — и в смъртта, както в живота. Вероятно е оставил някакви инструкции за този случай, макар да не е могъл да бъде сигурен, че ще ги изпълнят. Интересно все пак, оставил ли е? И какво е искал да изпишат на плочата му? Някой английски стих? „И смъртта не ще възтържествува“^[1] например? Или е предпочел голите факти: „Съветският разузнавач Ким Филби (1912–1988)“? И дали е държал да е изписано на кирилица?

[1] Стихотворение от Дилан Томас. — Б.р. ↑

VIII

Да се върнем сега към скритите неврози и детските травми, към терапията и етиката. На 24 години бях влюбен в една девойка, и то много. Тя беше малко по-голяма от мен и след известно време започнах да усещам, че нещо не е наред. Долавях, че ме лъже, а може би дори ми изневерява. Естествено, оказа се, че наистина е така; но това стана ясно по-късно. А отначало просто заподозрях нещо и една вечер реших да я проследя. Скрих се в един вход срещу тях и зачаках. Чаках поне час и когато тя излезе, тръгнах подире ѝ и я следвах няколко квартала. Бях напрегнат и изпитвах непозната възбуда. И същевременно и досада, защото все пак приблизително си представях какво откритие ще направя. Възбудата ми растеше с всяка крачка, с всяко предпазливо движение; досадата обаче си оставаше същата. Когато тя заби към реката, възбудата ми стигна върха си — и спрях, обърнах се и си тръгнах. После прехвърлях вината за прекъснатото преследване на мързела си и в светлината (по-точно в мрака!) на развръзката сам си се укорявах; бях като Актеон, преследван от кучетата на закъснялото съжаление. Истината обаче не беше толкова невинна; дори е интересна. Истинската причина, поради която спрях, беше, че внезапно осъзнах характера на възбудата си — радостта на ловеца, преследващ жертвата си. С други думи, в нея имаше нещо атавистично, първобитно. Осъзнаването нямаше нищо общо с етиката, угризенията, табутата и така нататък. Изобщо не ме притесняваше, че съм поставил приятелката си в положението на жертва или плячка. Просто в никакъв случай не исках да съм ловец. Въпрос на темперамент, ще кажете. Възможно. Но може би, ако светът бе разделен по принципа на четирите темперамента или поне четирите темперамента обуславяха съществуващите политически партии, щеше да е мъничко по-добър? И все пак аз смятам, че вътрешното нежелание да се превърнеш в ловец и способността да осъзнаеш и да обуздаеш ловджийския си нагон са свързани с нещо по-дълбоко от темперамента, възпитанието, нравствените ценности, придобитите

знания, вероизповеданието или индивидуалните представи за чест. Те са свързани със степента на индивидуалната еволюция, с еволюцията на вида ни като цяло, с достигането на онзи неин етап, когато вече не можеш да се върнеш назад. И шпионите пораждат отвращение не защото са на по-ниското стъпало на еволюционната стълбица, а защото предателството кара всички ни да слезем по нея.

IX

Ако всичко това ти изглежда като косвена хвалба на собствените добродетели на автора, любезни читателю, така да бъде. Добродетелта в крайна сметка изобщо не е синоним на способността за оцеляване — за разлика от двуличieto. Но пък нали си съгласен, любезни читателю, че между любовта и предателството се наблюдава определена йерархия. Известно ти е също така, че именно първото свършва с второто, а не обратното. Дори по-лошо, и ти го знаеш: второто е по-дълговечно от първото. Ще рече, няма чак с какво да се хвалим, дори да сме очаровано омагьосани, нали? И ако човек не е дарвинист, а е верен на Кювие, и това си има причина — низшите организми са по-жизнеспособни от сложните. Един пример — мъхът или водораслите. Разбирам, че навлизам в чужда територия. Просто се опитвам да кажа, че за развития организъм двуличieto в най-лошия случай е вариант на поведение, а за низшия — начин да оцелее. Имам предвид, че шпионинът е способен на избор дали да стане шпионин не повече, отколкото хамелеонът да избере дали да промени цвета си — те просто нямат алтернатива. В крайна сметка двуличieto е форма на мимикрията, т.е. то е максимумът, на който е способно всяко конкретно животно. Срещу това би могло да се възрази, ако шпионите шпионираха за пари, но най-добрите го правят поради убежденията си, при това ги подтиква самата възбуда, дори по-точно инстинктът, неограничаван от скуката. Защото скуката пречи на инстинкта. Скуката е присъща на високоразвития вид, тя е признак на цивилизацията, ако щете.

Х

Който и да е бил човекът, наредил да отпечатаат тази марка, той без съмнение е искал да заяви нещо с нея. Особено като се имат предвид днешният политически климат, затоплянето на отношенията между Изтока и Запада и т.н. И сигурно решението е било взето най-горе, в свещените кремълски палати, тъй като Министерството на външните работи не може да не се е съпротивлявало с всички сили, да не говорим за Министерството на финансите — пък каквото ще да разправят за тях. Кой хапе ръката, която го храни? А може би има кой. Особено ако има и зъбите на КГБ, същият този комитет, който е по-голям и от двете министерства, взети заедно — и не само по броя на служителите и сътрудниците си, но и по мястото, което заема в съзнанието и подсъзнанието както на властимащите, така и на абсолютно лишените от власт. А като си толкова голям, можеш да хапеш всички ръце, че и гърла да прегризваш. При това по няколко причини. От тщеславие — да напомниш на тържествуващия Запад, че съществуващ. Или по инерция: стар навик ти е да хапеш споменатата ръка. Или пък от носталгия по добрите стари времена, когато менюто ти е било изцяло от вражески протеин, доставян без проблеми под формата на собствените ти съотечественици. И все пак въпреки цялата чудовищност на кагебисткия апетит, зад идеята да се тиражира тази марка се мерзелее нечие конкретно лице — на началника на Управлението или на някой от заместниците му, или пък на някой скромен — най-много капитан — сътрудник: нали все на някого трябва да му е хрумнала тази идея. Може би този някой открай време е благоговееел пред Филби или пък просто е искал да го забележат и да го повишат, или пък му е било време за пенсия и като мнозина от своето поколение искрено е вярвал в дидактичната сила на пощенската марка. Нито едно от горните предположения не противоречи на останалите. И тщеславието, и инерцията, и носталгията, и благоговението, и кариеризмът, и наивността са съвсем съвместими в мозъка на средния сътрудник на КГБ, взет като тяхно вместилище, и всичко вътре се

разбърква и смесва хубавичко, не по-лошо, отколкото в компютър. Чудното в историята с тази марка е друго — бързината, с която я пуснаха, само две години след кончината на г-н Филби. Обущата му, а и ръкавиците, които, разправят, почти не свалял заради псориазиса си, още не са били изстинали, ако можем да кажем така. По целия свят издаването на подобна марка се подготвя дълго, като обикновено преди това трябва да има национално признание за значимостта на персонажа. Дори да изключим това условие (все пак той е бил таен агент), темповете на подготовка на марката пак са поразителни, като се имат предвид безбройните бюрократични пречки, които тя е трябвало да преодолее поне теоретично. Очевидно обаче не й се е наложило да преодолява нищо, а по най-бързия начин са я вкарали в печатницата. Кое то навежда на мисълта, че зад това късче хартия с размер четири квадратни сантиметра стои нечия инициатива, нечия индивидуална воля. И се замисляш: а какво ли е стояло зад тази воля? И разбираш, че някой е искал да заяви нещо с това. И то да го заяви *urbi et orbi*. И като част от това *orbi* се мъчиш да си представиш: какво именно?

XI

Отговор: нещо злорадо и заплашително; тоест нещо доста провинциално. За жалост всяко начинание се оценява по резултатите. А тази марка обрича покойния господин Филби на последно безчестие, на последно унижение. Тя провъзгласява този британец за руска собственост, и то не в духовен смисъл (в това не би имало нищо чудно), а в смисъл чисто физически, телесен, Филби, разбира се, сам си е виновен. Шпионирал е за Съветския съюз четвърт век. А после още четвърт век живее в Съветския съюз, без да спира да работи. Накрая умира там и е погребан на руска земя. Тази марка всъщност е неговият надгробен паметник. Освен всичко друго не бива да се изключва и възможността посмъртното отношение на господарите му да би му харесало — той е бил достатъчно ограничен, пък и секретността е брачното ложе на тщеславието. Може би той дори би одобрил идеята за такава марка (ако не я е подхвърлил сам, разбира се). И все пак в цялата тази работа има някакво насилие, по-извратено от оскверняването на гроб — насилие над природата. В крайна сметка той е британец, а британците открай време са умирали и в чужди страни. Отвратителността на тази марка е в собственическото чувство: все едно че земята, погълнала покойния, с удоволствие облизва устни и казва: „Той е мой“. Или облизва марката.

XII

Това е искал да заяви (и е заявил) споменатият вече скромнен сътрудник на КГБ (а може би са били неколцина) и пак това е сметнало за невероятно забавно либералното литературно вестниче със скромно стачкоизменническо минало. Ще го имаме предвид. Но как да реагираме — и да реагираме ли изобщо? Може би трябва да ексхумираме тези нечестиви останки и да ги откараме в Британия? Да се обърнем към съветското правителство с петиция или да му предложим крупна сума? А може би пощенските служби на Нейно величество да пуснат антимакарка с текст: „Английският предател Ким Филби (1912–1988)“ — на английски, разбира се, а после да гледаме ще я отпечата ли някой вестник в Русия? Трябва ли да се опитаме да изкореним самата идея за този човек от колективното съзнание на господарите му? И кои изобщо сме тези „ние“, любезни читателю, кои са тези хора, осигуряващи на автора толкова реторични удобства? Не, не бива да правим нищо подобно, пък и не е нужно. Филби е там, където трябва: и телом, и духом. Тежка му пръст. Но някой — подчертавам: някой — трябва да лиши гореспоменатото колективно съзнание от правото да притежава тази смрадлива реликва, да му отнеме вътрешното удовлетворение, на което то си мисли, че се наслаждава. Това изобщо не е трудно. Защото въпреки собствените си убеждения Ким Филби не е бил тяхна собственост. И ако погледнем къде сме днес и особено къде е Русия днес, ще видим, че въпреки цялото усърдие, въпреки изобретателността, тежкия труд, пропилените огромни суми и изгубеното време начинанието на Филби е претърпяло крах. Дори да е бил двоен английски агент, той не би могъл да нанесе по-големи загуби на системата, за чието процъфтяване се е мъчел да допринесе. Но и двоен, и троен — той е английски агент до мозъка на костите, тъй като равносметката на невероятните му усилия е само една — суета на суетите. Типично английско чувство. А сега — за поведри неща.

XIII

В няколкото шпионски романа, които съм чел като дете, ролята на пощенската марка беше изключително голяма — за разлика от размерите ѝ — и по важност отстъпваше единствено на скъсаната на две снимка: появата на втората половина често определяше развързката. На обратната страна на марката шпионите изписваха — или пък лепваха отдолу микрофилм — тайни донесения до началниците си; или получаваха такива. Марката с Филби в известен смисъл се явява нещо като синтез на този разкъсан на две персонаж и на принципа „средството за информация е тъждествено на самата информация“ и дори само затова тя е рядък екземпляр. За колекционери. Тук трябва да добавим, че колекционерите най-много ценят марките, тиражирани от политически или географски ефимерни територии на току-що създадени или вече несъществуващи държави, или невзрачни владения и колонии (в детството ми най-търсената марка беше от остров Питкърн — между другото английска колония в Тихия океан). Така че, ако следваме посочената филателистична логика, марката с Филби е нещо като глас от бъдещето, очакващо СССР. В това бъдеще има нещо неумолимо подготвяно от системата. Изглежда, живеем в райско за филателистите време, и то не само в споменатия вече смисъл. Бихме могли дори да говорим за филателистичната справедливост — също както се говори за поетичната волност! Защото преди половин век, когато войните на КГБ депортираха жителите на балтийските държави, окупирани от Съветския съюз, сложил край на съществуването им, именно с филателистите свършваше списъкът на социалните категории, подлежащи на ликвидиране. (Всъщност последни в списъка бяха есперантистите, филателистите бяха на предпоследно място. Ако паметта не ме лъже, споменатите категории бяха шейсет и четири. Списъкът почваше с лидерите и активистите на политическите партии, следваха университетските професори и преподаватели, журналистите, учителите, бизнесмените и т.н. Имаше и подробни инструкции как да

се отделя главата на семейството от най-близките му и как децата от майките, и т.н., и т.н., като се стигне до конкретни фрази от типа: „Татко слезе от влака за вода“. Всичко бе обмислено съвсем старателно — и подписано от кагебисткия генерал Серов. Виждаше съм този документ с очите си; беше предназначен за работата на органите в Литва.) Може би точно тук се корени вярата на излизащия в пенсия офицер в дидактичната сила на пощенската марка. Е, нищо не радва сърцето на безстрастния наблюдател повече от факта, че кръгът се затваря.

XIV

Нека все пак не пренебрегваме дидактичната сила на пощенската марка. Целта на тази, за която говорим, сигурно е да въодушеви днешните и бъдещите сътрудници на КГБ; за кадровите офицери вероятно е била безплатна (скромна служебна привилегия). Колкото до начинаещите — сигурно им е направила голямо впечатление. Органите много държат на нагледните пособия и иконографията и съвсем заслужено са прочути с вездесъщието си, да не говорим за всеядността им. Когато стане въпрос за решаване на дидактични задачи, особено в собствените им редове, те не се спират пред нищо, дори пред разходите. Когато Олег Пенковски — сътрудникът на ГРУ, издал през 60-те години съветски военни тайни на англичаните — най-сетне бил заловен (поне така са ми разказвали), екзекуцията му била заснета. Вкарали го, вързан на носилка, в московския крематориум. Един отворил вратата на пещта, а двама забутали носилката към бушуващия огън; пламъците обхванали краката му; той запищял кански. В същия миг по високоговорителя им съобщават да спрат, защото по разписание трябва да се изгори труп. Вадят крещящия вързан Пенковски от огъня, избутват го настрани, появява се друга носилка, с труп, и след кратка церемония я натикват в пещта. Пак глас от високоговорителя: сега вече е редът на Пенковски. И го изгарят. Кратка, но силна сценка. По-добра от Бекет; заздравява морала; и е незабравима — жигосва паметта като нажежено желязо. Или като марка: за вътрешна кореспонденция. Между четири стени. Зад седем ключалки.

XV

Преди да се заемем с веселите неща сериозно, любезни читателю, позволи ми още една забележка. Има разлика между ползата от след дъжд качулка и ползата от достатъчно дългия живот, когато разбираш кое на езито му е турата. Не, не става дума за оправдания — дори напротив; повечето положения, разглеждани от автора, са обусловени от живота му и ако са погрешни, значи той е изживял живота си напразно — поне отчасти. Дори да са верни обаче, все пак остава един въпрос. Има ли авторът право да осъжда хора, които са вече покойници, и при това са загубили? Като надживееш опонента си, по някакъв начин ставаш част от тържествуващото мнозинство: надиграл си го, един вид. Но дали не се стремиш да придадеш на закона обратна сила? Не съдиш ли тези нещастници според кодекс на съвестта, който е чужд и за тях, и за тяхното време? Честно казано, мен това не ме безпокои — по три причини. Първо, защото Ким Филби умря в зряла, седемдесет и шест годишна възраст; в момента, в който пиша тези редове, изоставам от него с двайсет и шест години и шансовете ми да го догоня са, меко казано, съмнителни. Второ, всичко, в което той е вярвал през целия си живот — най-вероятно до самия край, — за мен е пълна идиотщина, откакто станах на шестнайсет, макар далновидността ми да не ми донесе нищо добро. Трето, защото низостта на човешкото сърце и пошлостта на човешкия разум не свършват със свършека на най-ярките им изразители. Но трябва публично да се откажа от друго — от всякакви претенции за компетентност в областта, в която съм навлязъл. Вече казах, че не съм поклонник на шпионите. За живота на Филби например знам само основното, и то не съвсем точно. Никога не съм чел биографията му, нито на английски, нито на руски, и едва ли някога ще я прочета. От всички човешки възможности той е избрал най-тавтологичната: да предаде една група хора на друга. Този сюжет не си струва да се проучва — достатъчна е и интуицията. Освен това аз не мога да помня дати, макар обикновено да се старая да ги сверявам. Така че тук, на

този етап, читателят сам трябва да реши дали иска да върви с мен по сюжетната линия, или не. Аз без съмнение искам и ще вървя. Вероятно би трябвало да заявя, че всичко оттук нататък е чиста фантазия. Но не е така.

XVI

На нанайсти мартари хиляда деветстотин хемдесет и ета година агентите на ФБР арестуват в Бруклин съветски шпионин. В малка квартира, отрупана с фотоапаратура, сред купища микрофилми, пръснати по пода, стоял нисичък възрастен мъж с очички на плъх, орлов профил и високо плешиво чело; адамовата му ябълка трескаво мърдала — току-що бил глътнал листчето със свръхсекретната информация. Не оказал никаква съпротива, а гордо заявил: „Аз съм Рудолф Абел, полковник от Червената армия, и настоявам да се отнасяте с мен според приетите на Женевската конференция споразумения“. Няма нужда, но ще споменем, че пресата просто гръмнала — и в Щатите, и по целия свят. Полковникът бил осъден — трябвало да излежи цяла вечност — и затворен, доколкото си спомням, в Синг-Синг, където предимно играл бiliarд. През хиляда деветстотин шейсет и зора или някъде там го сменят в Берлин с Хари Пауърс — пилотът неудачник, който попадна пак в полезрението на пресата само преди две-три години, когато отново катастрофира: този път с вертолет край Лос Анджелис и вече окончателно. Рудолф Абел се връща в Москва, пенсионира се и си живее кротко, ако не броим, че става най-страшната бiliarдна акула в града и околностите. Умира през хиляда деветстотин и ехейдесета и е погребан с ограничени воински почести на Новодевическото гробище. Марка с неговия портрет няма. А може би има? Може и да съм я пропуснал. Или пък я е пропуснал английският литературен вестник със скромно стачкоизменническо минало. А може и да не е заслужил за марка: какво са четири години в Синг-Синг в сравнение с делото на цял един живот? Освен това той не е бил чужденец, а само обикновен въдворен съотечественик. Тъй или иначе, Рудолф Абел остава без марка — само с надгробна плоча.

XVII

Какво обаче четем на тази плоча? Четем: „Вили Фишер, известен и като Рудолф Абел, 1903-1971“ (на кирилица, естествено). За марка този текст е малко дължък — но не и за нас. (Ах, мили читателю, виж само какво става: шпиони, марки, гробища, надгробни плочи! Почакай и ще видиш още и поети, художници, политически убийства, емигранти, арабски шейхове, куршуми, кинжали, крадени автомобили и пак марки!) Но по въпроса. Имало едно време — през 1936–1938 година в Испания — двама души, Вили Фишер и Рудолф Абел. Те били колеги и добри приятели. Толкова добри и близки, че останалите им колеги им викали „Фишерабел“. Не си мисли разни неща, любезни читателю, те си били само приятели, но неразлъчни, отчасти и поради характера на работата си. Просто екип. Трудели се за благото на съветското разузнаване в отдела, завеждащ черната работа по време на Гражданската война в Испания. Черната работа е онази, след която намират надупчени от куршуми трупове на много километри от фронтната линия. Както и да е, работата се ръководела от някой си Орлов, който пък преди испанската война завеждал от кабинета си в съветското посолство във Франция цялата съветска контраразузнавателна мрежа в Западна Европа. С него ще се заемем по-късно — или пък той ще се земе с нас, знае ли човек. Засега ще кажем само, че Орлов бил много близък с Фишерабел. Не чак толкова близък, колкото двамата помежду си, но близък. И пак не си мислете нищо такова, защото Орлов бил Есенен. Просто той бил началникът, а Фишерабел — и дясната, и лявата му ръка едновременно. И двете — мръсни.

XVIII

Но животът е несправедлив и разлъчва дори най-близките приятели. През 1939 година Гражданската война в Испания свършва и пътищата на Фишерабел и Орлов се разделят. Те напускат мадридския хотел „Насионал“, откъдето се осъществява ръководството на споменатата операция от първия до последния ден, качват се — кой на самолет, кой на параход, а кой и на подводницата, която откарва испанския златен запас, подарен на Съветите от Хуан Негрин^[1], министъра на финансите на републиканското правителство, — и кой накъдето му е пътят. Орлов просто изчезва, Фишерабел се връщат в Москва и продължават да работят в старото си учреждение, съчиняват отчети, обучават новобранци, т.е. занимават се с всичко онова, което правят бойните офицери извън бойното поле. През 1940 година Рудолф Абел е пратен в Далечния изток, на монголската граница, където в този момент назрява конфликт; там прави погрешен ход и го убиват. После започва Втората световна война. През цялата война Вили Фишер живее в Москва и обучава новобранци — вече вероятно с по-голямо удоволствие, понеже нали немският език му е роден по бащина линия, но като цяло усеща, че животът го подминава, че кариерата му е в трета глуха и че старее. Това безрадостно положение се прекъсва чак през хиляда деветстотин епикрийсет и постна. Когато внезапно го отръскват от нафталина и му възлагат нова задача. „За такава задача — загадъчно заявява той на един от помощниците си още от испанските времена, — за такава задача целият ни живот е само подготовка.“ След което го няма. Приятелите му чуват за него чак след X години, когато арестуваният от ФБР в споменатата бруклинска квартира Вили заявява: „Аз съм Рудолф Абел, полковник от Червената армия, и настоявам...“

[1] Хуан Негрин (1894–1956) — министър-председател на Република Испания от 1937, а от 1939 до 1945 г. — ръководител на републиканското правителство в емиграция. — Б.пр. ↑

XIX

От всичките ни достъпни добродетели, любезни читателю, търпението е прочуто с това, че се възнаграждава най-често. Нещо повече, търпението е основна част на всяка добродетел. Че какво е добродетелта без търпение? Просто добър характер. В една известна дейност обаче да имаш характер не стига. Че и по-лошо — характерът се оказва смъртно опасен. Известната дейност изисква търпение — дяволско търпение. И може би тъкмо защото в споменатата дейност то е единствената осезаема добродетел, лицата, които се занимават с нея, са побъркани на тема търпение. Така че потърпи, скъпи читателю. Представи си, че си „къртица“.

XX

Скъсана струна, изстрел в полумрака на алеята. Място на действието: Испания, малко преди края на Гражданската война (тя свършва не заради нехайството на сътрудниците на Орлов, разбира се, но от Москва много неща се виждат по-различно). Вечер е. Орлов е повикан на среща с някакво официално лице от Москва на борда на кораб, акостирал в пристанището на Барселона. Като ръководител на съветската разузнавателна мрежа в Испания Орлов е подотчетен само — и непосредствено — на секретариата на Сталин. Усеца клопката и бяга. Тоест взима жена си, слиза с асансьора във фойето и казва на портиера да му спре такси. Кадър. Панорама на скалистите Пиренеи, рев на двумоторен самолет. Кадър. Парижко утро; акордеон; панорама — площад „Съгласие“ („Конкорд“) например. Кадър. Кабинет в съветското посолство на Рю дьо Варен. Над отворената каса „Мослер“ висят мустаците на Джугашвили; колосан маншет с бутонела; ръка, трескаво напъхваща в отворен куфар пачки френски банкноти и разни документи. Кадър. Затъмнение.

XXI

Уви, никакви едри планове, никакви панорами няма в сцената с изчезването на Орлов. И все пак, ако се вгледаме достатъчно внимателно в тъмния екран, можем да различим писмо. Писмо, адресирано до Сталин, и в него пише нещо в смисъл че той, Орлов, скъсва всички връзки с безбожния комунизъм и с отвратителната му престъпна система и че заедно с жена си избира свободата, и че ако от главите на престарелите му родители, останали в лапите на системата, падне дори косъм, той, Орлов, ще отвори уста и ще разгласи *urbī et orbī* всичко строго секретно, което знае. Писмото се слага в плик, пликът се адресира или до „Монд“, или до „Фигаро“ — но във всички случаи в Париж. После перото пак се топва в мастилницата: още едно писмо. Този път до Троцки. В него пише горе-долу следното: аз, долуподписаният, съм виден руски търговец и току-що избягах през Сибир от Съветския съюз в Япония. Съвсем случайно в един московски хотел подслушах разговор в съседната стая. Ставаше дума за покушение срещу вас и през ключалката дори успях да разгледам предполагаемия убиец. Той е висок млад мъж, говори перфектно испански. Мой дълг е да ви предупредя. Писмото е подписано с измислено име, но Дон Левин — биограф и изследовател на Троцки — достоверно установява, че авторът е Орлов, и ако не греша, Орлов му потвърждава това лично. Печатът на плика е от Нагасаки, писмото пътува за Мексико и веднага се появява в местните вестници („La Prensa Latina“? „El Pais“?), понеже Троцки, току-що съвзел се след второто покушение срещу него (при което загива американският му секретар, убит от световноизвестния впоследствие художник монументалист Давид Алфаро Сикейрос с помощта на световноизвестния впоследствие поет и дори носител на Нобелова награда Пабло Неруда), редовно предоставя на пресата всички заплахи и предупредителни писма, които получава. А Орлов знае това много добре — дори само защото трета година преглежда купища испанска

периодика. Докато си пие кафето например. Във фойето на „Национал“ или в апартамента си на шестия етаж.

XXII

Където често приема какви ли не посетители. Включително Рамон Меркадер, третият, който се справя със задачата и убива Троцки. И който е най-обикновен подчинен на Орлов, също като Фишерабел, и работи заедно с тях. Излиза, че ако Орлов наистина е искал да предупреди Троцки, е можел да му разкаже за Рамон Меркадер много повече, а не само че е млад, висок, красив и перфектно говори испански. Само че не Троцки е поводът за второто писмо: поводът за второто писмо е първото писмо, адресирано до Сталин. Ще се опитаме да изясним нещата: писмото до Сталин, напечатано в „Монд“, е с получател Западът, а писмото до Троцки, макар и пратено на Запад — в Западното полукълбо, е с получател Изтокът. Целта на първото писмо е да осигури на Орлов необходимата репутация в чужбина, за предпочитане в кръговете, свързани с разузнаването. Второто писмо е предназначено за неговите хора — Орлов показва на приятелчетата си в московската щабквартира, че няма да се раздрънка, макар че би могъл — например за Меркадер. Ще рече — да си довършат работата с Троцки, щом толкова искат. (А те искали, но няма какво да съжالياваме за това, защото Троцки, удавил в кръв кронщадското въстание — единствената истинска руска революция, — с нищо не е бил по-добър от адското изчадие, заповядало да го ликвидират. В края на краищата Сталин е бил опортюнист. А Троцки идеолог. Дори само от мисълта, че биха могли да си сменят местата, ме побиват тръпки.) Освен това, ако се разкриело, че Орлов е авторът на второто писмо (разкрил го е Дон Левин), това само би заздравило репутацията му на истински антисталинист. Каквато всъщност изобщо не е бил. Той не е имал различия със Сталин — нито идеологически, нито никакви. Просто е търтил да бяга, спасявайки скъпоценната си кожа, и е подхвърлил на псетата кокал, та да има какво да гризат. И те гризат този кокал две десетилетия.

XXIII

Затъмнение. Следват титрите. Преди десетина години едно руско емигрантско издателство във Франция пусна книгата „Ловецът надолу с главата“. Заглавието поражда във въображението ни нещо като „скрита картинка“, където трябва да намерим ловеца, зайците, селяните, птиците и т.н. Авторът се казва Виктор Хенкин и всъщност е вече споменатият помощник на Вили Фишер от добрите стари испански времена; книгата е посветена най-вече на Фишерабел, макар по същество да е автобиография. Някои детайли за Орлов също са взети от нея. Та тази книга би трябвало да стане бестселър поне защото осведомените лица на по-дългия бряг на Атлантическия океан все още смятаха, че са пленили Рудолф Абел. И все още вярваха, че прехвърлилият се навремето на тяхна страна Орлов наистина е работил за онази страна на Атлантическия океан, с чиито награди гордо се кипри на една от редките си снимки — тя е поместена в книгата, издадена с шумна реклама в Щатите дълги години след смъртта му (той умира през 1972-ра). За книгата на Хенкин нямаше никаква реклама. Когато един американски издател се опита да сключи договор, бе спрял от бариерата на авторското право. Имаше и някакъв потулен скандал, обвинения в плагиатство във връзка с френското и немското издание, стигна се до съд и, доколкото знам, Хенкин изгуби делото. Сега работи в Мюнхен, в радиостанцията, която излъчва за Русия — почти огледално отражение на работата му в московското радио, където години наред е водел предавания за Франция. А може би вече е пенсионер. Руски емигрант с прекалено пъстра биография...

Ненадежден човек — най-вероятно параноик... живее с миналото; гаден характер... Но сега поне е свободен и има нормални документи. Може да отиде на Лионската гара, да се качи на влака и както преди петдесет години, след една нощ в купето, на сутринта да се озове в Мадрид — градът на младостта и приключенията му. И щом прекоси широкия гаров площад, да се озове пред входа на „Насионал“ — той може да го намери и със затворени очи. И пак така, със

затворени очи, може да влезе в хотелското фоайе, преди петдесет години претъпкано с хора като Орлов, Фишер, Абел, Хемингуей, Филби, Оруел, Меркадер, Малро, Негрин, Еренбург и безчет по-дребни светила като него самия — до един персонажи, дотук вече взели участие в нашето повествование или пък предоставили ни сведения за него. Но ако отвори очи, ще види, че „Национал“ е празен. Празен е, ако се вярва на младите, вече десет години; ако се вярва на други, по-възрастни — почти петдесет. По всичко личи, че нито младежта, нито старците знаят кой плаща данъците му; но може би пък в Испания нещата са по-различни.

XXIV

А сега, любезни читателю, за да не си помислиш, че сме забравили за Ким Филби, нека го издирим в навалищата във фоайето и го попитаме какви ги върши тук. „Ами аз съм от пресата — ще ни каже той. — Репортажи от бойното поле, нали разбирате.“ Нека опитаме да си изясним на чия страна е той и за миг да си представим, че ще ни отговори честно. „В момента сменям страните. Такива са инструкциите.“ И може би ще ни посочи с брадичка — почти незабележимо — шестия етаж на „Национал“. Защото аз съм сто процента сигурен, че именно Орлов през 1937 година или горе-долу по това време в Мадрид му е наредил да запее в „Таймс“ на друг глас — не на републикански, а на франкистки, за по-сигурно прикритие. Ако, както се приема обикновено, идеята е била Филби да стане бомба със закъснител в *sancta sanctorum* на британското разузнаване, окраската му е трябвало да се смени с профашистка. Не че Орлов е предвиждал как ще свърши испанският спектакъл (макар че може и да е имал известни предчувствия) — не, той просто е предполагал или дори е знаел, че Филби трябва да се запази за в бъдеще. А за да знае това или дори само да го предполага, Орлов би трябвало да има достъп до руското досие на Филби (той е завербуван през 1933 година) или пък да е участник във вербуването му. Първото е несъмнено. Второто — възможно. Така или иначе, Орлов е познавал Филби лично и дори се е опитвал да обясни това на недосетливия сътрудник на ФБР, разговарял с него през 1944-та, доколкото си спомням, в Айова, където се е заселил след емигрирането си от Канада. По всичко личи, че в този момент Орлов е бил готов да свали картите, но човекът на ФБР изобщо не обръща внимание на намека му за някакъв си англичанин, работил за Съветския съюз, който на всичкото отгоре точно тогава е бил съюзник на американците. Орлов не бил достатъчно настойчив и в резултат Ким Филби остава на служба и стига до ниво пощенска марка.

XXV

С всичките тия известни само на него сведения, скътани в цял-целеничкия му хипоталамус, от една страна, и с два-три романа, нагъчкани с безвкусна детективска плява руски образец — от друга, Орлов несъмнено е привлякъл интереса на току-що създаденото в края на четирийсетте ЦРУ. Изобщо нямам представа, драги читателю, кой е направил първата крачка: не съм проучвал нито биографията на Орлов, нито публикуваните за него материали. И не ми е това работата. Аз дори не съм детектив любител, просто се мъча да събера попадналите ми парчета в нещо цяло; и дори не от любопитство, а за да потисна невероятната отврата, която се надигна у мен, когато видях първата страница на споменатия вече вестник. С други думи — автотерапия, и няма значение каква, стига да е ефективна. Но както и да е: който и да е направил първата крачка, по всичко личи, че от началото на 50-те Орлов сътрудничи на ЦРУ. Дали щатно или извънщатно — не е ясно, но ако се съди по наградите и по косвените свидетелства в по-късните му художествени произведения, предположението ни е съвсем основателно. Най-вероятно Управлението го е наело за съветник; днес подобни сътрудници се наричат консултанти. Интересно е дали московските му колеги са знаели за новата му работа. Предполагам, че той не ги е уведомил, защото това би било равносилно на самоубийство, и че те не са успели да проникнат в новороденото — поне по определение — учреждение, така че сигурно са останали в неведение. И все пак са имали основания да мислят, че Орлов е жив и здрав — поне като честолобив автор. От друга страна, цели двайсет години от него няма ни вест, ни кост — и може би са се усъмнили. А когато човек се съмнява, въображението му рисува какви ли не ужасни картини. При определен род занимания това е съвсем естествено. Ще рече, напълно е възможно да са решили да проверят опасенията си.

XXVI

И са имали на разположение необходимия инструмент. Изтръскват го от нафталина и го пласират в нужната точка. Без да бързат обаче. Тоест без да бързат, докато не настъпва хиляда деветстотин хемдесет и ета. Тогава внезапно се развързват. И на нанайсети мартари в Бруклин Вили Фишер позволява на хората на ФБР да го арестуват и заявява *urbi et orbi*: „Аз съм Рудолф Абел“. И пресата и в Щатите, и по целия свят направо гръмва. И Орлов мълчи, ням като риба. Явно не му се ще да се срещне със стария си приятел.

XXVII

Какво ли пък толкова необичайно се е случило в хиляда деветстотин хемдесет и ета, ще попитате, и защо внезапно срочно се налага да се провери съдържанието на хипоталамуса на Орлов? Дори да си е все още цял-целеничък, нима всичко вътре не е отдавна остаряло и изгубило всякаква ценност. И кой е казал, че човек непременно трябва да се среща със старите си приятели? Любезни читателю, пригответи се да изслушаш някои налудничави предположения. Ще ти докажем, че не сме забравили сюжета и не сме се отклонили от него. Ей сега всичко почва да ври и да кипи: хвърляме в огъня чист нефт.

XXVIII

Въпреки популярната демонология външната политика на Съветския съюз от самото му възникване винаги е била опортюнистическа. Употребявам думата в буквален, а не в обиден смисъл. Опортюнизмът е същността на всяка външна политика, абстрахирана от степента на вярата на дадена държава в собствените си сили. Той означава да се използват възникналите възможности — обективни или мними. През по-голямата част от прискърбната си история Съветският съюз си остава неуверен в себе си субект, травмиран от обстоятелствата на собственото си раждане, и поведението му по отношение на останалия свят се колебае между предпазливо изчакване и враждебност. (Най-добре се чувства в тези параметри Молотов, сталинският министър на външните работи.) В резултат Съветският съюз си позволява да използва единствено обективно съществуващите възможности. И най-явно се възползва от тях през 1939 година, когато окупира балтийските държави и половин Полша, предложени на Сталин от Хитлер, и през заключителния период на Втората световна война, когато завладява Източна Европа. Колкото до мнимите възможности (походът към Варшава през 1928 година, испанската авантюра през 1936–1939 година и финландската кампания през 1940 година), Съветският съюз плаща скъпо и прескъпо за развихрените си фантазии (макар в случая с Испания да получава националния ѝ златен запас). Пръв плаща за неуспехите Генералният щаб — с почти пълното си обезглавяване през 1941 година. И все пак според мен най-тежката последица от тези фантазии се проявява в това, че безпомощността на Червената армия в борбата с шепата финландски съединения прави изкушението на Хитлер да нападне Русия непреодолимо. Реалната разплата за удоволствията, свързани с мнимите възможности, е нахлуването на дивизиите, включени в операция „Барбароса“.

XXIX

Победата не довежда до забележими промени в съветската външна политика, понеже военните трофеи не са в състояние да покрият гигантските човешки и промишлени загуби, понесени през войната. Мащабите на разрухата са безпрецедентни: основен лозунг след войната става възстановяването на страната. В основни линии то се осъществява за сметка на техниката, изземана от покорените територии и разполагана в СССР. Тази политика носи морално удовлетворение, но не подпомага промишления прогрес. Страната си остава второстепенна, ако не и третостепенна държава; единственото, което оправдава претенциите ѝ за величие, са географските ѝ размери и огромната военна машина. Въпреки внушителността на тази машина и въоръжаването ѝ по последната (или предпоследната) дума на техниката обаче чувството, което тя поражда в страната, е своего рода вариант на нарцисизма, особено като се имат предвид сумарната мощ на предполагаемите противници и появата на ядреното оръжие. Все пак едно нещо търпи поражение в схватката с тази машина — външната политика на Съветския съюз; защото нейните принципи се диктуват от легионите. Към този Клаузевиц надолу с главата трябва да прибавим и увеличаващата се инертност на държавния апарат, който примира от ужас при мисълта за лична отговорност и е убеден, че първата и последната дума по всички въпроси и най-вече по въпросите на външната политика принадлежи на Сталин. В подобна атмосфера са немислими всякакви дипломатически инициативи, да не говорим за опити за създаване на нови възможности. Освен това често не се прави разлика между вече създадената и мнимата възможност. За тази цел е нужен аналитик, добре запознат с динамиката на развитата икономика (натрупването на ресурси, проблемите на производството и т.н.). При липса на опит възможностите лесно може да се объркат. А тъкмо опитът липсваше на Съветския съюз в средата на петдесетте години. Впрочем днес също.

XXX

И въпреки това в края на петдесетте Съветският съюз предприема нещо невероятно, нещо, което ни кара да предположим, че след смъртта на Сталин (1953) съветската външна политика се съживява. След Суецкия провал (есента на 1956) Съветският съюз предприема изключително обмислено и много последователно настъпление към Източното Средиземноморие и Северна Африка. Инициативата е и внезапна, и успешна. Сега, след десетилетия, е очевидно, че целта е да се установи контрол над Близкия изток и по-конкретно над богатите на нефт райони. Логиката на този маньовър е съвсем проста и абсолютно марксистка: който контролира енергийните ресурси, контролира и производството. С други думи, замисълът е западната демокрация да падне на колене. Как да се осъществи това — дали непосредствено, чрез изпращане на войски в района, или с чужди ръце (чрез подкрепа на местните арабски режими и превръщането им в просъветски), е въпрос на обстоятелства и организация; ясно е, че чуждите ръце са за предпочитане. И отначало планът има успех: няколко арабски държави застават на просъветски позиции, и то толкова внезапно, че чак да си помислиш, дали пък не са узрели за комунистическата идеология, или може би им е по сърце самата проблематика. Но не е така. Малобройните комунистически групички, създадени в Египет по времето на крал Фарук, са унищожени до една от Насър и членовете им отиват или в затвора, или на бесилката. В другите мюсюлмански страни на изток и на запад от Кайро се наблюдава (и досега) още по-голямо неприемане на марксизма: културата на свещения Коран не понася други книги, особено ако са съчинени от евреи. И въпреки това първите съветски стъпки в този район се оказват успешни, което може да се обясни единствено с факта, че новодошлият се е възползвал от някаква вече съществуваща агентурна мрежа в тези страни, мрежа, която му е осигурила достъп до практически всички слоеве на обществото. Споменатата мрежа не може да е била германска (дори в Египет), понеже Райнхард Гелен,

началникът на западногерманското разузнаване след войната, в края на четирийсетте опразва сейфовете си и продава съдържанието им на Съединените щати. Не може да е и френска — френското присъствие в този район открай време е незначително, а и агентурата му се слави с фанатичната си преданост към Франция. Остава местният пробритански елемент, очевидно получил инструкции — във вакуума, създаден след опразването на района от висшата раса — от някой местен резидент, установил се например в Бейрут. Ако искате, наречете го носталгия; надежда за възраждане на Империята. Но във всички случаи не интересът към новите неверници — руснаците, е причината през петдесетте години целият район насмалко да не стане съветски. Причината е създадената възможност.

XXXI

Представете си горния проект на чертожната дъска на Москва преди трийсет и пет или четирийсет години. И там пише: след оттеглянето на англичаните в Близкия изток се наблюдава вакуум. Запълнете го. Поддържайте новите арабски лидери — или поотделно, или като ги обедините в някаква конфедерация — например в Обединена арабска република или Лига на арабските страни. Дайте им оръжие, дайте им каквото поискат. Да ви станат длъжници. Кажете им, че могат да ви се издължат, като вдигнат цената на нефта. Кажете им, че могат да правят каквото си искат, че винаги ще ги подкрепяте и че имате ядрени бойни глави. И в най-скоро време Западът ще пропищи кански, арабите ще забогатеят, а вие ще ги контролирате. Да, вие ще дърпате конците, както всъщност подобава на първата социалистическа страна на света. Колкото до първата крачка — всичко вече е уредено. Много лесно ще намерите общ език — там също не обичат евреите.

XXXII

И сега си представете, че не вие сте измислили този план. Защото това е просто изключено, нали? За да го измислите, трябва да познавате тамошния свят до най-дребната подробност. Трябва да знаете кой какъв е и защо е такъв, да знаете мераците на всеки шейх или полковник, да го познавате до девето коляно. В Москва и околностите й няма хора, които да разполагат с подобни данни. Освен това трябва да отбирате и от други неща: бюджети и баланси, държавни приходи от нефтодобив, колебания на пазара, курсове на акциите, годишни потребности на съответните индустриализирани демокрации от суров нефт, от тонаж на танкерите, от таксите за превоз и така нататък, и така нататък. И си нямате щатна бройка, запозната с тези проблеми, нямате си и извънщатна такава. А дори да предположим, че такова лице съществува — някакъв марксист педант, книжен червей с пропуск за специалните читални, та да се запознава със западната периодика — дори подобно лице да съществува и да е автор на споменатия план, би трябвало да има поне вуйчо в Политбюро, та проектът му да стигне до чертожната ви дъска. А това би дало на съответния вуйчо значително предимство и останалите членове на Политбюро биха го свалили на секундата. И последно — подобен проект не може да се роди в главата на руснак, дори само защото Русия си има предостатъчно нефт. И го прахосва. А щом прахосваш нещо, значи за теб то няма цена. Ако този проект се бе родил в Русия, сто на сто нямаше да види бял свят. Прекалено е близо до въображаемата възможност. Основната причина обаче проектът да се окаже пред вас е тъкмо в това, че той няма нищо общо с родното въображение. И дори само това стига да го характеризираме като възможност, създадена и съществуваща. Защото е дошъл отвън и в него най-много ни привлича вносното. През петдесетте години този проект е за Политбюро същото, което са дънките за децата на партийните другари. И много им харесва. Все пак обаче другарите решават да проверят дали стоката е оригинална. Имат си начин.

XXXIII

А докато те проверяват стоката, любезни читателю, запознай се с голите — дадени без авторова намеса — факти. Харолд Ейдриън Ръсел Филби, наричан от приятелите си в Англия и особено в Русия „Ким“ (в Русия този прякор — особено през 30-те, когато навлиза като малко име в качеството на акроним от комунистически интернационал на младежта, — не поражда никакви асоциации с Киплинг), е роден в Амбала, Индия, през — както съвсем правилно се твърди в споменатата марка — 1912 година. Баща му, Хари Сентджон Филби, известен английски арабист и пътешественик, впоследствие приел мюсюлманството, е бил съветник на крал Ибн Сауд (познайте на коя държава!). Отрочето учи в Уестминстър, а после в Тринити колидж в Кеймбридж — следва история и икономика и е член на студентското братство „Апостолите“. След Кеймбридж е извънщатен сътрудник на няколко лондонски вестника и като такъв през 1937 година заминава за Испания да отразява Гражданската война, а след известно време постъпва в „Таймс“ като военен кореспондент. Това е — накратко — известното за този двайсет и осем годишен млад човек през 1940 година, когато го вземат на работа в М16 — контраразузнаването на легендарната британска Интелиджънс Сървис. Възлагат му задачи, свързани с антикомунистическия контрашпионаж. По негова собствена молба, очевидно. През войната той бързо напредва в службата, получава пост в Истанбул и през 1946 година оглавява контраразузнавателния отдел за Съветския съюз. Доста висока длъжност, но само след три години Филби се отказва от нея, понеже го назначават за първи секретар в посолството на Великобритания във Вашингтон — тоест става главната връзка между Интелиджънс Сървис и ЦРУ; между другото, става и пръв приятел с Джеймс Енгълтън, началника на контраразузнаването на ЦРУ. Великолепна кариера, нали? За заслугите си през войната става кавалер на Ордена на Британската империя, заслужено го уважават и в британското Министерство на външните работи, и в журналистическите среди;

предполага се, че скоро ще оглави Интелиджънс Сървис. Това е — накратко — известното на колегите и началниците за този трийсет и девет годишен мъж през 1951 година. Когато се случва нещо непредвидено. Двама негови стари приятели, колеги от Кеймбридж — Гай Бърджес и Доналд Маклийн — се оказват съветски шпиони и бягат в Съветския съюз. Лошото е там, че в мозъците на осведомените лица от двете страни на Атлантическия океан се мярка мисълта, че именно Филби ги е предупредил за опасността. Започва разследване, доказателства няма, съмненията остават и Филби е помолен да подаде оставка. Животът е несправедливо нещо: и най-добрите приятели могат да те издънят. Мнозина мислят така, включително и в Министерството на външните работи, Филби се връща към журналистиката — все пак е още само четирийсетгодишен, — но разследването продължава. Ама има хора, дето изобщо не те оставят на мира! През 1955 година обаче Харолд Макмилън, по това време външен министър на Великобритания, прави пред Парламента изявление, с което напълно освобождава Филби от каквито и да било подозрения. И Филби съвсем чист, дори с напътствената благословия на Министерството на външните работи, става кореспондент на „Икономист“ и „Обзървър“ в Бейрут. Отплува за Бейрут през 1956 година и никога вече не зърва белите скали на Съсекс.

XXXIV

Минават три години. Московските другари възхитено цъкат с език над представения проект. Все пак обаче държат да проверят стоката. Защото безупречната репутация в очите на едни може да е предупреждение, написано с огнени букви на стената пред другите. Другарите се досещат, че британците не са открили компромат за нашия англичанин, понеже са го търсили сред англичаните; всеки, който се осланя на тавтологията, е обречен. Защото задачата на „къртицата“ е да надхитри своите. Колкото до руското досие, дори англичаните да имат достъп до него — а това е почти невероятно, — пак нищо няма да разберат. Истинското име на „къртицата“, особено на толкова издигнала се „къртица“, не е известно дори на офицера, който води досието. В най-добрия случай той ще знае псевдоним или няколко цифри. Да, само това би могъл да издаде и най-осведоменият беглец на Запад, да не говорим, че щом спре, веднага ще попадне в обятията на контраразузнаването на Интелиджънс Сървис — а пък вие познайте кой оглавява контраразузнаването! Има само двама души, които може би знаят името на „къртицата“: съветският шеф на контраразузнаването (а до такъв пост никога не е стигал никой британец) и офицерът контраразузнавач, който навремето я е завербувал. Основно правило е, че ефрейторът винаги е по-старши от новобранеца, и при положение че става дума вече за петдесетте години, ефрейторът или отдавна е покойник, или наистина е шеф на цялото съветско контраразузнаване. Все пак най-вероятно е покойник, тъй като най-добрият начин да се запазят тайните на новобранеца е да се ликвидира старото куче. Освен това през 1933-а, когато е завербуван кеймбриджкият абсолвент (на 21 години), секретността не е чак толкова тотална като сега, през петдесетте, докато проверяваме стоката, и храбрият — не, мъртвият — ефрейтор може би се е изпуснал пред тогавашния си шеф (най-вероятно и него вече го няма, чистките в апарата през трийсетте години да не са били за тоя, дето духа) или пък при вербовката може да е имало свидетел, или пък дори

глупавият новобранец може да е бил във връзка с някой бъдещ издайник. В края на краищата нали именно приятелите му са го издънили — макар навремето същите тези приятели най-изправно да са представяли отчети за цялата дейност на Англо-американската комисия за атомна енергия. Да, добри момчета бяха, но вече не са момчета, време им е за пенсия. Било, каквото било, тури му пепел, но ако искаме да осъществим този проект, ще ни трябва нещо по-сигурно от изявлението на Макмилън (Господ здраве да му дава) пред Парламента; на нашия човек ще му трябва стопроцентов имунитет срещу всички червоточини. За да няма никакви изненади, никакви сюрпризи, никакви издънки. Я да видим сега с кои си е имал вземане-даване едно време? Къде са им смъртните актове?

XXXV

Обаче акта на Орлов го няма! И тогава Вили Фишер поема дъх и пред цял свят заявява, че е Абел. А Орлов не иска да се срещне със стария си приятел. И другарите разбират, че или е мъртъв, или не е привърженик на самоубийството. И атакуват Близкия изток — Египет, Сирия, Йемен, Ирак, Либия, възползвайки се от създадената възможност. И затрупват от самолетите и параходните трюмове арабските шейхове с лавината на военните си излишъци, съветници и един Господ знае още какво, и арабските страни затъват в дългове. И съветниците съветват лидерите да вдигнат цената на нефта, та да си изплатят дълговете. И лидерите ги слушат: най-безнаказано вдигат цената на нефта до небесата, защото гърбът им се пази от новите неверници с ядрените бойни глави. А Западът трепери от страх и пищи: „ООН!“, но писъкът му повече прилича на „Ох, ох, не!“ И всичките наши — и верници, и неверници — вече ненавиждат евреите. Гледай ти, всичко става, както го предсказа оня!

XXXVI

Животът обаче е несправедлив и един ден нефтените измежари проявяват недопустима алчност. Правят картел, кръщават го ОПЕК и започват да си пълнят гушите. Вярно, разгонват фамилията на Запада, но не заради нас! Освен това почват да се карат помежду си. Стават по-богати от предишните си господари — за нас да не говорим. В проекта това го няма. Архитектът на блискоизточната ни политика, синът на съветника на крал Ибн Сауд, кореспондентът и икономистът, великият ни и незнаен — технически казано — таен агент би трябвало да ги предвиди тези неща! Нали досега всичко вървеше според плана, всичко беше, както ни обеща, а сега — нъчки! А, не — я да дойде той да ни каже какво да правим. С две думи, трябва ни сега и тук, та да ни е под ръка. Пък и в Москва ще е на по-сигурно — няма капитализъм, няма изкушения. Спокойно ще си се съсредоточава. А бе за какво му е Бейрут!

XXXVII

Че е било много по-студено — спор няма. Особено за шпионин, дошъл от пека. Време му е било вече. Ако седнем да пресмятаме — точно трийсет години след като са го завербували. То пък едно завербуване! Но сега вече е на 51-а и трябва да започне нов живот. Е, не е толкова трудно, понеже тукашните му колеги дават мило и драго, за да му угодят. Освен това на 51-а животът — какъвто и да е — не е съвсем нов и всяка страна — каквато и да е — не е съвсем чужда. Особено ако си шпионирал за тази страна през целия си съзнателен живот. И особено ако си го правил не за пари, а по убеждение. Ще рече, новото място трябва да ти е познато, поне мислено. Защото твоят дом, твоята родна стряха са убежденията; цял живот си пестил, за да обзаведеш този дом. Ако светът около теб е унил и сив, ти запълваш дома си с метални полилеи и персийски килими. Ако светът е с богата фактура, обзавеждането ти ще е ментално черно-бяло: само няколко абстрактни стола.

XXXVIII

И понеже вече приближаваме края, любезни читателю, нека си позволим мъничко анахронизъм. Има един тип англичани, които си падат по нищетата — и в пряк, и в преносен смисъл. Те кимат удовлетворено. Когато асансьорът спира или когато някое дете си отнася боя заради пакостите на другарчето си. Пошlostта и мърлячеството за тях са като мехлем за душата. Драги им са очуканите мръсни перила, влажните хотелски чаршафи, хилавите дървета зад сивите прозорци, евтиният тютюн, вмирисаните вагони на вечно закъсняващите влакове; мили им са бюрократическите спънки, мързелът и нерешителността, безсилното свиване на рамене — и, разбира се, лошо ушитите миши цвят костюми. И затова те обичат Русия — отдалеко, естествено, защото не могат да си позволят да отидат там, освен на стари години. Към шейсетте, когато се пенсионираат. И са готови на много, за да помогнат на Русия — на своята глупава, но чувствена, задушевна Русия, Русия от „Доктор Живаго“ (филма, не книгата), в която двајсети век още не е нахлул с гумите „Goud Year“ и където детството им все още продължава. Те не искат тяхната Русия да стане американка. Искат тя да си остане страстна и смотана, с кафяви вълнени чорапи с широки розови ластиси (никакъв найлон, за Бога, никакви чорапогаци!). За тях тя е еквивалентът на онези момчета от работническите предградия. Които не се гнусят от лесно изкараните пари и които старите им приятелчета от Кеймбридж ще преследват по лондонските заведения до края на дните си. Но не, те не са обратни; те са истински англичани.

Това е Русия за тях. Или Германия, или Австрия.

XXXIX

А пък ако Русия е комунистическа — толкова по-добре. Особено ако е 1933-а и за Германия не може и дума да става. И ако някой с едва забележим акцент ти предлага да поработиш за Русия, и ако си на 21, ти казваш „да“, защото всичко е толкова различно и защото има привкус на бунтарство. Защото, ако училището те е научило на нещо, то е на принадлежност към дадена група: към партия или поне към клуб; научило те е да си член. А комунистическата партия е вариант на „Апостолите“, нещо като студентско братство — и освен това дори проповядва братство. Изобщо взимаш пример от приятелите си, а пък в тяхното въображение думите „световен пролетариат“ извикват образа на негнусливите момченца от предградията, само че в много по-голям мащаб. И след известно време пак чуваш този едва забележим акцент, молят те да изпълниш някаква задача, нищо сериозно, но все пак нередно. И ти я изпълняваш и човекът с акцента вече може да те компрометира. Ако не е идиот, следващия път, когато те помоли за услуга, той няма да ти говори за световния пролетариат, а ще ти спомене Русия. Понеже за Индия например ти няма да се навиеш, макар Индия също да е част от обета — да не говорим за пролетариата. Преди петдесет години социалните възделения все още са били етноцентрични, шпионите също. Така че ти се предлага още мъничко Чехов, още малко Толстой в превод на Констанс Гарнет — във влака, на път за Испания, защото времето е дошло. А с него и мястото. Нашият многообещаващ приятел би могъл да вкуси вече от прочутото братство, от кръвта му, въшките, надеждите, отчаянието, поражението, апатията. Но вместо това се мотае из фоайето на „Национал“, после се среща някъде по етажите с някакъв мръсник и му казват (за негово тайно облекчение, без съмнение), че трябва да си смени кожата — че в името на висшето благо трябва да си смени ориентацията. Така многообещаващият субект научава за „големия план“, alias — бъдещето. Следващия път, когато чува едва доловим акцент, той знае, че това е глас от бъдещето. Акцентът е мъничко по-различен, понеже

на онзи с едва забележимия акцент вече са му прерязали гръкляна заради бъдещата безопасност на нашия многообещаващ субект, а ако собственикът на гръкляна е имал приятелка например, тя отдавна е осъдена на два̀сет и пет години и копае вечните ледове на руския Далечен изток на фона на величествените снегове — тези кадри няма да ги има в бъдещия „Живаго“. Но когато пак чуваш гласа от бъдещето над ухото си, вече е почнала войната. Русия вече е съюзник и Интелиджънс Сървис иска от теб да внесеш лептата си. Обгръща те — обективно и съвсем явно — споменатият „голям план“ и ти молиш да те пратят на работа, свързана с Русия. И понеже си джентълмен, старшите джентълмени радушно те пращат на тази работа. Макар да се сещат, че са джентълмени, само когато избират в коя врата на клозета да влязат. Пък и това не е сигурно.

XL

И така познаваш страната, в която попадаш след трийсет години, на зрялата петдесет и една годишна възраст. Кипиш от енергия, естествено, но най-добрите ти дни са отминали. Ще видите вие, бели скали на Съсекс! Ще ти дам да се разбереш, остров проклет! И на теб, Рах Britannica! Ще ви науча аз вас! Да погубите такава блестяща кариера и да изритате мене, умния човек, в апогея на подема ми! Умният човек знае как да си го върне на империята: с помощта на друга империя. И „големият план“ се разраства още повече. Не зъб за зъб, а цялото чене! Казва ли ти някой, може би най-голямото удовлетворение за всеки шпионин е мисълта, че той играе ролята на Съдбата, че дърпа всички конци. Или че ги прерязва. Тоест шпионинът иска да се уподоби на Клото или на Арахна. Deus in machina, зареждана с бензин (той може би изобщо не е осъзнал иронията на факта, че го заселват на улица „Мазутна“ — поне на първо време). Но Бог ли си, или дявол, няма значение — да установиш контрол над нефтодобивните райони е много по-съществено, отколкото да издаваш на руснаците тайните на английското разузнаване. Още повече че в Лондон нищо не е останало за издаване, а залозите в новата игра са огромни. Залогът всъщност е един — целият свят. И който и да спечели, победата ще е негова, на Филби! Нали не току-така е икономист и е чел „Капиталът“ и „Седемте стълба на мъдростта“^[1]. Да не говорим, че в крайна сметка ще победи Русия, защото какво може да очаква човек от демокрацията? Абсолютно никаква решителност. Представете си Русия — развлечената му Русия с кафявите вълнени чорапи с розовите ластици в ролята на господар, на стопанин на планетата — и не само защото има ядрени бойни глави и балистични ракети; представете си я, милата мързелана, пъхнала всички доходи от нефта на Арабския полуостров под възглавницата си — пълна със съмнения, чеховска, ирационална! Тя би била много по-добър стопанин (не, обична стопанка!) на обета, отколкото собственият му картезиански Запад, който толкова лесно се лъже (вземете неговия

случай например). А в най-лошия случай, ако победи не Русия, а някой арабин — шейх или диктатор, също не е лошо. И изобщо татенцето би се гордял с него, ако всичко прибере Саудитска Арабия.

[1] Книга със спомени на Томас Лорънс Арабски (Томас Лорънс, 1888–1935), английски разузнавач с определени заслуги за успеха на антитурското въстание на арабите по време на Първата световна война. — Б.р. ↑

XLI

И точно тя прибира доста. Във всеки случай толкова, че не Русия, а именно Саудитска Арабия би трябвало да издаде съответната марка. Е, може и да я издаде. Или пък Ирак, или Иран. У когото е монополът върху нефта, да я издава. Ах, тези мюсюлмани! Къде щяха да са сега, ако я нямаше съветската външна политика от шейсетте и седемдесетте години, тоест ако го нямаше покойния мистър Филби?

Представете си за момент, че не могат да си купят дори калашници, да не говорим за ракетни установки. И нямаше да четем за тях по първите страници на вестниците, нямаше да ги има дори като фон на камилите по цигарените кутии... Но животът е несправедлив и облагодетелстваните не помнят благодетелите си — както впрочем и жертвите не помнят мъчителите си. А може би и не трябва. Може би е по-добре източниците на доброто и злото да си остават забулени в мрак — на злото особено. Между божествените атрибути — пък били те теорията на диалектическия материализъм или чалмата на Пророка — няма съществена разлика. И имаме ли право да правим разграничение? В крайна сметка между вишневата градина и най-обикновения пясък няма йерархия; всичко е въпрос на вкус. При парите е същото като при хората. Парите, доколкото можем да съдим, нямат индивидуално съзнание и печалбата заминава за пустинята просто от чувство за родство с принципа на множеството. Изобщо, също като определен тип англичани, парите се стремят на Изток — дори само защото тази част на света е по-гъсто населена. В този смисъл тайният агент е предвестник на големите банки. И ако се заселва там, на Изток, и се асимилира било чрез местния алкохол или пък любима девойка, в това няма нищо лошо. Нима гълъбите на Ной са се върнали в ковчега? Ех, любезни читателю, представи си писмо, изпратено днес или в близко бъдеще от Москва в Ел Риад. Как мислиш, какво ще пише вътре? Честитка за рожден ден, планове за отпуска, добри новини или вести за смъртта на някой близък, оплаквания от северния студ? Едва ли. Най-вероятно нещо за пари.

Например молба за финансова помощ за братята мюсюлмани, живеещи на съветска територия. И пак най-вероятно писмото ще е написано на английски и никакви служби няма да се занимават с него. Може би само пощальонът ще погледне адреса на подателя, ще посбърчи недоумяващо веждите си — полумесеци, засенени от традиционното парче навит плат, и след миг ще пусне плика в пощенската кутия; а на плика — марката с портрета на Филби.

XLII

„Доста мрачна перспектива“ — ще поклати глава измъченият читател. Но дали развитието на нещата не би ни довело до същата точка дори и без съдействието на нашия познат англичанин? Разбира се, че би ни довело, като се има предвид така наречената динамика на съвременния свят, тоест демографският взрив и промишлените апетити на Запада. Тези два фактора биха били съвсем достатъчни; третият изобщо не е нужен, също както и индивидуалните му усилия. В най-добрия случай нашият английски приятел е формулирал очевидното, отворил ни е очите за него — само това. Рано или късно описаното е трябвало да се случи, с Ким или без Ким, с Русия или без Русия. Е, без Русия сигурно би отнело повече време, но какво от това? Личността не играе никаква роля, целият номер е в икономиката, нали така? В този смисъл дори личността да съществува, всъщност, все едно че я няма. Намирисва на солипсизъм, но марксистки солипсизъм, и нашият английски приятел пръв би оценил тази мисъл. Нали историческата необходимост е била негов девиз, негово кредо, неговото основно възражение срещу угризенията на съвестта. В крайна сметка, като се имат предвид всички професионални опасности, свързани с някои дейности, вярата в триумфа на делото, на което служиш, доста помага, нали? (А пък ако делото победи още докато си жив, а?) Но така или иначе, от гледна точка на историческата необходимост нашият приятел е бил излишен или в най-добрия случай тавтологично се е повтарял. Получава се нещо като презастраховане. Защото целта на историята е да направи арабите богати, Запада беден, а Русия да си остане ни риба, ни рак. Това е равносметката, изпята с най-чисто белканто, и авторът не може да я оспорва. С две думи, чувството за историческа мисия на нашия приятел не струва пукнатата пара; но и въображението на автора не струва повече. И изобщо — какви са му източниците?

XLIII

„Източници!“ — презрително вдига рамене авторът. Че на кого му трябват източници! Кой вярва на източници? И откога? Дава ли си читателят сметка в какви води навлиза, ако заподозре автора в грешка или пък вземе да я докаже? Не те ли е страх, любезни читателю, че успешното опровержение на скромната теория, предложена от автора, ще те доведе до неизбежното заключение, че тъмнокафявата субстанция, в която в днешния свят си затънал до гуша, е иманентна, предопределена свише или поне присъща на Майката Природа? И за какво ти е всичко това? Нали авторът се стреми да те избави от тези тревоги, като ти доказва, че споменатата субстанция е човешко дело. И в този смисъл е истински хуманист. Не, любезни читателю, не ти трябват никакви източници. Нито пък извори, нито реки от показания на разни предатели, нито дори електронните дъждове, които те заливат от наблъсканото със спътници небе. В нашия вариант на реката ти трябва само устието, а отвъд него — морето и чертата на хоризонта. Но ти вече си ги виждал тия неща.

XLIV

Все пак никой не знае какво ни носи бъдещето. И най-малко онези, които вярват в историческия детерминизъм. Следват шпионите и журналистите. Може би тъкмо това е причината първите често да надяват маската на вторите. Когато става въпрос за бъдещето, всяка професия е чудесна „легенда“, разбира се, но все пак събирането на информация превъзхожда всички други дейности, защото всяка единица информация, включително секретната, е късче минало; информацията по определение е свързана със свършените факти. Дори да става дума за нова бомба, за планирана агресия или за смяна на политическия курс, винаги научаваме само това, което вече е станало, което вече е. Парадоксалното в шпионажа е, че колкото повече научаваш за противника си, толкова повече наученото забавя собственото ти развитие, понеже те принуждава непрекъснато да се мъчиш да го настигнеш, за да попречиш на плановете му. Първостепенните задачи непрекъснато се променят и не ти остава време за нищо. Затова колкото по-добри са шпионите ти, толкова по-зависим си от онова, което научаваш от тях. Вече не действаш самостоятелно, а само реагираш. Кое то те обрича да буксуваш в миналото, почти не ти дава достъп до настоящето и изцяло ти затваря пътя към бъдещето. Онова бъдеще, което би си планирал — не създаде — сам. Представи си, че Съветският съюз не е успял да открадне американските атомни тайни и че през последните четирийсет години не е имал възможност да заплашва с ядрените си ракети. Тогава той би бил съвсем друга страна. Може би не много по-процъфтяваща от днес поради идеологията; но поне фиаското, чиито свидетели сме днес, би дошло доста по-рано. В най-лошия случай можеше да бъде изграден някакъв жизнеспособен вариант на социализма. Но когато открадваш нещо, то те завладява — целия или поне способностите ти. Като се има предвид усърдието на нашия английски приятел и на другите като него, не може да се говори само за способности: и двете ръце на руските купувачи на крадено са били прекалено заети — и то доста

дълго, — така че не е имало начин да строят социализма; гледали са да не изпуснат награбеното. Може да се каже дори, че като са издали толкова имперски тайни, Филби и приятелчетата му всъщност са направили на Империята много по-голяма услуга, отколкото най-верните ѝ адепти. Защото огромната информация, предадена на Съветите от кеймбриджките възпитаници, випуск 1931 година, омайва получателите до такава степен, че те започват да планират външната си политика с оглед на постъпленията от агентурата. Тоест сътрудниците на московския Център заприличват на хора, които през цялата работна седмица четат неделните вестници, вместо да пооправят къщата си или поне да заведат децата до зоологическата градина.

XLV

Така че, скъпи читателю, не всичко дотук беше напразно, нали? Макар че сюжетът вече сигурно ти е омръзнал като на самия автор. Нека се позовем на това и да се откажем от всякакви изводи, да се разделим без недоверие и, надявам се, без сарказъм. Въобще в усложнената мисъл няма нищо лошо, ако не забравяме, че сложността винаги се постига за сметка на задълбочеността. Хайде да се качим на твоята „Тойота“ — добре че гълта съвсем малко арабски нефтопродукти — и да излезем да похапнем. В какъв ресторант? Китайски? Виетнамски? Тайландски? Индийски? Мексикански? Унгарски? Полски? Колкото повече свикваме в чужбина, толкова по-разнообразно става менюто ни. Испански? Гръцки? Френски? Италиански? Може би единственото добро нещо в живота на мъртвите шпиони е било това, че са имали избор. Но ето, точно в момента, когато пища тези редове, по радиото съобщават, че Съветският съюз вече не съществува. Тогава къде да отидем? В арменски ресторант? В узбекски? В казахски? В естонски? Днес нещо не ми се ходи в английски.

XLVI

И какво ли съм седнал да се занимавам с отдавна покойните шпиони? И защо не мога да потисна гаденето си при вида на отпечатаната на първа страница марка? Не е ли реакцията ми прекалено силна? Какво ново има в това, че някой си вярва, че някъде съществува справедливо общество, какво особено има в тези стари — въплътени или невъплътени — русоистки фантазии? Всяка епоха, всяко поколение има право на своя собствена утопия, включително и епохата на Филби. Разбира се, способността да си верен на разни измислици на възраст, когато вече ти е време за пенсия, е доста озадачаваща, но може да се обясни с темперамента например или с някое органично заболяване. Един католик, особено лош католик, би могъл да оцени подобни затруднения и, ако е писател, дори да скалъпи от тях нещо свястно — впрочем същото би могъл да направи и всеки езичник. А може би ми се доповръща просто поради разликата в мащабите, поради огромното изображение на толкова незначително нещо, най-обикновена марчица: перфорацията ѝ приличаше на дантела на чаршаф, на възглавница, на фуста. Може би имам проблеми с дантелите? Още една детска травма? Денят беше горещ и за миг ми се стори, че марката на първа страница ще продължи да расте, ще стане по-голяма от Белсайз Парк, по-голяма от Хампстед и ще расте ли, расте. Нещо като халюцинация. Да не би поетите сюрреалисти да ми бяха дошли много? Или пък на застаряващите ми вече очи да им беше писнало да гледат мутрите на членовете на Политбюро — понеже портретът на марката има доста общо с тях въпреки приликата с Алек Гинес и Тревър Хауърд. Плюс кирилицата, естествено... Изобщо не е чудно, че ми прилоша. Не, съвсем не беше така. Никакви халюцинации нямаше. Имаше просто едно лице — въобще нямаше да го забележа, ако не беше текстът, при това на кирилица. В този момент съжалих, че знам руски. Стоях и трескаво търсех английската дума, с която да се защитя от усещането за съпричастност, за лична отговорност, излъчвано от руските букви. И както често става с езиковите мелези,

не можех да се сетя за думата — и затова се обърнах и излязох. Спомних си я чак на улицата — и именно заради нея не можех да се върна и да купя вестника. Думата беше treachery^[1].

[1] Предателство (англ.) — Б.р. ↑

XLVII

Чудесна английска дума, нали? Скърца и пука като дъска, прехвърлена над пропаст. Етика чрез звукоподражание. Акустично табу. Защото границите на едно племе се определят най-вече от езика му. Ако думата не стига до теб, значи не си в племето си. Щом гласните и съгласните ѝ не пораждат инстинктивна реакция, щом нервните ти клетки не се сгърчват от отвращение и не те избива студена пот, значи владеенето на езика на това племе е само мимикрия. Кое то на свой ред показва, че си на някакво друго еволюционно стъпало. До — или, ако щете, надлингвистично по отношение на езика, в който съществува думата *treachery*. Която не ти позволява да се превърнеш в плужек. Еволюцията не е свършила; тя още продължава. „Произходът на човека“ не е край на пътя, той е само етап. Понеже не всички хора са хора. Марката, за която говорим, е от серията „Мекотели“. Все още не сме изплували от морското дъно.

XLVIII

Марките могат да се увеличават, но не и да се намаляват. Тоест могат, но няма никакъв смисъл. Какво е самозащитата на дребните неща, ако не просто *raison d'être*. Те могат само да се увеличават. Особено ако работиш в литературен вестник със скромно стачкоизменническо минало. „Да се увеличи“ — нарежда редакторът и ти бодро маршируваш към фотолабораторията. Няма как да се намали, нали? Просто изобщо няма да ти хрумне. В днешно време само с натискане на едно копче нещата се уголемяват или смаляват. До естествените си размери или до размерите на въшка. Натискаш още веднъж — и въшката изчезва. Няма я. Само че редакторът иска друго. Исква вестна големина. Дори още повече. Колкото въображението му, ако не колкото дилемата му. „Ти би ли пил с този човек? Би ли му стиснал ръката?“ Стар английски въпрос, но сега номерът е да си шик и малко нещо ретро. Ех, днес натискаш топчето — и тресавището на паметта ти започва да пуска мехури и да вони — от Па дьо Кале до Беринговия проток, от трийсетте години, та до наши дни. Защото точно това е историята за днешното поколение — за усъмнилите се католици, за главните редактори и така нататък. Защото в наши дни всичко е шик и всичко е ретро — нали идва *fin de siècle*^[1]. Новият ден може да ни донесе само банковата ни сметка. За кого би работил днес, ако имаше достъп до секретна информация, ако гореше от желание да се опълчиш срещу класата или страната си? За арабите? За японците? Чий агент — не „къртица“, най-обикновен агент — би могъл да станеш? Целият свят се е омешал, откъде ще се вземат при това положение преданост или кръвна връзка? Не, вече няма как да се предаде Европа на Азия; нито обратното. Сбогом на убежденията, сбогом на милия стар безбожен комунизъм. Остават ти само носталгията и ретро. От модните възшироки панталони до матовочерния видеоманетофон (или стереосистема, или таблото на колата) — а *la* оксидирано дуло. Това е то днес радикализмът, това е шикът — и в Европа, и в Азия. Така че действай, увеличавай тази

въшка образец петдесетте години, понеже да я намалиш, значи да останеш без лична история. И какво ще бъдеш тогава без нея, без този така и незаловен и неразкаял се предател в миналото си? Просто една нула в данъчните списъци, бледо подобие на стария негодник още когато е получавал заплатата си в английски лири. Действай, увеличавай я! Жалко, че не можеш да я направиш обемна! И жалко, че докато натискаш копчето, не знаеш, че след по-малко от три седмици всичко онова, заради което този човек се е старал цял живот, ще се разхвърчи на парчета.

[1] Краят на века (фр.). — Б.р. ↑

XLIX

Сън. Нещо средно между градинка и парка в Кенсингтън, по средата фонтан или статуя. В смисъл — някаква скулптура. Съвременна, но не прекалено. Абстрактна, с голяма дупка по средата и през нея струни — като китара, но не толкова женствена. Сива. Барбара Хепуърт има такава. Но тази е направена от отхвърлени мисли и недовършени фрази. Изплетена като дантела. И на цокъла пише: „На любимия паяк от благодарната паяжина“.

L

Стон на балалайка; пукане и пращане. Ръката върти копчето на старото радио, зеленото „око“ пулсира. Място на действието: Москва, Русия; време — между 1963 и 1988 година. Пак балалайката, пак пращане. После познатият сигнал „Лили“ Бъртър и честен женски глас: „Тук Би Би Си, Лондон...“ Последните новини... Сигурно е най-малко на трийсет. Чисто лице, почти без козметика. Копринена блузка. Бяла. И жилетка с копченца. Най-вероятно бежова — чай с мляко. Пола от фино сукно. До коленете. Черна или тъмносиня, като вечерното небе зад прозореца. Или сива — но до коленете. До коленете... до коленете... до коленете. Отдолу — комбинезон. Ох, ох, ох!... В пустинята гръмнали още един „Боинг“. Пол Пот, Пном Пен. Господин — неуловима пауза — Мугабе. До коленете. И най-важното — с дантела, фина и изпипана като иносказание. С мънички цветенца. Никога невиджали дневна светлина. Затова са такива белички! Ах, по дяволите! Сианук, Пиночет, Руди Дойчке, Чили, Чили, Чили, Чили. И още бледи цветенца, останали без дъх под прозрачния чорапогащник, купен от някой магазин в Излингтън. Накъде е тръгнал този свят! От поэтапния метод, от системата „пенкилер“ до лъскавите чорапогащи Détente^[1], SYGINT^[2], ICBMs. Нови номера, но песът остаря. За новите, естествено; но и старите вече забравя. Да, така ще дойде работата... И най-вероятно тук ще свършат земните ти дни. Жалко. Е, с всички е така. Още уиски? Повтаря новините накратко... Да, на трийсет и две-три, и пълничка. Старец беше Матусал, но не беше чак заспал. Старец беше Матусал... Най-важното в този живот е паяжината да надживее паяка. Как го беше казал оня бе... как беше?... Тютчев! Да, Тютчев! Как беше...

*Не знае никой в тоя свят
как словото му ще се слуша —
и като висша благодат*

съчувствие му се отпуща.

— Dushenka! Dushenka! Какво ще вечеряме? — Ах, дарлинг, мислех си за вечеря по английски. Варено месо.

1991

[1] Разведряване (фр.). — Б.р. ↑

[2] Signals intelligence (gathering network) — разузнавателна мрежа за набиране на сигнали. — Б.р. ↑

НЕСКРОМНО ПРЕДЛОЖЕНИЕ ЛЕКЦИЯ, ИЗНЕСЕНА В БИБЛИОТЕКАТА НА КОНГРЕСА, ОКТОМВРИ 1991

Преди около час сцената, на която се намирам сега, както и вашите столове, бяха празни. И ще са отново празни след час. Повечето време от деня това място, струва ми се, е празно — празнотата е естественото му състояние. Ако притежаваше собствено съзнание, то би възприело нашето присъствие като досадно неудобство. Това е твърде показателно за нашата значимост или поне за значимостта на нашето събрание. Каквото и да ни е довело тук, количественото ни съотношение не говори добре за нас. Колкото и да сме доволни от нашата численост, в пространствено измерение тя е от нищожно значение.

Според мен това важи за всяко хорско събрание, но когато става дума за поезия, то придобива особен смисъл. Защото поезията, независимо дали я пишем или четем, е разединяващо изкуство, тя е много по-малко социална от музиката или рисуването. При това поезията проявява известен апетит към празнотата, например към празнотата в безкрайността. Което е така, защото, погледнато от гледна точка на историята, количественото съотношение на поетическата публика с останалата част от обществото съвсем не е в полза на първата. Затова трябва да сме доволни един от друг дори и само защото присъствието ни тук, макар и незначително, е продължение именно на тази история, която според ширещото се в този град мнение вече е приключила.

В течение на онова, което наричаме писмена история, поетичната публика не е надвишавала 1 процент от цялостното население. Подобно твърдение не се основава на някакво специално изследване, а на духовния климат в света, в който живеем. Всъщност метеорологията е била понякога такава, че дори тази цифра може да е малко преувеличена. Нито гръцката, нито римската античност, нито

славният Ренесанс, нито Просвещението не оставят у нас впечатлението, че поезията е успяла някога да привлече голяма публика, камо ли да поведе батальони или легиони, нито пък че читателите ѝ са били безброй.

Те никога не са били много. Онези, които наричаме класици, дължат репутацията си не на съвременниците си, а на потомците си. Това не означава, че потомството е количествен израз на тяхната стойност. То просто ги снабдява, макар и със задна дата и с известно усилие, с броя читатели, които са заслужавали от самото начало. Всъщност те са живели при, общо взето, доста ограничителни обстоятелства. Всъщност обстоятелствата, при които са живели, са ги притискали доста — ухажвали са покровителите си и са се трупали около царския двор по почти същия начин, по който днес поетите са се втурнали към университетите. Явно това е било свързано с надеждата за щедри дарения, но е било също и търсене на публика. Грамотността е била привилегия за малцина, затова къде другаде би могъл поетът да намери съпреживяващи слушатели и любопитни читатели на стиховете си? Централите на властта са били често централи на културата; храната там е била по-добра, компанията по-малко безцветна и почувствителна от другаде, включително и от манастирите.

Изминаха векове. Пътищата на властта и на културата се разделиха, както изглежда, завинаги. Това, естествено, е цената, която заплатихме за демокрацията, за управлението на народа от народа и в името на народа, от който все още само 1 процент чете поезия. Ако съвременният поет има нещо общо с ренесансовия си колега, то е най-вече нищожното разпространение на творбите му. В зависимост от темперамента си някой може и да се наслаждава на тези страни от съдбата, които го доближават до първообраза — да се гордее, че представлява средството, с което се продължава свещената традиция, или пък да черпи известна утеха от радващото се на толкова много прецеденти примирение. Няма нищо по-удовлетворително за психиката от това да се свържеш със славата на миналото, пък дори и само защото миналото е толкова по-ясно от настоящето, да не говорим за бъдещето.

Поетът успява винаги да се измъкне със словото си от трудните положения, в крайна сметка такъв е занаятът му. Но аз съм тук не за да говоря за незавидната съдба на поета, който, ако теглим чертата, не е никога жертва. Тук съм, за да говоря за окаяното състояние на публиката му — тоест за вашето окаяно състояние. И тъй като тази година съм на заплата в Библиотеката на Конгреса, приемам задълженията си единствено и само като на служител на обществото. И така онова, което ме тревожи, е поетическата публика в тази страна и именно служителят на обществото у мен намира еднопроцентовото статукво за ужасяващо и скандално, да не кажа трагично. Оценката ми няма нищо общо нито с личния ми темперамент, нито с горчивото разочарование на автора от нищожната продажба на произведенията му.

Обичайният тираж за първа или втора стихосбирка на който и да е поет в тази страна е между 2000 и 10 000 (имам предвид само комерсиалните издателства). Доколкото ми е известно, според последните преброявания населението на Съединените щати възлиза на около 250 милиона. Това означава, че едно обикновено комерсиално издателство, публикувайки първата или втората книга на даден поет, се обръща само към 0,001 процент от общото население. За мен това е абсурдно.

Онова, което пречеше на достъпа на публиката до поезията, беше отсъствието на печат и ограничената грамотност. Днес и двете са на практика всеобщи и гореспоменатото съотношение вече не може да бъде оправдано. Дори да приемем прословутия 1 процент, това би означавало, че издателите трябва да публикуват не тиражи между 2000 и 10 000 за стихосбирка, а 2,5 милиона. Имаме ли толкова много читатели на поезия в тази страна? Мисля, че да, всъщност мисля, че имаме много повече. Точно колко може, естествено, да се разбере чрез проучване на пазара, а именно това трябва да се избегне.

Защото всяко проучване на пазара е само по себе си ограничително. Както и всяка социологическа класификация на данните от преброяването на групи, слоеве, категории. То предполага наличието на общи характеристики, отличаващи дадена социална група, с което налага те да бъдат обработени по предварителна

рецепта. Това води, най-просто казано, до подвеждането под общ знаменател на духовната храна на хората, до тяхната интелектуална сегрегация. За пазар на поезията се считат хората с висше образование и именно тях цели издателят. На простия работник не му се полага да чете Хораций, на земеделеца в дочени панталони не му е работа да чете Монтале или Марвъл. По силата на същия принцип никой не очаква от политика да знае наизуст Джерард Манли Хопкинс или Елизабет Бишоп. Това е не само тъпоумно, но и опасно. По този въпрос ще стане по-подробно дума по-късно, сега искам само да посоча, че разпространението на поезия не бива да се основава на пазарни критерии, тъй като всяка подобна оценка е сама по себе си в ущърб на съществуващия потенциал. Когато става дума за поезия, крайните резултати от проучванията на пазара, независимо от всички компютри, си остават неоспоримо средновековни. Всички ние сме грамотни, следователно всеки от нас е потенциален читател на поезия — и именно това трябва да бъде схващането, върху което да се основава разпространението на книгите, а не на някакво клаустрофобично схващане за търсенето. Защото по отношение на културата не търсенето поражда предлагането, а точно обратното. Вие четете Данте, защото е написал „Божествена комедия“, а не защото сте почувствали необходимост от него — колкото и да искате, няма да можете да върнете от отвъдното нито поета, нито поемата му.

Поезията трябва да стане достояние на публиката в много големи количества, отколкото е. Тя трябва да бъде вездесъща като природата около нас, от която впрочем поезията черпи много от сравненията си; или вездесъща като бензиностанциите, а защо не и като самите автомобили. Книжарници трябва да има не само в университетите и по главните улици, но и на входа на най-затънтения монтажен цех. Изданията с меки корици на онези, които смятаме за класици, трябва да са евтини и да се продават по супермаркетите. Намираме се в края на краищата в Америка, страната на масовото производство, и аз наистина не разбирам защо онова, което се прави за автомобилите, не може да се направи и за поетическите книги, които между впрочем могат да ви отведат доста по-далеч. Защото не желаете да отидете по-далеч? Може би, но това, че не желаете, е защото не разполагате с превозното средство, а не защото разстоянията и местоназначенията, които имам предвид, не съществуват.

Предполагам, че дори за най-доброжелателните уши всичко това може да прозвучи малко налудничаво. Но то не само не е налудничаво, а е дори икономически оправдано. Една стихосбирка, издадена в тираж 2,5 милиона с цена, да речем, два долара, ще донесе повече пари от 10 000 екземпляра на същото издание с корична цена дващест долара. Естествено, това би могло да създаде проблем при складирането, но пък тогава разпространението ще трябва да обхване всички краища на страната. И още нещо, ако правителството признае, че създаването на лична библиотека е точно толкова важно за вътрешното осъществяване на човека, колкото са деловите обеда за общественото, то би могло да въведе намаление на данъците за онези, които четат, пишат или издават поезия. Главният губец в този случай ще бъдат, естествено, тропическите гори в Бразилия. Макар да ми се струва, че едно дърво, изправено пред избора да се превърне в книга с поезия или в купчина дописки, вероятно би предпочело първото.

Книгата има огромен обseg на действие. Сврѣхнатоварването в областта на културата не е въпрос на избор на стратегия, то е необходимост, защото схващането за целеви подбор е равнозначно на поражение, независимо колко добре сте се целили. Затова ми се струва логично да предположа — макар да не зная към кого точно се обръщам в момента, — че днес, с появяването на новите евтини технологии, съществува явна възможност този народ да се превърне в просветена демокрация. И аз мисля, че трябва да се възползваме от тази възможност, преди грамотността да се е превърнала във видеотизъм.

Препоръчвам да започнем с поезията не само защото по този начин ще останем в съзвучие с развитието на нашата цивилизация — песента се появява преди разказа, — но и защото нейното издаване е по-евтино. Една дузина издания биха били прилично начало. Библиотеката на средния читател на поезия съдържа, струва ми се, някъде между трийсет и петдесет сборника от различни автори. Половината от тях могат да се поберат във всяка американска къща на един рафт или върху камината, или в най-лошия случай върху перваза на прозореца. Цената на дузина стихосбирки с меки корици, дори

такава, каквато е в момента, възлиза максимум на една четвърт от цената на един телевизор. Причината да не се направи това не е в липсата на апетит за поезия у широката публика, а в отсъствието на възможност той да се възбуди, или с други думи, причината е в недостига на книги.

Според мен книгите трябва да се доставят по домовете както електричеството или млякото в Англия — на тях трябва да се гледа като на битови услуги и цената им трябва да бъде съответно минимална. Ако това се окаже невъзможно, тогава поезията може да се продава по дрогериите (не на последно място и защото би намалила сметката ви при психоаналитика). Задължително е най-малкото в чекмеджето на всяка стая във всеки хотел или мотел на Америка да има по една Антология на американската поезия, наред с Библията, която със сигурност не би имала нищо против подобно съжителство, след като не протестира срещу съжителството си с телефонния указател!

Всичко това е осъществимо, особено в тази страна. Защото освен всичко останало американската поезия е най-великото национално наследство на Америка. Понякога някои неща се забелязват по-добре от чужденеца. Това е едно от тях, а в случая чужденецът съм аз. Количеството стихове, което е било създадено на тези брегове през изминалия век и половина, кара аналогичните начинания на която и да е литература да изглеждат нищожни; същото се отнася между впрочем и за постиженията ни в джаза и киното, на които заслужено ни се възхищава цял свят. Смя да кажа, че същото важи и за качеството им, защото става дума за поезия, пропита от духа на личната отговорност. Няма нищо по-чуждо за американската поезия от прословутите европейски специалитети — светоусещането на жертвата с безумно и жадно размахания в упрек показалец; несвързаната възвишена реч; прометеевите преструвки и молби за снизхождение. Американските стихове, естествено, имат и своите недостатъци — в тях се появяват прекалено много провинциални пророци и многословни неврастеници. Но тя е и изключително средство за каляване, затова упорството в прилагането на еднопроцентовия принцип на разпространение лишава

този народ от естествените му източници на издръжливост, да не говорим, че те са и източници на гордост.

Поезията е по дефиниция изключително индивидуалистично изкуство — в този смисъл Америка е и нейният логичен дом. Във всеки случай съвсем логично е, че тази индивидуалистична тенденция достига именно в Америка до крайните предели на своята самобитност както при модернистите, така и при традиционалистите. (Всъщност това доведе до появата на модернистите.) За моето зрение, както и за моя слух, американската поезия представлява една безмилостна и непрестанна проповед за човешката автономност, ако щете — песента на атома, който се съпротивлява срещу верижната реакция. Общата ѝ тоналност е твърдост и сила на духа, изискването да погледнеш най-лошото право в очите, без да трепнеш. А нейните очи са със сигурност винаги широко отворени не толкова от удивление или в очакване на някакво прозрение, а защото бдят за опасността. Тя е скъпа на утешения (заниманието на толкова голяма част от европейската поезия, особено на руската); изключително точна и богата на подробности; свободна от носталгия по Златни векове; възвеличаваща смелостта и умението да се спасиш. И ако някой търси за нея подходящо мото, бих му предложил един стих от „Слуга на слугите“ на Фрост: „Най-добрият изход е напъряк“.

Позволявам си да говоря толкова общо за американската поезия не защото представлява нещо мощно и огромно, а защото предметът ми днес е общественият достъп до нея. В тази връзка трябва да изтъкнем, че старата песен за ролята на поета в обществото или за неговия дълг към него преобръща целия проблем с главата надолу. Ако изобщо може да се говори за обществената функция на някого, който е по принцип на свободна практика, тогава обществената функция на поета е да пише, което той не прави по назначение от обществото, а по собствена воля. Единственият му дълг е към езика, което означава да пише добре. Пишейки и особено когато пише добре на езика на своето общество, поетът прави сериозна крачка по посока на обществото. Задължението на обществото е да измине останалата половина от пътя, за да го посрещне, тоест да отвори книгата му и да я прочете.

И ако изобщо може да става дума в този случай за отклонение от дълга, то не е от страна на поета, защото той продължава да пише. Поезията е, освен всичко друго висшата форма на човешката реч във

всяка култура. Ако не четете или не се вслушва в поетите си, обществото се обрича на по-низши форми на словесен изказ — този на политиците, на търговците или на шарлатаните — с една дума, на своите си. Или иначе казано, то се лишава от собствения си потенциал за развитие, защото онова, което ни отличава от царството на животните, е именно дарбата да говорим. Често отправяното към поезията обвинение, че е трудна, неразбираема, херметична и какво ли не още, не показва състоянието на поезията, а за да бъдем откровени, онова стъпало от еволюционното изкачване, на което обществото е запряло.

Защото поетическата реч е непрекъснатата, освен това тя избягва клишето и повторението. Именно тяхното отсъствие прави изкуството по-бързо и го различава от живота, чието основно стилистично средство, ако можем така да се изразим, са клишето и повторението — той започва винаги от нулата. Ето защо не бива да се учудваме, че когато днес обществото се натъкне случайно на тази непрекъсната поетическа реч, то се чувства объркано, сякаш се е качило на влак без разписание. И другаде съм казвал, че поезията не е вид развлечение, в известен смисъл тя дори не е вид изкуство, а по-скоро нашата антропологична, генетична цел, езиковият фар на еволюцията. Сякаш усещаме това като деца, когато жадно поглъщаме и запомняме стихове, за да овладеем езика. Вече възрастни, ние се отказваме от това начинание, убедени, че сме го овладели. А всъщност сме овладели само един начин на говорене, достатъчен може би, за да надхитрим противника или да продадем стоката си, да преспим с някого, да получим повишение, но със сигурност недостатъчен, за да облекчи страданието или да донесе радост. Докато човек не се научи да товари изреченията си със смисъл, както се товари камионетка, или да различава и обича в чертите на любимата си „странстващата душа“; докато не осъзнае, че „споменът за звездния ни час/ не ни спасява от забравата нас,/ нито пък прави ни смъртта по-лека“ — докато тези неща не се вляят в кръвта му, той остава част от рода на безсловесните. А те са мнозинството, ако това изобщо може да бъде утешение.

Ако не друго, поезията е процес на невероятна езикова осмоза. Тя представлява също така изключително икономична форма на

умственото ускорение. В рамките на много малко пространство едно добро стихотворение покрива огромни мисловни разстояния и често, към края си, достига до някакво прозрение или откровение. Това е така, защото в процеса на писането поетът използва, до голяма степен несъзнателно, двата основни метода на познание, предоставени на човешкия род — западния и източния. (Естествено, и двата са достъпни за всеки, който не е лишен от предната част на мозъчното полукълбо, но различните традиции се възползват от тях с различна степен на предубеждение.) Първият от тях поощрява преди всичко рационалното, анализа. От социална гледна точка той се съпътства от самоутвърждаването на човека и намира най-общ израз в Декартовото „*cogito ergo sum*“. Вторият разчита главно на интуитивния синтез, призовава към себеотрицание и най-подходящият пример за него е Буда. Или с други думи, стихотворението ви предлага най-пълноценния, лишен от всякакви уклони, образец на човешкия разум в действие. В това се състои и главната привлекателност на поезията, която е независима от използването на ритмическите и благозвучни свойства на езика, сами по себе си също откровение. Стихотворението сякаш казва на читателя си: „Бъди като мен“. И в мига на четенето вие се превръщате в това, което четете, превръщате се в състоянието на езика, който е стихотворение, и неговото прозрение или откровение стават ваши. Те продължават да са ваши и след като затворите книгата, защото е невъзможно да се върнете обратно към времето, преди да ги прочетете. Еволюцията е точно това.

Целта на еволюцията не е естественият подбор, тя не е нито оцеляването на най-устойчивите, нито оцеляването на най-неиздръжливите. В първия случай би трябвало да изберем Арнолд Шварценегер, а във втория, който е по-приемлив от етична гледна точка, да се примирим с Уди Алън. Целта на еволюцията, колкото и странно да изглежда, е красотата, която надживява всичко и поражда истината, защото представлява сливане между рационалното и чувственото. Тя е винаги в очите на онзи, който я вижда, и затова не може да се въплъти изцяло никъде другаде, освен в думите — и тук се появява стихотворението, което е точно толкова неизлечимо семантично, колкото е и благозвучно.

Няма друг език, освен английския, в който всичко това да е събрано в толкова големи количества. Да си се родил в него или да попаднеш в него, е най-великият дар, който съдбата може да даде на човека. Да лишиш носителите му от пълен достъп до него, е антропологическо престъпление, а именно до това води сегашната система на разпространение на поезия. Не съм сигурен кое е по-лошо — да изгаряш книги или да не ги четеш, но мисля, че символичното издаване е със сигурност някъде между двете. Съжалявам, че се изразявам така рязко, но когато си представя, от една страна, великите творби на поетите на този език, изхвърлени на сметището на забравата, а от друга, умопомрачителните демографски възможности, имам чувството, че сме на ръба на огромно културно отстъпление. И не за културата се тревожа, нито за съдбата на произведенията на великите и не дотам велики поети. Тревожа се, че загубилият способността си да се изразява членоразделно и адекватно отново ще прибегне към действие. И тъй като речникът на действието е ограничен от даденостите на тялото му, той неизбежно ще прибегне до насилие, разширявайки речника си с оръжие вместо с прилагателни.

Накратко казано, време е да се откажем от добрите стари времена. Налага се да се организира общонационално разпространение на поезията, класическа и съвременна. То ще се поеме вероятно от частния сектор, но с подкрепата на правителството. Публиката, която ще цели, трябва да бъде във възрастовата група от петнайсет нагоре. Трябва да се наблегне на американските класици, а що се отнася до кого и какво ще се издава, това да се решава от орган, състоящ се от двама-трима знаеци, тоест от поетите. Академичният свят с неговите дребни идеологически свади да се държи настрана, защото в тази област никой няма право да предписва на основания, различни от тези на вкуса. Красотата и съпровождатата я истина не бива да бъдат подчинени на каквито и да е философски, политически и дори етически доктрини, защото естетиката е майка на етиката, а не обратното. Ако не сте съгласни, опитайте се да си припомните обстоятелствата, при които се влюбихте.

Трябва обаче да се помни, че в обществото съществува склонността да се назначава само по един велик поет на епоха, а често и на цял век. Това се прави с цел да се избегне задължението да се четат други автори, включително и самият избраник, ако случайно

решите, че неговият или нейният темперамент не ви допада. Истината е, че във всеки момент във всяка литература има по няколко поети с еднаква тежест и значение, които могат да ви водят. Всъщност точният им брой няма значение, той неизбежно съвпада с прочутите четири темперамента, просто не може да бъде другояче — оттам и разликите между тях. Те идват с благоволенieto на езика, за да дадат на обществото йерархия или спектър от естетически норми, които може ревностно да следвате, да пренебрегвате или да признавате. Поетите не се появяват като образци на поведение, а като пастири на ума, независимо дали го съзнават или не, и по-добре да не го съзнават. Обществото се нуждае от всички тях и ако проектът, за който говоря, се осъществи някога, не бива да се показва предпочитание към никого от тях. На тези височини няма йерархия, затова звънът на фанфарите трябва да е еднакво силен.

Подозирам, че обществото се задоволява с един поет, защото е по-лесно да отхвърлиш един, отколкото няколко. Трудно се управлява общество с няколко поети, провъзгласени за светци извън църквата, защото политикът ще трябва да покаже висота на мисленето, да не говорим за изразяването, която да бъде поне равна на предложената от поетите — и тогава висотата на мисленето и на изказа няма да може да претендира за изключителност. Такова общество би било може би една по-истинска демокрация от тези, които познаваме. Защото целта на демокрацията не е самата демокрация — това би било тавтология. Целта на демокрацията е просвещението. Демокрация без просвещение е в най-добрия случай джунгла с отлична полиция и с един назначен велик поет в ролята на Тарзан.

Сега говоря за джунглата, а не за тарзановците. Защото изпадането в забрава на един поет не е чак толкова голяма драма, това е част от заниманието му и той може да си го позволи. За разлика от обществото поетът разполага винаги с бъдещето и в известен смисъл стихотворенията му са покана към нас да вкусим от него. Най-малкото и може би най-доброто, което може да се каже за нас, е, че сме бъдещето на Робърт Фрост, Мариан Мур, Уолас Стийвънз, Елизабет Бишоп, за да спомена само неколцина... Всяко поколение на тази земя е бъдещето, или по-точно част от бъдещето, на тези, които са си

отишли, но най-вече на поетите, защото, когато четем техните книги, ние разбираме, че са ни познавали, че поезията преди нас носи нашите гени. Кое не ни задължава да ги почитаме, а да се позоваваме на тях.

Пак повтарям: поетът никога не губи, той знае, че други ще се качат на пътя и ще го продължат оттам, където той го е напуснал. (Всъщност увеличаващото се мнозинство на другите, енергични, гръмогласни, претендиращи шумно за внимание, го тласкат към забравата.) Това той може да понесе, може да понесе и че го смятат за страхливец. Обществото е, което не може да си позволи да забравя, обществото е, което — в сравнение с интелектуалната издръжливост на поета — се оказва страхливецът и губещият. За обществото, чиято основна сила е във възпроизвеждането, загубата на един поет означава загуба на една мозъчна клетка. Това нарушава говора, лишава го от способността, когато се наложи, да направи морален избор, или замъглява речта с определения, превръщайки човека в отворен съд за всякакви демагогии или чисто и просто шумове. Органите за възпроизвеждане обаче остават незасегнати.

Лечение за наследствените болести (по-незабележими при отделния човек, но съвсем видими при група хора) почти няма и аз не предлагам тук такова. Просто се надявам, че ако идеята ми се възприеме, тя би могла да забави разпространението на нашето културно заболяване в следващото поколение. Както вече казах, днешната си задача аз поех в духа на служител на обществото и може фактът, че съм на заплата в Библиотеката на Конгреса, да ме е главозамаял. Може би се изживявам като министър на здравеопазването, който лепва със замах предупредителния надпис върху готовата за продажба поетическа програма. Нещо от рода на *Начинът на разпространение на продукта е опасен за здравето на нацията*. Това, че сме живи, не означава, че не сме болни.

Често се говори — ако се не лъжа, първи го е казал Сантаяна, — че онези, които не помнят историята, са осъдени да я повторят. Поезията не претендира да е история. Но тя има все пак нещо общо с нея — използва паметта и е полезна за бъдещето, да не говорим за настоящето. Тя, естествено, не може да намали бедността, но може да направи нещо срещу невежеството. Освен това тя е единствената застраховка, с която разполагаме срещу простацината в човешкото сърце. Ето защо тя трябва да бъде достъпна за всекиго на ниска цена.

Петдесет милиона екземпляра от една Антология на американската поезия по два долара на екземпляр могат да бъдат продадени в една страна с 250-милионно население. Може би не веднага, но постепенно, в продължение на едно десетилетие те ще се продадат. Книгите намират читателите си. А ако не се продадат, нека си седят, нека събират праха, нека гният и се разпадат. Винаги ще се намери дете, което ще измъкне една книжка от купчината боклуци. Лично аз, без значение кой съм, бях такова дете, такова дете е бил може би и някой от вас.

Преди четвърт век, в едно предишно мое възплащение в Русия, познавах човека, който превеждаше Робърт Фрост на руски. Запознах се с него, защото попаднах на преводите му — това бяха великолепни стихотворения на руски и аз почувствах нужда да се запозная както с този човек, така и с оригиналните текстове. Той ми показа едно издание с твърди корици (мисля, че беше на Холт), което се отвори само на страницата „Каквото губи на дължина, щастието наваксва на височина“. На страницата се беше отпечатали огромен, четирийсет и пети номер войнишки ботуш. На титула имаше печат STALAG № 3В — концентрационен лагер някъде във Франция за военнопленници на съюзническите войски през Втората световна война.

Ето ви случай на стихосбирка, намерила своя читател. Нужно е било само да съществува. Иначе не би могла да бъде настъпена, а още по-малко вдигната от нечия ръка.

1991

**ПИСМО ДО ПРЕЗИДЕНТА
ПУБЛИКУВАНО В „НЮ ЙОРК РЕВЮ ТЪВ
БУКС“ В ОТГОВОР НА РЕЧТА НА
ПРЕЗИДЕНТА ХАВЕЛ, ПОМЕСТЕНА В
СЪЩОТО ИЗДАНИЕ НА 27 МАЙ 1993**

Уважаеми господин Президент,

Реших да Ви напиша писмо, защото между нас има нещо общо: и двамата сме писатели. Предполагам, че хората от нашата черга претеглят думите си по-внимателно, отколкото останалите, преди да ги доверят на хартията или микрофона. Дори когато се окажеш въввлечен в обществените работи, стараеш се по възможност да избягваш модните лафове, латинизмите и всякакъв вид жаргон. То се знае, при диалог с един или повече събеседници това е трудно и дори може да им се стори претенциозно. Но когато разговаряш със себе си или в монолог, това, струва ми се, е постижимо, въпреки че, естествено, винаги кроим речта си според аудиторията.

Между нас има нещо общо, господин Президент, това е миналото ни в нашите полицейски държави. Казано не толкова високопарно: нашите затвори, където недостигът на пространство се компенсира, та оттатък, с излишък на време, което рано или късно предразполага, независимо от темперамента, към съзерцание. Вярно, Вие във Вашия сте прекарали повече време, отколкото аз в моя, макар че мен ме вкараха в панделата много преди Пражката пролет. Но независимо от едва ли не патриотичното ми убеждение, че някоя безнадеждна, вмирисана на пикня циментена дупка в недрата на Русия ти разкрива произволността на съществуването по-бързо, отколкото онова, което съм си представял навремето като чиста, варосана единична килия в цивилизована Прага, смятам, че поне като съзерцаващи същества сме равни.

Накъсо казано, братя по перо сме станали много преди да се накая да Ви напиша това писмо. Но аз се накаях не поради буквалността на съзнанието, не поради факта че днешното ни положение много се различава от някогашното (нищо не може да е поестествено от това и никой не е длъжен да си остане писател до гроб: както не е длъжен да си остане затворник). Реших да Ви пиша, защото преди известно време прочетох текста на една от неотдавнашните Ви речи и изложеното в нея относно миналото, настоящето и бъдещето дотам се различават от моите схващания, че си помислих: един от двамата ни явно не е прав. И тъкмо защото в нея бяха засегнати миналото и бъдещето — и не само Вашите собствени или на Вашата страна, а и всеобщите — реших, че писмото до Вас трябва да е отворено. Ако ставаше дума за миналото, изобщо нямаше да напиша това писмо, а дори да го бях написал, на плика щеше да се чете: „Лично“.

Речта Ви, която прочетох, бе поместена в „Ню Йорк ревью ъв букс“ и е озаглавена „Посткомунистическият кошмар“. Вие започвате със спомени за времето, когато Вашите приятели и познати са избягвали да Ви срещат на улицата, тъй като през онези дни сте били в напрегнати отношения с държавата и под наблюдение на полицията. Обяснявате причината, поради която са Ви отбягвали, и казвате с присъщото си благодушие, с което заслужено сте се прочули, че за тези приятели и познати сте представлявали неудобство; а „неудобствата — цитирате Вие популярната мъдрост — е най-добре да се избягват“. След това в голяма част от речта си описвате посткомунистическата реалност (в Източна Европа и по-специално на Балканите) и приравнявате поведението на демократичния свят пред лицето на тази реалност с опит да се избягнат неудобствата.

Това е великолепно реч с голям брой великолепни прозрения и с убедително заключение; но ми позволете да се върна към изходната ѝ точка. Струва ми се, господин Президент, че Вашата всеизвестна учтивост е оказала на ретроспективния Ви обзор лоша услуга. Толкова ли сте сигурен, че онези хора там и тогава са Ви отбягвали само поради неудобството и страха от „потенциално преследване“, а не защото, вземайки под внимание привидната стабилност на системата,

са Ви били отписали? Сигурен ли сте, че поне някои от тях не са Ви смятали просто за жигосан, обречен човек, за когото би било глупаво да прахосват много време? Не смятате ли, че вместо или наред с това, че сте представлявали неудобство (както настояват Ви), сте били и удобен пример за неправилно поведение и по такъв начин извор на значително морално задоволство — по същия начин, по който обикновено болният е за здравето мнозинство? Не сте ли си представяли как те казват вечерта на жените си: „Днес зърнах на улицата Хавел. Той е окончателно пропаднал човек“. Или имам неправилна представа за чешкия характер?

Това, че те не са били прави, а излязохте прав Ви, не е важно. Преди всичко те са Ви отписали, защото дори според стандартите на нашата половина от века Ви не сте били мъченик. Освен това не живее ли във всеки от нас някаква вина, нямаща никакво отношение към държавата, но въпреки всичко осезаема? Ето защо всеки път, когато ръката на държавата се стовари върху нас, смътно възприемаме това като възмездие, като докосване на тъпо, но все пак предсказуемо оръдие на Провидението. Тъкмо в това, откровено казано, се състои *raison d'être* на институцията полиция, все едно дали тя е униформена или цивилна, или поне на общата ни неспособност да се съпротивяваме на ареста. Можем да сме напълно убедени, че държавата не е права, но рядко сме сигурни в собствената си непорочност. Да не говорим за това, че вкарва в затвора и освобождава една и съща ръка. Затова рядко се учудваме, че ни отбягват след нашето освобождаване, и не очакваме, че ще ни посрещнат с разперени обятия.

Такива очаквания при такива обстоятелства не биха се оправдали, защото никой не иска да го подсецат за непроницаемата сложност на отношенията между вината и наказанието, а в полицейската държава такова подсецане е осигурено, откъдето именно повечето пъти възниква героичното поведение. То отчуждава като всяко подчертаване на добродетелта; да не говорим за това, че винаги е за предпочитане да наблюдаваш героя отдалеч. В доста голяма степен, господин Президент, хората, за които споменавате, са Ви отбягвали тъкмо защото за тях Ви сте представлявали нещо като епруветка, където добродетелта се бори със злото, и те не са се набърквали в този експеримент, тъй като са имали съмнения относно и едното, и другото.

В това си качество Вие все пак сте били удобен, защото в полицейската държава абсолютите взаимно се компрометират, понеже взаимно се пораждат. Не сте ли си представяли как тези благоразумни хора вечерно време казват на жените си: „Днес зърнах на улицата Хавел. Прекалено образцов е, за да повярва човек в това“. Или и този път имам неправилна представа за чешкия характер?

Това, че те не са били прави, а Вие излязохте прав, повтарям, не е важно. По онова време те са Ви били отписали, защото са се ръководели от все същия релативизъм и от собствената си изгода, които, както предполагам, им помагат да преуспяват в новата ситуация. И като здраво мнозинство те без съмнение са изиграли значителна роля във Вашата кадифена революция, която в последна сметка утвърждава, както винаги прави демокрацията, именно собствената изгода. Ако нещата стоят по този начин, а се опасявам, че е тъкмо така, те са Ви се реванширали за прекомерното си благоразумие и сега Вие президентствате в общество, което е по-скоро тяхно, отколкото Ваше.

В това няма нищо противоестествено. А на всичко отгоре работите можеха да се развият съвсем другояче: за Вас, то се знае, не за тях (революцията беше толкова кадифена, защото самата тирания в този момент вече беше облечена по-скоро с костюм от вълнен плат, отколкото с броня — в противен случай не бих имал възможността да коментирам Вашата реч). С това искам да кажа само, че споменавайки за неудобството, Вие, напълно е възможно, сте се изразили неточно, защото собствената изгода, все едно дали е изгода на отделни лица или на цели страни, винаги се утвърждава за сметка на другите. По-точно би било да говорите за подлостта на човешкото сърце, господин Президент; но тогава не бихте могли да прикачите на речта си звънливото заключение. Някои неща идват заедно с амвона, макар че е редно да им се съпротивявате, все едно писател ли сте или не. И тъй като аз не съм обременен с Вашата задача, бих искал да започна оттам, където, смятам, биха могли да Ви заведат вашите разсъждения. Интересно е дали ще се съгласите с резултата.

„Дълги десетилетия наред — започва следващият Ви абзац — главен кошмар за демократичния свят беше комунизмът. Днес, три години след лавинообразното му рухване, започва да ми се струва, че

той бе сменен от друг кошмар: от посткомунизма.“ След това доста подробно описвате съществуващите форми на реакция на демократичния свят спрямо екологичните, икономическите, политическите и социалните катастрофи, разгръщащи се там, където доскоро съзирахме само гладко платно. Сравнявате тези реакции с реакцията спрямо Вашето „неудобство“ и казвате, че такава позиция води „към бягство от действителността и в последна сметка към примиряване с нея. Тя води към умиротворяване и дори към сътрудничество. Последниците от такава позиция могат да бъдат дори самоубийствени“.

Тъкмо тук, господин Президент, според мен Вашата метафора Ви изиграва номер. Защото нито комунистическият, нито посткомунистическият кошмар не се свежда до неудобство, тъй като той помагаше, помага и още доста време ще помага на демократичния свят да търси и да намира причината за злото извън себе си. И не само на демократичния свят. За мнозина от нас, които живеехме в този кошмар, които се борехме с него, неговото присъствие беше извор на значително морално удовлетворение. Защото онзи, който се бори или се противопоставя на злото, почти автоматично се самоопределя като добър и избягва самоанализа. Така че май е време — и ние, и светът като цяло, все едно дали той е демократичен или не — да изчегъртаме термина „комунизъм“ от човешката реалност на Източна Европа, за да схванем в тази реалност онова, която тя беше и си остана, — огледало.

Защото човешкото зло винаги е такова. Географските наименования или политическата терминология дават не телескоп или прозорец, а отражение на самите нас: на човешкия негативен потенциал. Онова, което ставаше в нашата част от света в продължение на две трети от века, поради мащаба си не се побира в думата „комунизъм“. Етикетите в по-голямата си част пропускат повече, отколкото запазват, а когато става дума за десетки милиони убити и за съсипването на цели нации, етикетът просто не върши работа. Макар че количественото съотношение на палачите спрямо жертвите е в полза на последните, размерите на онова, което стана по нашите земи, показва, като вземем под внимание тогавашната техническа изостаналост, че първите също са били милиони, без да споменаваме за съучастието на други милиони.

Проповедите не са стихията ми, а освен това Вие сте си „покръстен“. Аз ли трябва да Ви казвам, че онова, което наричате „комунизъм“, беше човешко падение, а не политически проблем. Това беше човешки проблем, проблем на вида ни и затова има хроничен характер. Никой писател, а още по-малко лидер на нация, не бива да използва терминология, която затъмнява реалността на човешкото зло — терминология, дължен съм да добавя, изобретена от злото, за да замъгли собствената му реалност. Също така не е редно да го наричате кошмар, тъй като това човешко падение стана не насън, поне в нашето полукълбо.

До ден-днешен думата „комунизъм“ продължава да е удобна, защото всеки „изъм“ предполага *fait accompli*^[1]. Особено в славянските езици „изъм“, както знаете, предполага чуждестранност на явлението, а когато думата, съдържаща „изъм“, означава политическа система, тази система се възприема като натрапена. Наистина ли нашият конкретен „изъм“ е бил замислен не по бреговете на Волга или Вълтава и дали това, че разцъфна там с уникална сила, говори наистина за изключително плодородие на нашата почва, след като той разцъфтяваше на различни ширини и в напълно различни културни зони със същата буйност. И си мисля, че мъничко самоанализ — от страна на демократичния свят, както и от наша собствена — ще е по-приемлив от гръмогласните призови към „взаимно разбирателство“. (Какво изобщо значат тези думи? Каква процедура предлагате за това разбирателство? Може би под егидата на ООН?)

И ако самоанализът е малко вероятен (от къде на къде на свобода ще се занимаваме с нещо, което сме отбягвали, докато ни потискаха?), тогава поне митът за натрапването трябва да бъде разпръснат дори просто заради това че танковите екипажи и петите колони са биологично неразличими. Защо просто не започнем с признаването на факта, че през този век в нашия свят е настъпило огромно антропологично свличане, все едно от кого или от какво е било предизвикано то? Че то е повлякло масите, действащи, ръководени от собствената си изгода, и същевременно понижаващи общия си знаменател до нравствения минимум? И че собствената изгода на масите — стабилност на живота в неговите стандарти, които също се понижиха, — е била постигната за сметка на други маси, макар и по-малобройни? Оттук идва количеството на мъртвите.

Удобно е това да бъде разглеждано като грешка, като ужасна политическа аберация, може би натрапена на човешките същества от някакви анонимни гори тилилейски. Още по-удобно е, ако тези гори тилилейски носят съответно географско или чуждестранно звучащо име, чието изписване замъглява напълно човешката му природа. Беше удобно да се строят флотилии и укрепления срещу тази аберация — също толкова удобно е сега демонтирането на тези укрепления и флотилии. И удобно е, ще добавя аз, да се обсъждат тези въпроси днес от амвона в учтива форма, господин Президент, макар че нито за миг не съм се усъмнил в това, че учтивостта Ви е органична и, доколкото разбирам, изразява Вашата същина. Беше удобно да имаме под ръка този жив пример за това как не бива да се вършат нещата в този свят и да снабдим този пример с „изъм“, както е удобно сега да му допишем едно „пост“ и да споделим своя „ноу-хау“. (И не е трудно да си представи човек как нашият „изъм“, украсен с това „пост“, удобно се вмъква в устата на будалите в бъдещето.)

Защото би било твърде неудобно — особено за каубоите от западните индустриални демокрации — да признаем, че катастрофата, настъпила на територията на индианците, е първият вик на масовото общество: вик, тъй да се каже, от бъдещето на планетата, и да го окачествим не като „изъм“, а като бездна, ненадейно зейнала в човешкото сърце, за да погълне честността, състраданието, цивилизоваността, справедливостта и, след като се е наситила по този начин, да се покаже пред все още демократичния външен свят като абсолютно безупречна монотонна повърхност.

Но каубоите не обичат огледалата — дори само заради това, че там могат да видят назадничавия индианец по-скоро, отколкото в прерията. Затова те предпочитат винаги да се кипрят на коня, оглеждайки очистените от индианци хоризонти, да осмиват назадничавостта на индианците и да черпят дълбоко морално удовлетворение в това, че за каубои ги смятат преди всичко индианците.

Като човек, често сравняван с монарсите философи, Вие, господин Президент, можете да прецените по-добре от мнозина други доколко всичко, което се е случило на нашата „индианска нация“, отговаря на Просвещението с неговата идея (всъщност заредена през века на Великите открития) за благородния дивак, за човека, който по

природа е добър, но неизменно бива погубван от лошите институции; с неговата вяра, че коригирането на тези институции ще му върне първоначалната добродетелност. Затова към горенаправеното предположение, или по-скоро упование, според мен е редно да се добави, че именно успехите на „индианците“ в усъвършенстването на техните институции са довели до логичния завършек на въпросния проект — полицейската държава. Допущам, че явното скотство на това постижение трябва да подсказва на „индианците“, че е редно да отстъпят малко по-към вътрешността на страната и да направят институциите си не чак дотам съвършени. В противен случай могат да не получат „каубойски“ субсидии за резерватите си. И не изключвам, че наистина съществува пропорция между човешката доброта и злината на институциите. Ако ли пък не, вероятно някои ще трябва да признаят, че човекът не е чак толкова добър.

Не се ли озоваваме в такава ситуация, господин Президент, — или поне Вие? Трябва ли „индианците“ да захванат да подражават на „каубоите“, или е редно да се посъветват с духовете относно други варианти? Може би мащабът на сполетялата ги трагедия сам по себе си е гаранция, че тя няма да се повтори? Може би мъката им и споменът за станалото по техните земи създават по-голяма егалитарна връзка от свободната инициатива и двукамарната законодателна власт? Или ако все пак се налага да си напишат конституция, дали не трябва да започнат от признаването на самите себе си и на своята история през по-голямата част от този век с едно напомняне за първородния грях?

Това не е чак толкова щурава идея, както разбирате. Преведена на битов език, тя означава, че човекът е опасен. Освен дето този принцип представлява забележка спрямо нашия възлюбен Жан-Жак, той може да ни помогне да създадем — ако не някъде другаде, то поне в нашия край, толкова затънал във Фурие, Прудон и Блан в ущърб на Бърк и Токвил, — обществен ред, базиращ се върху по-малко самодоволство в сравнение с онзи, с който сме свикнали, и евентуално с не толкова катастрофални последици. Това също може да се разглежда като „ново разбиране на човека за самия него, за неговата ограниченост и за мястото му в света“, към каквото Вие приканвате в речта си.

„Трябва да си изработим ново отношение към нашите съседи и към света — казвате Вие в края на речта си — и да открием неговия

метафизичен ред, който е извор на нравствения ред.“ Метафизичният ред, господин Президент, ако такъв действително съществува, е твърде мъгляв и формулата на неговата структура е взаимното безразличие на частите ѝ. Затова представата, че човекът е опасен, най прилича на проявите на този ред в човешката нравственост. Всеки писател е читател и ако хвърлите поглед на рафтовете на Вашата библиотека, ще разберете, че повечето книги по тези рафтове са или за предателството, или за убийството. Във всеки случай според мен по-благоразумно е да изграждаме обществото върху тезата, че човекът е порочен, отколкото върху предположението, че той е хрисим. По такъв начин поне съществува възможност да направим това общество безопасно психологически, ако не физически (но е възможно дори и това) — за повечето му членове, — а на всичко отгоре неговите сюрпризи, които са неизбежни, биха могли да бъдат от по-приятно естество.

Допущам, господин Президент, че същинската учтивост се състои в това да не създаваш илюзии. „Новото разбиране“, „глобалната отговорност“, „плуралистичната метакултура“ всъщност не стоят кой знае колко по-горе от ретроспективните утопии на днешните националисти и от предприемаческите фантазии на новобогаташите. Тези брътвежи все още се базират върху предположението, макар и предпазливо, че съществува човешката доброта, върху представата на човека за самия себе си или като за прегрешил, или като за вероятен ангел. Подобни приказки може би подобават на лаиците или на демагозите, които командват парада в индустриалните демокрации, но не и на Вас, който би трябвало да знаете истината за човешкото сърце.

И във възможностите Ви е, предполагам, не само да предадете своето знание на хората, но дори донякъде да подобрите това сърдечно състояние: да им помогнете да заприличат на Вас. Защото такъв, какъвто сте, Ви е направил не затворническият живот, а книгите, които сте прочели. За начало бих предложил да се публикуват в подлистници някои от тези книги в основните ежедневници в страната Ви. Като вземам под внимание числеността на населението на Чехия, това може да бъде направено дори с указ, макар да смятам, че Вашият парламент не би възразил. Като дадете на народа си Пруст, Кафка, Фокнър,

Платонов, Камю или Джойс, Вие ще можете да превърнете поне една нация от Централна Европа в цивилизован народ.

Това може да е от по-голяма полза за бъдещето на земята, отколкото подражаването на каубоите. То би представлявало, освен това същински посткомунизъм, а не продукт от разпадането на доктрината със съпътстващите го „омраза към света, самоутвърждаване на всяка цена и незапомнен разцвет на егоизма“, които Ви ядосват сега. Защото не съществува друга противоотрова срещу подлостта на човешкото сърце, освен съмнението и добрия вкус, сплав от които откриваме в произведенията на великата литература, както и във Вашите собствени. Ако отрицателният потенциал на човека се проявява най-ярко в убийството, положителният му потенциал се проявява най-добре в изкуството.

Защо — не е изключено да запитате Вие — не направя подобно налудничаво предложение на президента на страната, чийто гражданин съм? Защото той не е писател; а когато четете, той често четете боклуци. Защото каубоите вярват в закона и принизяват демокрацията до равенството на хората пред него: тоест до поддържането на реда в прерията. Докато онова, което аз Ви предлагам, е равенство пред културата. Вие трябва да прецените кой курс е по-добър за Вашия народ, коя книга е най-добре да му дадете. Макар че, ако бях на Ваше място, като начален курс бих предложил личната Ви библиотека, защото очевидно е, че за нравствените императиви сте чули за пръв път не в юридическия факултет.

Искрено Ваш

Йосиф Бродски

1993

[1] Свършен факт (фр.). — Б.р. ↑

ЗА СКРЪБТА И РАЗУМА

I

Трябва да ви кажа, че следващите надолу редове са написани по повод на един семинар, проведен преди четири години в Collège International de Philosophie в Париж. Оттук известната припряност на речта и оскъдността на биографичния материал — несъществен според мен за анализа на творбата на изкуството въобще и особено ако си имаш работа с чуждестранна публика. Във всеки случай местоимението „вие“ на тези страници означава хората, незапознати или слабо запознати с лиричната и повествователна мощ на поезията на Робърт Фрост. Но първо някои основни положения.

Робърт Фрост е роден през 1874-а и умира през 1963-а, на осемдесет и осем годишна възраст. Един брак, шест деца; на младини бил доста притеснен материално; фермерствал, после преподавал в разни училища. Не пътувал много, преди да остарее; живял предимно на Източното крайбрежие, в Ню Ингленд. Ако биографията предопределяше поезията, подобна биография не би родила нито ред. И все пак той публикува девет стихосбирки; втората от тях — „На север от Бостън“ — излиза, когато Фрост е на четирийсет години, и го прави известен. Това става през 1914-а.

След което нещата тръгват по-гладко. Но литературната слава не означава непременно популярност. Едва Втората световна война обръща вниманието на публиката към поезията на Фрост. През 1943 година Военновременният съвет за книгите разпространява петдесет хиляди екземпляра от неговото „Влез“ сред американските войници, за да повдигне бойния им дух. През 1955-а неговите „Избрани стихотворения“ претърпяват четвъртото си издание и вече може да се каже, че поезията му придобива авторитета на национална.

И действително е така. През почти петте десетилетия след публикуването на „На север от Бостън“ Фрост получава всички възможни награди и почести за един американски поет; малко преди смъртта му Джон Кенеди го кани да прочете стихотворение на церемонията по встъпването си в длъжност. Покрай признанието,

естествено, идват немалко завист и неприязън, до голяма степен движили перото и на неговия биограф. И все пак между хвалебствията и неприязънта има нещо общо: почти пълното неразбиране на същността на Фрост.

Обикновено го описват като поет на провинцията, на селските пейзажи — като простонароден, грубоват, остроумен стар джентълмен фермер с, общо взето, позитивен мироглед. Накратко, американски като американския ябълков пай. В интерес на истината той до голяма степен подклажда това схващане, представяйки точно този свой образ по многобройни публични изяви и интервюта. Едва ли му е било трудно да го прави, защото наистина притежава и тези качества. Той наистина е същностно американски поет, само че трябва да уточним каква е тази същност, какво означава думата „американски“, съотнесена с поезията и — по възможност — изобщо.

През 1959 година, на банкет в Ню Йорк по случай осемдесет и петия рожден ден на Робърт Фрост, най-изтъкнатият критик по онова време Лайънъл Трилинг се изправя с чаша в ръка и нарича Фрост „смразяващ поет“. Това, естествено, успява да поразбуни духовете, но епитетът ми се струва добре подбран.

Сега бих искал да обърнете внимание на разликата между „смразяващ“ и „трагичен“. Както знаете, трагедията е винаги свършен факт, докато страхът винаги е свързан с предусещането, когато човек признава собствения си негативен потенциал — със съзнанието на какво е способен. И силата на Фрост се крие именно тук. С други думи, неговата позиция коренно се отличава от европейската традиция на поета като трагически герой. И тази разлика го прави — по липсата на по-добър термин — американски.

На пръв поглед изглежда, че той се отнася положително към средата си и особено към природата. Наистина, неговото „познанство със селските неща“ може да създаде такова впечатление. Само че има разлика между европейското и американското възприятие за природата. Говорейки за това различие, У. Х. Одън в есето си за Фрост (може би най-доброто, написано за този поет) казва нещо такова: когато европеецът поиска да се срещне с природата, той излиза от къщата си или някоя хижица, пълна с приятели или роднини, и отива на вечерна разходка. Ако види дърво, то му е познато чрез историята, на която е било свидетел. Под него е седял този и този крал, писал е

този и този закон — или нещо в този дух. Алюзиите буквално шумолят в короната му. Доволен и леко замислен, освежен, но непроменен от срещата, нашият човек се връща в хижата или къщата си, намира приятелите или роднините си както ги е оставил и продължава да се весели. Когато обаче американецът напуска дома си и вижда дърво, това е среща между равни. Човекът и дървото се сблъскват в своята първична мощ, свободни от всякакви конотации; никой няма минало, а чие бъдеще е по-светло, кой да ти каже. Просто епидермисът среща кората. Нашият човек се връща в колибата си смутен, ако не и ужасен и шокиран.

Това очевидно представлява романтична карикатура, но тя подчертава различията, а тъкмо те ми трябва тук. Във всеки случай втората част на сравнението може спокойно да опише стихотворенията на Робърт Фрост за природата. Природата за този поет не е нито приятел, нито враг, нито декор за човешката драма; тя е неговият ужасяващ автопортрет. А сега ще се спра на едно стихотворение, излязло в сборника от 1942 година „Дърво-свидетел“. Смятам да изложа възгледите и мненията си за тези стихове, без въобще да се съобразявам с академичната обективност; а част от тези възгледи ще бъдат доста мрачни. За свое оправдание ще кажа само, че: а) страшно обичам този поет и ще се опитам да ви го представя такъв, какъвто е, и б) част от мрака не е мое дело; утайката от неговите стихове помрачава моя ум; с други думи, взел съм я от него.

II

COME IN

*As I came to the edge of the woods
Thrush music — hark!
Now if it dusk outside
Inside it was dark.*

*Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night
Though it still could sing.*

*The last of the light of the sun
That had died in the west
Still lived for one song more
In a thrush's breast.*

*Far in the pillared dark
Thrush music went
Almost like a call to come in
To the dark and lament*

*But no, I was out for stars:
I would not come in
I meant not even if asked,
And I hadn't been.*

*До ръба на гората
дрозд запял е — поспри!
Ако здрач въвн е паднал,
вътре мракът цари.*

*В този лес непрозирен
дроздът в полет не смее
нощен пристан да дири;
може само да пее.*

*Сетен заник, угаснал
западните межди,
песен време остана
в птичите му гърди.*

*Сред колонния мрак
дроздът как е запял,
сякаш иска да вляза
в тъмнина и печал.*

*Но аз търсех звездите:
и не бих влязъл там
даже и със покана,
камо ли пък незван.*

Кратко стихотворение в кратък размер — всъщност комбинация на тристъпен с двустъпен стих, на анапест с ямб. Размерът на баладите, които, общо взето, разказват все за кръв и възмездие... Също като това стихотворение до известна степен. Поне размерът го намеква. За какво става въпрос? За разходка в парка? Излет сред природата? Обичайно занимание за поети, а? (И ако да, защо?) „Влез“ е едно от многото стихотворения, написани от Фрост за подобни разходки. Спомнете си за „Спрях край гората в снежна вечер“, „Познати с нощта“, „Пусти места“, „Махни се!“ и т.н. Или си припомнете „Дрозд в здрача“ на Томас Харди, с което това стихотворение има явно сходство. Харди също е любител на самотните

разходки, само дето неговите имат навика да свършват в гробищата — тъй като Англия е заселена по-отдавна и, предполагам, по-нагъсто.

Като начало и тук разполагаме с дрозд. А птицата и бардът си приличат, защото, строго казано, и двамата пеят. Затова не трябва да забравяме, че нашият поет може би приписва някои особености на душата си на въпросното пернато. Всъщност аз твърдо вярвам, че двете птици са свързани. Разликата е единствено в това, че на Харди му трябва цели шестнайсет реда, за да въведе своята в стихотворението, докато Фрост си идва на думата още във втория стих. Общо взето, това е показателно за разликата между американците и британците, искам да кажа — в поезията. Поради по-голямото си културно наследство и по-многобройните си препратки англичанинът има нужда от повече време, за да задвижи стихотворението си. Ехото кънти в ушите му и той трябва да разкърши мускули и да покаже сръчността си, преди да стигне до темата. Обикновено тези приготовления стават причина въведението да бъде не по-кратко от основната част на стихотворението; получава се известна витиеватост, макар при някои това да не е непременно недостатък.

Да започнем сега стих по стих.

„До ръба на гората“ е доста простичка, информативна фраза, задаваща темата и стъпката. Невинен стих, поне на пръв поглед, нали? Да, като изключим „гората“. „Гората“ събужда подозрения, „на ръба“ — също. Поезията е дама с огромно родословно дърво и всяка дума е на практика окована в алюзии и асоциации. От четиринайсети век насам горите силно намирисват на Дантевата „selva oscura“^[1], а вие добре помнете в какво въвлича тази „selva“ автора на „Божествена комедия“. Във всеки случай, когато един поет от дваисети век започва стихотворението си на ръба на гората, в това има известен елемент на опасност — или най-малкото лек намек за опасност. Ръбът сам по себе си е достатъчно остър.

А може би не; може би подозренията ни са напразни, може би просто сме параноици и излишно задълбаваме в този стих. Да минем на следващия и ще разберем:

*As I came to the edge of the woods,
Thrush music — hark!*

*До ръба на гората
дрозд запял е — поспри!*

Явно сме сгафили. Какво по-безобидно от това остаряло, викторианско, вълшебно — приказно „hark“! Птица пее — спри и послушай! Мястото на „hark“ наистина е в поезията на Харди или още по-добре в някоя детска песничка. Тази дума предполага лексикално ниво, на което не може да се каже нищо неприемливо. Стихотворението обещава да продължи ласкаво и мелодично. Поне така си мислите, като чуete това „hark“: очаквате да ви опишат песента на този дрозд, очаквате да навлезете на позната територия.

Но всичко това е засада, както показват следващите два стиха. Било е просто въведение, напъхано от Фрост в два стиха. Рязко, неучтиво, делово, немелодично и съвсем не по викториански тонът и регистърът се променят:

*Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.*

*Ако здрач вън е паднал,
вътре мракът цари.*

Това „now“ („тъй че“) оставя твърде малко място за въображението. Нещо повече, вие осъзнавате, че „hark“ („спри и чуй“) се римува с „dark“ („мрак“). И този мрак се намира „вътре“, което отпраща не само към гората, тъй като запетайката рязко противопоставя това „вътре“ на онова „вън“ от третия стих, и тъй като опозицията е зададена в четвъртия, което я прави много покатегорична. Да не говорим, че тази опозиция е въпрос на замяна на някакви си две букви — „ar“ вместо „us“ между „d“ и „k“. Тласната остава почти една и съща. Разликата е само една съгласна.

Четвъртият стих е малко сподавен. Това се дължи на поставянето на ударенията, което е различно от това в първия двустъпен стих.

Куплетът сякаш се свива откъм края си, а цезурата след „inside“ само подчертава обособеността на тази дума.

Като ви предлагам един преднамерено тенденциозен прочит на това стихотворение, аз ви призовавам да обърнете внимание на всяка буква, на всяка цезура, макар и само защото става въпрос за птица, а птичите трели са съставени от паузи и, ако щете, букви. Като предимно едносричен език английският е много подходящ да подражава като папагал на птиците и колкото по-къс е размерът, толкова по-силно се набляга на всяка буква, всяка цезура и всяка запетайка. Във всеки случай „мракът“ буквално превръща „гората“ в *la selva oscura*.

Като не забравяме към какво ни въвежда онази тъмна гора, нека да минем на следващия куплет:

*В този лес непрозирен
дроздът в полет не смее
нощен пристан да дири;
може само да пее.*

Какво според вас става тук? Някой простодушен англичанин или европеец от континента, или пък дори истински американец, пак ще отговори, че в този куплет се разказва за една птичка, пееща вечерно време с нежни трели. Странно, но той ще бъде прав, и тъкмо на този вид правота почива репутацията на Фрост. Само че всъщност този куплет е изключително мрачен. Можем да твърдим, че стихотворението обмисля нещо неприятно, вероятно самоубийство. Или ако не самоубийство, то смърт. И ако не непременно смърт, то — поне в този куплет — представата за задгробния живот.

В „този лес непрозирен“ („*too dark in the woods for a bird*“) птицата — или още поетът — оглежда гората и я намира за твърде мрачна. „Тоо“ („твърде“) тук откликва на — не! връща ни към — началните редове на Дантевата „Божествена комедия“. Но нашата птица/поет възприема тази *selva* по-различно от великия италианец. Казано направо, за Фрост задгробният живот е по-мрачен, отколкото за Данте. Въпросът е защо, а отговорът е, или защото не вярва във всичко това, или защото се смята за прокълнат. Не може да направи нищо, което да облекчи жребия му; и аз бих се осмелил да разтълкувам

неговия „полет“ като препратка към последните обреди. Това стихотворение е преди всичко за старостта и размислите за онова, което предстои след нея. Фразата „нощен пристан“ се отнася до възможността да бъдеш изпратен другаде, а не в ада — тъй като нощта тук означава вечност. А птицата/поет няма какво друго да покаже, освен че още „може само да пее“.

„Лесът“ е „непрозирен“, защото птицата е стигнала твърде далеч в своето птиче съществуване. Никакво душевно вълнение, никакъв „полет“ не може да промени съдбата ѝ в този „лес“. Мисля, че всички знаем кому принадлежи той: всяка птица ще свърши жизнения си път на някой от клоните му, а „perch“ (място за кацане) създава усещането, че този лес е добре структуриран; той представлява затворено пространство, нещо като кокошарник, ако щете. Затова нашата птица е обречена; никакво превъплъщение („sleight“ е магьоснически термин) в последния момент не е възможно, защото поетът е твърде стар за бързи махове с ръце. И все пак, въпреки възрастта си, той още може да пее.

И в третия куплет птицата наистина запява: ето самата песен, последната. Това е потресаващо широк жест. Вижте как всяка дума отлага следващата. „The last“ (последната) — цезура — „of the light (светлина) — цезура — «of the sun» (на слънцето) — край на стиха, което само по себе си представлява голяма цезура — «that had died» (угаснала) — цезура — «in the west» (на запад). Нашата птица/поет проследява последната светлина към нейния угаснал източник. В този стих почти се долавя добрата стара «Шенандоа», песента на отпавилите се към залеза. Отлагането и отсрочката са почти осезаеми. «Последната» не е краят, и «светлина» не е краят, и «на слънцето» също не е краят. Дори «угаснала» не е краят, макар че би следвало да бъде. Дори и «на запад» не е край. Пред нас е песента на недоизтляването — на светлината, на живота. Почти виждаме пръста, сочещ към залеза, а после в широкия замах на последните два реда, завръщащ се към говорителя в «still lived» («остана жив») — цезура — «for one song more» («за една песен време») — нов ред — «in a thrush's breast» («в гърдите на дрозда»). Между «сетния заник» и «гърдите» поетът покрива необикновено разстояние; цял континент, ако щете. Все пак той описва светлината, която още е в него, в контраст с тъмния лес. В края на краищата гърдите са източник на всяка песен; сякаш

виждаме не дрозд, а червеношийка; във всеки случай птичка, пееща по залез; светлината се застоява по гърдата ѝ.

И тук, в началните стихове на четвъртия куплет, пътищата на птицата и поета се разделят. «Сред колонния мрак/ дроздът как е запял...» Ключовата дума тук е «колонният», разбира се — тя предполага вътрешността на катедрала или във всеки случай на църква. С други думи, нашият дрозд литва в гората и чуваме песента му да се носи из вътрешността «... сякаш иска да вляза/ в тъмнина и печал» («Almost like a call to come in/ To the dark and lament»). Ако искате, можете да замените «lament» («жала») с «repent» («кая се») — ефектът ще бъде на практика същият. Тук се описва един от вариантите, които нашият поет би могъл да избере: изборът, който той не прави. Дроздът в крайна сметка предпочита «полета». Той си търси нощен пристан; приема своята съдба, защото съжалението е приемане. Тук можете да се впуснете в лабиринт от богословски тънкости — да разсъждавате за протестантизма на Фрост и така нататък. Не бих ви съветвал, тъй като стоицизмът подхожда както на вярващите, така и на агностиците; а при заниманията с поезия той става практически неизбежен. Като цяло от препратките (особено религиозните) не следва да се правят изводи.

«Но аз търсех звездите...» — характерна маневра на Фрост, отразяваща позитивната му чувствителност; тъкмо редове като този са спечелили репутацията му. Но ако е търсел звездите, защо не ни е казал по-рано? Защо е написал цяло стихотворение за нещо друго? И все пак този стих е тук не само за да ви заблуждава. Поетът се опитва да заблуди — или по-скоро да разсее — самия себе си. Целият куплет се стреми към това. Освен ако не тълкуваме този стих като общо твърдение на поета за присъствието му в света — в романтическата тоналност, тоест като стих за общия му метафизичен глад, който не може да бъде утолен с тази малка еднонощна агония.

*... и не бих влязъл там
даже и със покана,
камо ли пък незван.*

В тези думи има твърде много шеговита жар, за да ги вземем за чиста монета, макар че не трябва да пренебрегваме и този вариант. Поетът се защитава от собственото си прозрение и става граматически и силабически по-твърд и по-малко идиоматичен — особено във втория стих, «и не бих влязъл там», което лесно може да се сведе до «няма да вляза». «Даже и със покана» звучи със заплашителна решимост, която би могла да бъде декларация на агностицизъм, ако не беше ловко вметнатото в последния ред «камо ли пък незван». Наистина умело изиграно.

Или пък можем да тълкуваме този куплет и с него цялото стихотворение на Фрост като скромна бележка или постскрипtum към «Комедията» на Данте, която завършва със «звезди»; като признание на поета, че не му достига или вяра, или дарование. Поетът отхвърля поканата да пристъпи в мрака; нещо повече, той поставя под въпрос самия зов: «сякаш иска да вляза/в тъмнина и печал». Не трябва да отдаваме прекалено значение на сродството между Фрост и Данте, но тук-там то е осезаемо, особено в стихотворенията за тъмните нощи на душата — например в «Познати с нощта». За разлика от някои свои прочути съвременници Фрост никога не парадира с ерудицията си — най-вече защото тя му е в кръвта. Така че «даже и със покана» може да се тълкува не само като отказ да повярва в тежкото си предчувствие, а и като отказ от мащабните стилистични форми. Във всеки случай едно е ясно: без Дантевата «Комедия» това стихотворение нямаше да съществува.

И все пак, ако решите да четете «Влез» като стихотворение за природата, ваша воля. Аз обаче ви препоръчвам да погледнете по-внимателно заглавието. Двайсетте стиха под него съставляват неговия превод. А боя се, че според този превод «влез» означава «умри».

[1] Мрачна гора (итал.). — Б.р. ↑

III

Докато «Влез» ни представя Фрост в най-добрата му лирическа форма, «Домашно погребение» демонстрира повествователната му дарба. Всъщност «Домашно погребение» не е повествование, а еклога. Или по-точно казано, пасторал — само че доста мрачен. Доколкото разказва история, то е, разбира се, повествование; само че методът на изложение е диалогът, а какво представлява жанрът, ако не метод на изложение? Изобретен от Теокрит в неговите идилии, усъвършенстван от Вергилий в стихотворенията, които той нарича еклоги или буколики, по същността си пасторалът е размяна на реплики между двама и повече персонажи в лоното на природата, често засягащи извечната тема за любовта. Тъй като в английския и френския думата «пасторал» е пренатоварена с щастливи асоциации и тъй като Фрост е по-близо до Вергилий, отколкото до Теокрит, нека последваме Вергилий и да наречем това стихотворение «еклога». Селската обстановка е налице, както и двамата персонажи: един фермер и неговата жена, които биха могли да минат за овчар и овчарка, ако не живееха две хиляди години по-късно. Такава е и темата на разговора им: любовта, две хиляди години по-късно.

Казано накратко, Фрост е много вергилиевски поет. Имам предвид Вергилий от «Буколики» и «Георгики», а не Вергилий от «Енеида». Като начало на младини Фрост доста е фермерствал и доста е писал. Позата на джентълмена селяк не е изцяло поза. До смъртта си той притежава, стига да не греша, четири ферми във Върмонт и Ню Хемпшир. Знаел е как да се изхранва от земята — поне не по-зле от Вергилий, който ще да е бил безобразен фермер, ако съдим по раздаваните в «Георгики» селскостопански съвети.

С няколко изключения американската поезия е по същество вергилиевска, тоест съзерцателна. С други думи, ако приемем четирима римски поети от августовския период — Проперций, Овидий, Вергилий и Хораций — за представители на четирите типа темпераменти или «хумори» (холеричната наситеност на Проперций,

сангвиничните сдвоявания на Овидий, флегматичните размишления на Вергилий и меланхоличното равновесие на Хораций), то американската поезия — и въобще англоезичната поезия — е основно от вергилиевски или хорациевски тип. (Спомнете си дългите монолози на Уилям Стивънс или късния, американски Одън.) И все пак сходството на Фрост с Вергилий се крие не толкова в темперамента, колкото в техниката. Освен честата употреба на прикритието (или маската) и възможността за отдалечаване от самия себе си, които един измислен персонаж дава на поета, Фрост и Вергилий имат склонността да завоалират истинските теми на своите диалози под монотонния матов блясък на съответните си пентаметри и хекзаметри. Поет с необикновена задълбоченост и безпокойство, Вергилий от «Еклоги» и «Георгики» често бива смятан за певец на любовта и селските радости, също като автора на «На север от Бостън».

Към това трябва да добавим, че у Фрост Вергилий идва замъглен от Уърдсуърт и Браунинг. Може би по-точната дума е «филтриран»; драматичният диалог у Браунинг наистина е забележителен филтър, обгръщащ драматичната ситуация в гъста викторианска многозначност и несигурност. Тъмните пасторали на Фрост също са драматични не толкова заради интензивното взаимодействие на персонажите, а преди всичко поради своята театралност. Те представляват нещо като театър, в който авторът играе всички роли, включително тези на сценографа, режисьора, балетмайстора и т.н. Той изключва осветлението, а понякога служи и за публика.

И това не е случайно. Защото идилията на Теокрит, както и почти цялата поезия от времето на Август, не са нищо друго, освен сбита форма на старогръцка драма. В «Домашно погребение» арената е свита до едно стълбище с парапет а ла Хичкок. Първият стих ни разкрива както разположението на актьорите, така и техните роли: ролите на ловец и неговата плячка. Или, както ще разберете по-късно, на Пигмалион и неговата Галатея, само че в този случай скулпторът превръща живия си модел в камък. В крайна сметка «Домашно погребение» е стихотворение за любовта и дори само затова може да бъде считано за пасторал.

Но нека разгледаме този стих и половина:

*Съзря я изпод стълбицето той,
преди да го е тя съзряла.*

Фрост би могъл да спре дотук. Това вече е стихотворение, вече е драма. Представете си този стих и половина сами на страница, в духа на минимализма. Това е една изключително натоварена със смисли сцена — или по-точно казано, кадър. Имаме затворено пространство, къщата, и двама индивиди с противоположни — не, с различни цели. Той стои в подножието на стълбите; тя е на най-горното стъпало. Той е вдигнал очи към нея; доколкото знаем, тя още не е забелязала присъствието му. Освен това не трябва да забравяме, че всичко е черно-бяло. Разделящото ги стълбище предполага йерархия по значимост. То представлява пиедестал, където тя стои на постаментата (поне в неговите очи), а той е в подножието (в нашите и, след време, в нейните очи). Тъгълът е остър. Застанете в коя да е от двете позиции — по-добре в неговата — и ще разберете какво имам предвид. Представете си, че наблюдавате някого или че вас ви наблюдават. Представете си, че тълкувате нечии движения — или неподвижност, — без този човек да подозира за присъствието ви. Това ще ви превърне в ловец — или в Пигмалион.

Позволете ми да раздуя сравнението с Пигмалион още малко. Подробното изучаване и тълкуване са залегнали в същността на всяко напрегнато човешко взаимодействие и особено на любовта. Освен това те са най-мощният източник на литературата: на прозата (която най-често разказва за предателството) и най-вече на лирическата поезия, при която човек се опитва да разгадае възлюбения и скритите му мотиви. А това разгадаване ни връща към Пигмалион в съвсем буквален смисъл, защото колкото повече дялките и тълкувате даден герой, толкова по-сигурно го въздигате на пиедестал. Затвореното пространство — все едно дали става въпрос за къща, студио или страница — неимоверно усилва този ефект. В зависимост от вашето усърдие и от евентуалното сътрудничество на героя този процес може да доведе или до шедьовър, или до катастрофа. В «Домашно погребение» се стига и до двете. Защото всяка Галатей в крайна сметка е автопроекция на самия Пигмалион. От друга страна, изкуството не имитира живота, а го заразява.

И тъй, нека разгледаме поведението на модела:

*Тръгваше надолу,
през рамо поглед стрелкайки с боязън.
Направи крачка, после пък размисли,
отстъпи и отново се озърна.*

На буквално ниво, на нивото на праволинейното повествование, героинята тръгва да слиза по стълбите, извърната с профил към нас, загледана в нещо плашещо. Поколебава се и спира, вероятно без да откъсва очи от въпросната гледка; не вижда нито стъпалата, нито мъжа в подножието им. Но вие усещате и друго ниво, нали?

Нека засега го оставим неназовано. Всяко късче информация в този разказ стига до вас изолирано в петостъпен стих. Ролята на изолатор играят белите полета, обрамчващи цялата сцена, също като тишината в къщата; самите стихове пък са стъпала. Всъщност става въпрос за поредица от кадри. «Тръгваше надолу...» е един кадър, «... през рамо поглед стрелкайки с боязън» е друг; всъщност това е близък план, в профил — виждаме изражението на лицето ѝ. «Направи крачка, после пък размисли...» е трети: отново близък план, този път на стъпалата. «Отстъпи и отново се озърна» е четвърти план, в цял ръст.

Но това е и балет. Разполагаме с поне две «pas de deux», предадени с невероятно благозвучна, почти алитерационна прецизност. Имам предвид няколкото звука «d» в този стих («She took a doubtful step and then undid it»), макар че «t»-тата също са важни. «Undid it» е особено хубаво, защото усещате отскока в тази стъпка. А противопоставеният на движението на тялото профил — самата формула на драматичната героиня — е сякаш взет направо от балета.

Но истинският faux pas de deux^[1] започва с «Какво съзираш?/ Вечно там отгоре?/ — да зная искам». През следващите двайсет и пет стиха на стълбите се провежда разговор. Мъжът се качва, докато говори, преодолявайки механично и словесно онова, което ги разделя. «Тръгвайки», той издава неловкост и притеснение. Напрежението нараства заедно с близостта. При все това механичната и, подразбира се, физическата близост е по-постижима от словесната, т.е. душевната — и тъкмо там се крие смисълът на стихотворението. «Какво

съзираш?/ Вечно там отгоре? — да зная искам» — е типичен въпрос за Пигмалион, който се обръща към модела върху пиедестала, или в дадения случай на върха на стълбището. Очарова го не видимото, а онова, което си представя, че се крие зад него; онова, което е сложил там. Той обвиня жената в загадъчност, а после бърза да я разбули; в тази хищност се крие вечната раздвоеност на Пигмалион. Сякаш скулпторът е удивен от изражението на модела си; тя «вижда» нещо, което той не може да «види». Затова трябва сам да се качи на пиедестала, да застане на нейното място. В позицията на «вечно там отгоре», на топографското (по отношение на къщата) и на психологическото предимство, където сам я е поставил. Тъкмо психологическото предимство на творбата не дава мира на твореца ѝ, както показва напористото «да зная искам».

Моделът отказва да сътрудничи. В следващия кадър «Тя сепна се, в полите си се свлече...», след което иде ред на близкия план: «... досада бързо ужаса смени» — при който ясно личи нежеланието за съдействие. Само че тук съдействието се съдържа в самия отказ. Колкото по-малко сътрудничите, толкова повече приличате на Галатея. Защото не бива да забравяме, че психологическото предимство на тази жена се крие в автопроекцията на мъжа. Той сам ѝ го приписва. Следователно, като му отказва, тя само усилва фантазиите му. В този смисъл тя му партнира, като не му съдейства. В това се състои цялата ѝ игра. Колкото по-нагоре се изкачва той, толкова по-голямо е нейното предимство; сякаш той я избутва към него с всяка своя крачка.

И все пак той се изкачва — в «Попита — да спечели време»; изкачва се и във:

— *Какво съзираш?*

Възправи се, а тя се сви под него.

— *Сега ще разбере; кажи ми, мила.*

Най-важната дума тук е глаголът «see» — «съзирам», който се среща за втори път. В следващите девет куплета е използван още четири пъти. Скоро ще стигнем и дотам. Но нека първо разгледаме този «възправен» стих и онзи след него. С «възправи се» поетът убива с един куршум два заека, тъй като думата описва както изкачването,

така и изкачващия се. А последният става все по-голям, защото жената се «свива», тоест смалява се под него. Не забравяйте, че тя гледа с «боязън». Следователно «възправи се» срещу «а тя се сви» задава контраста между техните фигури, доколкото в едрия му ръст се крие някаква заплашителност. Във всеки случай нейната алтернатива на страха не е утехата. А решимостта на «сега ще разбере» усилва ефекта от физическото превъзходство, който ни най-малко не може да бъде смекчен от ласкавото «мила» — непосредствено след заповедното, съзнаващо този контраст «кажи ми».

*Тя не помръдна — нека сам се справя.
Напрегна леко шия, замълча —
остави го да гледа в пълна вяра,
че слепите не виждат; той първо не видя,
но сетне промълви: А! — и пак: — А!
— Какво, какво? — попита тя.
— Видях го.
— Не си, не си. Какво видя, кажи!
— И как ли не видях го досега!*

Да разгледаме глагола «виждам». За петнайсет стиха той е използван шест пъти. Всеки опитен поет знае колко е рисковано да използваш многократно една и съща дума в къс отрязък от текста. Има опасност от тавтология. Така че какво цели Фрост? Мисля, че той се стреми именно към това: към тавтология. По-точно казано, към несемантично изказване. Като това «А! — и пак: — А!» Фрост има теория за така наречените от него «звукоизречения». Той забелязва, че звученето, тоналността на човешката реч е също толкова натоварена със значения като истинските думи. Например представете си, че чувате двама души да разговарят зад затворена врата. Не чувате думите, но разбирате общата насока на диалога; всъщност можете доста точно да отгатнете за какво става въпрос. Иначе казано, музиката е по-важна от текста, който можем да смятаме за заменим или излишен. Във всеки случай повторението на една или друга дума освобождава музиката, прави я по-осезаема. По същия начин повторението освобождава ума, избавяйки ви от понятието,

представяно от въпросната дума. (Това е стара техника на дзен, разбира се, но наличието ѝ посред американско стихотворение ни кара да се замислим дали философските принципи не възникват от текстовете, наместо обратното.)

Шестте «виждам» имат тъкмо такава функция. Те не обясняват, а възклищават. Би могло да бъде «see», «Oh», «yes» или всяка едносрична дума. Идеята е глаголът да бъде взривен отвътре, тъй като съдържанието на наблюдаваното разрушава процеса на наблюдение, неговите способности и самия наблюдател. Търсеният от Фрост ефект е неадекватната ни реакция, когато повтаряме първата хрумнала ни дума. «Виждането» тук е просто шарада на непроизносимото. За последен път нашият герой вижда във «видях го», защото към този момент глаголът, използван вече четири пъти, е изпразнен от своите значения на «наблюдавам» и «разбирам» (да не говорим, че ние читателите още нямаме представа какво има за гледане през този прозорец). Той вече е само звук, означаващ животинска, а не рационална реакция.

Подобно избухване на нормалните думи в чисти, несемантични звуци се случва на няколко пъти в това стихотворение. Следващото е едва десет стиха по-долу. Едва ли е случайно, че тези експлозии се получават винаги, когато персонажите са физически близо един до друг. Те са словесните — или по-точно казано, звуковите — еквиваленти на хиатуса^[2]. Фрост ги режисира с невероятна последователност, внушавайки дълбоката несъвместимост на героите си (поне преди тази сцена). «Домашно погребение» всъщност разглежда именно тази тема. На буквално ниво описваната от него трагедия се състои във възмездието, застигнало двама души, нарушили взаимно своите териториални и душевни императиви чрез раждането на дете. След смъртта на детето императивите се завръщат със страшна сила и искат своето.

[1] Игра на думи, при която авторът слива «погрешната, лъжлива стъпка» (фр.) с балетната стъпка «па дьо дьо». — Б.р. ↑

[2] От лат. *hiatus* — отвор, празнина; интервал, увеличена секунда; неблагозвучие при събирането на няколко съгласни или две гласни (особено еднакви). — Б.р. ↑

IV

Застанал до жената, мъжът заема нейната гледна точка. Тъй като е по-едър от нея и тъй като се намира в своята къща (както става ясно от двасет и трети стих), където вероятно е живял през целия си живот, читателят предполага, че той трябва да се понаведе, за да погледне от нейната перспектива. Сега двамата са един до друг, в почти интимна близост, на прага на спалнята си в горния край на стълбите. Спалнята има прозорец, а от прозореца се разкрива гледка. И тук Фрост прави най-зашеметяващото си сравнение в тази творба, а може би и в цялата си кариера.

*— И как ли не видях го досега.
Оттук не съм поглеждал ни веднъж.
Навярно навикът ме прави сляп
за гробището малко на рода ми!
Тъй тясно е, че в рамката се сбира.
Не по-широко е от спалня, а?
Три плочи шисти и една от мрамор
невръстни плеци проснали на слънце
край хълма... Ти не се терзай за тях.
Сега разбирам: не онези плочи,
а мъничкото гробче...*

«Гробището малко на рода ми!» създава атмосфера на нежност, с която започва и «Тъй тясно е, че в рамката се сбира», само за да се сблъска с «Не по-широко е от спалня, а?» Ключовата дума тук е «рамка», моментално извикваща две асоциации — прозорец и картина. Прозорецът сякаш виси на стената на спалнята като платно, на което е изобразено гробище. «Изобразявам» обаче означава свеждам до размерите на картина, а представете си подобна украса в своята спалня! В следващия ред обаче гробището отново придобива реалните

си размери и така е приравнено към спалнята. Това равенство е колкото пространствено, толкова и психологическо. Мъжът неволно дава определение на брака си (предусетено още с играта на думи в заглавието^[1]). А също тъй неволното «а?» приканва жената да потвърди това определение, без да се съмнява в нейното съгласие.

И сякаш това не стига, следващите два реда със своите плочи от шисти и мрамор усилват сравнението, оприличавайки гробището на оправено легло с петостъпно наредени възглавнички, по което са налягали малки, неодошевени деца: «невръстни плещи проснали на слънце...» Пигмалион вилнее, отърсил се от всякакви задръжки. Мъжът се връзва в съзнанието на жената, нарушава нейния вътрешен императив; вкостява го, ако щете. А после тази вкостяваща — или по-точно вкаменяваща — ръка се протяга към още незаздравялата в паметта ѝ рана:

*Сега разбирам: не онези плочи,
а мъничкото гробче...*

Въпросът не е в контраста между плочите и могилката, макар че той е достатъчно ярък, а в способността — или по-точно в опита на мъжа — да произнесе онова, което жената намира за непоносимо. Защото ако успее, ако намери думи да изрази горестта ѝ, могилката ще заприлича на плочите в «картината», сама ще стане плоча, възглавница върху леглото им. И това ще означава, че мъжът напълно е проникнал в най-съкровения къртчета на ума ѝ. А той не спира:

*— Не! Не! Не! Недей!
— изплъзна се под неговата длан
на парапета и надолу полетя,
на два пъти извърна взор тъй страшен,
че се запъна той: — Какво като съм мъж,
за мъртвото дете да не говоря?*

Стихотворението набира тъмната си сила. Четирите «don't» (недей) представляват несемантически взрив, завършващ с хиатус. Вече сме толкова потънали във фабулата — до уши, — та нищо чудно да забравим, че все още гледаме балет, поредица от кадри, постановка, режисирана от поета. Всъщност сме на път да вземем страна в спора между персонажите, нали? Е, предлагам да се измъкнем за ушите и за момент да помислим какво ни казва това за нашия поет. Представете си например че той разказва нещо преживяно — например за загубата на първородното си дете. Какво ви казва прочетеното дотук за автора и неговата чувствителност? Доколко е погълнат той от историята и — което е по-важно — доколко е свободен от нея?

Ако бяхме на семинар, бих ви изчакал да помислите. Но тъй като не сме, ще трябва сам да си дам отговор. И той е: извънредно свободен. Стръскащо свободен. Самата способност да използва, да си играе с такъв материал предполага изключителна отстраненост от темата. Способността да превръща този материал в монотонен, бял петостъпен стих добавя нова степен на откъсване. Търсенето на прилика между семейно гробище и красящо стената на спалнята платно — още повече. Събрано накуп, всичко това говори за значителна степен на отстраненост. Степен, която заплашва човешкото взаимодействие, която прави общуването невъзможно, защото то изисква равенство. В подобна ситуация се намират Пигмалион и неговият модел. Тъй че не историята в стихотворението повтаря биографията на автора си, а самото стихотворение повтаря чертите на своя създател. Затова мразя литературните биографии — виждат ми се опростенчески. Затова внимавам да не ви засипя с информация за Фрост.

Накъде бие той с цялото това отстранение, ще попитате вие. Отговорът е: към пълна автономия. Тъкмо оттам той наблюдава приликите между несходните неща, оттам имитира разговорната реч. Искате да се запознаете с мистър Фрост? Тогава прочетете стихотворенията му, това ви стига; иначе ще ви критикуват отдолу. Искате да приличате на него? Не бих ви посъветвал. Човек с неговата чувствителност не може да се надява на истинска приятелска или съпругеска близост; впрочем по него не полепва почти никакъв романтичен прах, стандартният вестител на подобни надежди.

Това не беше непременно отклонение, но нека все пак се върнем към стиховете. Спомнете си хиатуса и онова, което го бе предизвикало, без да забравяте, че всичко е постановка. Всъщност самият автор ви припомня това със:

*изплъзна се под неговата длан
на парапета и надолу полетя...*

Нали разбирате, още гледаме балет, а ремарките са вмъкнати в текста. Най-издайническият детайл тук е парапетът. Защо го е сложил авторът? Първо, за да върне вниманието ви към стълбището, което може и да сте забравили, погълнати от кризата в спалнята. И второ, парапетът предопределя полета ѝ надолу — всяко дете си е играло на «летене» по перилата. «На два пъти извърна взор тъй страшен» също е ремарка.

*... че се запъна той: — Какво като съм мъж,
за мъртвото дете да не говоря?*

Забележително добър стих. Тонът е разговорен, почти като в пословица. А авторът видимо съзнава попадението си. Затова, опитвайки се едновременно да усиле въздействието му и да прикрие скрития в него умисъл, той подчертава неволността на изказването: «... че се запъна той». На буквално, повествователно ниво мъжът е стреснат от погледа на жената, от страшния ѝ поглед, и отчаяно търси подходящите думи. На Фрост много му се удават подобни лаконични почти като пословици формулировки, например «Да общуваш значи да прощаваш» (в «Звездорез») или «Най-добрият изход е винаги направо» (в «Слуга на слугите»). Тези формули (няколко реда по-долу има още една) обикновено са в пентаметър; петостъпният ямб е особено удобен за тази цел.

Цялата част от това стихотворение, от «Не, не, не, недей» нататък, очевидно е изпълнена със сексуалните конотации на нейния отказ. Драмата на Пигмалион и неговия модел се състои именно в това.

На буквално ниво «Домашно погребение» се развива по подобна линия на «недостъпността». Все пак не мисля, че Фрост е съзнавал това. (В крайна сметка «На север от Бостън» не издава познанство с фройдистката терминология.) А ако не го е съзнавал, подобен прочит е невалиден. Въпреки това не е зле да го имаме предвид, когато пристъпваме към основната част от стихотворението:

*Не и ти! — О, шапката ми! О, не ми и трябва!
Излизам. Нещо въздух не ми стига.
Не знам какво е редно за мъжа.
— Ейми! Веднъж при чужди хора не ходи.
Послушай, няма да те гоня. — Седна,
подпря с юмруци клямнало лице.
— Аз искам нещо да те питам, мила.
— Не знаеш как. — А ти ме научи.
Във отговор резето тя помръдна.*

[1] «Home Burial» може да се преведе и като «Погребение на дома». — Б.пр. ↑

V

Очевидно тя иска да избяга; не толкова от мъжа, колкото от затвореното пространство, да не говорим за темата на разговора. И все пак не е особено решителна, както показва суетенето около шапката. Изпълнението на нейното желание би било в разрез с функцията ѝ на модел. Позволете ми да предположа, че то би означавало загуба на предимство, да не говорим, че би сложило край на стихотворението. Всъщност то свършва именно така — с нейното излизане. Буквалният смисъл се сблъсква или по-точно сплавя се с метафоричния. Затова стихът «Какво като съм мъж,/ за мъртвото дете да не говоря?» слива тези две нива и придвижва стихотворението нататък; вече не знаем кой е конят и кой — каруцата. Съмнявам се, че в този момент и самият поет е знаел. Това сливане освобождава някаква сила, която подчинява перото и в най-добрия случай удържа и двете равнища — буквалното и метафоричното.

Научаваме името на героинята. Освен това разбираме, че подобен разговор се провежда не за пръв път, и то с почти същия резултат. Като знаем как свършва стихотворението, можем да преценим — или добре, да си представим — що за разговори са били това. Сцената в «Домашно погребение» просто повтаря вече случили се неща. Стихотворението не просто ни разкрива техния живот, то го замества. От «Веднъж при чужди хора не ходи» долавяме смесицата от ревност и срам, изпитвана поне от единия персонаж. А от «няма да те гоня» и «подпрял с юмруци клюмнало лице» усещаме страха от насилие, пораждан от физическата им близост. Последният стих представя една прекрасна емблема на неподвижността, нещо като «Мислителят» на Роден, но със свити юмруци, което е един твърде издайнически самопосочващ се детайл, тъй като сблъсъкът на юмруците с лицето обикновено води до нокаут.

Основното тук обаче е поредното въвеждане на стълбите. Не само буквално споменатите, а и тези, на които той «седна». Оттук нататък целият диалог се провежда на стълбите, които обаче са се

превърнали в място на безизходица, а не на преход. Не са направени никакви физически стъпки. Вместо това ни се предлага техният речеви заместител. Балетът свършва, заменен от словесни настъпления и отстъпления, известни от «Аз искам нещо да те питам, мила». Забележете отново увещателния тон, този път изпълнен със съзнанието за своята безплодност в «мила». Забележете също последното подобие на истинско взаимодействие в «Не знаеш как». «Тогавя научи ме» — последно почукване на вратата, или по-точно казано — на стената. Обърнете внимание и на «във отговор резето тя помръдна», тъй като този привиден опит да отвори вратата е последното физическо движение, последният театрален или кинематографски жест в стихотворението, като изключим още едно трепване на резето:

*— Каквото кажа, все те оскърбява.
Не знам какво и как да заговоря,
че да не сбъркам. Може би ще сможеш
да ме научиш, но не виждам как.
Мъжът не може мъж докрай да бъде,
когато е с жени. И сигурно ще трябва
да сключим сделка по кои въпроси
не бива да отварям вече дума.
Макар че договори никак не обичам:
невлюбените само с тях живеят,
на влюбените сделките горчат. —
Отново тя посегна към резето.*

Припряната реч на мъжа е напълно уравновесена от неговата неподвижност. Ако това е балет, то балетът е психологически. Всъщност прилича по-скоро на фехтуване: не с противника или със сянката, а със самия себе си. Стиховете непрекъснато правят крачка напред, а после отстъпват («Направи крачка, после пък размисли,/ отстъпи...»). Основният технически похват тук е анжамбманът, който външно напомня спускане по стълби. Всъщност това сноване напред-назад, това възвратно движение почти създава усещането за задъхване. Поне до облекчението, настъпващо с простонародната формула: «Мъжът не може мъж докрай да бъде,/ когато е с жени».

След този отдих следват три стиха с по-спокоен ритъм, почти демонстриращи заложената в петостъпния ямб последователност и завършващи с пентаметрически триумфалното: «Макар че договори никак не обичам». Тук нашият поет прави още един зле прикрит опит за афоризъм: «... нелюбените само с тях живеят,/ на влюбените сделките горчат», въпреки че това звучи малко тежко и недотам убедително.

И Фрост донякъде го чувства: «Отново тя посегна към резето». Но това е само едно обяснение. Целият смисъл на този претоварен с определения монолог е в разгадаването на неговия адресат. Мъжът се мъчи да разбере жената, съзнавайки, че не може да я проумее, без да отстъпи, ако не и напълно да се откаже от своята разсъдъчност. С други думи, той слиза надолу. Но това е спускане по стъпала, които водят нагоре; донякъде поради все по-силното си объркване, донякъде от чисто реторическа инерция той повдига темата за любовта. С други думи, това полупословично двустишие за любовта представлява рационален аргумент, което, естествено, съвсем не убеждава адресата.

Защото колкото повече я тълкува той, толкова повече се откъсва тя от него: толкова по-висок става пиедесталът ѝ (което може би е важно за нея, след като е слязла по стълбите). От къщата я прогонва не скръбта, а ужасът да бъде разтълкувана, както и самият тълкувател. Тя иска да остане непроницаема и няма да приеме нищо по-малко от пълна капитулация. А той не е далеч от нея:

— *Недей, не тръгвай,
веднъж при чужди хора не ходи.
Ако човешка скръб е, сподели я.*

Последният стих е най-поразителният, най-трагичният според мен от цялото стихотворение. Той означава пълната победа на героинята — тоест гореспоменатия провал на разумните обяснения. Независимо от разговорния си тембър мъжът придава на душевните ѝ брожения статута на свръхестественото, като така признава безкрайността — нахлула в съзнанието ѝ след смъртта на детето — за свой съперник. Той отново е безсилен, тъй като нейният достъп до безкрайността, нейната погълнатост, общуването ѝ с тази безкрайност

се базира на цялата митология на противоположния пол — чрез цялото понятие за алтернативното същество, което той ѝ налага със завидна последователност. Мъжът губи жената, защото остава в границите на разума. Това е рязък, почти истеричен стих, който признава ограничеността на мъжа и за миг извежда целия диалог до плоскостта, на която героинята се чувства удобно и към която може би се стреми. Но само за миг. Мъжът не може да продължи на това ниво и прибегва към молби:

*Кажки какво те мъчи. Не съм дотам различен
от другите, каквото ме изкарва
стоенето ти там на прага. Дай ми шанс.
Не мислиш ли, че преиграваш малко?
Защо реши ти майчинската мъка
по първото дете да преживяваш
тъй безутешно — пряко любовта.
Сълзите няма да го възкресят...*

Мъжът сякаш се сгромолясва от истеричната височина на «Ако човешка скръб е, сподели я». Но това сгромолясване, това психологическо падане по метрически низходящата стълба го връща към сърцевината на въпроса — към това, че тя приема «майчинската мъка/ по първото дете [...] тъй безутешно...» И той отново извиква на помощ всеобемашото понятие «любов», този път малко по-убедително: «пряко любовта». Самата дума «любов» подкопава емоционалната си реалност, свеждайки чувството до неговото утилитарно приложение като средство за превъзможване на трагедията. Само че това превъзможване би лишило жертвата от статута ѝ на герой или героиня. Това, съчетано със снижаването на плоскостта на обясненията, кара героинята да го прекъсне след «Сълзите няма да го възкресят...» със «Сега пък и насмешка!». Галатейя се брани срещу по-нататъшната употреба на длетото към вече придобитите си черти.

Сюжетът е толкова завладяващ, че човек се изкушава да класифицира «Домашно погребение» като трагедия на несъобщимостта, на провалилия се език; и мнозина са се поддали на това изкушение. Всъщност то представлява точно обратното: трагедия

на общуването, защото логичната цел на общуването е нарушаването на психологическия императив на събеседника. Това е стихотворение за ужасяващия успех на езика, тъй като в крайна сметка той е чужд на чувствата, които препредава. Никой не съзнава това повече от поетите; и ако «Домашно погребение» съдържа автобиографични елементи, те са на първо място в разкритата от Фрост несъвместимост между неговото «занятие» и неговите чувства. За да ви стане по-ясно, опитайте се да сравните онова, което изпитвате към даден човек от вашето обкръжение, с думата «любов». Поетът е обречен да разчита на думите. Също като говорителя в «Домашно погребение». В това се състои тяхното припокриване; затова стихотворението минава за автобиографично.

Но да не спираме дотук. Поетът трябва да се идентифицира не с единия, а с двамата си персонажи. Той е мъжът, но и жената. Следователно става въпрос за сблъсък не само на два типа чувства, но и на два езика. Чувствата могат да се сливат — да кажем, по време на любовния акт, — но не и езиците. Чувствата могат да родят дете; не и езиците. А след като детето е мъртво, остават два напълно автономни езика, две непресичащи се системи на словесност. Накратко: думи. Неговите срещу нейните, а нейните са по-малко. Това я прави загадъчна. Загадките подлежат на разбулване, на което се съпротивяват — в нейния случай с всички сили. Неговата задача или по-скоро задачата на езика му се състои в обяснението на нейния език, или по-точно на нейната мълчаливост. Което в човешките взаимоотношения си е рецепта за катастрофа. А в едно стихотворение представлява огромно предизвикателство.

Следователно нищо чудно, че този «мрачен пасторал» става все по-мрачен с всеки стих; атмосферата все повече се натяга, отразявайки не толкова сложния авторов замисъл, колкото вкуса към катастрофалното на самите думи. Защото принудата само задълбочава мълчанието, което може да се уповава само на себе си. Загадката става все по-трудна. Също както Наполеон нахлува в Русия и открива, че тя се простира и отвъд Урал. Тъй че нищо чудно, че този наш «мрачен пасторал» няма друг избор, освен да се смрачава все повече и повече, тъй като поетът играе ролята и на нашественическата армия, и на завладяваната от нея територия; той не може да взема страна. Чувството за необозримостта на предстоящото съкрушава не само

идеята за завоевание, но и усещането за напредък. Това личи и от стиха «Ако човешка скръб е, сподели я» и от стиховете след «Сега пък и насмешка!»:

*Не, грешиш!
Ти ме ядосваш и ще слеза долу.
Каква жена, за Бога!*

Нахлул на територията на мълчанието, езикът не намира там никаква плячка, освен ехото от собствените си думи. Усилията му водят единствено до повторението на същия неплоден стих:

*Значи, щом съм мъж,
за мъртвото дете да не говоря?*

Езикът също се оттегля в самия себе си. Патова ситуация.

Разрушава я жената. По-точно, нарушено е нейното мълчание. Кое то мъжът би могъл да сметне за успех, ако не забележи от какво точно се отказва тя. Жената не настъпва, а отрича всичко, което представлява мъжът:

*— Не и ти. Не знаеш да говориш за скръбта.
Да бе изпитвал чувства, то нима
би изкопал със тези две ръце
мъничкото му гробче. Аз видях те
от този тук прозорец как подхвърляш
във въздуха пръстта насам-натат,
как пада до разрохканата твърд.
И мислех си: какъв е този мъж?
Не те познавах. Слизах и се качвах
да видя пак, и пак пръстта летеше.
А после чух и мощния ти глас
да екне в кухнята; не знам защо,*

*но слязох да те видя по-отблизо.
Обувките ти — целите в петна
от рохкавата пръст, а ти
говореше за делнични неща!
Лопатата стърчеше до стената
ей тъй до входа. Знай, че я видях! —
— Не мога да сподавя този смях.
Проклет съм. Боже, аз съм прокълнат!*

Това наистина е глас, долитащ от съвсем чужда територия — друг език. Мъжът е видян от разстояние, което той не може да обхване, тъй като е пропорционално на честотата, с която героинята се придвижва нагоре-надолу по стълбите. А тази честота от своя страна е пропорционална на полета на пръстта при изкопаването на гроба. Но каквото и да е съотношението, то не благоприятства предприетите или само обмисляни от мъжа стъпки надолу към жената. Същото се отнася и за мотивите ѝ да сповества нагоре-надолу по стълбището, докато той копае. По всичко изглежда, че няма кой друг да свърши това. (Загубата на първородното дете внушава, че двамата са млади и вероятно не особено заможни.) Освен това черната работа, извършена по такъв механичен начин — както показва изкусно миметичният петостъпен ямб (и обвиненията на героинята) — вероятно помага на мъжа да заглуши или поне да контролира скръбта си; тоест неговите движения са функционални, за разлика от нейните.

Накратко, това е поглед на безсилието към практичността. По очевидни причини този поглед обикновено е точен и преценяващ: «Да бе изпитвал чувства», «... подхвърляш/ във въздуха пръстта насам-натам,/ как пада до разрохканата твърд». В зависимост от продължителността на наблюдението — а процесът на копаене е описан в цели девет реда — този поглед може да доведе, както в този случай, до усещането за пълна несъвместимост между наблюдателя и наблюдаваното: «И мислех си: Какъв е този мъж?! Не те познавах». Защото наблюдението не води до нищо, а копаещият създава могила или яма. Чийто мислен еквивалент за наблюдателката е гробът. Или по-скоро за нея се сливат мъжът и неговото занимание, да не говорим за инструмента му. Нейното безсилие и авторовият петостъпен ямб

забелязват преди всичко ритъма. Героинята наблюдава неодоушевена машина. В нейните очи мъжът е гробокопач и следователно нейна противоположност.

А видът на собствената ни противоположност е винаги неприемлив, ако не и заплашителен. Колкото по-отблизо го гледате, толкова повече се изостря чувството ви за вина и за заслужено възмездие. За една наскоро загубила детето си жена това чувство може да бъде особено болезнено. Добавете безсилието ѝ да преобразува скръбта си в някакво полезно действие извън трескавото сноване нагоре-надолу, както и осъзнаването — и последвалото възвеличаване — на това безсилие. Добавете съгласуваността (при все противоположността на целите) на нейните и неговите движения, на нейните стъпки и неговата лопата. До какво според вас ще доведе това? И не забравяйте, че става въпрос за неговата къща, за гробището, където лежат неговите роднини. А той е гробокопач.

*А после чух и мощния ти глас
да екне в кухнята; не знам защо,
но слязох да те видя по-отблизо.*

Обърнете внимание на фразата «не знам защо», тъй като с нея жената неволно се движи към изградения от самата нея образ. В момента тя иска само да го потвърди със собствените си очи. Тоест да превърне въображаемата картина в реална:

*Обувките ти — целите в петна
от рохкавата пръст, а ти
говореше за делнични неща!
Лопатата стърчеше до стената
ей тъй до входа. Знай, че я видях!*

Е, какво според вас вижда тя със собствените си очи и какво доказва видяното? Какво съдържа рамката този път? Какво помества в близък план? Боя се, че жената вижда смъртоносно оръжие: тя вижда

острие. Петната от прясната кал по обувките или лопатата карат ръба на инструмента да блести: превръщат го в острие. А нима пръстта оставя петна, колкото и рохкава да е тя? Самият избор на съществително внушава идеята за течност, напомня — обвинявайки — за кръв. Какво би трябвало да стори мъжът? Може би да свали обувките си, преди да влезе в къщата? Сигурно. Вероятно би трябвало да остави отвън и лопатата. Но той е фермер и действа като такъв — навярно от умора. Затова той внася инструмента си, в нейните очи — инструмента на смъртта. Същото се отнася и за обувките му, и за всичко в него. Тук гробокопачът е приравнен, ако щете, с образа на самата смърт и нейната коса. А в къщата са само той и тя.

Най-ужасната фраза тук е «Знай, че я видях!», защото тя подчертава предполагаемата символика на оставената до входа лопата: оставена за по-нататъшна употреба. Или като страж. Или като неволно «memento mori». В същото време «Знай, че я видях!» съдържа своенравието на нейното възприятие, триумфа на човек, който не се подлъгва лесно, триумфалното залавяне на врага. Безсилието тържествува, обгръщайки и поглъщайки практичността в своята сянка.

— *Не мога да сподавя този смях.
Проклет съм. Боже, аз съм прокълнат!*

Това е на практика словесно признание за провала под формата на типична за Фрост сдържаност, осеяна с повтарящи се едносрични думи, които бързо изоставят семантичните си функции. Нашият Наполеон или Пигмалион е напълно разгромен от своето създание, което не престава да напират:

— *Добре си спомням всяка твоя дума:
«Един ден дъжд, три зарани мъгла
и всеки брезов плет ще хване гнилоч.»
Така ли се говори в този миг!
Как точно свърза гниещия плет
с това, що беше в тъмния салон!*

Ето тук нашето стихотворение практически свършва. Останалото е просто развръзка, в която героинята продължава да бърби все понесвързано за смъртта, за жестокостта на света, за безсърдечните приятели и самотата. Това е един доста истеричен монолог, чиято единствена функция от гледна точка на повествованието е да даде отдушник на всичко, което ѝ се е насъбрало. Само че то не стига и накрая тя пак тръгва към вратата, сякаш само пейзажът е съзвучен с душевното ѝ състояние и следователно способен да ѝ дари утеха.

И може би наистина е така. Конфликтите в затворено пространство — като къща например — обичайно прерастват в трагедии, тъй като самата четвъртитост на формите придава по-голяма тежест на разума и слага усмирителна риза на чувствата. В къщата мъжът е господар не само защото сградата е негова, а защото — в контекста на това стихотворение — негова е и рационалността. Сред природата диалогът в «Домашно погребение» би протекъл по различен начин; сред природата мъжът би претърпял поражение. Драмата вероятно би била още по-дълбока, защото едно е на твоя страна да застане някаква си къща, а съвсем друго — природните стихии. Във всеки случай това е причината жената да се устреми към вратата.

Така че нека се върнем на петте предшествващи развръзката стиха — към въпроса за гниещите брези. «Един ден дъжд, три зарани мъгла/ и всеки брезов плет ще хване гнилоч» — бил казал нашият фермер, седейки в кухнята с буци рохкава пръст по обуцата и подпряна до входа лопата. Можем отново да припишем фразата на изпитваната от него умора и на мисълта за следващата му задача: да построи ограда около новия гроб. Но тъй като става въпрос за семейно, а не обществено гробище, може би той наистина има предвид някаква всекидневна работа, с която предстои да се захване. Вероятно говори за нея, за да забрави за миг досегашното си занимание. И все пак при всичките си усилия той не може напълно да се разсее, както показва думата «гнилоч»; стихът съдържа сянката от скрито сравнение: ако оградата загнива тъй бързо във влажния въздух, колко ли бързо ще изгние малкият ковчег в пръстта, достатъчно влажна, за да остави петна по обувките му? Но героинята за пореден път отхвърля обкръжаващите я гамбити на езика — метафора, ирония, литота — и се хваща за буквалното значение, за абсолюта. «Как точно свърза гниещия плет/ с това, що беше в тъмния салон?». Докато той говори за

«брезов плет», което си е чисто отклонение, да не говорим, че се отнася към нещо над земята, героинята настоява на «това, що беше в тъмния салон». Можем да разберем майчинската ѝ (режисирана от Фрост) отдаденост на мисълта за мъртвото дете. И все пак тя го споменава по един доста заобиколен, дори евфемистичен начин: «... това, що беше». Да не говорим, че нарича мъртвото си дете «това», а не «то». Ние не научаваме името му, пък и доколкото разбираме, то не е живяло дълго след раждането си. Забележете и обозначаването на гроба като «тъмния салон».

С тази фраза поетът завършва портрета на своята героиня. Не трябва да забравяме, че действието се развива на село, че тя живее в «неговата» къща, тоест тя е външен човек. С близостта си до земната «гнилоч» този тъмен салон, независимо от разговорния си тон звучи доста многозначително, да не кажем хитро. За съвременното ухо «тъмният салон» придобива почти викториански нюанс, разлика в чувствителността, едва ли не класово разграничение.

Вероятно ще се съгласите, че това не е европейско стихотворение. Не е френско, не е италианско, не е дори английско. Мога да ви уверя, че в никакъв случай не е руско. Като знаем какво представлява американската поезия днес, не е и американско. То е фростово, а Фрост е мъртъв вече четвърт век. Затова нищо чудно, че разнищваме стиховете му толкова подробно и на такива странни места, макар че авторът несъмнено би се изненадал да чуе един руснак да представя стихотворенията му пред френска публика. От друга страна, противоречията не са му били чужди.

Та към какво се стреми поетът в това толкова свое стихотворение? Мисля, че се стреми към скръбта и разума, които, макар да се унищожават взаимно, представляват най-мощното гориво на езика — ако щете, най-неизтриваемото мастило на поезията, Фрост толкова често се обръща към тях, че едва ли не ви се струва, че топва перото в мастилницата с надеждата да намали съдържанието ѝ; сякаш има някакъв материален интерес. И все пак колкото по-често топи перото, толкова повече мастилницата прелива с тази черна есенция на съществуването и толкова повече умът — също като пръстите — се покрива с петна. Защото колкото повече нараства скръбта, толкова повече укрепва и разумът. Колкото и човек да се изкушава да вземе страна в «Домашно погребение», присъствието на говорителя

изключва това, тъй като ако персонажите въплъщават съответно скръбта и разума, говорителят въплъщава тяхното сливане. С други думи, докато действителният съюз на персонажите се разпада, разказът венчава скръбта и разума, тъй като логиката на повествованието е по-силна от индивидуалната динамика — поне за читателя. А може би и за автора. С други думи, стихотворението играе ролята на съдбата.

Предполагам, тъкмо към такъв брак се е стремил Фрост. Или може би наопаки. Преди много години по време на полет от Ню Йорк за Детройт се натъкнах на есе от дъщеря му в рекламното списание на «Американ Еърлайнс». Там Лесли Фрост твърдеше, че и двамата ѝ родители са говорили на абитуриентската вечер в гимназията, която и двамата са завършили. Макар да не помнела речта на баща си, тя помнела какво казала майка ѝ. Било нещо като «Разговорът като жизнена сила» (или «живата сила»). Ако — както се надявам — някой ден намерите «На север от Бостън» и я прочетете, ще осъзнаете, че темата на Елинор Уайт съдържа основния структурен похват на тази стихосбирка, тъй като повечето стихотворения в нея са диалози, разговори. В този смисъл и тук, в «Домашно погребение», става въпрос за любовна поезия. Или, ако щете, за поезия на натрапчивото привличане: не толкова на мъжа към жената, колкото на аргумента към неговия контрааргумент, на гласа към другия глас. Всъщност това се отнася и за монолозите, доколкото монологът представлява спор със себе си. Вземете например «Да бъдеш или да не бъдеш...». Затова поетите толкова често пишат пиеси. В крайна сметка обаче Фрост не се стреми към диалога, напротив — той смята, че сами по себе си два гласа не са кой знае какво. Тяхното сливане дава тласък на нещо, което по липса на по-добра дума можем да наречем «живот». Затова «Домашно погребение» свършва с тире, а не с точка.

HOME BURIAL

*He saw her from the bottom of the stairs
Before she saw him. She was starting down,
Looking back over her shoulder at some fear.
She took a doubtful step and then undid it*

To raise herself and look again. He spoke
Advancing towards her: «What is it you see?»
From up there always? — For I want to know.
She turned and sank upon her skirts at that,
And her face turned from terrified to dull.
He said to gain time: «What is it you see?»
Mounting until she cowered under him.
«I will find out now — you must tell me, dear»
She, in her place, refused him any help,
With the least stiffening of her neck and silence.
She let him look, sure he didn't see,
Blind creature; and awhile he didn't see.
But at last he murmured, «Oh», and again, «Oh».

«What is it — what» she said.
«Just that I see.»
«You don't», she challenged. «Tell me what it is.»

«The wonder is I didn't see at once.
I never noticed it from here before.
I must be wonted to it — that's the reason.
The little graveyard where my people are!
So small the window frames the whole of it.
Not so much larger than a bedroom, is it?
There are three stones of slate and one of marble,
Broad-shouldered little slabs there in the sunlight
On the sidehill. We haven't to mind those.»

But I understand: it is not the stones,
But the child's mound.
«Don't, don't, don't,
don't», she cried.

She withdrew, shrinking from beneath his arm
That rested on the banister, and slid downstairs;
And turned on him with such a daunting look,
He said it twice over before he knew himself:

«Can't a man speak of his own child he's lost?»

*«Not you! — Oh, where's my hat! Oh, I don't need it!
I must get out of here. I must get air. —
I don't know rightly whether any man can.»*

*«Amy! Don't go to someone else this time.
Listen to me. I won't come down the stairs.»
He sat and fixed his chin between his fists.
«There's something I should like to ask you, dear.»*

*«You don't know how to ask it.»
«Help me, then.»
Her fingers moved the latch for all reply.*

*My words are nearly always an offense.
I don't know how to speak of anything
So as to please you. But I might be taught
I should suppose. I can't say I see how.
A man must partly give up being a man
With womenfolk. We could have some arrangement
By which I'd bind myself to keep hands off
Anything special you're a-mind to name.
Though I don't like such things twixt those that love.
Two that don't love can't live together without them.
But two that do can't live together with them.“
She moved the latch a little. „Don't — don't go.*

*Don't carry it to someone else this time.
Tell me about it if it's something human.
Let me into your grief. I'm not so much
Unlike other folks as your standing there
Apart would make me out. Give me my chance.
I do think, though, you overdo it a little.
What was it brought you up to think it the thing
To take your mother-loss of a first child
So inconsolably — in the face of love.*

You'd think his memory might be satisfied —

«There you go sneering now!»

«I'm not, I'm not!

You make me angry. I'll come down to you.

God, what a woman! And it's come to this,

A man can't speak of his own child that's dead.»

You can't because you don't know how to speak.

If you had any feelings, you that dug

*With your own hand — how could you? — his little
grave;*

I saw from that very window there,

Making the gravel leap and leap in air,

Leap up, like that, like that, and land so lightly

And roll back down the mound beside the hole.

I thought, Who is that man? I didn't know you.

And I crept down the stairs and up the stairs

To look again, and still your spade kept lifting.

Then you came in. I heard your rumbling voice

Out in the kitchen, and I don't know why,

But I went near to see with my own eyes.

You could sit there with the stains on your shoes

Of the fresh earth from own baby's grave

And talk about your everyday concerns.

You had stood the spade up against the wall

Outside, there in the entry, for I saw it.“

„I shall laugh the worst laugh I ever laughed.

I'm cursed. God, if I don't believe I'm cursed.“

„I can repeat the very words you were saying:

There foggy mornings and one rainy day

Will rot the best birch fence a man can build.

Think of it, talk like that at such a time!

What had how long it takes a birch to rot

To do with what was in the darkened parlor?

You couldn't care! The nearest friends can go

*With anyone to death, comes so far short
They might as well not try to go at all
No, from the time when one is sick to death
One is alone, and he dies more alone.
Friends make pretense of following to the grave,
But before one is in it, their minds are turned
And making the best of their way back to life
And living people, and things they understand.
But the world's evil. I won't have grief so
If I can change it. Oh, I won't. I won't!"*

*„There, you have said it all and you feel better.
You won't go now. You're crying. Close the door.
The heart's gone out of it: why keep it up?
Amy! There's someone coming down the road!"*

*„You — oh, you think the talk is all. I must go —
Somewhere out of this house. How can I make you —“*

*„If — you — do!“ She was opening the door wider.
„Where do you mean to go? First tell me that.
I'll follow and bring you back by force. I will —“*

ДОМАШНО ПОГРЕБЕНИЕ

*Съзря я изпод стълбището той,
преди да го е тя съзряла. Тръгваше надолу,
през рамо поглед стрелкайки с боязън.
Направи крачка, после пък размисли,
отстъпи и отново се озърна. Той заговори,
тръгвайки към нея: — Какво съзираш?
Вечно там отгоре? — да зная искам.
Тя сепна се, в полите си се свлече,
досада бързо ужаса смени.
— Какво съзираш? — рече той отново,*

възправи се, а тя се сви под него.
— Сега ще разбера; кажи ми, мила.
Тя не помръдна — нека сам се справя.
Напрегна леко шия, замълча:
остави го да гледа в пълна вяра,
че слепите не виждат; той първо не видя,
но сетне промълви: А! — и пак: — А!

— Какво, какво? — попита тя.
— Видях го.
— Не си, не си. Какво видя, кажи!

— И как ли не видях го досега!
Оттук не съм поглеждал ни веднъж.
Навярно навикът ме прави сляп
за гробището малко на рода ми!
Тъй тясно е, че в рамката се сбира.
Не по-широко е от спалня, а?
Три плочи шисти и една от мрамор,
невръстни плещи проснали на слънце
край хълма... Ти не се терзай за тях.

Сега разбирам: не онези плочи,
а мъничкото гробче... — Не! Не! Не! Недей!

— изплъзна се под неговата длан
върз парапета и надолу полетя,
на два пъти извърна взор тъй страшен,
че се запъна той: — Какво като съм мъж,
за мъртвото дете да не говоря?

— Не и ти! О, шапката ми! О, не ми и трябва!
Излизам. Нещо въздух не ми стига.
Не знам какво е редно за мъжа.

— Ейми! Веднъж при чужди хора не ходи.
Послушай, няма да те гоня. — Седна,

подпря с юмруци клюмнало лице.
— Аз искам нещо да те питам, мила.

— Не знаеш как. — А ти ме научи.
Във отговор резето тя помръдна.

— Каквото кажа, все те оскърбява.
Не знам какво и как да заговоря,
че да не сбъркам. Може би ще смогнеш
да ме научиш, но не виждам как.
Мъжът не може мъж докрай да бъде,
когато е с жени. И сигурно ще трябва
да сключим сделка по кои въпроси
не бива да отварям вече дума.
Макар че договори никак не обичам:
невлюбените само с тях живеят,
на влюбените сделките горчат. —
Резето мръдна пак. — Недей, не тръгвай,
веднъж при чужди хора не ходи.

Ако човешка скръб е, сподели я.
Кажки какво те мъчи. Не съм дотам различен
от другите, какъвто ме изкарва
стоенето ти там на прага. Дай ми шанс.
Не мислиш ли, че преиграваш малко?
Защо реши ти майчинската мъка
по първото дете да преживяваш
тъй безутешно — пряко любовта.
Сълзите няма да го възкресят...

— Сега пък и насмешка!
— Не, грешиш!
Ти ме ядосваш и ще сляза долу.
Каква жена, за бога! Значи, щом съм мъж,
за мъртвото дете да не говоря?

— Не и ти. Не знаеш да говориш за скръбта.

Да бе изпитвал чувства, то нима
би изкопал със тези две ръце
мъничкото му гробче. Аз видях те
от този тук прозорец как подхвърляш
във въздуха пръстта насам-натат,
как пада до разрохканата твърд.
И мислех си: какъв е този мъж?
Не те познавах. Слизах и се качвах
да видя пак, и пак пръстта летеше.
А после чух и мощния ти глас
да екне в кухнята; не знам защо,
но слязох да те видя по-отблизо.
Обувките ти — целите в петна
от рохкавата пръст, а ти
говореше за делнични неща!
Лопатата стърчеше до стената
ей тъй до входа. Знай, че я видях! —
— Не мога да сподавя този смях.
Проклет съм. Боже, аз съм прокълнат!

Добре си спомням всяка твоя дума:
„Един ден дъжд, три зарани мъгла
и всеки брезов плет ще хване гнилоч.“
Така ли се говори в този миг!
Как точно свърза гниещия плет
с това, що беше в тъмния салон?
Не бе те грижа! Ближните, уви,
в смъртта остават толкова далече,
че по-добре да си стоят встрани.
Не, щом си смъртно болен, самотата
обгръща те и сам ще си умреш.
Приятелите уж след теб пристъпят,
но още над отворения гроб
към делника на живите се връщат,
към дребните си мисли... Свят жесток!
Не бих скърбяла толкова, да можех
донейде да те променя. Уви! Уви!

— *Е, изприказва се и ти олекна.
Сега стой тук. Ти плачеш. Затвори.
Помина ти, вземи се успокой.
Виж, някой май задал се е насам.*

— *Та, мислиш, че това са само думи.
Аз тръгвам... вече не издържам тук. Как не можах...*

— *Ти... какво? — Вратата тя отвори.
— Ти къде? Кажу ми първо, аз ще те последвам
и силом ще те върна. Давам дума! —*

Ако това стихотворение е мрачно, още по-мрачен е умът на създателя му, който играе и трите роли: на мъжа, на жената и на разказвача. Тяхната равностойна реалност, взета заедно или поотделно, все пак не може да се сравнява с тази на автора, тъй като „Домашно погребение“ е само едно сред многото му стихотворения. Цената на неговата автономност е специфичната му окраска; може би в крайна сметка от стихотворението остава не разказаната история, а образът на оказалия се автономен създател. Сякаш героите и разказвачът са изтласкали автора от всеки поносимо човешки контекст: той стои отвън, без право да се върне; а струва ми се, и без особено желание. Това е дело на диалога — известен още и като Съдба. И тази особена поза, тази пълна откъснатост ми се струва типично американска. Оттук и монотонността у този поет, и провлаченият му петостъпен ямб: сигнал от далечна станция. Можем да го оприличим на космически кораб — докато хватката на земното притегляне отслабва, той се оказва повлечен от друга гравитационна сила — онази, която го тласка навън. Горивото обаче е едно и също — скръб и разум. Единственият препъникамък в тази моя метафора е фактът, че американските космически кораби обикновено се връщат.

1994

В ПРОСЛАВА НА МАРК АВРЕЛИЙ

I

Древността съществува за нас, но ние за нея — не. Никога не сме и няма да съществуваме. Това донякъде странно състояние на нещата обезсмисля схващанията ни за древността. Хронологично погледнато — а се опасявам, че е и генетично, — разстоянието между нас и древността е прекалено голямо, за да подсказва някаква причинна връзка: разглеждаме древността от сякаш несъществуващ пункт. В най-добрия случай древността ни се представя като солиптична фантазия, като видение. Не трябва и да искаме повече, тъй като нищо не се повтаря тъй малко като нашата безкрайно тленна объркана съвременна представа. Какво би направило впечатление на древния римлянин, ако се беше събудил в наше време? Някой облак над високите сини вълни, купчинка дърва за огрев, хоризонталността на леглото, вертикалността на стената — но нито едно лице, нито дори ако хората насреща му бяха абсолютно голи! Озовавайки се сред нас, той в най-добрия случай ще изпита същото, както и ако кацне на Луната, с други думи, няма да разбере какво вижда — дали бъдещето или далечното минало, дали пейзаж или руина. В края на краищата тези неща се родят. Освен ако не съзре някой конник, разбира се.

II

Двайсети век е може би първият, който разглежда статуята на конника с известно объркване. Нашият век е век на автомобила, нашите крале и президенти шофират или имат лични шофьори. Освен на конни паради или надбягвания не ни се случва да видим ездачи. Изключение правят британският принц — консорт — принц Филип — и дъщеря му, принцеса Ан. Но това се обяснява дори не толкова с кралския им статут, колкото с името „Филип“, което е от гръцки произход, от *philo-hippoi*, обичащ конете. И се доказва от факта, че до неотдавна Нейно кралско височество беше омъжена за кралския гвардеец капитан Марк Филипс, самият той — майстор на стийпълчейза^[1]. Можем да добавим дори, че принц Чарлз, наследникът на британската корона, е страстен играч на поло. Но — дотук. Няма управник на демократична държава — пък и на вече оределите тиранични управления, — който да знае да язди. В наше време стават все по-малко дори високопоставените военни, приемащи паради. Ездачите почти са излезли от редовете ни. Естествено, останала ни е конната полиция; и май нищо не може да се сравни със *Schadenfreude*, злорадството на нюйоркчани, когато някой от тези юнаци пред очите им глобява за неправилно паркиране, без дори да слиза от седлото си, докато конят му души капака на колата. А когато издигаме паметници на днешните свои водачи и народни херои, на постаментата се мъдрят само два крака. Жалко, защото конят символизираше извънредно много неща: империите, мъжеството, естеството. Всъщност съществуват направо ерминии^[2] за значението на коня: например, ако конят се е изправил на задни крака, това значи, че ездачът е загинал в битка. Или, ако конят е стъпил на постаментата с четирите крака, ездачът е умрял под балдахина на леглото си. Ако единият крак на коня е вдигнат високо във въздуха, това подсказва, че ездачът е умрял от получени в битката рани; ако кракът е вдигнат, но не чак толкова високо, значи ездачът е живял достатъчно дълго, препускайки през съществуването си, тъй да се каже, в тръс. Такова

нещо с автомобил не става. Освен това автомобилът, дори ако е ролс-ройс, с нищо не подсказва, че собственикът е несравним, дори не го извисява над тълпата, както прави конят. Римските императори поспециално винаги биват изобразявани на кон не за да се увековечи предпочитаното им превозно средство, но именно за да се подчертае превъзходството им: те са от класата на ездачите — привилегия, получавана често благодарение на произхода им. На езика, наложен с времето, „ездач“ по дефиниция означава „високопоставен“ или „от благородно потекло“. С други думи, конят носи не само истински ездач, но и редица алюзии. Преди всичко символизира миналото, дори само защото представлява животинското царство, а миналото идва именно оттам. Може би точно това е искал да внуши Калигула, вкарвайки коня си в римския Сенат. Щом древността сякаш вече е направила тази връзка. Щом тя е свързана много повече с миналото, отколкото с бъдещето.

[1] Конно надбягване с препятствия (англ.). — Б.р. ↑

[2] Ерминия — ръководство по живопис на зографите в Средновековието; религиозно изкуство, съобразено с църковните канони. — Б.р. ↑

III

Миналото и бъдещето са свързани чрез нашето въображение, което ги извиква на живот. А нашето въображение се корени в нашия есхатологичен ужас: ужас при мисълта, че нищо не е съществувало преди нас и нищо няма да остане след нас. Колкото по-силен е този ужас, толкова по-големи подробности ни поднася представата ни за древността или утопията. Понякога — всъщност доста често — двете се преливат, например, когато древността ни се представя идеално подредена, пазителка на многобройни добродетели, или пък когато загърнатите с тоги обитатели на нашите утопии крачат през застланите с мрамор и управлявани с мъдра ръка градове. Несъмнено мраморът е вечният строителен материал в представите ни както за древността, така и за утопиите ни. Общо взето, белият цвят се просмуква във въображението ни чак до онази крайност, в която представата ни за миналото или за бъдещето се превръща в метафизика или религия. Раят е в бяло, в бяло са древните Гърция и Рим. Тази ни склонност да ги виждаме в бяло е не толкова алтернатива на мрака в източника на нашите фантазии, колкото метафора на нашето невежество или просто отражение на материала, който фантазията ни обикновено използва за своя полет — хартията. Някоя смачкана на топка хартийка, политнала към кошчето, лесно може да бъде сбъркана с отломка от цивилизацията, особено ако сте си свалили очилата.

IV

За първи път видях бронзовия конник през стъклото на таксито преди двайсет години, в един горе-долу друг живот. Току-що бях кацнал в Рим за първи път и пътувах към хотела, в който мой далечен познат ми беше запазил стая. Хотелът имаше доста неримско име: „Боливар“. Вече надушвах някаква връзка с ездата, тъй като великият *libertador*^[1] обикновено бива изобразяван върху изправен на задни крака кон. В битка ли беше загинал? Не можех да си спомня. В един момент попаднахме в задръстване на място, нещо средно между гаров площад и стадион след футболен мач. Искях да попитам шофьора далече ли сме още, но познанията ми по италиански ми позволиха да изрека само: „Къде сме?“ „Piazza Venezia“ — изсумтя той, кимайки вляво. „Campodoglio“ — с кимане вдясно. Пак кимане: „Marco Aurelio“, последвано от фраза, несъмнено изразяваща енергична оценка на трафика. Погледнах надясно. „Марко Аурелио“ — повторих си с чувството, че две хиляди години се сриват, топят се в устата ми благодарение на фамилиарността в италианското произношение на императорското име. Името, което винаги беше звучало в ушите ми епично, точно императорски, като съзвездие от титли, като гръмко съобщение на личния майордомо на историята: Marcus! — цезура — Aurelius! Римският! Император! Марк! Аврелий! Така го знаех от гимназията, където майордомо беше нашата собствена късичка и дебеличка Сара Исаковна, типична еврейка, много сдържана дама към шейсетте, нашата преподавателка по история. Въпреки цялата си сдържаност, стигнеше ли се до имената на римските императори, тя изправяше рамене, заемаше възвишена поза и изкрещяваше над главите ни в упор на белещата се гипсова стена на класната стая, украсена с портрета на Сталин: Гай Юлий Цезар! Цезар Октавиан Август! Цезар Тиберий! Цезар Веспасиан Флавий! Римският император Антонин Пий! И след това: Марк Аврелий! Сякаш имената я надвишаваха, сякаш напиреха да излязат, да литнат в пространството, много по-голямо от собственото ѝ тяло, ако щете, от класната стая, от

страната, към време, достойно да ги побере. Тя ликуваше при звука на странните чуждоземни имена, при непредсказуемото редуване на гласни и съгласни и, честна дума, ликуването ѝ беше заразително. Децата обичат такива неща: непознати думи, странни звукове и поради това според мен историята се преподава най-добре в училище. На дванайсет години ходът на действието може да не ти е ясен, но странните звукове говорят за някакво друго съществуване. Точно това ми подсказваше името Марк Аврелий, а другото съществуване се оказа огромно: по-голямо дори от съществуването на императора. Сега явно беше настъпил моментът да опитомя това съществуване — очевидно по тази причина се бях озовал в Рим. „Marco Aurelio, а?“ — казах си и се обърнах към шофьора: „Къде?“. Той посочи върха на водопад от мраморни стъпала, точно вдясно от нас, и рязко изви, за да вмъкне автомобила на сантиметър напред в морето от коли, така че само за момент зърнах осветени конски уши, брадата глава и протегнатата ръка. След това морето ни погълна. След половин час, при входа на „Боливар“ с куфарче в едната ръка и портфейл в другата, попитах шофьора във внезапен изблик на братски и приятелски чувства — в края на краищата той беше първият човек, с когото бях говорил в Рим, и освен това ме беше довел до хотела и дори не ме беше оскубал, или поне така мислех — как е името му. „Марко“ — отвърна той и потегли.

[1] Освободител (исп.). — Б.р. ↑

V

Най-определената характеристика на древността е нашето отсъствие в нея. Колкото по-обилни са свидетелствата за нея и колкото по-дълго се взирате в тях, толкова по-решително ви се отказва достъп. Особено добре ви препречва пътя мраморът, макар че бронзът и папирусите не остават по-назад. Достигнали до нас непокътнати или на отломки, те ни удивляват със своята трайност и ни изкушават да ги възстановим, особено отломките, в едно последователно цяло, но не са предназначени за нас. Те са съществували и съществуват и днес, за самите себе си. Защото желанието на човека да постигне бъдещето е толкова ограничено, колкото и способността му да поеме времето, както ни показва граматиката, тази първа жертва на всеки разговор по въпроса за бъдното. В най-добрия случай всички тези мрамори, бронз и папируси са предназначени да надживеят както творците си, така и моделите им, но никога — самите себе си. Съществуването им е било функционално, тоест с ограничена цел. Времето не е мозайка, тъй като е съставено от тленни парчета. И макар вдъхновена от предмет, самата идея за задгробния живот не е съществувала до много по-късен период. Както и да е, днес пред себе си виждаме само останки от необходимост или суета, с други думи, от винаги късогледни основания. Нищо не съществува заради бъдещето; древните не са гледали на себе си като на древни. Нито пък ние трябва да се изживяваме като тяхното „утре“. Не ни допускат до древността: тя и без това е населена, бих казал дори — пренаселена. Свободни места няма. И няма смисъл да си разраняваме кокалчетата, хлопайки по мрамора.

VI

Животът на римските императори ни поглъща, защото сме същества, вгълбени в себе си. Най-малкото, смятаме се за център на собствените си вселени, естествено — различни по обхват, но все пак вселени и, естествено, вселени с център. Разликата между империята и семейството, приятелите, романтичните влюбвания, опита ни и прочее е разлика в обема, не в структурата. Освен това, понеже цезарите са толкова отдалечени от нас по време, сложността на техните затруднения ни изглежда разбираема, маловажна, и понеже я разглеждаме от перспективата на две хилядолетия, едва ли не — приказна, заради всичките ѝ чудеса и наивност. След няколко часа империите заприличват на телефонния ни указател. Четем Светоний или Елий, или, да речем, Селий, защото се опитваме да открием архетипове дори ако сме само собственици на магазинче за велосипеди или семейна двойка. Кой знае защо, по-лесно се отъждествяваме с някой цезар, отколкото с някой консул, преторий, лектор или роб, макар истинското ни положение в съвременната действителност да отговаря точно на тях. Това съвсем не се дължи на самовъзвеличаване или възжелания, а на разбираемата магия на неимоверно ясно очертаните образи на всеобхватни добродетели, пороци или самоизмами, които сравняваме с неясните и безсловесни оригинали от съседния апартамент или от огледалото. Именно затова може би търсим да видим техните образи, особено издялани в мрамор. Защото в крайна сметка човешкият овал може да побере само определен брой неща: не можеш да имаш повече от две очи или по-малко от една уста; сюрреализмът още не е бил изобретен, а модата на африканските маски дойде много по-късно (а може да е съществувала още тогава и това да е карало римляните да се придържат толкова старателно към гръцките образци). Тъй човек непременно разпознава себе си в някое изображение. Защото няма цезар, на когото да не са издялали бюст, както няма лебед без отражение. Гладко избръснати, брадати, плешиви или грижливо вчесани, всички те ни отправят своя празен, лишен от

зеници мраморен поглед, много напomniaщ на паспортна снимка или робот на престъпник. Нищо не показва какво са мислили да сторят и ние получаваме искания архетип само ако приложим към тези лица животоописание им. То и ги сближава донякъде с нас, тъй като, понеже са изобразявани доста често, без съмнение трябва да са развили някаква степен на отдалеченост спрямо физическото си съществуване. Във всеки случай бюстът или статуята са били за тях онова, което е за нас фотографията, а най-често „фотографираният“ човек, естествено, е бил цезарят. Имало и други: съпруги, сенатори, консули, претории, големи атлети, големи красавици, актьори и оратори. Общо взето обаче, ако съдим по оцелялото, мъжете са били портретувани в мрамор много по-често от жените, което показва не само кой по всяка вероятност е държал кесията, но и каква е била обществената нагласа. Във всеки случай печеливш е бил цезарят. В Капитолийския музей можеш да се разхождаш часове наред по залите, изпълнени практически до тавана с полици с мраморните портрети на цезари, императори, диктатори, все *augusti*, докарани там от всяко място, което навремето са владели. Колкото по-дълго са управлявали, толкова повече са „фотографиите“ им. Изобразени са младостта им, зрелостта им, немощта им; понякога периодите между различните бюстове на един и същ човек са толкова кратки, че навеждат на мисълта, за разлика от само няколко години. Изглежда, че изработването на мраморни портрети е било цяла промишленост и че, като се имат предвид нанесените от времето щети, също и нещо като морга; в крайна сметка музейните помещения започват да ви напомнят библиотека, съдържаща енциклопедия на обезглавяването. Трудно е да „четеш“ обаче, защото най-лошото качество на мрамора е пустотата му. В известен смисъл приликата му с фотографията — или, да го кажем по-точно, с това, което представляваше фотографията някога — е, че той е буквално монохромен. Превръща всекиго в блондин. Докато в същинския си живот част от моделите, поне съпругите на цезарите, много от които — малоазиатки, никак не са били руси. Но ние сме почти благодарни за тази липса на оцветяване в мрамора, както човек е благодарен на черно-бялата фотография, защото тя освобождава въображението ни, интуицията ни, така че я гледаме със съпричастие — все едно че четем.

VII

А съществуват начини да превърнем гледането в четене. Като момче обичах честичко да ходя в големия музей в родния си град. Той притежаваше внушителна колекция от гръцки и римски мрамори, да не споменавам произведенията на Канова и Торвалдсен. Забелязвах, че в зависимост от часовете през деня и от сезона изразът на скулптираните лица се менеше и ме караше да се питам как ли биха изглеждали след няколко часа. Но музеят затваряше в шест вечерта, може би защото електрическата светлина би повлияла зле на мраморите. Нямахше що да сторя. Общо взето, със статуи човек не може да стори кой знае какво. Може да се върти около тях, да се взира в тях от различен ъгъл — но само толкоз. С бюстовете обаче е малко по-различно, както неволно открих. Един ден, взирайки се в бялото личице на някаква ранноримска *fanciulla*^[1], повдигнах ръка, може би да пригладя косата си, и закрих единствената светлина към нея, падаща от тавана. Изразът на лицето ѝ мигновено се промени. Мръднах ръката си малко настрана: изразът пак се промени. Започнах да движа ръце бързо, като всеки път хвърлях различна сянка върху чертите ѝ: лицето оживя. Край на това сложи разбеснелият се пазител. Той се втурна към мен, но разяреното му лице ми се стори по-малко живо от това на мраморното девойче, създадено преди Христа.

[1] Момиченце (итал.). — Б.р. ↑

VIII

От всички римски императори най-много е писано за Марк Аврелий. Историците го обичат, обичат го и философите. Именно на философите дължи Марк Аврелий добрата си съвременна репутация, доколкото философията се оказа по-трайна от Римската империя и от аспектите на нейната държавност. Всъщност историците може би не би трябвало да се отнасят толкова възторжено към него, защото той на няколко пъти едва не унищожава предмета на дейността им, поспециално посочвайки за свой приемник сина си Комодий, прононсиран тъпак. Но историците са яка кост; чупили са орехи и покостеливи от идеята на Комодий да промени името на Рим, като го нарече на себе си. Били са в състояние да преживеят преименуването на града в Комодиополис и дори да живеят в него, изучавайки историята на Комодийската империя. Що се отнася до философите, те са били — а някои още са — влюбени в „Размишления“^[1] на Марк Аврелий може би не толкова поради дълбочината на съжденията му, колкото поради статута, с който императорското участие сподобива философията, философите се занимават с политика много по-често, отколкото кралете с философия. Освен това за Марк Аврелий философията е нещо много повече от странично занимание: тя е, както бихме се изразили днес, терапия или, както я нарича Бьотиус, утеха. Марк Аврелий не е велик философ, нито пророк; нито дори мъдрец; неговите „Размишления“ са книга едновременно тъжна и многословна. По онова време стоицизмът вече се е превърнал в учение и макар да пише на гръцки, Марк Аврелий не може да се сравни с Епиктет. Най-вероятно римският император се е помамил да употреби този език поради почитта си към произхода на учението за стоицизма, а може би и поради носталгия, поради желание да не забрави езика на цивилизования разговор; езика, в края на краищата, на своята младост, езика на стремления, по-благородни от всекидневните му желания. Можете да добавите към това и евентуалния стремеж да ги опази от чужди очи и предимството на уединението, цел и метод на самото

учение, в случая подсилени от изразното средство. Да не споменаваме, че времето на управлението му просто съвпада с периода на съществено съживяване на гръцката култура в Рим, с първото възраждане, ако щете, дължащо се несъмнено на дългия период на стабилност, която историците са нарекли Pax Romana. Историците обичат Марк Аврелий именно защото той е последният пазител на този Pax. Защото времето на неговото владичество резултатно и сръчно приключва период от историята на Римската империя, продължил почти два века, започнал с Август и приключил най-вероятно с нашия човек. Обичат го, защото е последен в редицата и не предлага неприятни изненади — за историка това е лукс. Марк Аврелий е високо съзнателен владетел; може би защото е назначен на поста, а не е богопомазан; може би защото се пригажда към династията, а не е роден в нея. Така че и историци, и философи го обичат именно защото е изпълнил тъй добре задачата, за която сам се смята неподходящ и която фактически приема с неохота. В техните очи неговите затруднения приличат на техните собствени: той е символ на всички, на които се налага да живеят противно на волята си. Във всеки случай Римската империя е спечелила от двойствената му вяръност към дълга и към философията много повече, отколкото стоицизмът (който на свой ред и заедно с Марк Аврелий завършва династичната линия, заменяйки я с етиката). Спечелила е до такава степен, че се твърди, често яростно, че подобна вътрешна двойственост действала добре на управлението. Че било по-добре човешките духовни стремления да намерят собствен отдушник и да не се преплитат много с човешките действия. Около това се върти целият въпрос за взаимоотношенията между философа и краля, нали? Когато вашата метафизика издребнява. Но що се отнася до Марк Аврелий, той се е ужасявал от такава перспектива още от самото начало, ужасявал се е, че ще бъде призован в двора на Адриан, колкото и удобства и блестящи перспективи да му е обещававал този двор. Може би именно поради тях; като истински продукт на гръцкото учение, той се е стремял единствено към „походно легло и животинска кожа за завивка“, философията е за него средство колкото за разговор, толкова и за обличане, материя на съществуването, а не само умствено усилие. Представете си го като будистки монах; няма да сгрешите прекомерно, защото „начинът на живот“ е в основата и на стоицизма; дори

извънредно много, бихме прибавили. Младият Марк Аврелий сигурно се е опасявал да приеме властническото място не само поради сексуалните наклонности на Адриан; страхувал се е, че то ще включва гардероб, различен като прилежащата му умствена храна, фактът, че въпреки всичко приема, е свързан по всяка вероятност не толкова с кралския натиск, колкото със собственото недоволство на нашия човек от интелектуалната му издръжливост — очевидно е по-лесно да си крал, отколкото философ. Както и да е, всичко това се е случило и сега пред нас е паметникът. Уместно е обаче да попитаме: паметник на кого? На философа? Или на владетеля? Или на двамата? Може би на никого.

[1] Българският превод от старогръцки на проф. Богдан Богданов е под заглавие „Марк Аврелий: Към себе си“ (първо издание, С., Народна култура, 1986). Всички цитати тук са по второто преработено издание на този превод от 1997 г., изд. къща „Кибей“, но заглавието на дневника е запазено така, както го дава Бродски. — Б.пр. ↑

IX

Един паметник е, общо взето, нещо вертикално; символично сбогуване с общата хоризонталност на съществуването; антитеза на пространствената монотонност. Паметникът всъщност никога не се откъсва от тази хоризонталност; в края на краищата — това важи за всичко — паметникът по-скоро се обляга върху нея, същевременно нарязвайки я като удивителен знак. По принцип един паметник е противоречие. Така той представя най-разпространения си модел: човешкото същество, еднакво одарено с вертикални и хоризонтални качества, но с предпочитания в крайна сметка към последните. Трайността на материала, от който обикновено се изработва паметникът — мрамор, бронз, напоследък все по-често — от чугун, вече дори от цимент, още по-красноречиво говори за противоречивото естество на паметника, особено ако става дума за паметник на велика битка, на революция или на природно бедствие, тоест на събитие, взело много жертви и оказало силно въздействие. Но дори ако паметникът е посветен на абстрактен идеал или на последиците от значително събитие, пак изобразява сблъсъка на времевата рамка с представата за значимост, да не говорим за материала. Като се има предвид колко трайни са материалите, най-добрата тема за един паметник е може би именно разрухата. Веднага ни идва на ум как Цадкин е изобразил бомбардирания Ротердам: вертикалността на паметника е функционална, тъй като сочи самия източник на разрухата. Освен това има ли нещо по-хоризонтално от Холандия? И човек веднага разбира, че идеята за този паметник е дошла с големите самолети, с идеята за нещо, видяно отдалеч, независимо в пространствено или темпорално измерение. Че произходът му е номадски, че поне в темпоралното измерение ние всички сме номади. Човек, който съзнава преходността на човешките усилия тъй добре както нашият философ крал, естествено, първи би възразил срещу превръщането си в статуя на обществено място. От друга страна, двайсетте години, в които той почти непрекъснато води битки по

границите на цялата страна, превръщат и него в номад. А е съществувал и конят му.

Х

Но Вечният град е град на хълмовете. Разположен е точно върху седем хълма. Някои са естествени, други изкуствени, но във всеки случай изкачването им е трудно, особено пеш и особено през лятото, макар че и през другите сезони температурите не са кой знае колко пониски. Добавете към това и деликатното здраве на императора, което не се подобрява с възрастта. Следователно: кон. Паметникът на върха на Капитолийския хълм запълва празнотата, оставена от същинската фигура на Марк Аврелий на кон, която преди около две хиляди години е могла да се зърне там доста често, да не кажа привично. По пътя към форумата, както се казва. Всъщност той се е връщал от форумата. Да не беше творението на Микеланджело, паметникът щеше да представлява отпечатък от човешки крак. Дори още по-добре, следа от конско копито. Римляните, суеверни като всички италианци, вярват, че ако бронзовият Марк Аврелий падне, светът ще загине. Какъвто и да е произходът на това суеверие, разумно е да помним мотото на Аврелий: „Хладнокръвие“. Думата подсказва равновесие, сдържаност при напрежение, благоразположение на духа; буквално то означава „без страст“, тоест възможност да управляваш душата си и оттам — света. Ако случайно сгрешите правописа на тази дума, веднага ще получите дефиниция за паметника: хладноконие. Конникът се е килнал някак си, сякаш е посегнал към поданиците си, и жестът на протегнатата му ръка изразява нещо средно между поздрав и благословия. До такава степен, че за известно време някои твърдяха, че паметникът бил не на Марк Аврелий, а на Константин, покръстителят на Рим. Но изразът на коня е прекалено ведър, прекалено изпразнен откъм плам или ревност, прекалено незаинтересован. Това е израз на безпристрастност, не на любов, а християнството никога не е успявало да постигне именно безпристрастност. Не, конникът не е Константин, нито е християнин. На лицето не личи никакво чувство: то е загърбило страстите, а отпуснатите ъгълчета на устата му подсказват загуба на всякакви илюзии. Една усмивка би го оприличила може би на Буда; но Стоикът

е знаел твърде много за физическото, за да разсъждава върху тленността на човешкото съществуване в каквато и да било форма. Лицето сияе с истинското злато на бронза, но косата и брадата са се окислили и зеленияли, както хората посивяват. Мисълта вечно се стреми да бъде отлята в метал; но бронзът не ни допуска до себе си, не позволява нито да го тълкуваме, нито да го докосваме. Следователно свидетели сме на отчуждение в чистия му вид. И Императорът е загърбил това отчуждение, като се е понавел, протягайки дясната си ръка към нас или за поздрав, или в благословия, с други думи, осъзнава присъствието ни. Защото там, където е той, нас ни няма, и *ice versa*^[1]. Лявата ръка би трябвало да държи поводите, които или са изчезнали впоследствие, или изобщо не са съществували: конят трябва да се подчинява на конника във всички случаи. Особено ако символизира Естеството. Защото ездачът символизира Разума. Чертите на лицето са несъмнено тези на Антонинската династия, макар той да не е роден Антонин, а само осиновен. Косата, брадата, поизпъкналите очи, леко апоплектичната поза са тези на тъста му, а и на собствения му син. Нищо чудно, че е толкова трудно да ги отличиш един от друг сред мраморите на Остия. Но, както знаем в наше време, модата е по-сериозно доказателство за дадения период от гените. Спомнете си бийтълсите. Освен това Марк Аврелий е почитал Антонин Пий толкова, че му е подражавал по различни начини: тъй че външният му вид може да е просто израз на това му отношение. А и скулпторът, като негов съвременник, може би е искал да предаде усещането за приемственост, което посочват и историците в трудовете си за управлението на приемния баща и приемния син: усещане, което самият Марк Аврелий несъмнено се е потрудил да създаде. А може скулпторът просто да се е опитал да изгради родов портрет на епохата, на идеалния владетел, така че ни е оставил общ портрет на двамата най-добри императори след убийството на Домициан; по същия начин е изобразил и коня, върху чиято самоличност дори не се замисляме. По всяка вероятност обаче на паметника е изобразен самият автор на „Размишления“: лицето и наклоненият към поданиците торс подхождат извънредно добре на текста, на меланхолията в тази книга, която обсъжда реалностите на човешкото съществуване с подход не толкова на съдия, колкото на учител. В този смисъл паметникът е

статуя на статуя: трудно е да се изобрази Стоикът по време на движение.

[1] Обратно (лат.). — Б.р. ↑

XI

Вечният град напомня гигантски стар мозък, отдавна загубил всякакъв интерес към света — прекалено лесна за него задача — и съсредоточен върху собствените си гънки и кривини. Промъквайки се през теснините им, в които дори мисълта за самия теб е бreme, ширейки се там, където дори вселената изглежда мъничка, човек се чувства като тъпа игла, шушкаща из безкрая на грамофонната плоча от края до центъра и обратно, извличащ с подметките си мелодията, която отминалите дни напяват на настоящето. Това е истинският „Глас на господаря“, който превръща сърцето ви в заслушаното в този глас куче. Историята не е дисциплина, тя е нещо, което не ви принадлежи — което пък е същинското определение за красота. Оттук и сантиментите: тя няма намерение да откликне на любовта ви. Тя е едnodневка и в този град вие моментално проумявате платоничната ѝ природа. Колкото повече се приближавате до предмета на своето желание, в толкова повече мрамор или бронз се обвива той и обвитите в легенди профили се пръскат наоколо като внезапно оживели монети, изсипали се от някое счупено теракотено гърне. Все едно че времето поставя, между завивките и дюшека, свое собствено индиго — нали то не само пише, то и създава. В момента, в който излезете от „Боливар“ или от също така зловонния, но по-евтин хотел „Нерва“, стигате до Траяновия форум с триумфалната колона, гъсто оплетена с изображенията на победените дакийци и устремена към небето като мачта над мраморния лед от потрошени колони, капители и стрехи. Днес тук е царство на бездомни котки — умалените лъвове на този град, населен от умалени християни. Огромните бели плочи и блокове са прекалено твърди и разнообразни по форма, за да се подредят щогоде или да се изхвърлят. Оставени са, за да поемат слънцето или за да представляват „древността“. До известна степен те така и правят: назъбените им форми говорят за демокрация — това място все още е форум. И, отпавил се към форума, през пътя отсреща, иззад пиниите и кипарисите, на върха на Капитолийския хълм, стои човекът, който

осъществи сливането на републиката с имперската власт. Той е сам: добродетелта, подобно на заболяване, отблъсква. За части от секундата ти си все още в лето Господне 176-о или там някъде; и мозъкът размишлява върху света.

XII

Марк Аврелий е бил добър владетел и самотен човек. При работа като неговата самотата, разбира се, идва с отговорностите; но той е бил по-самотен от мнозина. „Размишления“ ни разкриват това много повече от кореспонденцията му; и все пак ни дават само началния вкус. А ястията са многобройни и доста обилни. Преди всичко той е знаел, че животът му е разсипан. За древните философията не е страничен продукт на живота, а друг начин на живот и в това отношение стоицизмът е особено възискателен. Може би за момента трябва да се откажем да употребяваме думата „философия“, тъй като стоицизмът и по-специално римският му вариант не бива да се определя като жажда за знание. По-скоро — като доживотен експеримент по издръжливост, в който човек предлага за опитно свинче самия себе си: не търси въпросите, а им отговаря. По времето на Марк Аврелий стоицизмът вече означавал да живееш според наученото, а не да обичаш познанието. Неговият материалистичен монизъм, неговата космогония, неговата логика, неговите критерии за истината (схващането, което непреодолимо заставя субекта да се стреми към него като към истина) са били вече създадени и за един философ целта на живота е била да докаже валидността на това познание, като го прилага до края на дните си. С други думи, животът на Стоика бил изследван на етиката, тъй като етиката се дължи единствено на осмозата. Марк Аврелий е знаел, че неговият експеримент е краен, определен до степен, която той самият не бил в състояние да проумее; нещо по-лошо: че постигнатите от него резултати — при положение че ги е имало — не могат да бъдат използвани. Той вярвал на Платон, но не чак толкова. Във всеки случай той би бил първият, пожертвал личното си щастие заради общото благо и може би неговите „Размишления“ разкриват точно това: послепис, адресиран до Републиката.

Той е знаел, че като философ е свършен: че вече не може да се съсредоточи и единствено може да се надява да намери малко време за

спорадични размишления. Че най-доброто, до което може да стигне в живота, е да зърне вечността, от време на време да стига до някоя истина. Той приема това несъмнено в името на общото благо, но то подплатява неговите „Размишления“ със силна меланхолия, с песимизъм, ако щете, толкова по-дълбок, защото той определено подозира, че историята няма да приключи дотук. Поради това „Размишления“ е фрагментарна, подхранвана от намеси. Тя е несвързан, нестроен вътрешен монолог, в който понякога проблясва педантизъм, друг път — гений. Книгата показва онова, което Аврелий би могъл да бъде, а не толкова онова, което е бил: по-скоро вектора, отколкото посоката. Сякаш е записвана посред шума и звъна на тази или онази военна кампания, по всяка вероятност — успешна, край лагерния огън, където тогата на война е служила за завивка на Стоика. С други думи, записките са се водили въпреки или, ако щете, противно на историята, в която съдбата го кара да участва. Може да е бил песимист, но не и детерминист. Именно затова е бил добър владетел, именно затова не се е провалил в прилаганата от него смесица между републиканско и имперско управление (може дори да се твърди, че поголемите демокрации в съвременния свят показват засилващо се предпочитание към тази формула. Добрите примери също са заразителни; но както казахме, добродетелта отблъсква. Да не говорим, че времето, като хаби индигото си за поданиците, няма особено време за владетелите). Най-сбито казано, той е бил добър стопанин: не е загубил наследеното, а и толкова по-добре е, че под неговото управление империята не се е разширила; както казва Август: „Трябва малко мярка“. За човек, който управлява една огромна страна в продължение на толкова време (практически трийсет и четири години, от 147 г. след Христа, когато тъст му прехвърля върху него императорското бreme, до смъртта си през 181 г. след Христа, близо до днешна Виена), Марк Аврелий учудващо рядко окървавява ръцете си. Предпочита да прощава, нежели да наказва опълчилите се срещу него; онези, които излизат на бой срещу него, предпочита да подчини, но не и да унищожи. Законите, изковани от него, облагодетелстват най-безсилните: вдовици, роби, малолетни, макар да трябва да кажем, че той първи въвежда двойния стандарт в наказанията на престъпления, извършени от сенаторите (той измисля поста прокурор за особени случаи). Към държавната кесия посяга пестеливо; сам пропит от

въздържание, опитва се да го внушава и на другите. На няколко пъти, когато империята има нужда от пари, той продава имперски скъпоценности, вместо да удари поданиците си с нови данъци. Нито пък строи екстравагантно, не е оставил нито Пантеон, нито Колизей. Първо, защото те вече съществуват и, второ, защото престоят му в Египет е твърде кратък и не го отвежда отвъд Александрия, за разлика от Агрипа, Тит или Адриан, та да възпламени въображението му с гигантските, подобаващи на пустинята, египетски постройки. Освен това цирковите представления не му харесват толкова много и когато все пак отива да ги гледа, според сведенията чете или пише, или приема докладите на държавните мъже по време на представлението. Но именно той въвежда в римския цирк спасителна мрежа за акробатите.

XIII

Древността е преди всичко визуално понятие, породено от предмети, чиято възраст не може да бъде определена. Съдържанието на латинската дума *anticum* е в по-голяма степен драматично, отколкото това на думата „стар“, тъй като е съставена от латинската дума *ante*, „преди“, по всяка вероятност употребявана във връзка с гръцки понятия. Следователно думата означава „предишен“. Що се отнася до самите гърци, тяхната дума *arche* означава началото на генезиса, момента, в който нещо се случва за първи път. „Първично“ може би? Във всеки случай тук се крие същественото различие между римляните и гърците: различие, съществуващо отчасти благодарение на това че гърците са имали на свое разположение по-малко обекти, чието значение да проумяват, и отчасти поради общото им предразположение да търсят произхода на всяко нещо. Първото фактически може да послужи и за обяснение на второто, тъй като най-близка до археологията е само геологията. Що се отнася пък до собствената ни представа за древността, тя жадно съвместява гърци и римляни, макар че в най-лошия случай може да цитира в своя защита латинския прецедент. Древността е за нас обширна хронологична бъркотия, запълнена с исторически, митични и божествени същества, свързани помежду си чрез мрамора, а и поради високия процент на описваните смъртни, които претендират за божествен произход или биват обожествявани. Заслужава да се отбележи по-специално второто, защото води до практически еднакво отсъствие на дрехи по мраморите и до объркването ни при идентифициране на отломките (дали тази откъсната ръка е на смъртен, или на божество?). Размиването на различията между смъртни и божества е нещо обичайно у древните, особено при римските цезари. Докато гърците, общо взето, държат на потеклото, римляните залагат на издигането. Целта им обаче е същата: небесни селения, макар суетата или засилването на владетелската позиция да играят сравнително малка роля тук. Отъждествяването с боговете се диктува не толкова от идеята за тяхното всемогъщество,

колкото от съзнанието, че крайно осезаемата им плът се съизмерва с крайното им безразличие. Преди всичко собствената мярка на владетеля за безразличието му го кара да се отъждестви с бог (в случая с Нерон или Калигула плътският елемент би бил дори от полза). Придобивайки статут, владетелят ще разшири границата значително и е по-добре да го стори още докато е жив, доколкото мраморът снижава както очакванията на поданиците, така и собственото желание на модела да се отклони от демонстрираното съвършенство. В крайна сметка това освобождава човека, а свободата е царството на божествата. В по-широк контекст просторите и на мрамора, и на психиката, които именуваме „древност“, са превърнати в огромни складове на отломки и одрани кожи, ако щете — пейзаж след битката; маска на свободата, купчина отречени насърчения.

XIV

Ако има едно нещо, което Марк Аврелий наистина мрази и ограничава, то е гладиаторските игри. Някои твърдят, че причината е ненавистта му към кръвопролитните спортове, тъй просташки и далечни от гръцкото; още повече че ако подкрепи едните или другите, няма вече да бъде безпристрастен. Други смятат, че причината е съпругата му Фаустина, която въпреки тринайсетте си деца — от тях оцеляват само шест — била забележително непретенциозна във връзките си дори за императрица. Тези вторите отделят измежду многобройните ѝ любовни истории някакъв гладиатор, който според тях бил същинският баща на Комодий. Но природата действа по тайнствени пътища и крушата невинаги пада под крушата, особено пък ако дървото расте на склон. Комодий е бил едновременно гнила круша и наклонена плоскост. Всъщност за империята той си е бил направо бедствие. Може би именно неспособността да се разберат тайнствените пътища на природата обяснява репутацията на Фаустина (въпреки че ако Марк Аврелий не е обичал гладиаторите заради Фаустина, би трябвало да изпитва неприязън и към моряците, актьорите от пантомимите, генералите и прочее). Самият Марк Аврелий не придавал на въпроса твърде голямо значение. Веднъж, когато му предали тези слухове и подметнали, че няма да е зле да се отърве от съпругата си, той се озъбил: „Ако връщаме съпругата си, трябва да върнем и прикята ѝ“. В случая прикята била самата империя, тъй като Фаустина е дъщеря на Антонин Пий. Общо взето, Марк Аврелий подкрепял съпругата си и, ако се съди по почестите, с които я е обсипал след смъртта ѝ, може би дори я е обичал. Изглежда, че тя се е оказала едно от многото тежки блюда, чийто вкус почти не се усеща в „Размишления“. Общо взето, съпругата на цезаря е извън всяко подозрение и упрек. И може би именно за да подкрепи това схващане и да спаси репутацията на Фаустина, Марк Аврелий нарушава близо двувековната традиция да избере престолонаследник и по този начин потвърждава, че човекът, комуто предава короната, е наистина плът от

плътта му. Ако не от неговата, от Фаустинината. Очевидно почитта му към тъста му е била безкрайна и той просто не е могъл да повярва, че някой, в чиито вени тече кръвта на Антонин, може да бъде лош. Или може би е смятал Фаустина за природна стихия; а за стоика философ природата е крайният авторитет. Ако не друго, природата го учи на невъзмутимост и чувство за пропорция; иначе животът му би бил ад. „Размишления“ изригват солипсизъм както вулканът — късчета скали. Спрямо лошото и жестокото Марк Аврелий е не толкова опрощаващ, колкото пренебрежителен. С други думи — повече равнодушен, отколкото справедлив, като равнодушието му се дължи не толкова на справедливостта на ума му, колкото на жаждата му по безкрайното и по-специално — по границите на безпристрастието. Това обърква поданиците му не по-малко, отколкото обърква историците, защото историята е царство на страстите. И докато поданиците му го упрекват за отношението му към гладиаторските игри, историците го нападат заради гоненията срещу християните. Разбира се, не е ясно какво и колко е знаел Марк Аврелий за християнството, но е лесно да си представим, че християнската метафизика му се е струвала еднопосочна, а етиката на християнството — отблъскваща. От гледна точка на стоика един бог, с когото търгуваш добродетели в замяна на вечно блаженство, не струва дори молитва. За човек като Марк Аврелий добродетелта е стойностна точно заради хазартната ѝ природа, а не като инвестиция. Най-малкото интелектуално той няма почти никаква причина да търпи християните; още по-малко може да го стори като владетел, който по същото време трябва да се справя с войни, чума, бунтове... и едно непокорно малцинство. Пък и той не въвежда нови закони срещу християните — изкованите от Адриан и преди него от Траян са напълно достатъчни. Очевидно е, че по подражание на обичния си Епиктет Марк Аврелий схваща философа — тоест себе си, като мисионер на Божествената промисъл сред хората, с други думи, сред собствените си поданици. Всеки може да оспорва схващането му; едно нещо е напълно ясно обаче — че неговото схващане е по-толерантно от християнските. Блажени пристрастните, защото тяхна е Земята.

XV

Вземете бяло, охра и синьо; прибавете малко зелено и много геометрия. Ще получите формулата, която времето е избрало за свой фон по тези краища, защото и времето е суетно, особено когато е приело очертанятията на историята или на личността. Прави го поради щедрия си интерес към крайното, ако щете, поради способността си да ограничава, за което разполага с какви ли не средства, включително човешкия мозък или човешкото ухо. Тъй че не се учудвайте, особено ако сте родени по тези места, ако един ден се озовете сред бяло-охрен трапецовиден площад с бяло-син трапец над главата си. Първият е човешко дело (произведение всъщност на Микеланджело), вторият е дело небесно и може би ще го осъзнаете с по-голяма готовност. Нито първият, нито вторият са от полза за вас обаче, тъй като вие сте зелен: нюанса на окисления бронз. И ако наситеното бяло в кислородното синьо над главата ви въпреки всичко ви се стори за предпочитане пред балюстрадните мраморни прасци и загорелите гърди на Тирбуциевите воини под вас, причината е, че облаците ви напомнят за родната ви древност: защото те са бъдещето на всяка архитектура. Разбира се, след като сте били тук близо две хиляди години, това ви е известно. Може би те, тези облаци, наистина представляват единствената истинска древност, която съществува ако не за друго, поне защото сред тях и вие не сте от бронз.

XVI

Ave, Цезаре. Как се чувстваш сега между варварите? Защото ние сме варвари за теб, дори само защото не говорим нито гръцки, нито латински. И защото се боим от смъртта много повече, отколкото ти някога си се боял, и стадното ни чувство е по-силно от чувството ни за самосъхранение. Познато ли звучи? Може би се дължи на бройката ни, Цезаре, или на бройката на боговете ни. Убедени сме, че като умрем, ще загубим много повече, отколкото ти някога си имал, независимо че си бил император. Ако си спомням правилно, ти си вярвал, че раждането е вход, смъртта е изход, а животът — островче сред океана от частици. Разбираш ли, за нас всичко е мъничко по-мелодраматично. Преследва ни мисълта, че входът неизменно е охраняван, докато изходът — не. Не можем да си представим как отново ще се смалим до частици, след като сме натрупали толкова много вещи, тази представа ни задушаваш. Според мен се дължи или на инертност след постигнатото, или на страх пред свободата на стихииите. Както и да е, Цезаре, ти си сред варвари. Ние сме твоите верни партиани, Аврелиомани и квади, защото никой не те наследи и сега ние обитаваме земята. Някои от нас стигат и по-далече, намесват се в твоята древност, подават ти дефиниции. Ти не можеш да отговориш, не можеш да благословиш, не можеш да ни поздравяваш или укротиш с протегнатата си десница — същата, чиито пръсти още помнят как си нахвърлял своите „Размишления“. Щом тази книга не ни цивилизова, какво е в състояние да го стори? Може би са те нарекли краля философ именно за да избягат от магията ѝ, като подчертаят несравнимостта ти. Защото по теория онова, що е несравнимо, не е съществено, Цезаре, а ти си несравним. И въпреки това — не си крал философ, ти първи би се притеснил от такъв етикет. Ти си рожба на властта и любознателността: допълнение и към двете, несравнимо, едва ли не — патологично независима същност. Оттук и значението, което придаваш на етиката, защото върховната власт почти по дефиниция освобождава човека от моралните норми; същото прави и върховното познание. А

ти притежаваш и двете, Цезаре; именно затова ти се налагаше да бъдеш високоетичен, да те вземат дяволите! Написа цяла книга, за да овладееш душата си, да се въоръжиш за всекидневното си поведение. Но дали етиката си търсил всъщност, Цезаре? Не те ли тласкаше твоята прекомерна жажда по безкрайното към най-щателно самонаблюдение, нали ти смяташе себе си за частица, независимо колко нищожна, от Цялото, от Вселената, а Вселената, учеше ти, се променя постоянно. Тогава кого обуздаваше, Марк Аврелий? Чий морал се опитваше да докажеш и, доколкото знам, успя? Какво чудно тогава, че не те изненадва присъствието ти между варвари; какво чудно тогава, че винаги си се боял повече от себе си, отколкото от тях, при положение че се боиш от себе си повече, отколкото от смъртта. „Размислете, че главният източник на всички злини за човека — казва Епиктет, — а тъй също и на подлостта и страхливостта, не е смъртта, а страхът от смъртта.“ Но ти знаеше също, че никой човек не притежава бъдещето си, пък и миналото си всъщност. Знаеше, че чрез смъртта си човек губи единствено деня, в който умира, по-точно останалата част от деня, а от гледна точка на времето губи дори още по-малко. Истински ученик на Зенон си ти, нали? Във всеки случай не би позволил перспективата на несъществуването да прелее в твоето съществуване, независимо дали идва от Вселената или не. Ти твърдеше, че крайният танц на частиците не трябва да въздейства дори на одушевеното тяло, камо ли на разума. Ти представляваше остров, Цезаре, или поне етиката ти представляваше остров в първобитния и, извинявай за израза, послебитния океан от свободни атоми. И статуята ти просто отбелязва някогашното място на този остров върху картата на историята на видовете; ненаселен остров, погълнат от водите. Вълните на учението и вярата — на стоическото учение и на християнската вяра — погълнаха и тебе, искайки те за собствен Атлант. Истината обаче е, че ти никога не си принадлежал нито на едните, нито на другите. Ти си просто един от най-добрите мъже, живели някога, предан на дълга си, защото беше предан на добродетелта. Защото е по-трудно да овладееш добродетелта, отколкото нейните алтернативи, и защото, ако вселенският замисъл беше зъл, светът нямаше да съществува. Някой несъмнено ще изтъкне, че и учението, и вярата са съществували и преди, и след тебе, но не историята е тази, която определя доброто. Без съмнение времето,

осъзнавайки монотонността си, призовава от своето утре личности, които да ни разказват за неговия вчерашен ден. Ти, Цезаре, си добър, защото не го стори.

XVII

Видях го за последен път преди няколко години, в една мокра зимна нощ, в компанията на едно улично куче далматинец. Връщах се с такси в хотела си след едно от най-катастрофалните преживявания в целия си живот. На следващата сутрин напусках Рим на път за Съединените щати. Бях пиан. Трафикът се движеше със скорост, която човек си пожелава за погребението. В подножието на Капитолия помолих шофьора да спре, платих и слязох от таксито. Хотелът беше близко и мисля, че първоначално намерението ми беше да стигна дотам пеш; вместо това заизкачвах хълма. Валеше, не особено силно, но достатъчно, за да превърне прожекторите на площада — не! трапеца на площада! — в шумящи таблетки срещу киселини. Скрих се под аркадата на покритата градина и се огледах. Площадът пустееше, а дъждът караше ускорени курсове по геометрия. В крайна сметка открих, че не съм сам: един неголям далматинец се материализира от нищото и безшумно приседна на няколко метра от мен. Внезапното му присъствие ми даде странна утеха и за секунда ми се прииска да му предложи цигара. Предполагам, причината беше шарката му; задничето му беше единственото място в цялата piazza, свободно от човешко присъствие. Известно време се взирахме в статуята на конника. „Естеството на вселената, изградена от вселенския материал като че ли от восък, сега вае фигура на кон, след това го стопява и използва материала за дърво, сетне за човек, сетне за нещо друго; и всяко от тях съществува само кратко време. Но никому не пречи счупването на кутията, тъй като нищо не пречи да се слепи тя отново.“ Такива неща наизустява петнайсетгодишното момче, за да си ги спомни трийсет и пет години по-късно. Но ето този кон не се е стопил, нито мъжът. Очевидно, естеството на вселената е останало доволно от специално този вариант на своя материал, и го е отляло в бронз. И внезапно — по всяка вероятност от дъжда и от ритмичното редуване на Микеланджеловите пиластри и арки, всичко се сля пред очите ми и на мътния фон блестящата статуя, лишена от всякаква геометрия,

сякаш се раздвижи. Не твърде бързо и не твърде устремено, но това беше достатъчно за далматинеца, който ме изостави и тръгна след движещия се бронз.

XVIII

Колкото и привлекателна да изглежда римската древност, не е зле да сме малко по-внимателни в своите ретроспективни наклонности. Ами ако сътворената от човека хронология се окаже самодоволно заблуждение, средство за прикриване на собствения ни недоразвит интелект? Ами ако е само начин да се оправдае бавният напредък в еволюцията на видовете? Ами ако самата идея за подобна еволюция е лъжа? И накрая — ами ако съжденията ни за историята са просто самозащита на задрямалото мнозинство срещу бодърстващото малцинство? Ами ако представата ни за древност например не е нищо друго, освен изключване на будилника? Да вземем нашия конник и книгата му. Преди всичко „Размишления“ не е написана през втория век след Христа, дори само защото авторът ѝ не е живял по християнския календар. Всъщност времето на написването ѝ изобщо не е важно, тъй като нейна тема е точно етиката. Освен ако, разбира се, човечеството особено се гордее с това, че е пропиляло петнайсет века, чак докато Спиноза повтори прозренията на Марк Аврелий. Да не би да сме по-добри в броенето, отколкото в мисленето, или пък да бъркаме първото с второто? Защо неизменно се интересуваме точно кога истината е била изречена за първи път? Не е ли такъв тип археология сам по себе си знак, че живеем в лъжа? Във всеки случай, ако „Размишления“ са древност, ние пък сме руините. Дори само защото смятаме, че бъдещето принадлежи на етиката. Може би способността ни за ретроспекция би трябвало да бъде пообузdana, иначе ще стане всеядна. Защото ако не друго, етиката е критерият за настоящето — може би единственият съществуващ критерий, защото превръща всяко вчера и всяко утре в днес. Като стрелата, която остава неподвижна във всеки момент от полета си. „Размишления“ не е наръчник за съществуване, нито е писана за потомците. Нито пък би трябвало да се интересуваме от самоличността на автора на тази книга или да го въздигаме до ранга на крал философ: етиката изравнява; следователно нашият автор е Всеки човек. Схващането му за дълг не

може да се обясни с това, че като кралска особа той има по-голямо съзнание за дълг, при положение че той не е единственият съществуващ император; нито пък императорският му сан обяснява примирението му, тъй като всеки от нас може да постигне примирение. Нито можем да го обясним с философската му нагласа, и то по същите причини: освен Марк Аврелий има доста други философи, а от друга страна, повечето от нас не са стоици. Ами ако схващането му за дълг и примирението му са преди всичко продукти на личния му темперамент, по-точно — на меланхоличната му натура; евентуално подсилено от застаряването му? В края на краищата съществуват само четири известни темперамента, така че ако не други, то поне меланхолиците измежду нас могат да приемат книгата напълно сериозно и да прескочат частта за историческата перспектива, която и без това никой не проумява. Колкото до сангвиниците, холериците и флегматиците, и те може би трябва да признаят, че меланхоличният вариант на етиката им е удобен, защото им позволява да се дивят на произхода и хронологията ѝ. Навярно, като се изключи задължителната индоктринация на стоиците, обществото може да спечели, въздигайки осезаемите меланхолични принципи в предварително изискване спрямо всеки, който възнамерява да управлява обществото. Дотук демокрацията може да си позволи онова, което си позволява и империята. Но не бива да окачествяваме като примирение настройката на стоиците да приемат осезаемата действителност. По-подобаващо би било да я наричаме ведрина, особено като имаме предвид съотношението между човека и предмета на неговото внимание или обратното, което също е възможно. Песъчинката не може да се примири с пустинята; и може би в крайна сметка хубавото в меланхолията е, че тя твърде рядко истеризира. В края на краищата те са разумни, а „което е разумно — казва Марк Аврелий веднъж, — е в полза на обществото“. Дали е изрекъл това на гръцки, придържайки се към своята представа за древността?

XIX

От всички римски поети Марк Аврелий най-добре познава Сенека и го предпочита. Отчасти защото и Сенека е бил от испански произход, болнав и велик държавник; главно, разбира се, защото е бил стоик. Катул без съмнение е бил в очите на Марк Аврелий прекалено избухлив и холеричен. Овидий би бил прекалено разпуснат и прекалено сложен, Вергилий — много непохватен, дори може би сервилен, Проперций — вманиачен и страстен. Хораций? Той би бил за Марк Аврелий най-истинският автор поради уравниеността и привързаността си към гръцките моноди. Въпреки това възможно е нашият император да го е смятал за чудноват или прекалено разностранен, а в добавка — и лабилен, с една дума — същински поет. Във всеки случай в „Размишления“ Хораций почти не се споменава; всъщност и друг един не е споменат, най-великият сред латинската раса, Лукреций, а Лукреций можем да смятаме за очевидния избор на Марк Аврелий. Но пък може би един стоик не желае да бъде засенчен от някакъв си епикуреец. Общо взето, Марк Аврелий като че е познавал много по-добре гръцката литература, предпочитайки, естествено, драматурзите и философите пред поетите, макар че в книгата му от време на време внезапно се натъкваме на откъси от Омир, Агатон и Менандър. Всъщност, ако нещо превръща древността в организирана концепция, то е обемът на нейната литература. Библиотеката на човек като Марк Аврелий би съдържала стотици автори, че и повече; за останалите стотици бихме научили от предания. Ето това се нарича добро старо време, все едно дали го определяме като древност. А и записаното би стигнало до нас на два езика: гръцки и латински. Ако бяхте на мястото на Марк Аврелий, ако бяхте римски император и имахте избор, бихте ли се зачели в латински автор вечер, когато искате да си отпочинете от дневните грижи? Дори ако този латински автор е Хораций? Не — ще бъде прекалено близко до вас, за да ви донесе утеха. Бихте избрали някой гръцки автор — защото именно такъв никога няма да бъдете. Защото гъркът, особено

философът, е във вашите очи по-истински от вас самия, поради това че не е знаел латински. Дори само поради това той е бил по-малко релативист от вас, който смятате себе си едва ли не за мелез. А ако е бил и стоик, трябва да се вслушате в думите му. Може дори да отидете тъй далече, че сам да грабнете стилото. Защото ако не го сторите, може и да не се вместите в нечия представа за древността.

XX

Бездомният далматинец, подтичващ зад бронзовия конник, долавя нещо странно, звук, който му е познат, но е приглушен от дъжда. Песът хуква и като задминава статуята, вдига муцуна с надеждата, че ще чуе какво говори конникът. Теоретично това би трябвало да е лесно за него, защото неговата Далмация е родното място на много цезари. Той разпознава езика, но не различава акцента:

Внимавай да не се проникнеш до дъно от положението на император. Защото е възможно. Опази се прост, честен, чист, достоен, безизкуствен, приятел на правдата, изпълнен с почит към боговете, добронамерен, обичлив и твърд във вършенето на това, което подобава. Бори се да останеш такъв, какъвто философията пожела да те направи. Свени се от боговете, помагай на хората.

Нека не те тревожи бъдещето. Ако трябва, ще достигнеш до него със същия разум, който ти служи сега за настоящето.

Всички неща са еднакви: познати като опит, преходни във времето, низки в материята; днес всички са същите както в дните на онези, които вече сме погребали.

Не е страшно да напуснеш обществото на хората, щом боговете съществуват; защото те няма да допуснат до тебе зло...

Да се опълчиш срещу преходното значи да измениш на природата.

Хората са се родили един за друг. Или ги научи на това, или ги понасяй.

Вселената е промяна, животът е убеждение.

Бягай винаги по най-краткия път. А най-кратък е пътят съобразно природата.

Умът ти е такъв, каквито са най-честите му мисли и представи. Защото душата ги попива.

Обичай онова, към което се връщаш; и не се връщай към Философията като към учител, а както човек се връща към своя лек, към лечебния си пластир, към целебните води...

Всеобщият ум е настроен общностно.

Най-благородното отмъщение е да не заприличаш на врага си.

Което не е полезно за кошерата, и за пчелата не е полезно.

За болката: което не можем да понесем, ни отнема от живота; което трае дълго, понасяме го. Разбирането също поддържа спокойствието си чрез извисяване; затова и можеш да се владееш; но ако членовете ти са поразени от болката, нека извикат, ако могат.

Три отношения: към обгръщащия ни съсъд; към божествената причина, от която следва всичко, случващо се всекиму; и към другарите в живота.

Получавай, без да се надуваш, и губи, без да ти тежи!

Повече не се чуваше нищо, освен дъжда, който плющеше върху камъните на Микеланджело. Далматинецът се стрелна през площада като отломка мрамор. Носеше се, несъмнено, към древността, пазейки в ушите си гласа на своя Господар — на статуята:

Дали ще гледаш всичко това сто години или три — все едно е.

КОТЕШКО МЯУ
СЛОВО, ПРОИЗНЕСЕНО НА
СИМПОЗИУМА, ОРГАНИЗИРАН ОТ
ФОНДАЦИЯТА ЗА ТВОРЦИ И
РЪКОВОДИТЕЛИ, В ЦЕРМАТ,
ШВЕЙЦАРИЯ, ЯНУАРИ 1995

I

Най-искрено бих желал да започна този монолог по-отдалеч или поне с увод, в който да се откажа предварително от всичко, което ще последва. За съжаление обаче способността на кучето да заучава нови номера е много по-малка от склонността му да забравя старите. Затова ще премина направо към кокала.

Много неща се променят, докато кучето бди на поста си, но това няма значение, защото според мен изучаването на явленията продължава да има смисъл и да представлява интерес единствено и само ако се извършва отвън. Погледът отвътре бива неизбежно изкривен и си остава от местна значимост, независимо от претенциите му за документална обективност. Добър пример за това са душевните заболявания, при тях мнението на лекаря е винаги по-важно от мнението на пациента.

Теоретически същото би трябвало да важи и за „творенето“, ако този вид явление не изключваше по принцип възможността да бъде изучавано от определена позиция. Получава се така, че самото наблюдение поставя наблюдаващия, най-мекото казано, в по-низша категория спрямо категорията на наблюдаваното явление, независимо дали той е вътре или извън явлението. В случая би могло да се каже, че заключението на лекаря е точно толкова необосновано, колкото и делириумът на пациента.

Без съмнение, когато по-низшият обсъжда по-висшия, това до известна степен смирява гордостта, което в нашата част от галактиката е доста обичайна процедура. Именно затова се надявам отказът ми да обективизирам творческия процес да не бъде приет като липса на смирение, защото той се дължи единствено на отсъствието на позиция за наблюдение, откъдето и безсилието ми да кажа нещо смислено по въпроса.

Не ставам за лекар, а като пациент съм докаран до състояние на абсолютна дебилност, поради което към мен не бива да се отнасят сериозно. Освен това мразя понятието „творене“ и мисля, че част от

омразата ми е свързана с означаваното от този термин явление. Дори да бях в състояние да се абстрахирам от повика на чувствата си, бунтуващи се срещу него, произнасянето ми по въпроса би било в най-добрия случай нещо като опита на котката да улови собствената си опашка. Доста сериозно занимание, разбира се, и може би успешно, ако мяучех.

Като се има предвид солипсистичната природа на всяко човешко начинание, това би било възможно най-почтеният отговор на въпроса за творческия процес. Погледнат отвън, творческият процес е предмет на възхищение или завист, погледнат отвътре, той е една безкрайна тренировка по неувереност и страхотна школа за съмнението. И в двата случая едно „мяу“ или всеки друг нечленоразделен звук са най-добрият отговор на въпроса за творческия процес.

Позволете ми тогава да сложа веднъж завинаги край на учестеното дишане или спирането на дъха, неизменни спътници на този термин, или с други думи, да развенчая самия термин. Речникът на Уебстър определя „творенето“ като способност да създаваш и аз ще се придържам към това определение. Така поне един от нас ще знае за какво точно става дума, макар и не съвсем.

Трудността започва със „създавам“, което, струва ми се, е възвишен вариант на глагола „правя“, и тук добрият стар Уебстър ни идва на помощ с „карам да се появи“. Възвишеността е вероятно свързана със способността ни да правим разлика между обичайните и невиджаните резултати от нашето правене. Следователно обичайното е *направено*, а необичайното е *сътворено*.

Никой честен занаятчия или производител не знае в процеса на работата си дали прави, или създава. На даден етап от процеса той може да бъде обладан от някакво смътно вълнение, може да подозира, че изработва нещо качествено ново или уникално, но от самото начало до самия край единствената реалност за него е работата, процесът на работа. Процесът е по-важен от резултата, ако щете, дори само защото второто е невъзможно без първото.

Появата на нещо качествено ново е въпрос на случайност. Следователно няма видима разлика между правещия и наблюдаващия или между твореца и публиката му. На някой прием първият може да се открие от тълпата, но единствено заради по-дългата си коса или екстравагантните си дрехи, макар че в днешно време може да се случи

и точно обратното. Във всеки случай е твърде възможно, след като завърши работата си, правещият да се смеси с наблюдаващите, дори да погледне работата си от тяхна гледна точка и да използва техния речник. Но е малко вероятно, след като се завърне в своето студио, ателие или лаборатория, да започне да преименува сечивата си.

Ние казваме по-скоро „аз правя“, отколкото „аз творя“. Този избор на глагол говори не само за скромност, но и за разликата между гилдията и пазара, защото разликата между правенето и създаването може да бъде направена само впоследствие от наблюдаващия. Наблюдаващите са в по-голямата си част консуматори, затова и скулпторът рядко купува творбите на други скулптори. Ето защо всеки дискурс върху „творенето“, колкото и аналитичен да се окаже, е неизбежно пазарен дискурс. Признанието от един творец на гения на друг е по своята същност признание на силата на случайността и може би на усърдието, с което той произвежда благоприятни обстоятелства за случайността.

Надявам се, че това обяснява принадлежащата към „правенето“ част от Уебстъровото определение. Нека сега се заемем с частта „способност“. Понятието способност произтича от опита. От теоретична гледна точка, колкото е по-голям опитът ти, толкова си по-сигурен по отношение на способността си. В действителност (в изкуството, а, струва ми се, и в науката) опитът и съпровождащите го познания и сръчност са най-големите врагове на правещия.

Колкото повече си успял, толкова по-несигурен ставаш по отношение на резултата от следващото ново начинание. Или колкото е по-велик шедьовърът, който си направил, толкова по-малка е вероятността да извършиш отново подобен подвиг и утре. Следователно твоята способност става все по-съмнителна. Самото понятие способност е съпроводено в съзнанието ти от една постоянна въпросителна и ти постепенно започваш да гледаш на работата си като на непрекъснат стремеж да изтриеш тази въпросителна. Това е особено вярно за хората, които се занимават с литература и особено с поезия, защото от нея, за разлика от другите изкуства, се очаква да бъде носител на разбираем смисъл.

Но дори и да накичим способността с удивителна, нищо не ни гарантира, че тя ще ражда шедьоври всеки път, когато я пуснем в действие. Всички ние познаваме достатъчно изключително надарени

творци и учени, които не са направили нещо особено значително. Миговете на пълно изчерпване, блокиране, безплодните периоди са спътници на почти всеки известен гений и той горчиво се окайва заради тях, което между впрочем правят и много по-малко талантиливите му събрата. Често галерия подписва договор с художник или институт с учен само за да установят впоследствие, че са на пълна загуба.

Или с други думи, способността не може да бъде сведена до умението или енергията на даден индивид, а още по-малко до благоприятните условия, до финансовото състояние или до средата му. Ако можеше, щяхме досега да разполагаме с много повече шедьоври, отколкото имаме. Накратко, съотношението на хората, заети само през този век в изкуството и науката, и осезателните резултати от тяхната дейност е такова, че се изкушаваме да сложим знак на равенство между способност и случайност.

Случайността се е разположила доста удобно и в двете части на Уебстърското определение на творчеството. Толкова е голямо мястото ѝ, че се питам дали терминът „творене“ не се отнася по-скоро до качеството на материала, върху който се упражнява от време на време дадена човешка дейност, отколкото до самата дейност; мисля си също, че може би уродливостта на термина е оправдана, след като той назовава нагаждащата се и отстъпчива страна на неодушевената материя. И вероятно съвсем неслучайно наричаме Първия, който е боравил с тази материя — Твореца. Оттам и творенето.

Може би определението на Уебстър се нуждае от уточнение. В „способността да правиш“ се съдържа едно неизказано съпротивление и затова няма да е никак зле то да бъде доизяснено с отрезвяващото „да водиш война срещу случайността“. А това кое се явява първо, материята или правещият, е, естествено, смислен въпрос. Колкото и да се правим на смирени, отговорът му в нашия край от галактиката ще прозвучи доста самонадеяно. Другият въпрос, който е много по-удачен, е за каква случайност говорим — за случайността, отнасяща се до правещия, или за онази, свързана с материала?

И тук не ще ни помогнат нито смириенето, нито високомерието. Може би в опита си да отговорим на този въпрос ще трябва да се откажем изцяло от понятието добродетел. Нещо, което винаги ни е

изкушавало. Нека тогава го сторим, и то не толкова заради научното изследване, колкото заради престижа на Уебстър.

Ще ни е нужно обаче допълнително обяснение.

II

Тъй като човешките същества са тленни, тяхната причинно-следствена система е линейна, а това означава затворена в самата себе си. Същото би трябвало да важи и за понятието случайност, след като случайността не е безпричинна; тя представлява момент на намеса на друга, необикновена по строежа си причинно-следствена система в нашата. Самото съществуване на термина — да не говорим за разнообразието от определения, които го съпровождат (като например „сляпа“) — показва, че понятията ни за ред и случайност и двете са в същността си антропоморфни.

Би било чудесно, ако сферата на човешките изследвания се ограничаваше в животинския свят. Но явно това не е така, тя е много по-обширна, а освен всичко останало човекът се стреми да открие истината. Понятието истина е също антропоморфно и предполага от страна на предмета на изследването — т.е. на света — ако не откровена измама, то поне неяснота.

Оттук и разнообразните дисциплини, изучаващи вселената по възможно най-педантичния начин, чието усърдие, особено по отношение на езика, може да се сравни с мъчение. Във всеки случай, ако истината за нещата все още не е разкрита, това се дължи по-скоро на изключителната неподатливост на света, отколкото на липсата на усилия. Другото обяснение, естествено, би било отсъствието на истина, отсъствие, което не приемаме поради ужасяващите му последствия за етиката.

Етиката или — за да се изразим не толкова помпозно, но вероятно по-точно — есхатологията като двигател на науката? Може би онова, до което всъщност се свежда човешкото търсене, е изучаването на неодушевеното от одушевеното. Никак не е за чудене, че резултатите са толкова неопределени, още по-малко за чудене е, че методите и езикът, които употребяваме в този процес, заприличват все повече на изучавания предмет.

Идеалният случай вероятно би бил неодушевеното и одушевеното да си сменят местата. Това, разбира се, би се харесало много на безстрастния учен, за когото обективността е най-важното. За съжаление няма вероятност това да се случи, тъй като неодушевеното не проявява интерес към одушевеното — светът не се интересува от своите човеци. Естествено, ако не решим да припишем на света божествен произход, което вече няколко хилядолетия поред не можем да докажем.

Ако истината за нещата действително съществува, тогава предвид статута ни на появили се по-късно на този свят тя не е човешка. Тя задължително би унищожила понятието ни за причинност, независимо дали е необичайно или не, както и понятието ни за случайност. Същото се отнася и за догадките ни за произхода на света, независимо дали е божествен или молекулярен, или и двете — жизнеспособността на дадено понятие зависи от жизнеспособността на носителите му.

От което следва, че нашите проучвания са в същността си едно крайно субективно начинание. Защото единствената възможност одушевеното да смени мястото си с неодушевеното е физическият край на първото — когато човекът се превърне във вещество.

Все пак възможно е и по-свободно тълкуване, като допуснем, че не одушевеното изследва неодушевеното, а обратното. Това се доближава твърде близко до метафизиката. Естествено, ще бъде много трудно да се изгради наука или религия на подобна основа. Но възможността не бива да се отхвърля дори и само защото подобен вариант би позволил на схващането ни за причинност да оцелее. И още повече на схващането ни за случайност.

Какъв интерес би могло тленното да представлява за вечното? Може би от гледна точка на това как то променя етиката си? Но етиката съдържа в себе си своята противоположност. Или може би, за да постави на още по-голямо изпитание есхатологията? Да, но резултатите са доста предсказуеми. Защо му е на вечното да държи под око тленното?

Може би поради носталгията на вечното по собственото си тленно минало, ако изобщо е имало такова? Или за да види как това бедно старо тленно успява все още да удържи фронта срещу превъзхождащите го сили? Доколко може тленното с неговите

микроскопи, телескопи и т.н., с кулите на всички свои обсерватории и църкви да разбере колко могъщи са тези сили?

Каква ли би била реакцията на вечното, ако тленното се окаже в състояние да разкрие тайните на вечното? Какви мерки ще предприеме вечното, като се има предвид, че репертоарът му е ограничен между избора да са наказателни или милосърдни? И тъй като милосърдието е нещо, което малко познаваме, под каква форма би се проявило то?

Ако е, да речем, някаква разновидност на вечния живот и на рая, или пък е утопия, в която нищо никога не свършва, какво ще стане с онези, които не успеят да се доберат дотам? И ако е възможно да бъдат възкресени, какво ще стане със схващането ни за причинност, да не говорим за случайността? Или може би възможността да ги възкресим, възможност за живите да се срещнат с мъртвите, е смисълът на случайността? А няма случайността, която позволява на тленното да стане вечно, не е синоним на превръщането на одушевеното в неодушевено? И това повишение ли е?

Или може би неодушевеното изглежда такова единствено в очите на тленното? И ако наистина няма разлика, с изключение на няколко все още неразкрити тайни, къде ще се окажем всички ние, когато те бъдат разкрити? Бихме ли могли да преминаваме от вечното към тленното, и обратно, в случай че имахме право на избор? И какви биха били транспортните средства между двете? Една инжекция може би? А веднъж загубили усещането за разлика между тленното и вечното, ще има ли за нас значение къде сме? Не би ли било това, най-меко казано, краят на науката, да не говорим за религията?

Вие, изглежда, сте повлиян от Витгенщайн? — пита читателят.

Признаването на крайно субективната същност на човешкото изследване, естествено, не би трябвало да доведе до законови забрани, които да ограничат обхвата му. Те не биха били ефикасни — нито един закон, който се основава на признанието на човешките недостатъци, не е ефикасен. Още повече че всеки законодател, особено непризнатият, би трябвало на свой ред да осъзнава постоянно не по-малко солипсистичната природа на закона, който се опитва да прокара.

И все пак би било както благоразумно, така и полезно, да признаем, че всички наши заключения за света извън нас, включително и тези, отнасящи се до неговия произход, не са нищо

повече от разсъждения или по-скоро членоразделен израз на физическата ни същност.

Защото дадено откритие или, казано по-общо, истината се състои именно в това, че я разпознаваме. Представена ни в анализ или заключение, подкрепена с доказателства — и ето че сме готови да възкликнем: „Да, вярно!“. Или с други думи, ние разпознаваме нещо, което е поднесено на вниманието ни като наше. Разпознаването е в крайна сметка отъждествяване на реалността отвътре с реалността отвън — допускане на втората в първата. Но за да бъде допуснат във вътрешната светая светих (да речем, в ума), гостенинът трябва да притежава поне няколко структурни характеристики, сходни с тези на стопанина.

Естествено, именно това обяснява значителния успех на всевъзможните микрокосмически изследвания с техните клетки и частици, които са в прекрасно съзвучие с нашето честолюбие. Но, независимо от смирението, ако един благодарен гостенин реши на свой ред да покани любезния стопанин в своя дом, последният ще се чувства в повечето случаи прекрасно в тези на теория странни места и ще се възползва от престоя си в центъра за Приложни Науки, откъдето ще си тръгва ту с буркан пеницилин, ту с бидон, пълен с преодоляващо гравитацията гориво.

Или инак казано, за да можеш да разпознаеш нещо, трябва да имаш с какво да го разпознаеш, нещо, с което да се извърши разпознаването. Оръдието, което според нас извършва тази дейност по разпознаването, е мозъкът. Но мозъкът не е автономна единица — той функционира само заедно с останалата част от нашата физиологична система. Освен това ние познаваме способността на мозъка си не само да възприема понятия, отнасящи се до външния свят, но и да ги произвежда; познаваме също така и относителната зависимост на тази способност от, да речем, двигателните ни функции или метаболизма ни.

Това е достатъчно, за да заподозрем наличието на известно съответствие между изследователя и предмета на изследването, а подозрението е често майка на истината. Но във всички случаи е и достатъчно да ни наведе на мисълта, че съществува забележима прилика между онова, което се открива, и клетъчния строеж на откривателя му. А за това има достатъчно основания, дори и само

защото сме неизменна част от този свят — поне според еволюционната теория.

Няма нищо чудно тогава, че сме в състояние да разкриваме и разпознаваме някои истини за него. До такава степен не е чудно, че човек разбира, че думата „откритие“ не е точна, както и „разпознаване“, „приемане“, „отъждествяване“ и т.н.

Разбираме, че така наречените от нас открития не са нищо друго, освен проекция на онова, което се съдържа у нас, върху външния свят. Че физическата реалност на света или природата — наречете го както щете — е само екран или, ако предпочитате, стена с нашите собствени структурни императиви и неравномерности, изписани едро или дребно върху нея. Че външното е черна дъска или резонатор за нашите идеи и догадки за нашата твърде неразбираема материя.

Че в крайна сметка човек получава много по-малко знанията си отвън, отколкото ги отделя отвътре. Че човешкото изследване е затворена система, в която никое Висше същество или алтернативна система не могат да проникнат. А ако го сторят, те няма да са добре дошли, дори само защото Той или тя ще станат един от нас, а ние сме повече от достатъчно.

По-добре е да останат в сферата на вероятностите, в страната на случайността. Нали един от тях е казал: „Моето царство не е на този свят“. Няма значение, че репутацията на вероятността е скандална, тя няма да ни натрапи нито един от тях, защото вероятността не е склонна към самоубийство. Обитаваща съзнанието ни поради липса на по-добро място, тя със сигурност няма да се опита да разруши собственото си жилище. И ако вечното наистина ни смята за своя публика, вероятността несъмнено ще се опита да ни представи вечното като морална перспектива, особено като се има предвид, че ние неизбежно ще влезем в него.

Тя може би дори ще ни изпрати и месия, защото, оставени на самите себе си, ние трудно се справяме с етиката на нашето ограничено във времето съществуване, колкото и кратко да е то. Месията може да се появи под различни форми в зависимост от случая, като не е задължително да е човекоподобен. Той може да се яви например под формата на научна идея или във вид на микробиологическо откритие, според което спасението на отделния човек ще зависи от всеобща верижна реакция, предполагаща, че

оцеляването на всички ще доведе до постигането на вечност за един, и обратното.

Ставали са и по-странни неща. Във всеки случай, независимо какво прави живота ни по-сигурен или дава надежди за продължаването му, на него трябва да се гледа като на нещо със свръхестествен произход, защото природата е враждебна и не вдъхва надежди. От друга страна, ако трябва да избираме между науката и вярата, науката би била може би по-доброто, защото се оказва, че различните вярвания ни разделят.

Искам да кажа просто, че има вероятност един нов месия, ако действително се появи, да е малко по-осведомен за ядрената физика или микробиологията, особено за вирусологията, отколкото сме ние днес. Естествено, това знание ще бъде по-полезно за нас тук, отколкото във вечния живот, но в момента ние се задоволяваме и с много по-малко.

Това би могло да се окаже добро изпитание за вероятността и особено за случайността, защото линейната система на причинността води право към изчезването ни. Нека видим обаче дали случайността е действително автономно понятие. Да видим дали тя е нещо повече от това да се сблъскаш с някоя филмова звезда в извънградска кръчма, или да спечелиш от лотарията. Естествено, всичко зависи от това колко ще спечелиш — голямата печалба може да те доближи до личното избавление.

Ама не сте ли повлиян от Витгенщайн, продължава да настоява читателят.

Не, не от Витгенщайн, отговарям аз. Само от Франкенщайн.

Край на допълнителното обяснение.

III

И така, ние сме част от естествения свят (както подсказва клетъчното ни устройство); ако одушевеното е един от видовете неодушевено, тогава случайността, която е присъща на правещия, е присъща и на материята. Може би Уебстървата „способност да създаваш“ не е нищо повече (или по-малко) от опитите на материята да се изрази. Тъй като правещият (а с него и целият човешки вид) е една нищожна частичка материя, опитите на втората да се изрази трябва да бъдат малко на брой и много отдалечени един от друг във времето. Тяхната рядкост е пропорционална на наличието на съответни говорители, чието съответствие, т.е. готовността им да доловят една нечовешка истина, се нарича в нашия език гений. По този начин рядкостта се явява като майка на случайността.

Струва ми се, че материята се изразява чрез човешката наука или човешкото изкуство вероятно само по силата на някаква принуда. Това може да ви прозвучи като антропоморфично фантазиране, но нашето клетъчно устройство ни дава право на този вид слабости. Износването на материята, изтъняването ѝ или пренасищането ѝ с време са — сред още безброй други по-малко или повече разбираеми процеси — онова, което определя случайността, както и онова, което лабораторните инструменти регистрират или пък не по-малко чувствителното перо на лирическият поет отбелязва. И в двата случая става дума за ефекта на разпространяване на вълните.

В този смисъл способността да правиш е пасивна способност — реакцията на песъчинката спрямо хоризонта. Защото онова, което ни впечатлява в произведението на изкуството или в научното откритие, е именно усещането за открити хоризонти, нали? Ако става дума за нещо по-малко от това, тогава то е обичайното, а не уникалното. С други думи, способността да правиш зависи от хоризонта, а не от решителността, амбицията или опита. Затова да се анализира тази способност единствено от наша гледна точка е погрешно и не особено възнаграждаващо.

„Творенето“ е онова, което един огромен крайбрежен плаж забелязва, когато океанът отнесе една песъчинка. Ако това ви звучи прекалено трагично или прекалено високопарно, тогава вие се намирате някъде много далече между дюните. Схващането на артиста или учения за късмет или случайност отразява най-вече близостта му до водата или, ако щете, до материята.

По принцип е възможно тази близост да се увеличи чрез волята, но в действителност това става винаги по невнимание. Никакви изследвания или погълнати количества кофеин, калории, алкохол или тютюн не могат да поставят песъчинката достатъчно близко до вълните, т.е. до тяхното разпределение на времето — единствената причина за ерозията на онова, което наричаме крайбрежие. Оттам произтичат и всички тези бръщолевения за намесата свише, за открития и т.н. Чии открития?

Ако поезията е в малко по-добро положение в този контекст, то е, защото езикът е, така да се каже, първата линия на информацията на неодушевеното за самото себе си, предоставена на одушевеното. Бихме могли да формулираме това по по-малко оспорим начин — езикът е материята в разреден вид. Обработвайки го в хармония — а защо не и в дисхармония, — поетът до голяма степен несъзнателно си проправя път към сферата на чистата материя или, ако щете, към чистото време, и то по-бързо, отколкото това може да бъде направено с каквото и да е било друг вид труд. Стихотворението и най-вече стихотворението с повтарящ се строеж на строфите почти неизбежно поражда центробежна сила, чийто все по-разширяващ се радиус отнася поета далеч отвъд началното му местоназначение.

И именно непредвидимостта на крайната му спирка, както и може би на последвалата благодарност, карат поета да гледа на способността си „да прави“ като на пасивна способност. Огромността на онова, което е пред него, изключва възможността за каквото и да е било друго отношение към обичайните или необичайните негови действия и със сигурност изключва понятието за творене. Не може да има творене лице в лице с нещо, което вдъхва ужас.

**В УХАЖВАНЕ НА НЕОДУШЕВЕНТО.
ЧЕТИРИ СТИХОТВОРЕНИЯ НА ТОМАС
ХАРДИ
ЛЕКЦИЯ ОТ КУРСА „ТЕМИ В
СЪВРЕМЕННАТА ЛИРИЧЕСКА ПОЕЗИЯ“,
ИЗНЕСЕНА В КОЛЕЖА МАУНТ ХОЛИОК
ПРЕЗ ЕСЕНТА НА 1994**

I

Преди около десет години един известен английски критик, в рецензия за сборник стихове на Шеймъс Хийни, излязла в американско списание, отбеляза, че популярността на този ирландски поет, особено в университетските кръгове, свидетелства за неповратливия вкус на английската читателска публика, както и че независимо от дълготрайното пребиваване на господата Елиът и Паунд на британска земя, модернизмът никога не пуска корени в нея. Втората част на пасажа (не *първата* — тъй като в Англия и по-конкретно в ония среди всеки мисли злото на ближния си, поради което злобата има цената на застрахователна полица) ме заинтригува, защото звучеше хем печално, хем убедително.

Скоро след това имах възможността да се запозная със същия този критик и макар че на маса не подобава да се говори за работа, все пак го попитах защо според него модернизмът е влачил такова мизерно съществуване в родината му. Отговорът му беше, че поколението поети, което е можело да осъществи решителната промяна, е било изтребено през Първата световна война. Този отговор ми се стори малко нещо механичен, твърде марксистки, ако щете — той поставяше литературата в строго подчинение на историята. Но човекът си беше критик, а критиците друго и не правят.

Помислих си, че тук трябва да има и още нещо — което да обяснява ако не точно съдбата на модернизма отгатък Ламанша, то поне очевидно добрия прием, на който се радва класическият стих в днешно време. Причините, разбира се, са много и могат направо да те откажат да мислиш повече по въпроса. Една от тях е чистото удоволствие от това да напишеш или прочетеш някой паметен стих; друга такава е самата лингвистична логика, която се корени в метриката и римата и на която се дължи нуждата от двете. Днес съзнанието е приучено да описва сложни траектории, но тогава бях убеден, че само добрата рима предпазва поезията да не се превърне в демографско явление. И мислите ми се насочиха към Томас Харди.

Но може би траекторията на мисълта ми не е била чак толкова сложна — или поне не още. Може би изразът „Първата световна война“ е отключил нещо в паметта ми и аз съм си спомнил редовете „След векове набожна страст/ достигнахме до смърт от газ“. Ако е така, мислил съм по права линия. А не е ли възможно онези мисли да са били предизвикани от думата „модернизъм“? В такъв случай... Не би трябвало гражданинът на една демократична страна да се безпокои, задето се числи към малцинство — макар че това би могло да го подразни. Ако вековете могат да се оприличат на политически системи, голяма част от културния климат на този век може да мине за тирания: тиранията на модернизма или по-прецизно казано — това, което плаваше под флага на модернизма. И мислите ми отлетяха към Харди, може би защото точно тогава — преди десет години — него започнаха системно да го окачествяват като „предмодернист“.

В този план на нещата и техните названия е немалка похвала да нарекат някого „предмодернист“, защото това означава, че същият е проправил пътя към днешната справедлива и честита — в стилистичен смисъл — епоха. Названието обаче има и недостатък. То праща автора в пенсия в миналото и макар че му осигурява някои странични научноизследователски ползи, всъщност го лишава от значение. Миналото време е сребърният часовник, подарен му по случай събитието.

Никоя традиция, особено пък измежду по-новите, не е способна да гледа трезво назад. Тук модернизмът не прави изключение. По всяка вероятност той печели от по-горния епитет, за разлика, уви, от самия Томас Харди. Но и в двата случая названието подвежда, защото поетичното творчество на Харди не предвещава развитието на съвременната поезия, а по-скоро го прескача, при това с много педи. Ако например Томас Елиът навремето, вместо да чете Лафорг, беше чел Томас Харди (каквото е правил, уверен съм, Робърт Фрост), историята на англоезичната поезия на ХХ век — или поне настоящето ѝ — щеше да е по-увлекателна. Ако не друго, там, където на Елиът му трябва шепа прах, за да съзре ужаса, на Харди, както той сам демонстрира в „Чучулигата на Шели“, и щипка прах му стига.

II

Тези неща, без съмнение, ви се струват доста спорни. На всичко отгоре вероятно се чудите с кого точно спори човекът пред вас. Вярно е, че литературата за поезията на Томас Харди не е нищо особено. Има издадени две-три монографии; те са, общо взето, докторски дисертации, превърнати в книги. Има и две-три биографии на поета, между които една, която е излязла изпод собственото му перо, макар че на корицата стои името на жена му. Те си струват четенето, особено последната — ако вярвате (какъвто, мисля, е случаят), че ключът за тълкуването на произведението е скрит в живота на автора му. Ако пък вярвате в обратното, най-добре ги подминете, тъй като тук пряко ще се заемем с творчеството на поета.

Предполагам, че по принцип не ми харесва практиката да се гледа на този поет през призмата на всички, които идват след него. Първо, в огромната част от случаите тия, които идват след него, живеят и пишат къде в относително, къде в абсолютно неведение относно съществуването на Харди поета — особено пък отсам Атлантическия океан. Фактът, че за творчеството му е писано толкова малко, свидетелства именно за това неведение, както и за днешния му отглас. Второ, няма смисъл, най-общо казано, да преценяваме по-големите през призмата на по-малките, колкото и тия последните да са гласовити и многобройни. Не се занимаваме с астрономия. И най-вече, понеже Харди го има и като романист, този последният уврежда зрението на критиците още от самия праг и те не могат да устоят на изкушението да прикачат белетриста към поета и неизбежно да снижат вследствие на това статута на стиховете — тъй или иначе, критиците не пишат поезия.

За един критик перспективата да се захване с творчеството на Харди изглежда доста неясна. Най-напред, ако животът на даден човек е ключ към творчеството му, според както твърди традицията, значи в случая с Харди въпросът всъщност е: кое творчество? Дали в този роман или пък в онова стихотворение са отразени точно еди-кои си

ядове в живота му и ако е така, защо тогава не ги е отразил и в другата форма? Ако е избрал за целта романа, за какво е стихотворението? И обратно. Особено след като романите в цялостното му творчество са девет на брой, а стихотворенията — около хиляда. Кои от тях са, по фройдовски казано, сублимация? И как така човек все си сублимира чак до 88-годишна възраст — защото Харди пише стихотворения до самия си край (последната му, десета стихосбирка излиза посмъртно)? Трябва ли да теглим черта между романиста и поета, или е по-добре да ги турим заедно, в съгласие с майката природа?

Аз бих предложил да ги разделим. Точно това и ще направим в тази стая. Накъсо казано, не бива да се гледа на един поет през друга призма, освен тази на стиховете му. Плюс това, прецизно погледнато, Харди е бил романист само двацет и шест години. И тъй като знаем, че покрай романите си той е писал и стихове, би могло да се твърди, че е бил поет цели шейсет години. Поне за последните трийсет от живота му няма какво друго да се каже. Когато „Невзрачният Джуд“ — последният и по мое мнение най-големият му роман — получава отрицателни отзиви, той изоставя прозата и се съсредоточава изцяло върху поезията. Само това дори — тия трийсет години писане на поезия — стига, за да му се даде титлата „поет“. В това поле трийсет години са в края на краищата една средна кариера, да не кажа живот.

Така че нека оставим настрана майката природа. Нека се обърнем към самите стихотворения на поета. Или по-другояче казано, нека имаме предвид, че човешките произведения са не по-малко органични от шедьоврите на природата, които, ако вярваме на нашите природоизпитатели, са също така плод на неимоверна селекция. На този свят, най-общо казано, има два начина да бъдеш близко до природата. Единият е да се съблечеш по бельо или даже до голо, да се изложиш, един вид, на природните стихии. Това е Лорънсовият подход, възприет във втората половина на този век от мнозина малоумни драскачи — особено, уви, у нас. Най-добър пример за другия подход е следното четиристишие, написано от големия руски поет Осип Манделщам:

*Природата е Рим — и виждаме това:
там гражданската мощ е отразена в сгради,*

*прозрачният простор е цирк от синева,
сред форум на поля и горски колонади. **

Както казах, Манделщам е руснак. Но горното четиристишие е все пак подходящо за илюстрация, защото, колкото и странно да звучи, то е по-близко до Томас Харди, отколкото каквото и да било от англичанина Д. Х. Лорънс.

Сега обаче искам да минем заедно с вас няколко стихотворения от г-н Харди, които, надявам се, сте научили наизуст. Ще ги четем стих по стих не само за да изостря апетита ви по този поет, но и за да ви дам възможност да проследите процеса на селекция, който тече в рамките на композицията, като отразява и — позволете ми да се изразя така — засенчва аналогичния процес, описан в „Произход на видовете“, ако не заради друго, то поне заради туй, че плод на последния сме самите ние, а не стиховете на г-н Харди. Затова ми разрешете да се поддам на чисто дарвиновското логическо, а и хронологическо изкушение да разгледам само стихотворенията, които принадлежат към споменатия 30-годишен период, т.е. към стихотворенията, написани от Томас Харди през втората част от творческата му кариера, което освен това означава и „през нашия век“. Така оставяме назад романиста.

[0] Манделщам, Осип. Лирика. С., Народна култура, 1983. Превод от руски Николай Бояджиев. — Б.пр. ↑

III

Томас Харди е роден през 1840 и е умрял през 1928 година. Баща му е бил зидар, нямал е възможност да го изучи в университета и вместо това го дал чирак на един архитект на църкви. Той обаче сам изучил древните класици и писал в свободното си време, додето успехът на „Далече от безумната тълпа“ не му дал шанс да напусне работа на 34-годишна възраст. По този начин литературната му кариера, която започва през 1871-а, се разделя съвсем отчетливо на две почти равни части, викторианска и модерна — кралица Виктория умира, удобно за целта, през 1901 г. Двете понятия, трябва да имаме предвид, са само условни наименования, но ще ги използваме за икономия, за да спестим малко сили. Няма нужда да се втрещваме задълго в очевидното. Във връзка с нашия поет думата „викториански“ обхваща Робърт Браунинг, Матю Арнълд, Джордж Мередит, брата и сестрата Росети, Олджърнън Чарлз Суинбърн, Тенисън, разбира се, както и, съвсем логично, Джерард Манли Хопкинс и А. Е. Хаусман. Към всички тях можем да прибавим самия Чарлз Дарвин, Карлайл, Дизраели, Джон Стюарт Мил, Ръскин, Самюъл Бътлър, Уолтър Пейтър. Но да спрем тук. Изброените имена дават добра представа за умствените и стилистичните параметри — или ограничения, валидни във времето, когато е живял нашият поет. От тях нека изключим кардинал Нюман, тъй като нашият човек е бил биологичен детерминист и агностик. Нека изключим и сестрите Бронте, Дикенс, Такъри, Тролъп, Робърт Луис Стивънсън и някои други белетристи, защото те са означавали нещо за г-н Харди само докато той е бил един от тях, но и когато сяда да пише „Вечерният дрозд“ — първото ни стихотворение:

ВЕЧЕРНИЯТ ДРОЗД

Поспях до порта край дъбрава

сред Мраз призрачно сив,
де зимна дрипа се смрачава
в око на ден мъждив.
Хмелът се гънеше в небето
като разбита лира,
в такъв ден всеки от полето
край огъня се свира.

В пейзажа остър бе прострян
трупът на този Век,
навъсен свод му бе саван,
а вятър — гробен ек.
Древният пулс на кълн и цвят
бе свит под пласт студен
и всеки дух на тоя свят
бе тъжен като мен.

Не щеш ли, глас се извиси
сред клоните неради
и с бурна песен разгласи
за радост без прегради
един стар дрозд, въздробен, сух,
оплешивял голтак
бе тръгнал да простреля
с дух нарастващия мрак.

Тъй скромн повод за сола
на химни за прослава
бе вписан в земните дела
на всяка твар тъдява,
че мисля, сякаш чувах в таз
щастлива здрачна рима
надежда в знаещия глас —
за мен недоловима.

Тези трийсет и два стиха са най-антологизираното стихотворение на Харди, което обаче не е най-характерната му творба, защото е крайно изразително. Може би тъкмо затова попада толкова често в антологии — макар че, ако не броим един-едничък стих в него, то би могло да бъде написано на практика от всеки, който има талант и поназнайва що е вдъхновение. Такива ги има мнозина в английската поезия, особено в края на XIX и началото на XX век. Стихотворението е много изразително и бистро, речта му е гладка, а структурата надава консервативно ухо към баладата. Тезата е ясна и изведена от край до край. С други думи, тук истинския Харди почти го няма. Затова моментът е подходящ да ви кажа какво представлява истинският Харди.

Истинският Харди е поет, който според собственото му признание „мразел гладкия стих“. Това щеше да звучи ексцентрично, ако не бяха шестте века поезия, преди да дойде неговата — и ако не му дишаше във врата самият Тенисън. Всъщност нагласата му не е много различна от тази на Хопкинс, пък и творческите им подходи си приличат. Тъй или иначе, стихът на Томас Харди е доста претоварен, наблъскан е с ударения, пълен е със задръстени съгласни, с прозяващи се гласни, синтаксисът му е извънредно увъртян, а тромавите му тежкотоварни фрази наддават още повече на тегло заради немарата в подбора на думите. Конструкцията на строфите му е уше-, оче- и умопомрачителна и по един неподобаващ начин не се повтаря през стихотворенията.

Защо тогава ни го натрапват, ще попитате вие. Защото изреденото дотук е било съзнателно, а в светлината на това, което става в английската поезия през остатъка от века, е било и съвсем пророческо. Най-напред ще кажа, че преднамерената тромавост в стиховете на Харди не е просто естествен стремеж на един нов поет да си изкове собствен стил, макар че играе и тази роля. Нито пък би следвало да тълкуваме повърхностната грапавина единствено като бунт срещу високата музикалност и блясъка при постромантиците. При постромантиците това са между другото възхитителни качества и затова не би следвало да приемаме за чиста монета цялата тая теза за бунта на Харди или на когото и да било друго срещу тях. Ако въобще следва да й обръщаме внимание. Възможно е, мисля, едно

друго, по-земно, но и по-метафизично обяснение на Хардиевия стил, който сам по себе си е едновременно земен и метафизичен.

Всъщност метафизиката е винаги земна, нали? И колкото е по-земна, толкова по-метафизична става тя, защото земните неща и техните взаимодействия са предният фронт на метафизиката: те са езикът, чрез който се изразява материята. А този език е надарен с изключително увъртян синтаксис. Тъй или иначе, в своите стихове Харди всъщност търси според мен ефекта на правдоподобието, усещането за достоверност в речта си, за автентичност, ако щете. Колкото е по-тромаво, вероятно е смятал той, толкова по-достоверно звучи. Или поне по-безизкусно, по-истинско. Тук трябва да си припомним, че той е и романист — макар дано да е за последен път. А романистите мислят за такива неща, нали? Или нека го кажем попатетично: той е бил човек, склонен да мисли за такива неща, и тъкмо това го е направило романист. И все пак същият този човек, който е станал романист, е бил и преди, и след това поет.

Тук стигаме до нещо извънредно важно, ако искаме да разберем поета Харди. Стигаме до въпроса що за човек е бил той — или по-точно що за ум. За момента, боя се, ще трябва да приемете наготово моята преценка, но се надявам, че в рамките на следващия половин час аналогично впечатление ще създадат и стиховете му. Ето значи. Според мен Томас Харди е бил изключително проникателен и съобразителен човек. Казвам „съобразителен“, без да намеквам за нещо отрицателно, но може би най-добре ще е да предпочета „проектантски“. Той наистина „проектира“ стихотворенията си — не като романи, а именно като стихотворения. С други думи, още от самото начало той знае какво е точно стихотворението и накъде ще върви, има представа докъде ще стигнат стиховете му. Почти всяка една от творбите му може отчетливо да се раздели на експозиция, аргументация и развързка, но не защото ги е структурирал съзнателно, а защото структурата му е била вътрешно присъща. Тя идва всъщност отвътре на Харди и отразява не толкова знанията му в областта на съвременната поезия, колкото — нещо често случващо се със самоуките — неговата гръко-римска начетеност.

Силата на този структуриращ инстинкт обяснява защо Харди не осъществява напредък като стилист, защо не се променя начинът, по който той пише. Ако не броим темите, ранните му стихотворения биха

се чувствали съвсем удобно в късните му стихосбирки, и обратно, а към датите и отпратките към местата, където е писал това или онова стихотворение, се е отнасял направо пренебрежително. Освен това най-силно при него не е ухото, а окото, и подозирам, че е гледал на творбите си по-скоро като на печатно слово, отколкото на нещо, което да се декламира. Ако беше рецитирал стиховете си на глас, щеше да се запъва, но се съмнявам, че това щеше да го обезпокои и накара да внесе подобрения. Или по-иначе казано, седалището на поезията при него е в ума му. Колкото и площадни да изглеждат някои от творбите му, те са по-скоро представи за площадни обръщения и не изискват непременно да бъдат произнесени като такива. Дори най-чистата му лирика се състои главно от мисловни жестикулации към тази или онази форма на лиричност в поезията и затова ѝ приляга повече да стои на хартия, отколкото да движи устните ви. Трудно можем да си представим г-н Харди да произнася стиховете си пред микрофон; но пък и микрофонът по онова време, доколкото знам, не е бил още изобретен.

Но защо тогава трябва някой да ви го натрапва, ще настояте вие. Защото тъкмо тази безгласност, този слухов неутралитет, ако щете, и това надмощие на рацията над непосредствеността на чувствата правят от Харди пророческа фигура в английската поезия. Така е предпочело бъдещето ѝ. По един странен начин стихотворенията му внушават, че са откъснати от себе си, че не са точно стихотворения, а се преструват на стихотворения. Тук се усеща една нова естетика — естетика, която държи на традицията в изкуството не от любов към поуката или себеутвърждаването, а точно обратното, защото я ползва за камуфлаж, защото по-плътно се слива с фона, без който изкуството нямаше да съществува. Тази естетика разширява територията на изкуството и му позволява да нанесе — където и когато е решило — максимално неочакван удар. Точно тук модернизмът сглупи, но хайде, нека турим пепел на миналото.

От всичко, което казах досега, не бива да правите извод, че Харди е умозрителен. Всъщност поезията му е съвършено лишена от херметична тайнственост. Уникалното в него, разбира се, е изключителната му жажда по безкрайността — и сякаш вместо да я

потушат, оковите на традицията още повече я изострят. Тъкмо така въздействат впрочем оковите на нормалния, т.е. несъсредоточения само в себе си интелект. А безкрайността е отдавнашен периметър на поезията. Иначе поетът Харди е безпроблемно понятен — не ви трябва никаква специална философска подготовка, за да го оцените по достойнство. Можете даже да го наречете реалист, тъй като стиховете му съдържат огромен запас от физическата и психологическата действителност на неговата епоха. От това, което хората за удобство наричат „викторианска Англия“.

И все пак някак не ви се ще да го наречете викторианец. Не просто заради годините му на раждане и смърт, а рязко повече заради споменатата жажда по безкрайността — същото го прави и преди всичко поет. Човек, който има какво да ви каже за вашия живот, независимо от това кога и къде е изживял своя. Само че при Харди, като кажете „поет“, не виждате бляскав събеседник или охтичав младок, който трескаво скрибуца, понесен на вълната на вдъхновението, а един бистроок и възсухичък човек, плешив и среден на ръст, мустакат и с орлов нос, който грижливо композира своите непохватни, но лишени от разкажание стихове горе в мансардата си и понякога се смее над постигнатия резултат.

Натрапвам ви го най-вече заради този смях. За мен този поет се откроява като много модерна фигура не само защото стиховете му съдържат висок процент екзистенциални истини, а заради недвусмислената им самоосъзнатост. Сякаш стихотворенията му ви казват следното: да, ние помним, че сме изкуствени изделия, и тъкмо заради това не се стараем да ви прельстим с нашата истина. Всъщност нямаме нищо против, ако ви звучим като отживелици. Ако при все това този поет, момчета и момичета, ви се стори костелив орех, ако стилът му ви изглежда старомоден, не забравяйте, че проблемът може да не иде от автора, а да си е лично ваш. Старомоден стил не съществува; има само съкратени лични езикови фондове. Ето защо днес например на Бродуей няма да видиш Шекспир. Явно съвременната публика има повече проблеми със стила на барда, отколкото са имали посетителите на театър „Глоуб“. Ето ви на прогрес — най-безмозъчното нещо на този свят е ретроспекцията от гледна точка на прогреса. А сега да се захващаме с „Вечерният дрозд“.

IV

„Вечерният дрозд“ е, разбира се, стихотворение от времето на прехода между XIX и XX век. Но нека не гледаме датата отдолу му. Нека отворим книгата и го прочетем начисто. Хората по принцип не гледат датите под стихотворенията; а отгоре на всичко Харди, както споменах, е нямал навика да датира системно произведенията си. Да си представим тогава, че го прочетете начисто и чак накрая уловите с поглед датата. За какво ще ви се стори, че става дума в него?

Ще кажете, че то е стихотворение за природата, описание на природна гледка. Ще кажете, че в един студен и мрачен зимен ден някакъв човек върви сред природата. Спира и се втренчва в това, което е пред него. Съзира пустош, оживена само от внезапното свирукане на птица, и това свирукане ободрява духа му. Това ще кажете и ще бъдете прави. А и самият автор иска да си помислите същото. Той даже настоява, че пейзажът е сив и обичаен.

Но защо? Защото иска да разберете, че всеки нов век, всяка нова епоха — всяко ново нещо — започва през някакъв сив ден, когато сте обронули глава и не виждате нищо, което да ви впечатли. Че в началото е сивият ден, а не Словото. (След около шест години ще имате възможност да видите дали е бил прав или не.) За едно стихотворение от прехода между два века „Вечерният дрозд“ е много тих и свършено лишен от фойерверки в чест на новото столетие. Дотолкова, че едва ли не се опитва да опровергае датировката си. Дори ви кара да се чудите дали датата не е сложена впоследствие, дали той не се възползва от предимството на обрнатия назад поглед. А човек лесно може да си го представи точно така, като познава Харди — обрнатият назад поглед е един от козовете му.

Но нека се върнем на нашето природно стихотворение, нека паднем в капана му. В първия стих четем „дъбрава“. Специфичното название на този тип гора привлича вниманието на читателя — особено ако читателят е съвременен — към себе си и подсказва колко е важно за него природното явление, както и единението му със същото

това природно явление. Названието създава и особено чувство на сигурност в началото на стихотворението — тъй като човек, който е на „ти“ с имената на дърветата и храстите, не може в никакъв случай да е жесток или, в по-общ смисъл, опасен. Тоест още в първия стих чуваме гласа на един съюзник на природата, а и тя самата изглежда, според както внушава речта му, човеколюбива. Той е „поспярл“ „до порта край дъбрава“, а това състояние не подсказва дори умствена агресия. То е кротко и пасивно. А и портата сама по себе си говори за една разумно цивилизована природа, култивирана, приучена на съседство с човека.

Епитетът „призрачно сив“ във втория стих щеше може би да ни постави нащрек, ако не беше казионното редуване на четиристъпен и тристъпен ямб с неговото баладично, фолклорно ехо. То потушава зловещия елемент в „призрачно“ до степен, в която ни се струва, че чуваме „при здрачно“, и го отвежда по-скоро в сферата на цветовете, а не сред блуждаещите души. От този стих извличаме чувство на овладяна меланхолия, още повече че той дава тон на метриката. А „сив“, така както стои в римувана позиция, отприщва задържаната енергия на двете „р“-та в „призрачно“ и ги превръща във въздишка. Чуваме едно скръбно „р-з-р“, което, заедно с втората част от определението, трансформира сумрачния силует в цветови нюанс.

Следващите два стиха „де зимна дрипа се смрачава/ в око на ден мъждив“ доизвайват в същата тоналност катренната структура на цялото стихотворение и ви казват, уви, това-онова за отношението на поета към хората или поне за обиталищата им. Разстоянието между „окото на деня мъждив“ (явно слънцето) и „зимната дрипа“ кара последната да обвие земята и да придобие зимно бял (или в случая зимно „сив“) цвят. Ясно усещам, че поетът съзира пред себе си селски къщя, че отпред му се е ширнала долина и той в момента е политнал назад към отколешната тропа за човешката гълчава, която руши покоя на планетите. „Дрипата“, разбира се, обозначава утайка — това, което е останало в изпитата чаша. Самото съчетание „зимна дрипа“ внушава идеята, че поетът рязко прекрачва георгианския^[1] тип стихосложение и стъпва с двата си крака право в двайсетия век.

Или поне с единия крак, както подобава на стихотворение, писано в навечерието на новия век. Едно от допълнителните удоволствия, които Харди ни предоставя в поезията си, е да

наблюдаваме танцовата му стъпка между съвременната му (което ще рече традиционна) и неговата собствена (което ще рече модерна) поетична лексика. Триенето на тези неща едно в друго в стихотворението е пример за това как бъдещето нахлува в настоящето, а оттам и в миналото, към което езикът вече е привикнал. При Харди това триене на стилистичните времена се усеща до степен, в която човек остава с чувството, че той не си дава много зор и за двете, и най-вече за собственото си, модерно стилистично време. Един абсолютно новаторски, заетръсен стих може лесно да се окаже последван от цяла поредица толкова извехтели находки, че направо можете да забравите какво сте прочели по-горе. Вземете например второто четиристишие от първата строфа на „Вечерният дрозд“:

*Хмелът прорязваше небето
като разбита лира,
в такъв ден всеки от полето
край огъня се свира.*

Относително напредничавият образ на първия стих (всъщност много подобен на встъпителния куплет от „Дървени трупи“ на Робърт Фрост) бързо деградира до декадентското сравнение от края на века, което дори по време на написването на стихотворението е излъчвало застоялия дъх на литературната имитация. Защо нашият поет не се потруди да постигне по-свежа лексика, защо се хваща с така очевидно викториански — направо уърдсуърдовски^[2] — тропи, защо не се опита да изпревари времето — нещо, на което очевидно е способен?

Първо, защото поезията още не се е превърнала в състезателна писта. Второ, защото в момента стихотворението е в етапа на експозицията. Експозицията на едно стихотворение е най-специфичната му част, тъй като на този стадий поетът, общо взето, още не знае накъде ще тръгне. Поради това се оказва, че експозициите често пъти се проточват много, особено при английските поети, да не говорим пък за деветнайсети век. По принцип от онази страна на Атлантическия океан повече се обясняват, докато ние тук сме оставени на собствената си преценка. Добавете към това чистата наслада от писането на поезия, от изпипването на всяко ехо в композицията, и ще

разберете как идеята, че някой бил „изпреварил времето си“, независимо от ласкателното си дрънчене, се дължи единствено на гледането назад към миналото. Във второто четиристишие на първата строфа Харди е чисто и просто изостанал от времето си, но това въобще не го тревожи.

Всъщност направо му харесва. Основното ехо, което звучи тук, идва от баладата, чието наименование произлиза от *ballare*, танцувам. Това е един от крайъгълните камъни в поетиката на Харди. Някой трябва да изчисли процента на баладично оразмерените стихове в цялостното му творчество; не бих се изненадал, ако надхвърлят петдесет. Обяснението за това е не толкова в любовта на младия Харди към свиренето на цигулка по селските панаири, колкото в страстта на баладите към кръвопролитията и възмездието, към вроденото ѝ сродство с *dance macabre*. Основната привлекателност на баладичните мелодии се дължи именно на свойството им да се танцуват, на тяхната, ако щете, игривост, която от самото начало заявява, че е изделие на изкуството. Баладата — и в по-широк смисъл баладичната метрика — съобщава на читателя: Виж сега, не всичко при мен е истина; а поезията е твърде древно изкуство, за да не използва този шанс да изтъкне своята себеосъзнатост. Така че преобладаването на тези мелодии, с други думи, просто съвпада — или по-точно, се припокрива — при Харди с агностичния му светоглед, като междуременно оправдава съществуването на някой и друг остарял израз („всяка твар тъдява“) или изтъркана рима („лира“ — „свира“), само дето появата на „лира“ трябва да ни държи нащрек за автобиографичен момент в стихотворението.

А колкото до този аспект, следващият куплет е направо отдаден на него. Той е смес между експозицията и основната част на темата. Краят на един век е представен тук като труп, изложен за поклонение. За да оценим този подход по-добре, трябва да имаме предвид другия занаят на Харди: църковната архитектура. В това отношение той предприема тук нещо абсолютно забележително, когато поставя трупа на века в храма на природните стихии. Това начинание му приляга, защото шейсет години от века са и негови. В известен смисъл той притежава както зданието, така и голяма част от съдържанието му. Този двоен афинитет не избуява само от съответния пейзаж в съответния сезон, но и от характерното му омаловажаване на

собствената му личност, което шейсетте му години правят още по-убедително.

*Древният пулс на кълн и цвят
бе свит под пласт студен
и всеки дух на тоя свят
бе тъжен като мен.*

Това, че са му оставали още двацет и осем години живот (в рамките на които, на седемдесет и четири, той се жени повторно), на практика няма значение, защото той не би могъл да знае за тази перспектива. Любознателният взор дори би обърнал внимание на „свит“ и би заподозрял евфемизъм в „пулс на кълн и цвят“. Това обаче би било колкото ограничено, толкова и несъществено, защото мисловното послание на четиристишието е далеч по-величаво и порешително от която и да е лична жалба. То завършва с „мен“ и цезурата, зинала след „тъжен“, придава на това „мен“ изключителна самостоятелност.

Ако стихотворението свършваше тук, след края на експозицията, ние пак щяхме да имаме великолепно постижение, един от онези щрихиранни природни пейзажи, с които е подуто литературното тяло на не един поет. Защото много стихотворения, особено пък онези на природна тематика, са си просто разширени експозиции, които някъде по пътя са изгубили целта си; били са отклонени от удоволствията на постигната словесност.

Такива неща обаче не могат да се случат на Харди. Той винаги знае към какво се стреми, а удоволствието за него не е нито принцип, нито съображение при писането. Него не го бива в сонорантите и въобще оркестрира стиховете си доста дървено, докато не стигне до поантата на стихотворението или до основната мисъл, която иска да внуши. Ето защо експозициите му не са особено изящни; а пък ако се окажат такива — какъвто е случаят с „Вечерният дрозд“ — това ще е по-скоро по случайност, отколкото по замисъл. При Харди главното приключение е винаги към края на стихотворението. Той, общо взето, ви оставя с впечатлението, че за него поезията е преносно средство, тоест средство за пренос-превоз, оправдано и дори благопомазано

единствено от крайната спирка на стихотворението. Ухото му рядко е по-добро от окото, но и двете вкупом отстъпват на ума му, който ги подчинява на целите си, на моменти грубо.

Така че тук сме изправени пред картина на крайното отчаяние, с човек и пейзаж, вкопчени в общата си погибел. Следващият куплет ни дава ключ:

*Не щеш ли, глас се извиси
сред клоните неради
и с бурна песен разгласи
за радост без прегради;
един стар дрозд, въздробен, сух,
оплешивял голтак,
бе тръгнал да простреля с дух
нарастащия мрак.*

Този куплет е истинска съкровищница за всеки, който се интересува от Харди. Нека приемем сюжета му за чиста монета и видим какво си е наумил поетът. Наумил си е да ни покаже изход от задънената улица на предишната строфа. А от задънена улица се излиза само нагоре или назад. „Извиси“ и „сред клоните“ ни разкрива кой път е избрал нашият поет. Той тръгва с пълна пара нагоре; всъщност направо се хвърля към откровението, към едно излитане с отчетливо религиозни интонации. Но най-забележителният момент около излитането е стеснителността, която съпътства лирическият изблик в „и с бурна песен разгласи/ за радост без прегради“. Стеснителността проличава в това, че „разгласи“ и „без прегради“ са преоценени в анапест, от двусрична в трисрична стихотворна стъпка: пред тези думи се появява цезура, поради което звучат като издишани; сякаш тези стихове, които тръгват уверено, се разпиляват в гърлото му и излизат като някакви уговорки.

Тук виждаме не толкова проблемите, които един агностик разбираемо би изпитал при боравене с религиозна словесност, колкото искрената смиреност на Харди. С други думи, излитането на вярата в случая е контрабалансирано от тежестта на авторовите резерви относно правото му да използва подобни средства за издигане. „Един

стар дрозд, въздребен, сух,/ оплешивял голтак“ е, разбира се, автопортрет на Харди. С орловия си профил, с кечето редки косми, зареяни над плешивото му теме, той наистина е приличал на птица — особено на стари години, ако се съди по фотографиите. („Сух“ му е любима дума, направо като подпис, ако ще и само заради това че е толкова нехарактерна за георгианския период.)

Във всеки случай птицата тук, освен че се държи като бард, притежава и визуални характеристики. Това е билетът на нашия поет за чувствата ѝ, от които произтича един от най-великите стихове в английската поезия на двайсети век.

Оказва се, че един стар дрозд с не особено привлекателна външност

*бе тръгнал да простреля с дух
нарастащия мрак.*

Като говорим за избор на думи, „простреля“ е върхът. Като имаме предвид загатнатата прилика между поет и бард, това двустигие, което говори за позицията на единия към реалността, всъщност го прави от името на другия. А ако човек трябва да определи философията под тази позиция, той неизбежно ще се превърне в махало, което лудо се мята между епикурейството и стоицизма. За щастие технологията не е най-важният ни проблем. Много по-важно ще е да съумеем да скътаме това двустигие в собствената си система за — условно казано — тъмната част от годината.

Ако стихотворението свършваше дотук, щяхме да сме получили великолепно морално напътствие; такива вече не се мяркат много-много из поезията, но все пак ги има. Освен това превъзходството на животинското царство (и то най-вече на птиците) в поезията се счита за непоклатимо. Всъщност идеята за това превъзходство е един от най-отличителните атрибути на поезията. Най-забележителното около „Вечерният дрозд“ е, че поетът се противопоставя на тази идея, която той самият е възприел и се опитва да пробута в същото стихотворение. Нещо повече — като прави това, той почти се опълчва срещу най-успешните стихове, които някога е писал. На какво се надява? Какво го пришпорва напред?

Трудно е да се каже, но можем да заподозрем, че не е осъзнавал успехите си, тъй като гладът му по метафизичното го е заслепявал. Въпросът защо все пак е продължил с четвърти куплет има и друго възможно обяснение, а то е брат на споменатия глад: чувството за симетрия. Тези, които пишат в класически стих, винаги ще предпочетат четири осмостиишия пред три, пък и не бива да забравяме за църковния архитект у Харди. Можем да оприличим катрените на звукови градивни блокчета. Подредбата им носи най-голямо удовлетворение, когато може да се раздели на четири. За ума, ухото и окото на нашия поет експозицията от шестнайсет стиха от само себе си изисква поне още толкова реда за втората част.

С други думи, прозодичният формат на стихотворението предопределя дължината му не по-малко — да не кажем и повече — отколкото сюжетът. „Тъй скромна повод за сола/ на химни за прослава“ се явява развързка точно толкова, колкото и звуковият императив, нагнетен от предходните двайсет и четири реда до степен, в която се изисква разрешаване на конфликта. С други думи, дължината на едно стихотворение е неговото дишане. Първият куплет вдишва, вторият — издишва, третият — вдишва. Познайте сега за какво ни е нужен четвърти куплет! Ами за да се затвори кръгът.

Спомнете си, че това е стихотворение за гледане в бъдещето. Като такова то има нужда от баланс. Нашият човек, макар и поет, не е утопист; нито пък би си позволил позата на пророка или визионера. Самата тема по дефиниция е прекалено натоварена с неясноти, така че това, което се изисква от поета, е трезв ум, независимо дали е песимист или оптимист по темперамент. Оттук идва и абсолютно забележителното съдържание на четвъртата строфа, със смесицата ѝ от юридическа лексика („повод бе вписан“), модернистично отстранение („земните дела“) и малко чудато архаичното („на всяка твар тядява“).

„Тъй скромна повод за сола/ на химни за прослава/ бе вписан в земните дела“ издава не толкова уникалното черногледство на нашия поет, колкото безпристрастния му подход към всички възможни пластове на поетичния речник. Има някаква застрашителна демократичност в подхода на Харди към поетиката и той може да бъде обобщен с думите „щом върши работа“.

Забележете елегичното начало на тази строфа, още по-болезнено поради „нарастващия мрак“ ред по-горе. Тонът продължава да се

повишава, ние все още се издигаме, след като сме се освободили от задънената улица. „Тъй скромнен повод“ [цезура] „за сола/ на химни“ [цезура] „за прослава...“. „Химни“ избликва във възклицание, а също така и „прослава“ след цезурата.

В интонационно отношение това е най-високата точка в строфата; дори „надежда в знаещия глас,/ за мен недоловима“ е с няколко тона — степени — по-ниска. И все пак дори в този върховен миг поетът, както разбираме, запазва контрол над гласа си, защото тези „сола/ на химни за прослава“ на практика са си „бурна песен“; което ще рече, че оценката на птичата песен е била понижена от спонтанен изблик в църковно усърдие. И тук идва страхотното „бе вписан в земните дела“, което е толкова извисено над подробностите, че може да изразява само гледната точка на „око[то] на ден мъждив“ или поне на птичката. Това извисяване предопределя появата на архаичното, което значи безпристрастното, „гъдява“.

Непридирчивостта и безпристрастността обаче не принадлежат на нито една от двете гледни точки, а са по-скоро резултат от тяхното смесване, като за тегел им служи съзнанието на поета или самият език. Да разгледаме този изключителен стих — „бе вписан в земните дела“ — малко по-подробно, защото той изпълзява в това стихотворение, писано в навечерието на новия век, от място, където кракът на друг поет не е стъпвал.

Изразът „земните дела“ говори за откъснатост, която по същността си не е точно човешка. Наблюдателната перспектива, постигната тук чрез съчетаването на две абстрактни понятия, е — ако трябва да бъдем прецизни — неодушевена. Единственото свидетелство за човешка направа е „бе вписан“; и то ни оставя с чувството, че езикът чрез своите манипулации е способен да сведе ролята на човешкото същество до функцията на писаря. Че именно езикът използва човешките същества, а не обратното. Че езикът, бликащ от царството на отвъдчовешките зависимости, само протича през човешкия свят, че той е по същността си гласът на неодушевената материя и че поезията просто регистрира от време на време вълничките по повърхността му.

Далеч съм от мисълта да намеквам, че точно това е искал да каже Томас Харди чрез стиха си. Напротив, стихът е искал да каже това чрез Томас Харди и той се е отзовал. И сякаш е бил малко озадачен от

резултата, изплъзнал се изпод писалката му, защото се е опитал да го опитоми с помощта на познатата викторианска поетична лексика „на всяка твар тъдява“. Само че лексиката на по-горния израз се оказва предопределена малко по малко да се превърне в поетичната лексика на двайсети век. Само някакви си двайсетина-трийсет години делят „земните дела“ от „необходимото убийство“ и „изкуствения гъсталак“ на Одън. Защото дори само заради „земните дела“ „Вечерният дрозд“ е стихотворение от навечерието на новия век.

Очевидно Харди откликва на неодушевения глас в този израз, защото е бил добре подготвен да забелязва такива неща не само от агностицизма си (който сам по себе си е достатъчен), но на практика и от всеки вектор, устремен нагоре в стиховете му поради гравитационната сила на прозрението. По принцип стихотворението се спуска толкова надълбоко в страницата, колкото нависоко се издига в духа, и „Вечерният дрозд“ се придържа безусловно към това правило. При този подход ирационалността не е пречка и редуващите се четворни с тройни стъпки на баладата издават добро познанство с ирационалността:

*... че мисля, сякаш чувах в таз
щастлива здрачна рима
надежда в знаещия глас,
за мен недоловима.*

Това, което довежда поета до благословената „надежда“, е преди всичко центробежната тяга, получена при наслагването на трийсет редуващи се тетраметри с триметри, които изискват или интонационна, или мисловна развръзка, или и двете. В този смисъл това стихотворение от навечерието на новия век е посветено до голяма степен на самото себе си, на своята композиция, която — поради щастливо стечение на обстоятелствата — гравитира към финала си точно както и векът. Стихотворението всъщност предлага на века собствената си, макар и не крайно рационална, версия за бъдещето, при което го прави възможен. Напук на всичко, напук на липсата на каквото и да било „повод“.

И векът — който скоро ще свърши — галантно се отплати на стихотворението, както виждаме в учебната зала. Във всеки случай, ако говорим за пророчества, „Вечерният дрозд“ се оказа по-трезв и точен от, да кажем, „Второто пришествие“ от У. Б. Йейтс. Дроздът излезе по-надежден източник от сокола; може би защото дроздът се яви на г-н Харди двацетина години по-рано. Може би защото монотонността е по-хармонично настроена към идиома на времето, отколкото писъкът.

Така че ако „Вечерният дрозд“ е стихотворение за природата, това е истина само наполовина, тъй като и бард, и птица са творения на природата, но само единият от тях, грубо казано, е изпълнен с надежда. Това е по-скоро стихотворение за два начина на възприемане на една и съща реалност и като такова то несъмнено спада към философската лирика. Тук няма йерархия между надеждата и безнадеждността, разпределена в стихотворението със забележителна безпристрастност — носителите поне със сигурност не са йерархизирани, защото нашият дрозд, изкушавам се да изтъкна, не току-така е „стар“. Все е видял нещо от света и неговата „надежда в знаещия глас“ е толкова валидна, колкото и липсата ѝ. Цезурата в последния стих, която изолира „недоловима“, е достатъчно красноречива, за да заглуши съжалението и да внуши в последната дума някаква увереност. В края на краищата тази надежда се отнася за бъдещето; ето защо последната дума тук е произнесена от разума.

[1] Период от английската история, наречен на името на четиримата крале, управлявали Великобритания и Ирландия от 1714 до 1830 г. Когато става дума за поезия, обикновено се подразбира царуването на крал Джордж V (1910–1936). — Б.пр. ↑

[2] Прилагателното е изведено от името на Уилям Уърдсуърд (1770–1850), английски поет-романтик. — Б.пр. ↑

V

Дванайсет години по-късно — но все още преди звярът на ирландския бард да запълзи към Витлеем^[1] — британският пътнически кораб „Титаник“ потъва по време на девическото си пътешествие след сблъсък с айсберг насред Атлантическия океан. Загиват над 1500 души. Събитието се оказва може би първото от цяла поредица бедствия, с които столетието, приветствано от дрозда на Томас Харди, се прославя.

„Съединяването на двоицата“ е написано седмица-две след катастрофата и скоро след това, на 14 май, е публикувано. „Титаник“ потъва на 14 април. С други думи, яростните спорове около причината за бедствието, съдебното дело срещу компанията, шокиращите разкази на оцелелите и т.н. — всичко това тепърва предстои спрямо времето на написването на стихотворението. В този смисъл то представлява вътрешна, органична реакция от страна на нашия поет; нещо повече, когато за пръв път излиза в печата, заглавието му е съпроводено с бележка „Импровизирано по повод потъването на «Титаник»“.

И така, каква струна у г-н Харди е досегнало бедствието? Според критическата гилдия „Съединяването на двоицата“ или бичува измамната вяра на съвременния човек в техническото му всемогъщество, или пее за пустославието и чрезмерното разточителство на същия, заради което накрая си сърба каквото е надробил. Стихотворението със сигурност е и двете. Самият „Титаник“ е бил едновременно чудо на модерното корабостроене и на показността. Оказва се обаче, че нашият поет се интересува колкото от кораба, толкова и от айсберга. И именно триъгълната — в общи линии — форма на айсберга вдъхновява стихотворната структура на творбата. По същия начин се отпечатва и неодушевената природа на един „Къс от Лед“ върху съдържанието на стихотворението.

Същевременно си струва да отбележим, че триъгълната форма наподобява и кораба чрез сходството ѝ с обичайната рисунка на платно. Освен това, като имаме предвид архитектурното минало на

поета, бихме могли да предположим, че той асоциира въпросната форма с църква или пирамида. (В крайна сметка всяка трагедия крие загадка.) В стихосложението за основа на такава пирамида би могъл да послужи хекзаметърът, чиято цезура разделя шестте му стъпки на две равни тройки. Това е на практика възможно най-дългият метричен формат, а изглежда, че е бил любим на г-н Харди, вероятно защото самостоятелно е изучавал старогръцки.

Независимо че любовта му към графично — образния стих (която достига до нас от александрийския период на гръцката поезия) не бива да се надценява, експериментаторството му с различни поетични стъпки е било достатъчно интензивно, за да го държи нащрек за видимата форма на стиховете му и да го тласне към подобна схема. Във всеки случай стихотворната структура на „Съединяването на двоицата“ е очевидно преднамерена, както личи от нейните два триметъра и един хекзаметър (обикновено представян на английски като комбинация от два триметъра — още едно съединяване на двоицата), свързани помежду си с тройна рима.

I

*Там, сред морската самота,
под човешката суета
и Житейската Гордост де въззе я, тя безмълвно
лежи настрана.*

II

*Метални катакомби, в мъртвите прегради
на саламандровите клади
студен поток струи като през лири приливни
балади.*

III

*Над свод с огледала закичен
да отразява пасажера личен
проплъзва морски червей — гротесков, лигав,
безразличен.*

IV

Скъпоценности искрящо красиви
за наслада на сетива сластолюбиви
безтегловно лежат, с отблясъци мрачни, мътнеещи,
мълчаливи.

V

Риби с очи лунно-вяли,
загледани в златните зали,
разследват защо, така пустославни, те на дъното
са се спряли.

VI

Но ето: докато на това същество
оформяше налятото крило,
Иманентната Воля, която върти всеобщото колело

VII

пригответи зловец партньор
за нея — плаващия фурор —
Къс от Лед, за момента в далечен времеви коридор.

VIII

Но както белият кораб лети
и все по-достолепно блести,
из далечния сумрак Айсберг лети с все по-ясни
черти.

IX

Чужди си бяха те, но не би —
смъртен поглед не се сдоби
с онази интимна менитба, дето щеше да ги сглоби,

X

или със знак, че те са протежение
от предстоящо съвпадение

*на мигом две еднакви части от едно августовско
единение,*

*XI
докато Предачът на Вселенските Ери,
не каза „Тук!“ И всеки слух потрепери,
и консумацията се осъществи, и се захлопнаха двете
полусфери.*

Ето ви го в цял ръст стихотворението, написано по конкретен повод и под формата на публично обръщение. На практика то си е едно тържествено слово; оставя ви с впечатлението, че трябва да се произнася от амвон. Началният стих — „Там, сред морската самота“ — е изключително просторен както гласово, така и визуално, и извиква образа на широкия океански хоризонт, съчетан с онази степен на автономност като природната стихия, която му позволява да съзерцава собственото си уединение.

Но ако първият стих облита обширната повърхност, вторият — „под човешката суета“ — ни отдалечава още повече от човешката сфера, право в сърцето на този крайно изолиран природен елемент. Всъщност вторият стих си е направо покана за подводно пътешествие, каквото първата половина на стихотворението — отново пространно въведение! — и без това представлява. Към края на третия стих читателят се оказва потопен в истинска водолазна експедиция.

Триметрите са рисково начинание. Може да са благодатни звуково, но поради самата си природа ограничават съдържанието. В началото помагат на нашия поет да заяви общата тоналност; но той няма търпение да премине към съдържанието. Ето защо се снабдява с третия, доста обемен хекзаметричен стих, като го впряга в целите си делово и душмански:

*... и Житейската Гордост де въззе я, тя безмълвно
лежи настрана.*

Първата част на този ред е забележителна не само с претрупаните си ударения, но и с това, което въвежда: реторичният абстрактен конструкт, който на всичкото отгоре е и с главна буква. Сега Житейската Гордост е, разбира се, синтактично свързана с човешката суета, но това не помага много, защото (а) човешката суета не е удостоена с главна буква и (б) тя си остава по-разбираемо и познато понятие от Житейската Гордост. Освен това двете „з“-та в „де въззе я“ създават впечатлението за един абсолютно затлачен, стиснат за гърлото стил, който повече приляга на уводна статия, отколкото на стихотворение.

Няма поет със здрав разум, който да се опита да струпа всичко това в половин ред: то направо не може да се произнесе. От друга страна, както вече забелязахме, няма празно. Всъщност стихът „и Житейската Гордост де въззе я“, макар и застрашен от механичния си скандиращ звук, може да бъде произнесен на глас и в резултат постига малко неочакван акцент; макар че усилието няма как да се скрие. Въпросът е, защо Харди прави това? И отговорът е: защото се чувства уверен, че образът на кораба^[2], който почива на морското дъно, както и тройната рима, ще извлекат строфата на буксир.

„Тя безмълвно лежи настрана“ представлява великолепен контрапункт на тремавата купчина от ударения, през която се стига дотам. Двете „л“-та — „ликвидна“ съгласна — почти пресъздават нежното поклащане на корабното тяло. Що се отнася до римата, тя препотвърждава женствеността на плавателния съд, вече подсказана и от глагола „лежи“. Спрямо целите на стихотворението това внушение идва съвсем навреме.

Какво ни разкрива поведението на нашия поет в тази строфа и най-вече в третия ѝ стих за него самия? Че той е много пресметлив човек (поне що се отнася до броя на ударенията). Също, че перото му се вдъхновява не толкова от чувството му за хармония, колкото от основната идея, и че тройната му рима е звуков похват едва на второ място, но структуриращ — на първо. По отношение на римата пък първият куплет не е чудо невиждано. Най-доброто, което можем да кажем за него, е, че е силно функционален и че резонира с едно прекрасно стихотворение от петнайсети век, което някои приписват на Дънбар:

*По пътища и градове
Timor mortis conturbat me^[3].
Хей, християни, вижте, че
светът е суета и все
надолу нуждата влече.
Timor mortis conturbat me.*

Напълно възможно е дори тези редове да са вдъхновили „Съединяването на двоицата“, защото и в това стихотворение става въпрос преди всичко за суетата и нуждата, както, разбира се, и за страха от смъртта. Само че в случая седемдесет и две годишният Харди се тревожи най-вече от нуждата.

*Метални катакомби, в мъртвите прегради
на саламандровите клади
студен поток струи като през лири приливни
балади.*

Тук наистина сме на пътешествие под водата и въпреки че римите не бележат чувствително подобрене (отново срещаме старите си познайници лирите), тази строфа е поразителна заради визуалното си съдържание. Очевидно е, че се намираме в машинното отделение и цялото оборудване трепти, пречупено през водните течения. Звездата сред думите в този куплет е „саламандровите“. Освен митологичните и металургичните му подзначения този шестосричен, гуцурообразен епитет великолепно извиква към живот лумналите подскоци на диагонално противоположния на водата елемент: огъня. Угасен, но не и унищожен, както става ясно, от зрителното пречупване.

„Студен“ в „студен поток струи като през лири приливни балади“ подчертава тази трансформация; но като цяло стихът е крайно интересен, защото е възможно да съдържа скрита метафора за самия процес на писане на стихотворението. На повърхността, или по-скоро под нея, се явяват вълните, приближаващи брега (залива или скалната ниша, ако щете), които приличат на двата рога на лирата. Високите талази са струните ѝ. Глаголът „струи“, който е старовремски, напомня

за струните, прокарани от край до край на лирата, и същевременно извиква по силата на звуковата аналогия идеята за утрояването, за триъгълността на стихотворния замисъл, която се проявява в тристишието. С други думи, преминаването от „огън“ към „студ“ разкрива майсторство, което ни говори за висока степен на творческа осъзнатост по принцип, а като се има предвид начинът, по който е интерпретирана голямата трагедия, и за Харди в частност. Защото, откровено казано, „Съединяването на двоицата“ е лишено от „горещите“ чувства, които изглеждат подходящи за мащабния фон на човешките загуби. Тук обаче си имаме работа с абсолютно несантиментална трактовка и във втория куплет нашият поет донякъде разкрива (най-вероятно несъзнателно) начина, по който постига това.

*Над свод с огледала закачен
да отразява пасажера личен
проплъзва морски червей — гротесков, лигав,
безразличен.*

Ето откъде, предполагам, стихотворението черпи славата си на социално — критична творба. Този аспект, разбира се, съществува, но далеч в периферията. „Титаник“ наистина е бил плаващ дворец. Балната зала, казиното и каютите са преформулирали с грандиозен замах критериите за лукс, интериорът е бил бляскав. За да предаде това, поетът използва глагола „отразява“, който едновременно удвоява богатството и издава едноизмерността му: то е плитко като огледалото. Само че в описаната тук сцена г-н Харди сякаш се интересува не толкова от развенчаването на богатите, колкото от несъответствието между намерения и резултати. Морският червей, който проплъзва над огледалата, въплъщава не квинтесенцията на капитализма, а противоположността на „пасажера личен“.

Поредицата негативни епитети, които охарактеризират морския червей, ни казва доста за самия г-н Харди. Защото за да научи човек стойността на един отрицателен епитет, първо трябва да го изпробва върху себе си. Като поет, да не говорим пък като романист, Томас Харди сигурно е правил това неведнъж. Следователно поредицата негативни епитети тук би могла и трябва да се разглежда като израз на

личната му йерархия за човешкото зло, а най-страшното прегрешение ще е на края на списъка. И там, накрая, при това в римна позиция, стои „безразличен“. Това определя „гротесков“ и „лигав“ като по-малките злини. Поне от гледна точка на поета те са такива; и човек не може да преодолее мисълта, че тежестта, с която епитетът „безразличен“ е натоварен в този контекст, е навярно автобиографична.

*Скъпоценности искрящо красиви
за наслада на сетива сластолюбиви
безтегловно лежат, с отблясъци мрачни, мътнеещи,
мълчаливи.*

Може би сега е моментът да обърнем внимание върху кинематографичния, разделен на кадри подход, до който нашият поет прибегва тук, както и върху факта, че той прави това през 1912 година, много преди филмите да станат ежедневна, пардон, еженощна реалност. Вече съм казвал някъде, струва ми се, че не Айзенщайн, а поезията е изобретила техниката на монтажа. Вертикалната подредба на идентични строфи върху страницата е филм. Преди две години спасителен екип, който се опитваше да извади „Титаник“, показва заснетия от тях кораб по телевизията; резултатът се оказва доста близък до стихотворението. Вниманието им очевидно бе съсредоточено върху съдържанието на корабния трезор, за който се предполага, че освен всичко друго е пазел и последния роман на Джозеф Конрад в ръкопис. Авторът го изпраща на американския си издател по кораба, тъй като от него се е очаквало, редом с останалите му предимства, да стане и най-бързият пощенски превозвач. Камерата неспирно сновеше из трезора, привлечена от миризмата на богатствата му, но уви, напразно. Томас Харди си свършва работата значително по-добре.

„Скъпоценности искрящо красиви“ буквално пронизват светлината със своите „к“-та и „с“-та. Същото прави със съскащите си „с“-та и следващият ред. Обаче най-изумителната алитерация ни чака в третия стих, където сетивата сластолюбиви потъват, докато „л“-тата бълбукат и се пукат сред „отблясъците“, превръщайки скъпоценностите в „мрачни, мътнеещи, мълчаливи“, сякаш

многобройни мехурчета политат нагоре от края на реда. Алитерацията буквално се самоунищожава пред очите ни.

По-уместно ще е да се възхитим от майсторството на поета в този стих, отколкото да търсим проповед за ефимерната и разрушителна природа на богатството. Дори проповедта да е била основната му цел, ударението пак си остава по-скоро върху парадокса, отколкото върху социалния коментар. Ако Томас Харди беше писал „Съединяването на двоицата“ петдесет години по-млад, може би щеше да засили социалното острие на стихотворението малко повече, макар че дори това е съмнително. Той обаче е бил на седемдесет и две, при това доста заможен; и сред 1500-те човека, намерили гибелта си на „Титаник“, е имал двама лични познати. Но дори те не са сред целите на подводната му мисия.

*Рибите с очи лунно-вяли,
загледани в златните зали,
разследват защо, така пустославни, те на дъното
са се спряли.*

„Загледани в златните зали“ навярно се е промъкнало във втория стих поради алитеративна инерция (от всички възможни комбинации между думите авторът просто е избрал своите в досегашния дух), която връща на преден план в резюме идеята за плътността на кораба. Рибите са видени като през люк и от така получения ефект на лупата очите им са се разширили като луни. Най-голямо значение обаче тук има третият стих, който завършва експозицията и служи като трамплин за преминаване към същността на стихотворението.

„Разследват защо, така пустославни, те на дъното са се спряли“ е не само риторичен обрат, който въвежда втората част от поемата като отговор на зададения въпрос. Това е преди всичко възвръщане на ораторската поза, леко поразредена от пространната експозиция. За да постигне този ефект, поетът извисява тон, съчетавайки правния жаргон на „разследват“ с неподправено църковния дух на „пустославни“. Четирисричното туловище на последната дума прекрасно пресъздава тромавия корабен корпус на морското дъно. Освен това и правният, и

църковният жаргон ясно подсказват за стилистична промяна и обрат в цялостния план на разсъждение.

*Но ето: докато на това същество
оформяше налятото крило,
Иманентната Воля, която върти всеобщото колело,

пригответи зловец партньор
за нея — плаващия фурор —
Къс от Лед, за момента в далечен времеви коридор.*

Това „Но ето“ обезоръжава и същевременно сигнализира за прегрупиране. То е разговорен похват, който има за цел да хване публиката неподготвена — ако случайно „пустославни“ я е поставило нащрек — и да напома още малко въздух в дробовете на разказвача, защото се готви да се впусне в дълъг, крайно съществен за историята етап. Напомняйки до известна степен речевите маниеризми на нашия четирийсети президент^[4], това „Но ето“ заявява, че кинематографичната част на творбата свършва и сега си идваме на думата. Оказва се, че темата била не подводната фауна, а визията на г-н Харди — пък и на цялата поезия от Лукреций насам — за причинно-следствената връзка.

„Но ето: докато на това същество/ оформяше налятото крило“ осведомява публиката — най-вече синтактично — че почваме отдалече. Нещо повече, подчиненото изречение, предхождащо изложението за Иманентната Воля, изгребва до дъно възможностите на английския език, за да изтъкне женския род на кораба. Тук имаме три думи, с все по-силни внушения за женственост, чиято близост една до друга изгражда впечатлението за нарочен акцент. „Оформяше“ би могло да е свършено неутрална дума в корабостроенето, ако не беше обвързана с „това същество“ — име, натоварено с особена нежност — и ако „това същество“ не беше с „налети“ габарити. В „налято“ има повече дамски прелести, отколкото леярство и докато, от една страна, подсказва за дълбоките води, които газят, от друга страна, напомня и за издутите от вятъра бели платна. Във всеки случай словосъчетанието „налятото крило“ — и най-вече „крило“, поставено в римна позиция —

повдига тона достатъчно високо, за да въведе г-н Харди едно понятие, което е централно за цялата му мисловна организация: „Иманентната Воля, която върти всеобщото колело“.

Благодарение на хекзаметъра скептичното величие на идеята се разгръща в пълен размах. Цезурата отделя израза от определението му по възможно най-естествения начин, като ни дава възможност напълно да се насладим на почти гръмовния екот на съгласни в „Иманентната Воля“, както и на решителната настойчивост на „която върти всеобщото колело“. Последното е още по-впечатляващо поради прекъснатия малко преди края на стиха амфибрахий — до степен, граничеща с разколебането, — което добре се вижда във „всеобщото колело“. Трети по ред в строфата, този стих е натоварен с инерционно очакване на развързката и някак успява да създаде впечатлението, че цялото стихотворение е написано единствено заради изказаното в него твърдение.

Защо? Защото ако можем да кажем нещо за философските възгледи на г-н Харди (ако изобщо можем да говорим за философията на един поет, при положение че езикът присъства във всяко знание, а самото коментирание на философията вече подсказва за стесняване на фокуса), то ще е, че идеята за Иманентната Воля заема централно място в тях. Иначе всичко идва от Шопенхауер, с когото колкото по-скоро се запознаете, толкова по-добре — не толкова заради г-н Харди, колкото заради себе си. Шопенхауер ще ви спести дълго лутане; или по-точно, концепцията му за Волята, която развива в „Светът като Воля и Идея“, ще го направи. На практика всяка философска система може да бъде обвинена в скрито солипсистки, да не кажем открито антропоморфен, уклон. Общо взето, това е характерно за всички тях именно защото представляват *системи* и в този смисъл съдържат вариращи — обикновено доста високи — нива на рационализиране на вселенския замисъл. Шопенхауер избягва клопката с помощта на Волята си, която при него е термин за вътрешната същност на феноменалния свят; или по-точно, за вездесъщата ирационална сила и нейната сляпа, устремена мощ, която се разпорежда със света. Действията ѝ са лишени от крайна цел и предумисъл. Те нямат нищо общо с обичайните философии за рационален или морален ред, изпети на нов глас. Разбира се, в края на краищата дори тази концепция може да бъде уличена, че е човешка самопроекция. Само че тя може да се

защити много по-добре от останалите със своето ужасяващо, лишено от смисъл всезнание, което пронизва всички форми на борбата за съществуване, но говори (а от гледна точка на Шопенхауер навярно само достига като ехо до нас) единствено чрез поезията. Нищо чудно, че Томас Харди, с характерния си апетит за безкрайното и неодошевеното, се е прицелил право в центъра на тази концепция; нищо чудно, че я представя с главни букви в стиха, заради който човек би си помислил, че е написано цялото стихотворение.

Да, ама не е:

*... пригответи зловец партньор
за нея — плаващия фурор —
Къс от Лед, за момента в далечен времеви коридор.*

Защото ако дадете четири звездички на този стих, как ще оцените „Къс от Лед, за момента в далечен времеви коридор“? А за „зловещ партньор“? Защото ако ще си говорим за съдбовни срещи, тази тук съвсем е изпреварила 1912 година. И идва директно от Одън. Стихове като този са пробив на бъдещето в настоящето, те са полъх от самата Иманентна Воля.

Изборът на „партньор“ е великолепен, защото хем означава партньор в мореплаването, хем още веднъж изтъква женствеността на кораба, подчертана още по-ярко от следващия стих: „за нея — плаващия фурор“.

Тук все по-отчетливо се оформя нещо, но то не е сблъсъкът, видян като метафора на романтичното единение, а точно обратното: единението, видяно като метафора на сблъсъка. Женствеността на кораба и мъжествеността на айсберга са ясно установени. Само дето той не е точно айсберг. А геният на поета си проличава по заобиколния израз, с който го въвежда: „Къс от Лед“. Застрашителното му могъщество е правопрпорционално на способността на читателя да си представи големината на този къс съобразно отрицателния потенциал на въображението си. С други думи, заобиколният израз — по-точно само нечленуваният „Къс“ — вкарва читателя в стихотворението като активен участник.

На практика същото прави и „за момента в далечен времеви коридор“. „Далечен“ е епитет, който често пъти се отнася и до време; на практика всеки поет може да го използва така. Но само един Харди може да сложи в рими абсолютно непоетичния „коридор“. Ето я ползата от тоталната му стилистична всеядност, за която по-рано говорихме. За този поет няма добри, лоши или неутрални думи: те или му вършат, или не му вършат работа. Това, естествено, можеше да се обясни с опита му в прозата, стига Харди да не беше изтъквал така често омразата си към гладкия, „ювелирен стих“.

А думата „коридор“ е толкова лишена от блясък, колкото и функционална. Тя говори не само за далекогледството на Иманентната Воля, но и за разчленеността на времето: не в Шекспировия, а в чисто метафизичния — тоест доловим, тактилен, земен — смисъл на думата. Точно той кара всеки читател да се идентифицира с участниците в катастрофата, като го поставя в отделен сектор на времето. В крайна сметка думата „коридор“ е спасена поради това, че е в римна позиция и се ползва от съпровождащите бонуси на развързката в третия, хекзаметричен стих.

Всъщност в последните два куплета римите стават все по-добри и по-добри, едновременно ангажиращи и непредвидими. За да оцени „коридор“ напълно, човек трябва да опита да прочете римите вертикално. Ще се получи „партньор — фурор — коридор“. Това е достатъчно, за да предизвика клаустрофобично предчувствие за бъдещето, и то не е случайно, защото последователността вероятно е възникнала в ума на поета още преди завършването на строфата. Всъщност може би точно тази последователност му е позволила да си довърши строфата, при това в настоящия ѝ вид.

*Но както белият кораб лети
и все по-достолепно блести,
из далечния сумрак Айсберг лети с все по-ясни
черти.*

А сега се оказва, че се занимаваме с обручените. С елегантния женствен кораб, сгоден за Къс от Лед. Творение на човека с творение на природата. Почти като брюнетка с блондин. Нещо потегля от

доковете на Плимут, срещу друго, което потегля от „далечния сумрак“ някъде из северния Атлантически океан. Смълчаният, конспиративен „далечен сумрак“ подчертава тайнствения, интимен характер на тази информация, а ударенията, падащи почти механично върху всяка дума в куплета, отекват като отмерено от стрелките време — времето, за което булката и младоженецът се приближават един към друг. Защото именно скоростта им прави срещата неизбежна, а не индивидуалните черти на двойката.

Неминуемото им сближаване се внушава също така и от завишеното количество рими в куплета. „Лети“ се промъква на третия стих и додава към триделната строфа четвърта рима. Това, разбира се, би могло да се отчете като евтин номер, ако не беше звукът на римите. „Лети — блести — черти“ съдържат като звукова съставка думата „ти“ и повторението на „лети“ кара читателя да осъзнае, че сам е въвлечен в историята, а не е просто неин адресат.

*Чужди си бяха те, но не би —
смъртен поглед не се сдоби
с онази интимна женитба, дето щеше да ги
сглоби...*

В звуковия контекст на последните четири строфи „чужди“ изригва като възклицание, като последен вик на обречения, преди да се подчини на неизбежното. То е като „невинен съм“ на ешафода или „не го обичам“ пред олтара: бледото лице е извърнато към публиката. А то си е точно олтар, защото „менитба“ и „сглоби“ в третия стих звучат като омоними на „женитба“ и „съдби“. Така че „смъртен поглед не се сдоби“ в случая не е толкова хвалбата на поета, че е вътрешно лице спрямо деянията на причинността, колкото гласът на отец Лоренцо^[5].

*... или със знак, че те са протежение
от предстоящо съвпадение
на мигом две еднакви части от едно августовско
единение...*

Отново повтарям, че ако един поет е запазил поне капка здрав разум и не се казва случайно Джерард Манли Хопкинс^[6], той никога не би наблъскал един стих с толкова ударения, че да зазвучи като ковашки цех. Но дори Хопкинс не би посмял да употреби „мигом“ по такъв начин. Дали омразата към гладкия стих на нашия стар приятел г-н Харди тук не граничи с перверзията? Или може би този избор е нов опит да замъгли чрез архаичната дума за „моментално, едновременно“ способността на „смъртния поглед“ да види това, което и той, поетът, вижда? Удължаване на перспективата? Бунт срещу протеженията, които водят до предстоящото съвпадение? Единственият му компромис към стандартното възприемане на бедствията? Или просто извисяване на интонацията по начина, по който „августовско“ подготвя финала и осветява сцената за репликата на Иманентната Воля:

*... докато Предачът на Вселенските Ери
не каза „Тук!“. И всеки слух потрепери,
и консумацията се осъществи, и се захлопнаха двете
полусфери.*

Във „всеобщото колело“, което Иманентната Воля „върти“, вероятно се вписва и времето. Оттук идва и новият епитет за Иманентната Воля: „Предачът на Вселенските Ери“. Това си е малко пресилена персонификация, от която абстрактното понятие получава абстрактна полза, но можем да си я обясним с навиците на църковния архитект у Харди. В случая той е на милиметри от отъждествяването на безсмисленото със злонамереното, докато Шопенхауер настоява именно на сляпото механично — което ще рече нечовешко — естество на Волята, чието присъствие се усеща от всички форми на съществуването, били те одушевени или неодушевени — чрез стреса, сблъсъка, напрежението и, като в случая, чрез катастрофата.

Ето какво в края на анализа се оказва, че се таи под вездесъщата му страст към драматичния анекдот в поезията. Истината за нечовешката същност на феноменалния свят разпалва въображението му както женската красота разпалва въображението на донжуана. Като биологичен детерминист той охотно прегръща идеята на Шопенхауер не само защото я възприема като източника на всички съвършено

непредсказуеми и необясними по друг начин събития (обединявайки по този начин „далечен“ и „времеви коридор“), но и защото, подозирам, тя поема вината за „безразличието“ на света.

Можете да го наречете рационален ирационалист, разбира се, но това ще бъде грешка, защото концепцията за Иманентната Воля не е ирационална. Напротив, точно обратното. Тя е крайно дискомфортна, да не кажа дори застрашителна; но това е свършено друга работа. Дискомфортът не означава ирационалност, така както и рационалността не означава комфорт. Но тук не му е мястото да цепим косъма. Едно е ясно: Иманентната Воля в очите на нашия поет притежава статута на Върховната Същност, едва ли не на Първодвигателя. Следователно тя, съвсем подобаващо, говори с едносрични думи; и съвсем подобаващо произнася „Тук“.

Първата подобаваща дума в тази строфа обаче е „консумацията“, тъй като сблъсъкът е през нощта. С „консумацията“ брачният съюз се довежда до крайната си цел. „Захлопването“, което извиква представата за сватбарски паници и капаци, е по-скоро екот от тази тропа, отколкото подсилване на звука й. Това е удивителен глагол, който превръща двете полусфери, свързани от „девическото“ пътешествие на „Титаник“, в две затръшнати едно в друго изпъкнали местилища. Навярно точно определението „девическо“ е изтръгнало първия звук от „лирата“ на поета.

[1] Визираният цитат е от по-горе споменатото стихотворение на Уилям Бътлър Йейтс „Второто пришествие“: „И кой зъл звяр, дочакал своя час,/ пълзи към Витлеем да се роди?“ (Йейтс, Уилям Бътлър. Кръвта и луната. С., Народна култура, 1990. Превод от английски Владимир Трендафилов.). — Б.пр. ↑

[2] Кораб (Ship) на английски е от женски род. — Б.пр. ↑

[3] Страхът от смъртта ме тревожи (лат.). — Б.пр. ↑

[4] Роналд Рейгън. — Б.пр. ↑

[5] Францисканският монах, който венчава Ромео и Жулиета. — Б.пр. ↑

[6] Британски поет (1844–1889), известен с виртуозните си римни и ритмични схеми. — Б.пр. ↑

VI

Въпросът е защо, а отговорът идва под формата на поетичен цикъл, написан от г-н Харди година след „Съединяването на двоицата“ — прочутите „Стихове от 1912–13 г.“. И тъй като ще разгледаме едно стихотворение, трябва да имаме предвид, че женственият кораб бе погубен, а мъжественият Къс от Лед оцеля след срещата. Че забележителната липса на обичайната за жанра и тематиката на стихотворението сантименталност може да бъде отдадена на неспособността на нашия поет да се идентифицира с губещата страна, пък било то само и заради пола на кораба.

„Стихове от 1912–13 г.“ са написани по повод смъртта на съпругата на поета Емма Лавиния Гифърд, която след трийсет и осем години брак умира на 27 ноември 1912 година, осем месеца след катастрофата на „Титаник“. Двайсет и едно на брой, тези стихотворения разкриват разтапянето на въпросния Къс от Лед.

Накратко казано, бракът е бил толкова продължителен и нещастен, че е снабдил „Съединяването на двоицата“ с централна метафора. Освен това е бил достатъчно устойчив, за да превърне поне единия от двамата участници в играчка в ръцете на Иманентната Воля, при това, както може да се очаква, в студена играчка. Ако Емма Харди бе надживяла съпруга си, това стихотворение щеше да остане като забележителен, макар и непряк, монумент на мрачното равновесие между двата им живота, протекли в отделни коридори; на ниската температура на поетовото сърце.

Внезапната смърт на Емма Харди разбива на парчета равновесието. В известен смисъл нашият Къс от Лед внезапно се оказва сам-самотен. В друг план на разсъждение „Стихове от 1912–13 г.“ могат да се разглеждат като жалбата на айсберга за изгубения кораб. Така те се оказват едно подробно възпроизвеждане на злополуката; естествено, по-скоро страничен продукт на мъчителен себеанализ, отколкото на метафизичен поход към корените на трагедията. В края на

краищата никоя злополука не може да се поправи само като се разкрие, че нещо в причинно-следствените връзки се е получило зле.

Ето защо този цикъл е предимно ретроспективен. За да кажем още по-накратко нещата, неговата героиня не е Емма Харди, съпругата, а Емма Лавиния Гифърд, булката: девицата. Стихотворенията се вглеждат в нея през потъмнялата призма на трийсет и осем годишния брак, през замъгления твърд кристал на самата Емма Харди. Ако този цикъл изобщо има герой, той е миналото със своето щастие, или по-точно, със своето обещание за щастие.

Както повечето човешки злочестини, и тази история е съвсем обичайна. Като тема на елегичната поезия загубата на любимата е също така обичайна. Това, което прави „Стихове от 191213 г.“ малко по-необикновени от самото начало, е не само възрастта на поета и героинята му, но и самият брой на стихотворенията, както и прозодичното им разнообразие. По принцип за елегиите, писани в памет на някого, е характерен музикалният или поне метричен общ тон. При този цикъл обаче се натъкваме на забележителна метрическа пъстрота, която ни кара да мислим, че майсторството в случая се явява цел почти толкова важна, колкото и самата им цел.

На това разнообразие, естествено, би могло да му се даде психологическото обяснение, че мъката на поета е търсила адекватна форма, за да се излее. Обаче формалната сложност на тези двайсет и един опита да се постигне това подсказва за напрежение в цикъла, по-силно от мъката или от което и да било друго чувство. Така че нека погледнем може би най-семплото от гледна точка на метриката стихотворение измежду тях и да се помъчим да разберем какво става.

ПОСЛЕДНАТА ТИ РАЗХОДКА

*Ти пак по пътя през степта се върна
и с поглед, впит в светлика на градчето,
облял лицето ти, съвсем не зърна,
че скоро то от смърт ще е отнето.
Любимият ти ореолен кът
те бе огрял днес за последен път.*

*Бе минала край хълма вляво, де
след осем дена щеше да полегнеш,
за теб да шепнат сякаш ти не бе;
сега видя го, без да се напрегнеш,
че чужд бе той, а под тревите меки
ти скоро щеше да се спреш навеки.*

*Не бях в двуколката. Но и да бях,
едва ли щях да видя основание
по лицевите ти черти за страх,
че сетен път се взират в туй сияние,
нито да разчета в тях крадешком:
„Отивам към последния си дом.*

*Там може да ти липсвам. Но едва ли
ще знам на колко дни ме навестяваш,
изобщо идвал ли си. И рида ли
поне веднъж. И ако се надяваш,
че упреци ще слушам пак — недей.
Ни ласки ще усещам, ни елей.“*

*Така е: ни ще чувстваш, ни ще знаеш.
Ала то повод ли е за забрава?
Спомни си, скъпи дух, ако желаеш,
проблемът „полза“ как ме занимава!
Но все пак истината е една —
ти си отвъд любов, хлад, страст, вина.*

„Последната ти разходка“ е второто стихотворение в цикъла и според датата под него е написано по-малко от месец след смъртта на Емма Харди, тоест когато шокът от кончината ѝ е бил още много жив. Замислено като спомен за нейното завръщане една вечер у дома след обичайната ѝ разходка, която впоследствие се оказва последната, стихотворението в първите два куплета се задълбочава в парадокса на играта между движение и статичност. Двуколката, с която героинята е минала покрай мястото, където скоро е щяла да бъде погребана, сякаш

грабва въображението на поета като метафора на късогледия начин, по който движението вижда неподвижността, или може би на пренебрежението на пространството и към двете. Във всеки случай мисловният влог в тези строфи е някак по-силен от сантименталния, въпреки че вторият изпъква на преден план.

Или по-точно, стихотворението бяга от емоционалното в рационалното, при това — бързо. В този смисъл тук си имаме работа с първокачествен образец от Харди, защото при него рядко се наблюдава обратната тенденция. Да не говорим, че едно стихотворение по дефиниция е преносно средство, което важи двойно за дискутираното тук, тъй като и метриката му се занимава с транспортен пренос. С четиристъпния си ямб^[1] и местещата се цезура, която на места кара петия ред да премине в анапест, строфите му великолепно пресъздават люшкането на теглената от кон двуколка, а последните римувани два стиха имитират завръщането ѝ. Както може да се очаква от Харди, тази схема се поддържа от край до край в стихотворението.

Първото нещо, което виждаме, са чертите на героинята, осветени — навярно мержеливо — от „светлика на градчето“. Светлината тук е по-скоро кинематографична, отколкото поетична; думата „градчето“ също не спомага кой знае колко за извисяването на патоса, а това обикновено се очаква, когато става дума за външния вид на героинята. Нещо повече, стих и половина са посветени на натъртването на идеята — на места буквално с тавтологична наслада — как тя не осъзнава предстоящата трансформация с лицето си, защото „скоро то от смърт ще е отнето“. Чертите ѝ на практика липсват; и единственото обяснение, защо нашият поет не се възползва от възможността да ги опише, е перспективата за целия цикъл, който вече е в главата му (въпреки че никой поет не е сигурен, дали ще успее да напише следващото си стихотворение). Това, което присъства от Емма Харди в тази строфа, е по-скоро речта ѝ, чието ехо се усеща, в „любимият ти ореолен кът“. Човек сякаш я чува да казва: „Любимата ми гледка“, или „Какъв ореол!“, тъй като тя при всички случаи е ходела на църква.

Следващата строфа се придържа толкова стриктно към топографията на „пътя през степта“, колкото и към хронологията на събитията. Очевидно героинята е излязла на тази разходка точно седмица или малко по-малко преди да умре и осем дена по-късно е била погребана на мястото от лявата страна на пътя, покрай което е

минала, докато се е прибирала през степта. Подобна буквалност може би се дължи на съзнателно овладяване на емоцията, а „хълмът“ подсказва за търсено бягство от патоса. Със сигурност подхожда на образа на двуколка, която трополи по пътя, с омекотени от тетраметъра подрусвания. И все пак, като познаваме страстта на Харди по детайла, по земното, можем да предположим, че тук не е положено специално усилие и не са търсени специални въздействия. Той просто регистрира делничния начин, по който е настъпила една така абсурдно драстична промяна.

Оттук идва и следващият стих, който е най-високата точка в тази строфа. В „за теб да шепнат сякаш ти не бе“ човек долавя не толкова чувството за загуба и непоносимо отсъствие, колкото за всепоглъщащо отрицание. „Сякаш ти не бе“ е твърде прямо за успокоение или пък, ако щете, за безпокойство, а смъртта се състои точно в отрицанието на индивида. Следователно „сега видя го, без да се напрегнеш,/ че чужд бе той“ не е упрек, а по-скоро признание, че това е върната реакция. С „а под тревите меки,/ ти скоро щеше да се спреш навеки“ двуколката и експозицията най-после достигат края на пътуването си.

По принцип централната тема на тези две строфи е липсата на каквото и да било съмнение или предчувствие у героинята за приближаващия край. Такова очакване би могло да е забележително, ако не беше възрастта ѝ. И макар в целия цикъл поетът да настоява, че кончината на Емма Харди е дошла изневиделица, от други източници става ясно, че тя е страдала от няколко заболявания, включително и душевно. Но около нея сякаш е имало нещо, което го е убеждавало, че ще го надживее; може би нещо свързано с начина, по който се е виждал като играчка в ръцете на Иманентната Воля.

И въпреки че според мнозина началото на третата строфа въвежда темата за вината и угризенията, която същите тези мнозина биха могли да открият из целия цикъл, думите „Не бях в двуколката“ само повторно констатират колко е нужно това предчувствие или в най-лошия случай констатират вероятно собствената си неспособност да доловят това предчувствие. Следващите стих и половина съвсем категорично ще наложат тази вероятност и по този начин ще изключат каквото и да било основание за упрек по негов адрес от страна на говорещия. И все пак тук за първи път в стихотворението се прокрадва автентичен лиризм — най-напред чрез многоточието, а после чрез

думите „но и да бях“, които без съмнение означават, че той не е бил до нея в часа на нейната смърт. Лиризмът набира пълна сила в следващите думи („едва ли щях да видя основание по лицевите ти черти за страх“), където всички съгласни в „лицевите ти черти“ вибрират и раждат на фона на светлината силуета на пътничката, клатушкаща се насам-натам в такта на двуколката. Тук пак имаме работа с кинематографичен подход, при това в черно-бял филм. Би могло да се каже и „анимация“, ако не ставаше дума за 1912 година.

А колко сурови са думите „че сетен път се взират в туй сияние“ (отново въображението изпреварва често пъти техниката, пък и както вече казахме, монтажът не е изобретен от Айзенщайн). Тази тяхна суровост едновременно усилва и разбива почти любовната неувереност на думите „по лицевите ти черти“, издавайки копнежа на поета да поеме от бляновете към истината, сякаш тази последната носи по-голямо удовлетворение.

От бляновете той успява да излезе, без съмнение, но плаща за това с чудовищността на следващия стих, където си припомня истинските черти на героинята: „нито да разчета в тях крадешком“. Тук имаме явна препратка към думите на стената и неумолимата им прилика с нейната външност свидетелства съвсем красноречиво за състоянието на този съюз преди смъртта ѝ. В основата на приликата имаме усещане за нейната непроницаемост, а и до този момент в стихотворението се говори именно за това, понеже непроницаемостта може да се приложи с еднакво основание и към миналото, и към бъдещето. И въобще, тъкмо непроницаемостта сродява Емма Харди с бъдещето. Ето защо еквивалентът на думите „Мене, мене, текел упхарсин“, който поетът прочита по лицето на Емма, въобще не е плод на въображението.

Отивам към последния си дом.

*Там може да ти липсам. Но едва ли
ще знам на колко дни ме навестяваш,
изобщо идвал ли си. И рида ли
поне веднъж. И ако се надяваш,
че упреци ще слушам пак — недей.*

Ни ласки ще усещам, ни елей.

А ето я и нашата героиня, дума по дума. Поради уелото размесване на времената това е глас, който идва колкото от гроба, толкова и от миналото. И той е безмилостен. С всяко следващо изречение тя отнема онова, което е дала в предишното. А това, което дава и отнема, очевидно е хуанността му. По този начин тя се оказва наистина подходяща партия за своя поет. В тези редове отчетливо отекват семейните спорове, чиято сила напълно помита унинието на стиховете. Вдига се шум, който удавя трополенето на двуколката по паважа. Не можем да не забележим, че дори мъртва, Емма Харди е способна да нахлуе в бъдещето на съпруга си до степен, в която го кара да се защитава.

В тази строфа ние всъщност си имаме работа с привидение. И въпреки че епиграфът на цикъла — „Следи от стар пламък“ — е взет от Вергилий, точно този пасаж пряко напомня и по интонация, и по съдържание прочутата елегия на Секст Проперций от неговата „Cynthia Monobiblos“. Последните два стиха от този куплет във всеки случай звучат като добър превод на последната молба на Синтия: „А пък поемите си в моя чест ти просто изгори ги, изгори ги!“.

Единственото бягство от това отрицание е в бъдещето и тъкмо натам се отправя поетът: „Така е: ни ще чувстваш, ни ще знаеш“. Това бъдеще обаче ще да се окаже доста далечно, тъй като обозримата му част, настоящето на поета, вече е ангажирана. Оттук се появяват „ни ще знаеш“ и „Ала то повод ли е за забрава?“. И заедно с това бягство идва — особено в първия стих на тази последна строфа — едно пронизващо осъзнаване на окончателната раздяла, на растящото разстояние. Напълно в свой стил, Харди се справя със стиха със страхотна резервираност, като изтървава само кратка въздишка в цезурата и леко извисяване на интонацията в „знаеш“. Обаче потисканата лиричност се изтръгва на свобода и заявява своето в „скъпи дух“.

Той действително отправя обръщение към призрак, но този призрак е тотално лишен от религиозно измерение. Това не е много сладкодумна звателна форма, което само по себе си ни убеждава, че поетът точно нея е искал да каже. Той изобщо не търси по-тактична

алтернатива. (Какво друго би могло да се сложи вместо нея? Метриката, която му разрешава само три срички, изключва „скъпа Емма“; тогава какво, „драга ми“?) Тя си е дух, и то не защото е мъртва, а защото макар и лишена от физическо присъствие, тя е много повече от спомен: тя е същност, към която той може да отправи думите си, присъствие — или отсъствие — с което е свикнал. Това не е инерцията на брака, а на самото време — цели трийсет и осем години — които се съгъстват до степен на вещественост: бъдещето, чувства Харди, може само да втвърдява тази материя, защото то не е нищо друго, освен нарастване на времето.

Ето как се стига до „скъпи дух“. Така назована, тя вече може да бъде почти досегната. Въпреки че нищо не може да бъде поотдалечено от „дух“. И за човек, преминал през цялата гама от отношения, които една личност може да изпита към друга — от найчистата любов до пълното безразличие — „дух“ предлага още една, допълнителна възможност, ако щете, послепис, краен сбор. „Скъпи дух“ тук е произнесено малко като откритие и резюме, каквото и самото стихотворение предлага два реда по-долу: „Но все пак истината е една —/ ти си отвъд любов, хлад, страст, вина“. Това обяснява не само състоянието на един дух, но и нововъзникналото отношение у поета — отношение, с което е просмукан целият цикъл „Стихове от 1912–13 г.“ — и без което този цикъл не би бил възможен.

Изброяването на отношения на финала е тактически паралелно на „гротесков, лигав, безразличен“ от „Съединяването на двоицата“. Но въпреки че изброяването тук е водено от подобна логика на самоподценяването, то не постига същата редуktivна прецизност на анализа, а изумителен емоционален синтез, който поставя на ново ниво не само жанра на погребалната елегия, но и на любовната поезия въобще. Прямо като предишното стихотворение, „Последната ти разходка“ благодарение на финала си добива вид на отдавна отлаган, така рядко срещан в поезията послепис за това какво представлява любовта. Такова резюме очевидно е минималното изискване, за да влезеш в диалог с един дух, и последният стих прозвучава пленително, някак дори флиртуващо. Старецът ухажва неодоушевеното.

[1] Преводът е в петостъпен ямб поради необходимостта да се намери място на всички дискутирани думи и изрази. — Б.пр. ↑

VII

Всеки поет се учи от прозренията си и Харди, с изрично заявената си склонност да „оглежда най-лошото до дъно“, сякаш постига полза във — и извлича полза от — „Стихове от 1912–13 г.“. При цялото богатство на детайли и топографски препратки цикълът постига едно универсално, почти надличностно качество, тъй като борави с полюсите на емоционалния спектър. „Най-лошото до дъно“ много добре си пасва с „най-доброто до дъно“, като между тях остава място само колкото да се вмъкне бърза предсмъртна изповед. Сякаш прокарваме палец през страниците на книга от края към началото, преди да я поставим на лавицата.

Само че тя така и не стига до лавицата. Като човек по-скоро на рационалната, отколкото на емоционалната нагласа, Харди, разбира се, съзира в цикъла възможност да поправи онова, което много хора и отчасти самият той считат за лирически недостиг в собствената му поезия. И наистина, „Стихове от 1912–13 г.“ показват съществено отклонение от характерните му гробовни размисли, величави откъм метафизика, но често блудкави откъм чувство. Ето кое обяснява амбициозното търсене там на разнообразна стихотворна архитектура, но най-вече обяснява фиксацията на стихотворението върху началната фаза на брака на Харди: срещата му с една девойка.

На теория тази среща гарантира изблик на положителни чувства и на моменти постига точно това. Но то се е случило толкова отдавна, че оптиката на интро- и ретроспекцията често пъти се оказва недостатъчна. Като такава тя бива неволно заменена с лупата, през която нашият поет си умува върху любимите му безкрайности, Иманентни воли и тем подобни, които му дават възможност да „оглежда най-лошото до дъно“.

Но той, изглежда, няма и други инструменти: винаги, когато се изправи пред избор между някоя трогателна или по-рязка реплика, обикновено избира втората. Това може да се отдаде на някои аспекти

от характера или темперамента на г-н Харди; а още по-уместно би било да се отдаде на изкуството му.

Защото поезията за Томас Харди е преди всичко инструмент на познанието. Кореспонденцията му, както и предговорите му към различни негови издания, изобилстват от омаловажавания на статута на поета; там той често изтъква, че поезията за него е като дневник и има коментарна роля. Мисля, че можем да приемем думите му за чиста монета. Освен това не бива да забравяме, че човекът е самоук, а самоуките винаги са се интересували повече от същността на това, което учат, отколкото от съпровождащите я факти. В сферата на поезията това се изразява в акцентуване върху откровението, често пъти за сметка на хармонията.

Няма спор, че Харди е положил неимоверни усилия да овладее хармонията и майсторството му често граничи със съвършенството. Въпреки това то си остава само майсторство. Той не е гений на хармонията; стиховете му рядко запяват. Музиката в стиховете му е мисловна музика, но като такава е абсолютно уникална. Най-силната отличителна черта на поезията на Томас Харди е, че формалните ѝ аспекти — рима, метрика, алитерация и т.н. — са именно аспекти, подчинени в служба на мисълта му. С други думи, те рядко генерират тази сила; основната им дейност е да въведат идеята и да не ѝ се пречкат в краката.

Предполагам, че ако можехме да го попитаме какво харесва повече в едно стихотворение — прозрението или структурата, — той би направил опит да се изплъзне, но в крайна сметка би дал отговора на самоукия: прозрението. Следователно това е критерият, по който човек трябва да оценява творчеството му и в частност този цикъл. Защото в това изследване на крайностите на отчуждението и привързаността той е търсел да стигне до дъното на човешкото прозрение, а не до себеизява. В този смисъл нашият предмодернист няма равен на себе си. Отново в този смисъл неговите стихове са наистина вярно отражение на самото изкуство, чиято сфера на действие също е синтез на рационалното с интуитивното. Може да се каже обаче, че той някак си обръща работата: интуитивен е към веществото на творбата си, а крайно рационален към формалните особености на стиха.

За това си плаща скъпо и прескъпо. Добър пример в случая е стихотворението „Под лунната светлина“, което е написано две години по-късно, но в известен смисъл пак е част от „Стихове от 1912–13 г.“ — ако не обезателно тематично, то със сигурност като психологически вектор.

*„Самотни ми работнико, ти тук
защо пред гроба ѝ стоиш без звук
вторачен в него, сякаш няма друг?“*

*С молбата си в изпитите очи
духа от гроба ѝ току-речи
си вдигнал посред лунните лъчи!“
„Глупако, хора виждам всеки ден,
но никого от тях не ща освен
духа ѝ, ала де късмет за мен!“*

*„Разбрах — обичал си я, без съмнение,
през глад и пир, през зной и наводнение
и след смъртта ѝ сам потъна в тление?“*

*„Грещиш: жената тук не бе щастлива,
към нея любовта ми бе свидлива,
не я ценях, докато беше жива.“*

Като много други стихотворения на Харди това някак също се вслушва назад към фолклорната балада с нейните диалози и елементи на социален коментар, фалшиво романтичното начало и натрапчивият лапидарен тон на тристишията — да не говорим пък за заглавието — предполагат наличието на полемичен аспект в „Под лунната светлина“, ако го разглеждаме на фона на съвременната поетична реч. Иначе стихотворението очевидно е „вариация на тема“, доволно често използвана в поезията на Харди.

Обертонът на социалния коментар, често пъти доста остър в баладите, тук е някак приглушен, макар и не напълно. По-скоро е подчинен на психологическия обрат на творбата. Изключително

съобразително от страна на поета е да направи точно „работник“, а не някакъв градски минувач подигравчия, носител на съдържателното, ужасяващо прозрение, разкрито в последната строфа. Защото в литературата обикновено се приема, че разкъсаното от криза съзнание е приоритет на образованите класи. Пред нас обаче е недодяланият работник, почти плебей, който натежава едновременно с най-застрашителното и най-трагичното самопризнание, което можем да срещнем в поезията на Харди.

И въпреки че синтаксисът е достатъчно ясен, метриката — издържана, и психологията — проникновена, самото структуриране на поемата подкопава интелектуалните ѝ постижения с тази тройна рима, която не е оправдана ни от историята, ни — което е още по-лошо — от собственото си качество. С две думи, работата е компетентна, но не особено удовлетворяваща. Схващаме посоката на творбата, но не десетката на мишената ѝ. Ала що се отнася до истината на човешкото сърце, този вектор може да се окаже достатъчен. Човек си представя, че точно това си е мислел поетът по този и по много други поводи. Защото от вглеждането в „най-лошото до дъно“ ослепяваш за самия себе си.

VIII

За щастие Харди живее достатъчно дълго, за да не остане в клопката нито на постиженията си, нито на неуспехите си. Така той е имал възможността да се съсредоточи върху постиженията си, може би с едно допълнително усещане за тяхната човешчина или може би, независимо от това усещане. Ето едно от тях — стихотворението, наречено „После“. Написано е около 1917-а, когато доста хора около него са били заети да убиват събратьята си, а нашият поет е бил седемдесет и седем годишен:

*Щом Сегашното Време залости врата след престоя
ми слабоват
и след ден-два нов май плесне с листи — зелени
криле,
нежно — мъхести като коприна, дали съседите ми
ще си рекат:
„Той ги виждаше тия неща, и не виждаше зле“?*

*Ако в здрач си отида, когато, сякаш по-неусетно от
мигване даже,
хладно — росният ястреб се стрелне през сенките за
опора
към усукан от вятър трънак, наблюдател навярно
ще каже:
„Според мен неведнъж той е гледал този ястреб в
простора.“*

*Ако издъхна сред някоя нощна тъма, пеперудна и
душна,
а до мен таралежът потайно запълзи през тревата,*

*друг човек ще възкликне: „Той бранеше всяка
живинка простодушна,
но без полза голяма, пък и вече лежи под земята.“*

*Ако, чули, че вече ме няма, те спрат посред нощ на
вратата
и се вгледат в звездния сонм, дето зиме се нароява,
то дали на онез подир мен тиха мисъл ще огрее
лицата:*

*„Да, той имаше усет за тайнството в гледка
такава“?*

*И ще каже ли някой, дочул сетната ми камбана в
мрака*

*и между паузите вятъра, дето ми отвява свещта,
за да лумне отново, също както възражда се на
камбаните грака:*

„Той сега не ги чува, но ги чувстваше тези неща“?

Тези двацет хекзаметрични стиха са гордост за английската поезия и дължат цялата си сила именно на хекзаметъра. Добър въпрос е на какво по-точно дължим появата на хекзаметъра тук, а отговорът е, че в него старецът може да диша по-свободно. Хекзаметърът не е тук заради своите епични или, все според същата класическа терминология, елегични внушения, а заради своите тристъпни вдихателни и издихателни свойства. На подсъзнателно ниво това удобство се превежда като изобилие от време, като ненужност да се бърза. Хекзаметърът, ако щете, е разтегляне на мига и с всяка следваща дума в „После“ Томас Харди го доразтегля.

Поетичната закачка в това стихотворение е свършено семпла: докато размишлява върху неизбежната си кончина, поетът рисува стилизирани винетки на всеки от четирите сезона като възможен фон на смъртта му. Забележително добре допълнена от заглавието и освободена от емоционалната инвестиция, която обикновено съпровожда навлизането на поетите в такива теми, стихотворението напредва с темпото на меланхолния размисъл — тъкмо каквото,

предполагам, г-н Харди би искал от него да прави. Изглежда обаче, че някъде по пътя стихотворението се изплъзва от контрола му и нещата започват да се случват в разрез с първоначалния план. С други думи, изкуството превзема майсторството.

Но да започнем с началото — а начало тук е пролетта, която е въведена с едно непохватно, почти проскърцващо седемдесетгодишно изящество: едва-що Май влиза в картината и ударението го поразява. Това се набива в очи още по-силно след свръхмайсторското и проскърцващо „Щом Сегашното Време залости врата след престоя ми слабоват“, с великолепно струпване на шипящи съгласни. „Престоя ми слабоват“ е прекрасно словесно съчетание, което някак извиква представа за гласа на поета на тази възраст и така задава тона на останалата част от стихотворението.

Разбира се, трябва да имаме предвид, че разглеждаме цялото произведение през призмата на модерния поетичен идиом — този от края на двайсети век. Това, че някои неща изглеждат приповдигнати и старовремски през тази призма, не означава непременно, че са предизвикали същия ефект навремето. Като вдъхновител на увъртяното красноречие Смъртта няма равна на себе си и в деня на Страшния съд ще може да цитира колкото щеш примери в своя полза. И по повод на това красноречие ще кажем, че „Щом Сегашното Време залости врата след престоя ми слабоват“ е нещо превъзходно, ако ще и само защото показва, че поетът е по-загрижен за речника си, отколкото за перспективата, която описва. Има покой в този стих, за което допринася и фактът, че ударените думи тук са двусрични и трисрични; неударените срички омаловажават патоса им с аурата си на послепис, или мисъл, дошла впоследствие.

Всъщност разтеглянето на хекзаметъра — тоест на времето — и запълването му започва с „престоя ми слабоват“. Но нещата рязко се ускоряват, когато ударението пада върху „май“ във втория стих, който се състои предимно от едносрични думи. Общото звуково впечатление от втория стих е, че пролетта на г-н Харди е по-богата на листа от който и да било август. От психологическа гледна точка обаче човек добива чувството, че се натрупват определения, които нахлуват доста навътре в третия стих чрез един сложно съставен омировски епитет. Цялостното усещане (въплътено в бъдещето време) е за забавяне на

хода на времето, разграфен на отделни секунди, защото точно това са едносричните думи: произнесени — или напечатани — секунди.

„Безпогрешно око за природния детайл“ — възторгва се Айвър Уинтърс по адрес на Харди. А ние, разбира се, само можем да се възхитим на това око, което е толкова остро, че е оприличило на коприна обратната страна на листата — но това става за сметка на слуха. Ако прочетете тези стихове на глас, ще падате и ще ставате на втория и ще мъкнете в началото на третия. Накрая ще заподозрете, че поетът е натъкнал тези стихове с толкова природни детайли не заради образността, а заради нуждата от запълване на метричните празноти.

Истината, разбира се, е някъде по средата: реалният природен детайл се равнява на съотношението между едно листо например и наличното място в стиха. Може да стигне, може и да не стигне. Ето как поетът научава стойността на този лист, както и на възможните ударения в рамките на стиха. И за да облекчи сричковата гъстота на горния ред, г-н Харди вкарва в ход почти хорейното определение „нежно — мъхести като коприна“, но това не е поради любов към листенцето или към чувството, предизвикано от него. Ако му беше мило за тях, щеше да ги измести в римна позиция или въобще някак щеше да ги измъкне от музикалното чистилице, където ги откриваме.

И все пак, технически погледнато, този стих и половина действително демонстрира това, което г-н Уинтърс цени толкова много в нашия поет. А пък нашият поет тук напълно съзнателно се перчи с природните детайли, че ги и доизпипва. И това му дава възможност накрая да обобщи с разговорното: „Той ги виждаше тия неща, и не виждаше зле“. Вероятно тази съдържана оценка, фино балансираща паянтовото великолепие на първия стих, е била целта му от самото начало. Тя лесно се цитира и точно поради това поетът я влага в устата на съседите, което пък я изчиства от неловкостта на себеизтъкването и я прави всичко друго, но не и автоепитафия.

Няма как да докажа това — макар че то няма как и да се опровергае, — но на мен ми се струва, че първият и последният стих („Щом Сегашното Време залости врата след престоя ми слабоват“ и „Той ги виждаше тия неща, и не виждаше зле“) са съществували много преди появата на „После“. Съвсем независимо. Природните детайли се оказват между тях по случайност, защото предоставят и рима (при това не особено вдъхновена, та се е налагало да се добавят и определения).

Но след комплектуването на всичко това поетът вече е имал строфа, от която е произтекла структурата на стихотворението.

Още един признак за това е неяснотата около сезона в следващата строфа. Бих рекъл, че е есен, тъй като по-нататък строфите се отнасят до лятото и зимата, а ошмуленият трънак изглежда гол и премръзнал. Тази последователност малко изненадва у Харди, който е много добър конструктор на сюжети — тъкмо човекът, който да подреди сезоните в традиционния им правилен ред. След казаното дотук обаче трябва да признаем, че втората строфа излъчва уникална красота.

Тя започва с ново струпуване на шипящи съгласни. Отново доказателството и опровержението може да се окажат проблем, но „по-неусетно от мигване даже“ може да се окаже алюзия към Петрарка с неговото „Лети животът и за миг дори не спира^[1]“; а „После“, както знаем, е стихотворение за собствената смърт.

Но дори да оставим настрана първия стих с великолепната му цезура, последвана от съзвучието на двете „о“-та между „по-неусетно“ и „от“, тук имаме изобилие от находки. Първо, натъкваме се на този абсолютно кинематографичен, издържан в забавен каданс епизод за „хладно — росният ястреб“, който се стрелва „през сенките за опора“. А и не бива да изпускаме от внимание избора на думата „сенките“, като се има предвид темата на стихотворението. А след това можем и да поразсъждаваме за този „хладно — росен“ ястреб, и то най-вече за хладно — росната част. Какво, питаме ние, може да означава тази хладна роса, появила се след премигването, но предхождаща „сенките“? Не е ли добре заровена сълза? И не чуваме ли в „се стрелне... за опора/ към усукан от вятър трънак“ една обуздана или потисната емоция?

Може би не. Може би всичко, което чуваме, е натрупването на ударения, които в най-добрия случай извикват в съзнанието, чрез звука на „през/към/от“, образа на блъсканите от вятъра храсти. На този фон един безпристрастен, нереагиращ наблюдател се оказва уместен начин да се изобрази страничният свидетел, лишен от каквито и да било човешки характеристики, сведен единствено до зрението си. „Наблюдател“ е подходящо, тъй като той наблюдава отсъствието на нашия говорител и поради това е невъзможно да бъде описан в детайли: вероятността не може да си позволи да бъде придирчива. По

същия начин ястребът, който бие криле като клепачи през „сенките“, се движи през същото отсъствие. Подобното на рефрен „Според мен неведнъж той е гледал този ястреб в простора“ е още по-болезнено, защото реже и в двете посоки: полетът на ястреба тук е толкова реален, колкото и посмъртен.

Общо взето, красотата на „После“ се състои в това, че всичко вътре е умножено по две.

Следващата строфа визира, предполагам, лятото и началният стих ни пленява със своята осезаемост в „пеперудна и душна“, която става още по-осезаема, защото е отделена от смело преместена цезура. Но като говорим за смелост, трябва да отбележим, че само един много здрав човек би могъл да разсъждава за нощната тъмнина в мига на кончината си с равновесие, каквото откриваме в „Ако издъхна сред някоя нощна тъма“. Да не споменаваме пък безцеремонното отношение към цезурата. Единственият знак за възможна тревога е „някоя“ преди „нощна тъма“. От друга страна, „някоя“ е една от онези подръчни тухлички, с които поетът си оправя метриката, когато му се наложи.

Както и да е, но призьорът в този куплет несъмнено е „а до мен таралежът потайно запълзи през тревата“ — а в самия стих това е, разбира се, „потайно“. Краят е не така жив и е със сигурност побезинтересен, тъй като нашият поет явно се е захванал да печели любовта на публиката със симпатиите си към животинското царство. Напълно излишен жест, защото, като се има предвид темата, читателят и без това е на негова страна. Освен това, ако човек наистина реши да го гони до дупка, може да попита дали таралежът наистина е бил в опасност, че някой е трябвало да го брани. Но на този етап няма какво да се заяждаме. Поетът сам като че ли усеща недостига на плътност тук, което го кара да пришпори хекзаметъра с три допълнителни срички („друг човек“) — отчасти защото скованата реч според него внушава сърдечност, отчасти за да удължи времето на умирация — или пък времето, в което ще го помнят.

Едва в четвъртия, зимния куплет стихотворението се изправя лице в лице с отсъствието.

*Ако, чули, че вече ме няма, те спрат посред нощ на
вратата
и се вгледат в звездния сонм, дето зиме се нарича,
то дали на онез подир мен тиха мисъл ще огрее
лицата:
„Да, той имаше усет за тайнството в гледка
такава“?*

Като за начало „чули, че вече ме няма“ включва в евфемистичния си обсег сбогуването на автора със стихотворението, както и заглъхването на предишната строфа. По този начин публиката, помногобройна от „съседите“, „наблюдател“ или „човек“, бива въведена тук в текста и приканена да играе ролята на „и се вгледат в звездния сонм, дето зиме се нарича“. Това е един изключителен стих; природният детайл тук е ужасяващ в добрия смисъл на думата и на практика предсказва появата на Робърт Фрост. Защото през зимата наистина има „звезден сонм“, тъй като дърветата са голи и въздухът е прозрачен. Ако небесата са чисти, то звездният сонм действително се нарича. Стихът е апотеоз на отсъствието и въпреки това г-н Харди търси начин да утежни положението с „то дали на онез подир мен тиха мисъл ще огрее лицата“. „Огрее“ придава на предполагаемо хладните черти на оня, когото вече го няма, температурата на луната.

Зад всичко това, разбира се, се крие старата тропа за душите на мъртвите, които се приютяват на звездите. И все пак оптичката буквалност на интерпретацията е ослепителна. Излиза, че погледнете ли зимно небе, виждате Томас Харди. Това е то тайнството, за което е имал усет в живота си.

Но е имал усет и за нещо друго по-близо до земята. Докато четете „После“, започвате да забелязвате как от куплет на куплет тези, които го коментират, се появяват във все по-горни стихове. От дъното на първия те се изкачват до върха на петия. Това би могло да бъде съвпадение при всеки друг, освен при Харди. Освен това не бива да изпускаме от внимание развитието им от „съседите“ към „наблюдател“ към „човек“ към „те“ и накрая „някой“. Нито едно от тези имена не е конкретно, нито пък ласкаво. Е, кои са тогава тези хора?

Преди да стигнем дотам обаче, нека научим нещо повече за „някой“ и какво той очаква от него:

*И ще каже ли някой, дочул сетната ми камбана в
мрака
и между паузите вятъра, дето ми отвява свещта,
за да лумне отново, също както възражда се на
камбаните грака:
„Той сега не ги чува, но ги чувстваше тези неща“?*

Тук няма определен сезон, което означава „по всяко време“. Декорът е също всякакъв, стига да е някъде из провинцията и в полето да има църква, чиято камбана бие. Картината, описана във втория и третия стих, е хубава, но твърде обикновена, за да има с какво нашият поет да се похвали във връзка с нея. Може би „някой“ има предвид точно уменията му да я изобрази, като казва в негово отсъствие: „Той сега не ги чува, но ги чувстваше тези неща“. На всичкото отгоре „тези неща“ са звук; прекъсван от вятъра, но възобновяващ се. Звукът, който се прекъсва, но се възражда отново, може в края на тази автоелегия да бъде видян като самоописателна метафора — и то не защото въпросният звук идва от камбаната, която бие за Томас Харди.

А защото звукът, който на моменти прекъсва, но после пак се възражда, е всъщност метафора на поезията: на поредицата стихотворения, възникнали изпод едно перо, на поредицата стихове, обединени в едно стихотворение. Това е метафора на самото „После“, с всичките му странствания из ударенията и внезапните цезури. В този смисъл сетната камбана така и не спира — във всеки случай не и за г-н Харди. И няма да спре, докато „съседите“, „наблюдателите“, „човекът“, „те“ и „някой“ сме ние.

[1]

*Лети животът и за миг дори не спира;
смъртта и тя върви след него ден след ден...
От минало и настояще угнетен —*

и в бъдещето аз, уви, не виждам мира.

Петрарка, Франческо. Избрани стихотворения. Лавър. С., Народна култура, 1985. Превод от италиански Стефан Петров. — Б.пр.

↑

IX

Крайни оценки за мъртъв поет могат да се дават само на база на цялостното му творчество; и тъй като тук разглеждаме само част от творбите на Томас Харди, трябва да се преборим с изкушението. Достатъчно е да кажем, че той е един от малцината поети, които, дори при най-подробно разглеждане, лесно успяват да избягат от миналото. Това, което помага на бягството, очевидно е съдържанието на стиховете му: те просто са изключително интересни за четене. И за препрочитане, защото тъканта им често пъти се оказва непрístupна за удоволствието. Това е най-рискованият му залог и той го печели.

Само един път води извън миналото и той е към настоящето. Само че поезията на Харди не води много удобно съществуване тук. Рядко го преподават и още по-рядко го четат. Първо, по отношение на съдържанието той просто засенчва по-голямата част от поетичната продукция след него: едно сравнение прави много съвременни гиганти да изглеждат като глупаци. А за широката читателска публика копнежът му по неодушевеното изглежда непривлекателен и обезпокоителен. Това говори не толкова за мозъчното й здраве, колкото за мозъчното й меню.

Ако човек е избягал от миналото и неловко седи в настоящето, той сигурно ще упражнява очите си в посока към бъдещето, в търсене на своята по-подходяща ниша. Възможно е, въпреки че технологическият и демографски прелом, на който сме свидетели, сякаш изтръгна из корен каквато и да е далновидност или фантазия, която би могла да поникне върху нашия собствен, относително понятен опит. И все пак възможно е — и то не само защото триумфиращата Иманентна Воля би могла на върха на славата си да отдаде дължимото на своя отдавнашен защитник.

Възможно е, защото поезията на Томас Харди влиза надълбоко в това, което се счита за цел на познанието изобщо: неодушевената материя. Човешкият род е предприел своето пътуване към тайните й много отдавна, като с право подозира, че с нея делим обща клетъчна

постройка и че ако изобщо съществува истина за света, тя не ще е точно човешка. Харди не е изключение. Това, което е изключително в него обаче, е неотклонността на търсенията му, по време на които поезията му започва да придобива някои от безпристрастните черти на темата си, особено в тонален аспект. Това, разбира се, може да се приеме като камуфлаж, като носене на бойни дрехи в окопите.

Или като нова мода, която поставя началото на тенденция в английската поезия на двайсети век: хладнокръвната поза на практика се превръща в норма, безразличието — в троп. И все пак това са само страничните ефекти. Бих казал, че той е преследвал неодушевеното не за да го хване за гушата, при положение че то няма такава, а за да хване словото му.

Като се замисли човек, изразът „материално отговорно лице“ би подходил добре на поетичния идиом на Харди, само дето акцентът в него пада върху „материално“. Стихотворенията му често пъти звучат, сякаш материята се е сдобила с дар слово като още един аспект от човешката ѝ мимикрия. Може би точно такъв е и случаят с Томас Харди. Но, от друга страна, това се подразбира от само себе си, тъй като някой — най-вероятно аз — бе казал, че езикът е първият информационен ред на неодушевения свят за самия него, адресиран до одушевления. Или да го кажем по-точно, езикът е разредена форма на материята.

В този смисъл, при положение че стихотворенията му почти неизменно (веднага щом надвишат шестнайсет стиха) откриват допира на неодушевеното или го държат под око, в случай че някъде в бъдещето се намери по-подходяща от заеманата понастоящем от поета ниша. Ако трябва леко да перифразираме „После“, той ги виждаше нечовешките неща, и не виждаше зле; оттам идва това негово „око за природния детайл“, както и многобройните надгробни размишления. Дали бъдещето ще успее да разбере законите, управляващи природата, по-добре, отколкото досега се е справяло, тепърва ще видим. Но май ще му се наложи да признае, че връзката между човека и неодушевеното е доста по-силна от това, което литературата и философската мисъл досега са били склонни да приемат.

Ето какво помага на човек да види като в кристална топка как непознати тълпи в причудливи дрехи търчат за Скрибнъровото издание на събрания Харди или за избраното на „Пенгуин“.

ДЕВЕТДЕСЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО

I

Написана от Райнер Мария Рилке през 1904 година, поемата „Орфей. Евридика. Хермес“ кара човек да се зачуди дали наистина най-великата творба на века е създадена преди деветдесет години. По времето, когато я е писал, немският ѝ автор е бил двацет и девет годишен и е живял доста номадски живот, който го води първо в Рим, където започва поемата, а по-късно през същата година и в Швеция, където я завършва. Няма да говорим повече за обстоятелствата около написването ѝ поради простата причина че цялостният смисъл на поемата не може да бъде приравнен с което и да било преживяване.

Със сигурност обаче „Орфей. Евридика. Хермес“ е точно толкова бягство от биографията, колкото и от географията. Швеция най-много да е допринесла с разредената, сива, сумрачна светлина, която обгръща цялата сцена. От Италия е уловено дори по-малко, ако изключим често повтаряното твърдение, че барелефът от Националния музей в Неапол, на който са изобразени трите действащи лица от поемата, е задвижил писалката на Рилке.

Барелефът си съществува и това предположение би могло да бъде вярно, макар и, честно казано, да се обръща срещу поддръжниците му. Защото копията на този мрамор нямат чет, както и крайно разнообразните версии на мита. Единственият начин, по който можем да прикачим въпросния барелеф към поемата и обстоятелствата около личния живот на поета, е да изнамерим доказателство, че нашият поет е забелязал, да речем, физиономична прилика между женската фигура от барелефа и своята съпруга — скулпторката, с която по онова време е разделен, или, още по-добре, с голямата си любов, Лу Андреас-Саломе, с която по онова време е също така разделен. Но на практика не разполагаме с ни едно доказателство по въпроса. Само че дори да гъмжеше от доказателства, полза никаква. Защото едно съжителство или раздяла могат да предизвикат интерес само докато липсва метафората. Веднъж появи ли се, метафората превзема сцената. На всичкото отгоре чертите на фигурите от барелефа са прекалено

общи — както подобава на митологичен сюжет, интерпретиран през последните три хилядолетия с неумолима настойчивост от всички възможни форми на изкуството — за каквато и да било алюзия.

Отчуждението обаче кара всеки да се чувства в стихията си, а тази поема до голяма степен е точно за отчуждението. Именно на него поемата дължи неповяхващата си привлекателност; още повече че тук се третира квинтесенцията на чувството, а не някаква лична версия на поетовото страдание. Общо взето, това, което лежи в сърцевината на „Орфей. Евридика. Хермес“, е един доста разпространен израз, който формулира същността на отчуждението и звучи приблизително така: „Ако ти си отидеш, ще умра.“ Нашият поет обаче, технически погледнато, е прегазил напърно през формулата, за да стигне до обратната ѝ страна. Ето защо в началото на „Орфей. Евридика. Хермес“ се озоваваме директно на долната земя.

II

Според някои пресилени сравнения спускането до долната земя е толкова пра-начално, колкото и първият пътешественик, който го предприема: Орфей, пра-поетът. Което идва да покаже, че това сравнение си съперничи по възраст със самата литература или може би дори я предшества.

Независимо от очевидната съблазнителност на сюжета на завръщането, произходът на въпросното сравнение няма нищо общо с литературата. Той се корени, предполагам, в страха да не бъдеш погребан жив, който е достатъчно популярен дори в наши дни, но лесно можем да си представим как е върлувал в древността с унищожителните ѝ епидемии — особено пък холерните.

Както се оказва при повечето страхове, и този несъмнено е продукт на масовото общество — или във всеки случай на обществото, в което съотношението между човешката маса и отделния индивид води до пълното пренебрежение на първия елемент към смъртта на втория. В онези древни времена подобно съотношение навярно се е осигурявало най-вече от градската среда или пък от военния лагер — в еднаква степен благотворни за епидемии и литература (била тя устна или не), тъй като за разпространението си и двете се нуждаят от многолюдни стълпотворения.

Ето защо най-ранните литературни творби, които познаваме, са все на тема военен поход. Няколко от тях съдържат различни версии на мита за спускането на долната земя и завръщането на героя. Това е толкова свързано с идеята за тленността на всяко човешко усилие и на войната в частност, колкото и с добронамереността на подобен мит, който снабдява с нещо като хепиенд един разказ, намекващ за гибел в масов мащаб.

III

По всичко личи, че представата за долната земя като за разклонена, подобна на метрото, подземна структура идва от (на практика идентичните) варовикови пейзажи на Мала Азия и Северен Пелопонес. Те изобилстват от онова, което в цялата човешка праистория, че и история, е било използвано за подслон: пещерите.

Царството на Хадес е по същността си ехо от пред-урбанистичното минало, както подсказва плетеницата на долноземната топография, и най-вероятната родина на тази представа е древна Кападокия. (В нашата цивилизация най-ясно доловимото ехо от пещерата с всичките ѝ отвъдни внушения очевидно е катедралата.) Всеки възел от кападокийски пещери е могъл да даде подслон на население, сравнимо по численост с една съвременна община или голямо село, като най-привилегированите вероятно са обитавали местата по-близо до чистия въздух, а останалите са се тълпели все по-надълбоко. Много от пещерите се вият стотици метри навътре в скалата.

Изглежда, че най-труднодостъпните от тях са били използвани за складове или погребения. Когато умираше член на общността, отнасяли тялото му в най-отдалечения край на пещерния лабиринт, оставяли го и затваряли достъпа до вечния му дом с камък. При такова начало на въображението не му е било нужно да се напруга кой знае колко, за да продължи пещерните криволици още по-надолу в шуплестия варовик. Общо взето, тленността води до идеята за безкрайността доста по-лесно, отколкото обратното.

IV

След около три хиляди години напрегната работа на същото това въображение на човек ще му дойде съвсем естествено да оприличи селенията на долната земя на изоставена мина. Началните строфи на „Орфей. Евридика. Хермес“ показват, че до такава степен сме усвоили идеята за царството на мъртвите, щото поради самата си обичайност то вече се е отдалечило от нас или направо е изпаднало от употреба, отстъпвайки пред по-належащи въпроси:

*Тук в странната, безбродна мина за души
като безмълвни жили сребърна руда
те виеха снаги сред мрака...^[1]*

В случая „странната“ представлява покана да загърбим рационалния подход към историята, а „wonderlich“, преувеличено от преводача като „безбродна“, говори колкото за душевната, толкова и за физическата дълбочина на мястото, където сме се озовали. Тези епитети определят единственото веществено съществително в началния стих, а именно „мина“. Само че каквато и вещественост да му приписваме, тя е взривена от още едно определение — „за души“.

Доколкото можем да съдим по описанията и обясненията за долната земя, „мина за души“ е изключително сполучлива находка, защото „души“ в случая на първо място означава просто „мъртвите“, но носи със себе си както езическите, така и християнските си значения. В този смисъл долната земя се оказва едновременно и хранилище, и източник на запаси. Подобен складов подход към царството на мъртвите слива двете метафизики, с които боравим, в резултат на което, било поради налягането, липсата на кислород или високата температура, в следващия стих получаваме „сребърна руда“.

Това окисляване не е продукт нито на химията, нито на алхимията, а на един културен метаболизъм, който почти веднага се

усеща в езика; и нищо не го изтъква по-добре от „сребро“.

[1] Тъй като анализът е върху английски превод на Рилке, а не върху оригинала, приложеният тук български вариант по необходимост се явява превод на превода. Поради значително по-голямата дължина на българските думи спрямо английските метричната стъпка в българския превод е разширена от петостъпен на шестостъпен ямб, с цел да се поберат всички особености на стиха, които Бродски разисква. За справка вж. превода от немски от Петър Велчев (Рилке, Райнер Мария. Лирика. С., Народна култура, 1979) в края на текста. — Б.пр. ↑

V

Със или без Националния музей, това „сребро“ идва, както личи, от Неапол, от една друга пещера към долната земя, отдалечена на около петнайсет километра западно от града. Тази пещера, която има близо стотина входа, е била обиталището на Кумейската сибилата, до която се допитва Еней на Вергилий, преди да се спусне в царството на мъртвите в книга VI от „Енеида“, за да се види баща си. Сибилата предупреждава Еней за различните трудности, които ще съпътстват начинанието му, като основната сред тях ще е отчупването на Златната клонка от едно златно дърво, покрай което ще мине. Само ако поднесе тази клонка на Персефона, царицата на Хадес, той ще получи достъп до тъмните ѝ владения.

Златната клонка, както и дървото ѝ, очевидно ни отпращат към подземните находища от златна руда. Ето защо отчупването ѝ е така трудно, както е трудно и извличането на цялата рудна жила от скалата. В неосъзнат или може би нарочен опит да избегне имитацията на Вергилий, Рилке променя метала, а заедно с него и тоналността на сцената, с очевидното желание да постигне по-сдържана цветова визия за владението на Персефона. С тази промяна, разбира се, идва и промяната в търговската цена на „рудата“ му, тоест човешките души, което пък загатва както за тяхната многочисленост, така и за приглушения патос на разказвача. С две думи, „среброто“ идва от сибилата през Вергилий. Това е същността на метаболизма тук; но ние едва-едва сме успели да одраскаме повърхността.

VI

Ще стигнем и по-надълбоко, надявам се, въпреки че работим с английски превод на немско стихотворение. А може би точно поради това. Преводът е бащата на цивилизацията, а като говорим за преводи, този е изключително добър. Взет е от „Райнер Мария Рилке: Избрани произведения, Том II: Поезия“, издаден през 1976 г. от „Хогарт прес“ в Лондон.

Направен е от Дж. Б. Лийшман. Основната причина, поради която той е особено добър, е несъмнено самият Рилке. Рилке е поет на простите думи и борава предимно с обичайна метрика. В интерес на истината през цялата си приблизително трийсетгодишна кариера на поет той има само два по-решителни опита да разчупи метрично — римните ограничения. Първият път е в сборника от 1907-а, наречен „Neue Gedichte“ („Нови стихове“), в цикъл от пет стихотворения, посветени — макар и повърхностно — на теми от гръцката античност. Вторият му опит, обхващащ с прекъсвания периода от 1915 до 1923 година, съставлява онова, което по-късно става известно под името „Дуински елегии“. Колкото и изумителни да са тези елегии, човек има чувството, че нашият поет е получил повече свобода, отколкото се е надявал. Петте произведения от „Neue Gedichte“ са съвсем друго нещо и „Орфей. Евридика. Хермес“ е едно от тях.

Налице имаме бял стих в петостъпен ямб, а в тази форма английският език се чувства съвсем удобно. Второ: поемата си е откровен наратив, с експозиция, развитие и развръзка, обособени доста отчетливо. От гледна точка на преводача това не е поема, водена от езика, а поема, водена от случката, но точно такива задачи радват преводачите, защото при тях прецизността се припокрива с леснината.

Трудът на Лийшман е още по-възхитителен, като се има предвид, че той осъразмерява пентаметъра в по-голяма степен, отколкото го виждаме в немския оригинал. Това привежда поемата в позната на английския читател метрична стъпка и му дава възможност да следи ред по ред мисълта на автора с по-голяма увереност. Много по-

нататъшни старания — а през последните трийсет години превеждането на Рилке се е превърнало в пълна мания — са провалени от стремежа да се прекопира ударение по ударение метричната специфика на оригинала или пък поемата да се потопи изцяло в прищевките на свободния стих. Независимо дали преводачите по този начин са показвали жаждата си по автентичност или по буквалистично следване на актуалния поетически идиом, като цяло аспирациите им (често пъти отстоявани с рязък тон в предговорите) се отличават по това, че не принадлежат на автора. В случая с Лийшман обаче преводачът напълно се е отказал от егото си в полза на читателя; само по този начин една поема престава да бъде чуждестранна. Ето я и нея, в цялостен вид.

VII

ОРФЕЙ. ЕВРИДИКА. ХЕРМЕС

*Тук в странната, безбродна мина за души
като безмълвни жили сребърна руда
те виеха снаги сред мрака. Между корените
кръвта, която в хората тече, напираше
като масивен блок от тежък порфир в мрака.
И друго тук не бе червено.*

*Но имаше скали
и призрачни гори. И мостове сред пустошта
там, над гигантско, сиво, безотгласно езеро,
увиснало връз каменистото корито
далеч, сякаш бе сиво облачно небе.
А през моравите, притихнали в търпение,
бледнееше една-единствена пътечка
като безкраен лен, изопнат за избелване.*

И по самотната пътека те дойдоха.

*Предвождаше ги строен мъж с наметка синя,
вторачен с няма нетърпение напред.
С нозе той пътя гълташе на едри късове,
без да се бави с дъвчене; ръцете му
висяха тежки, свити в падащите дипли,
сега безчувствени към трепетната лира,
която бе прорасла в лявото му рамо
като две диви рози над маслинов клон.
А сетивата му се бяха разделили:
докато взорът като куче все напред*

летеше тичешката, връщаше се, чакаше
задъхан край поредния завой на пътя,
слухът му креташе зад него като мирис.
Той често го усещаше да се разпъва
назад до идването на онези двамата,
които трябваше нагоре да го следват.

Но зад гърба му друг шум нямаше освен
звукът на стъпките му, вятърът в наметката.
Сам себе си той уверяваше, че идат,
на глас го каза, ала ехото отмря.
А двамата го следваха отзад, но ходеха
със страховито леки стъпки. Да би дръзнал
назад да хвърли поглед (само да не бе
едно поглеждане гибел за цялото му
все още предстоящо дело), би ги зърнал,
своите мълчаливи, лекокраки спътници:

Богът на похода и вестите далечни,
с качул на бродник над лъчистите очи,
с протегнат строен жезъл във десницата,
с крила, леко помахващи около глезените,
в ръка повел повереницата си, нея.

Тя, тъй обичана, че неговата лира
повече скръб изля от всички оплаквачки —
цял свят от скръб пресътвори, във който всичко
си бе на място: долини, гори, селца,
полета, пътища, потоци, зверове
и този свят от скръб, подобно на познатия,
бе също обикалян от горещо слънце
и мълчалива сфера, пълна със звезди,
небе от скръб със деформирани звезди,
тя, тъй обичана.

Ала ръка в ръка със бога тя вървеше,
едва пристъпваше под дългия саван,

тѣй крехка, неуверена, без нетърпение.
Вглъбена, сякаш чака да ѝ дойде времето,
тя ни за оня, който бе напред, помисляше,
нито за пътя, който се въздигаше в света.
Вглъбена, тя блуждаеше. И мъртвилата
я пълнеше до плътност.

И като плод преливаща от мрак и сладост
бе тя с могъщата си смърт, сега тѣй нова,
че друго днес не бе способна да поеме.

Тя беше придобила нова девственост
и бе недосегаема, а полът ѝ
се бе затворил като младо цвете привечер,
ръцете бледи бяха тѣй отвикнали
от ласки, че дори при допира на бога,
почти неосезаем, както я предвождаше,
тя трепваше, сякаш бе твърде волна близост.

Не, тя не беше вече русата жена,
която някога отекваше в поемите му,
не бе дъхът на ложето, ни островът му,
ни притежание на оня мъж пред нея.

Сега тя като дълга плитка бе разпусната
и стелеше се нашироко като дъжд
и бе навред разпределена като дажба.

Тя вече беше корен.

И когато
внезапно богът спря я и с болезнен вик
изрече думите: Той се обърна! —
тя нищо не разбра и тихо каза: Кой?

А там далече в мрака, в изхода сияен
стоеше непознат, чието изражение
бе непрозримо. Той стоеше и видя

*как по пътеката, извита сред ливадите,
с печал в очите богът на посланията
безмълвно се обърна и последва фигурата,
която вече се завръщаше по пътя,
едва пристъпваше под дълга плащаница,
тъй крехка, неуверена, без нетърпение.*

VIII

Поемата прилича на неспокоен сън, в който се сдобиваш с нещо изключително ценно само за да го загубиш в следващия момент. В рамките на времетраенето на един сън, а може би и именно поради тях, подобни сънища са болезнено убедителни в детайлите си; едно стихотворение е също така ограничено във времето по дефиниция. И двете изискват компресия, с тази разлика, че стихотворението, поради факта че е съзнателен акт, не е нито перифраза, нито метафора на реалността, а самата реалност.

Независимо от нарасналата напоследък популярност на подсъзнателното, днес разчитаме на съзнанието повече от всякога. Ако отговорностите се зараждат в сънищата, както твърди Делмор Шварц, стихотворенията са крайната точка, където те биват формулирани и изпълнени. Макар да е глупаво да предлагаме йерархия между различните видове реалност, със сигурност можем да настояваме, че цялата реалност се стреми да постигне състоянието на стихотворението: ако не за друго, то поне за синтезираност.

Тази синтезираност е крайната и окончателна причина за съществуването на изкуството и цялата му история е история на средствата му за компресия и кондензация. В поезията такава роля играе езикът, сам по себе си високо кондензирана версия на реалността. С две думи, стихотворението по-скоро поражда, отколкото отразява. В този смисъл, ако една поема третира митологична тема, това просто означава, че реалността се рови в собствената си история или, ако щете, че следствието се мъчи да види своята причина с увеличително стъкло, което в крайна сметка го заслепява.

„Орфей. Евридика. Хермес“ е точно такъв случай дотолкова, доколкото представлява автопортрет на поета с лупа в ръка, и човек научава за пищецията много повече от тази поема, отколкото от което и да било животоописание. Това, в което той се вижда, е онова, което го е създало; но виращият се е далеч по-видим от обекта си, защото човек може да възприеме нещо само от външната му страна. Тук се корени и

разликата между съня и стихотворението. Няма как, реалността принадлежи на езика, но синтезът си остава на поета.

IX

Първият пример за такава синтезираност е в заглавието. Заглавията са си трудна работа: крият толкова много рискове. От дидактичност, от прекалена изразителност, от баналност, натруфеност, кокетство. Това заглавие се изплъзва от всякакво определение и прилича на надпис под фотография или картина — или, ако щете, под барелеф.

Смята се, че такава е било и авторовото намерение. Да приляга добре на поема, третираща старогръцки мит, като обявява само предмета на обсъждане и нищо друго. И заглавието постига точно това. Съобщава темата и е свободно от емоционални обвързаности.

Само дете не знаем дали заглавието е измислено преди или след съчиняването на поемата. Човек, естествено, се изкушава да вярва в първия вариант, като се има предвид емоционално отстраненият тон на произведението. С други думи, заглавието предлага на читателя ключ.

Е, дотук добре, и човек може само да се диви на забележителната проницателност на един двайсет и девет годишен младок, който се сеща да постави точка след всяко име и така да избегне каквато и да е връзка с мелодрамата. Също като по гръцките вази, си мисли човек, и продължава да се диви на интелигентността му. Но после отново поглежда заглавието и забелязва, че нещо много важно липсва. „След всяко име“ ли казах? След Хермес няма точка, а той е последният. Защо?

Защото е бог, а пунктуацията е територия на смъртните. Най-малкото няма смисъл от точка след божественото име, тъй като боговете са безсмъртни и не могат да бъдат ограничавани. Да не говорим пък за Хермес, „богът на похода и вестите далечни“.

Употребата на божествеността в поезията върви със собствена етикеция, която датира още от Средновековието, и Данте например е съветвал да не се римуват имена от християнския пантеон с недостойни съществителни. Рилке, по всичко личи, разширява тези правила за благопристойност с още една точка, като съчетава Орфей и

Евридика в тяхната тленност, но оставя Хермес буквално с отворен край. Ако говорим за ключове към текста, този е превъзходно емблематичен като решение; на човек чак му се ще да е печатна грешка. Но тогава ще е просто божествена намеса.

Х

Именно тази смесица от земност и неограниченост изгражда речника на поемата. Нищо не би могло да бъде по-подходящо за разказването на един мит, което означава, че словесният подбор е заслуга колкото на Рилке, толкова и на предхождащите го интерпретации на мита — да речем, от „Георгики“ насам. Точно тези многобройни предишни версии са накарали поета да избяга от всякакъв апломб, възприемайки безпристрастен, леко оцветен от тембъра му подход към „имало едно време“, с нюанс на меланхолна печал, подходяща както за епохата, така и за съдържанието на разказа.

Това, което по-отчетливо принадлежи на Рилке, е употребата на багри в началните строфи. Избелелите пастелни нюанси на сивото, на приглушения порфир, чак до синьото наметало на Орфей, идват право от ворпшведското^[1] меко ложе на северния експресионизъм с неговите избледнели, цветово изтощени чаршафи, усукани съобразно естетическия идиом на комбинацията предрафаелити^[2] — *Art Nouveau*^[3] в края на века.

*Тук в странната, безбродна мина за души
като безмълвни жили сребърна руда
те виеха снаги сред мрака. Между корените
кръвта, която в хората тече, напираше
като масивен блок от тежък порфир в мрака.
И друго тук не бе червено.*

*Но имаше скали
и призрочни гори. И мостове сред пустошта
там, над гигантско, сиво, безотгласно езеро,
увиснало връз каменистото корито
далеч, сякаш бе сиво облачно небе.
А през моравите, притихнали в търпение,*

*бледнееше една-единствена пътечка
като безкраен лен, изопнат за избелване.*

Това е експозицията, така че, естествено, акцентът върху цвета е съществен. Можете да изброите две „сиви“, чифт „мракове“, три „червени“. Добавете към тях и „призрачното“ на горите, както и „бледността“ на пътечката, защото принадлежат към същото, клонящо към едноцветност, епитетно гнездо, поради отдалечеността на светлинния източник.

В тази сцена няма нито един ярък цвят. Ако нещо изобщо изпъква, това са „жили[те] сребърна руда“ на душите, чийто отблясък едва ли не ги доближава до една одушевена версия на сивото. „Скалите“ — навярно още един нюанс на сивото — разширяват отсъствието на цвят до нови простори, особено след блокиращото спектъра „И друго тук не бе червено“.

Това е една модна за времето си, декулминационна палитра, която Рилке използва, очевидно рискувайки да превърне поемата в преходен шлагер. Ако сме чели дотук, вече най-малкото знаем какъв вид изкуство го е вдъхновявало и можем да посбърчим съвременните си носове пред извехтеля естетически идиом, ситуиран, в най-ласкателния си вариант, между Одилон Редон и Едвард Мунк.

[1] Ворпшведе — артистична колония в покрайнините на Бремен, основана в края на XIX в. от художничката Паула Модерсон-Бекер. В нея творят писатели и художници, повлияни от импресионизма и Art Nouveau. — Б.пр. ↑

[2] Братството на предрафаелитите — сдружение на художници и писатели, основано през 1848 г. в Англия, с цел да се бори с конвенциите на академичното изкуство и да възвърне на живописиста реалистичните багри, характерни за италианските платна преди Рафаел. — Б.пр. ↑

[3] Стил в изобразителното изкуство и архитектурата от 90-те години на XIX в., който се характеризира с пристрастието си към стилизирани форми от природата, като например цветя и листа. — Б.пр. ↑

XI

И все пак, въпреки секретарското му подтичане подир Роден, въпреки огромното му пристрастие към Сезан, въпреки тоталната му потопеност в артистичните среди, той е външен човек спрямо визуалните изкуства и вкусът му към тях е страничен. Поетът винаги е преди всичко концептуалист, а не оцветител, и ако сме чели дотук, ще осъзнаем, че очите му в цитирания пасаж са подчинени на въображението или, ако трябва да го кажем по-точно, на ума. Защото ако сме в състояние да проследим цветовете от въпросните редове до определен период от европейската живопис, то пространствената конструкция от

*мостове сред пустошта
там, над гигантско, сиво, безотгласно езеро,
увиснало връз каменистото корито
далеч, сякаш бе сиво облачно небе*

няма откриваем първоизточник. Освен може би някой стандартен напречен разрез на река (или езеро) от гимназиален учебник или от урок по геометрия. Или и от двете.

Защото „мостове сред пустошта“ прилича на дъга, драсната с тебешир върху черната дъска. Съответно „там, над гигантско, сиво, безотгласно езеро, увиснало връз каменистото корито“ води до изписването върху същата черна дъска на хоризонтална линия, допълнена от обърнат полукръг, свързан с двата ѝ края. Добавете към тях и „далеч, сякаш бе сиво облачно небе“, което е още един полукръг над хоризонталата, и получавате фигурата на сфера с разчертан диаметър.

XII

Стиховете на Рилке бликат и преливат от такива описания на нещата-в-себе си, особено пък в „Neue Gedichte“. Вземете например прочутата му „Пантера“ с нейния „танц на сили около центъра си“. Той прави това с удоволствие, понякога дори безпричинно, само заради податката на някоя рима. Въпреки всичко произволността в поезията е добър архитект, защото снабдява структурата на стихотворението с атмосфера.

Тук, разбира се, скицираната сфера съвпада доста плътно с образа на отделения в пълна автономия подземен пейзаж. Тя изпълнява приблизително същата функция, каквато и „порфирът“, с тясно-геоложките си конотации. Това, което е по-интересно обаче, е психологическият механизъм под изрисуването на този пълен кръг и на мен ми се струва, че в този петостъпен ямбичен бял стих еквивалентът на двата затворени полукръга е принципът на римуването — или, грубо казано, инерцията от събиране и/или уравниване на едно нещо с друго — чието прилагане тази поема по замисъл е трябвало да избегне.

И е успяла; но принципът на римуването се усеща под слога й, както мускул под ризата. Поетът е концептуалист, дори само защото умът му е школуван от средствата на занаята, а нищо не кара човека да свързва толкова разнородни предмети и представи, както римата. Тези връзки често пъти са уникални или достатъчно своеобразни, за да създадат усещане за автономността на резултата им. Още повече че колкото по-дълго поетът се занимава с това и създава или работи с автономни същности, толкова по-силно идеята за автономия се просмуква в психологическата му нагласа, в представата му за самия него.

Този път на разсъждение може да ни изведе, разбира се, направо при биографията на Рилке, но това едва ли ще е нужно, тъй като биографията ще ни даде доста по-малко от стихотворението. Защото начинът, по който стихът снова напред-назад и се люлее, захранван от

принципа на римата, докато се съмнява в концептуалното съзвучие, предоставя доста по-широк мисловен и емоционален размах от което и да е романтическо стремление. Ето защо човек въобще се захваща с литературна кариера.

XIII

Под алтернативния пейзаж на експозицията с всичко, което съдържа, включително и съвършената сфера, минава като подпис на художника прекрасно лъкатушещата, бледа „една-единствена пътечка като безкраен лен, изопнат за избелване“^[1], чиято красота на алитерацията без съмнение дължим на английския преводач, Дж. Б. Лийшман.

Това е прекрасен заобиколен начин да се назове още неизминатият път, който според по-горния стих е единствен в този алтернативен, съвършено автономен свят, създаден току-що от поета. Това не е единственото сътворение в поемата; идват и още, а те с възвратна сила ще обяснят страстта на поета към самодостатъчните сцени. Но още сме едва в експозицията и Рилке продължава нататък като добър сценограф да поставя декорите за придвижването на героите му напред.

Така че последна се появява пътечката — хоризонтална линия, която криволичи „през моравите, притихнали в търпение“. Оттук разбираме, че моравите са привикнали към липсата на движение, но тайно го очакват: също като нас.

Пейзажите в крайна сметка трябва да бъдат населени с хора; а пък за онези, които въвеждат път, това е задължително. С други думи, сега поемата престава да бъде картина и се превръща в история; сега той може да започне да движи фигурите си.

[1] Алитерацията на английски е преизобилна и изглежда така: „like a long line of linen laid to bleach“. — Б.пр. ↑

XIV

И по самотната пътека те дойдоха.

*Предвождаше ги строен мъж с наметка синя,
вторачен с няма нетърпение напред.
С нозе той пътя гълташе на едри късове,
без да се бави с дъвчене; ръцете му
висяха тежки, свити в падащите дипли
сега безчувствени към трепетната лира,
която бе прорасла в лявото му рамо
като две диви рози над маслинов клон.
А сетивата му се бяха разделили:
докато взорът като куче все напред
летеше тичешката, връщаше се, чакаше
задъхан край поредния завой на пътя,
слухът му креташе зад него като мирис.
Той често го усещаше да се разпъва
назад до идването на онези двамата,
които трябваше нагоре да го следват.
Но зад гърба му друг шум нямаше освен
звукът на стъпките му, вятърът в наметката.
Сам себе си той уверяваше, че идат,
на глас го каза, ала ехото отмря.
А двамата го следваха отзад, но ходеха
със страховито леки стъпки. Да би дръзнал
назад да хвърли поглед (само да не бе
едно поглеждане гибел за цялото му
все още предстоящо дело), би ги зърнал,
своите мълчаливи, лекокраки спътници...*

Очевидно „стройният мъж с наметка синя“ е самият Орфей. Това описание ни интригува поради ред причини, но основната е, че ако в тази поема има някой, който да ни разкрие нещо за автора, това е Орфей. Първо, защото е поет. Второ, защото в контекста на мита той е пострадалата страна. Трето, защото на него също му се налага да си представя какво се случва. И трите аналогии дават сериозни основания да се търси някакъв автопортрет на поета.

Същевременно не бива да изпускате от поглед разказвача, защото именно той ни даде експозицията. Разказвачът снабди поемата с аскетичното ѝ заглавие, като по този начин спечели доверието ни за всичко, което казва по-нататък. Четем всъщност неговата версия на мита, а не тази на Орфей. С други думи, Рилке и поетът не бива да се сливат напълно в съзнанието ни, ако ще и само поради факта че двама еднакви поети няма.

И все пак, дори Орфей да е само аспект на нашия автор, това вече е достатъчно да ни заинтересува, защото чрез описанието на пра-поета можем да разкрием позициите на великия германец и — докато ги отстоява — да разберем с какво Орфей си навлича завистта или презрението му. Кой знае, може би единствената причина, поради която е писал поемата, е била сам да си изясни нещата.

В този смисъл, колкото и да се изкушаваме, не бива да смесваме в съзнанието си автора и героя му. За нас е, разбира се, по-трудно да устоим на изкушението, отколкото е било на самия Рилке, за когото пълната идентификация с Орфей би била просто непристойна. Затова той следи с такъв строг поглед легендарния тракийски бард. Да последваме примера му и да се вгледаме по същия начин и в двамата.

XV

„... строен мъж с наметка синя“ не ни дава почти нищо, с изключение на телесната структура и може би височината. „Синя“ сякаш не е натоварено със специфични значения, а просто помага фигурата да се открие сред инак безцветния фон.

„Вторачен с няма нетърпение напред“ е малко по-плътено и някак nelаскаво. Въпреки че Орфей е разбираемо нетърпелив да приключи с всичко това, психологическите детайли, които авторът подбира, издават доста неща. Теоретически, той би могъл да се спре на много други възможности: примерно щастieto на Орфей поради завръщането на обичаната му съпруга. Само че чрез избора на привидно отрицателна обрисовка авторът постига две цели. Първо, дистанцира се от Орфей. Второ, „нетърпение“ подчертава факта, че си имаме работа с динамична фигура: с човешки движения в територията на боговете. И не би могло да бъде другояче, при положение че в обичайните ни исторически нагласи сме свикнали да се виждаме в такава позиция спрямо древните, в каквато се явяват боговете им спрямо нас. Също толкова неизбежен е и провалът на мисията на Орфей, защото човешките движения в селенията на божествата са обречени от самото начало: те са подвластни на друг часовник. *Sub specie aeternitatis*^[1] всяко човешко движение би изглеждало холерично и нетърпеливо. Като се замисли човек, самата интерпретация, която Рилке дава на мита, при цялата си отдалеченост от античността е продукт на малка част от същата тази вечност.

Но също като кълн, който всяка пролет пуска ново листо, един мит поражда новия си говорител век след век във всяка култура. В този смисъл поемата на Рилке е не толкова интерпретация на мита, колкото част от растежа му. Независимо от всички разлики между човешкото и божественото време — разлика, която е в сърцевината на този мит — поемата пак си остава една история за смъртен, разказана от смъртен. Един бог навярно би представил Орфей в по-безмилостна светлина и от Рилке, тъй като за боговете Орфей е просто нарушител на

правилата. Ако някой от тях би тръгнал да му засича времето, то ще е само за да отмери часовете до напускането му, и епитетите на боговете към Орфей несъмнено ще бъдат обагрени от *Schadenfreude*^[2].

„Нямо нетърпение“ е дълбоко човешка обрисовка; в нея има и лични спомени, и носталгичен поглед назад, и ако щете, закъсняло съжаление. Подобни настроения изобилстват в поемата и придават на разказа на Рилке нюанса на спомена. Но митовете не съществуват другаде в човешкото съзнание, освен в паметта, а за един мит, чиято основна тема е загубата, това важи двойно. Това, което кара човека да запомни такъв мит, е само сходният личен опит. Когато говориш за загуба, винаги си на своя земя, със или без античността. Но нека прескочим препятствието и поставим знак за равенство между мит и памет. По този начин ще си спестим сравненията между живота на психиката ни и този на растенията; по този начин ще получим все някакво обяснение за властта на този мит над съзнанието ни и за периодичното възраждане на въздействието му върху всяка култура.

Защото причина за изострянето на паметта ни (често пъти до степен, в която тя засенчва реалността), е чувството за нещо недовършено, за някакво прекъсване. Струва си да отбележим, че то лежи и в основата на концепцията за историята. Паметта представлява по-нататъшен опит за довършване на недовършеното — било то на живота на любимата, или на делата на някоя нация — с други средства. Отчасти защото научаваме за митовете в детството си, отчасти защото принадлежат на античността, те са неделима част от личното ни минало. А към миналото си обикновено се отнасяме или критично, или носталгично, защото нашите любими същества или богове вече не могат да ни разиграват. Оттам идва въздействието на митовете над нас; оттам идва и замъгляващият им ефект върху личните ни летописи; оттам най-сетне идва и нахлуването на егоцентричната реторика и образност във въпросната поема. „Нямо нетърпение“ е добър пример, тъй като егоцентричната реторика по дефиниция е всичко друго, но не и ласкателна.

Сега това е просто начало на поема, написана по митологична тема, и Рилке избира да играе по правилата на античността, акцентирайки върху едноизмерния характер на митологичните герои. Общо взето, героите в митовете са представени на принципа човекът-е-своето-собствено-призвание (атлетът тича, богът поражда със

светкавица, воинът се сражава и т.н.), при което всеки определя себе си чрез действията си. Това е така не защото древните са били стихийни сартрианци, а защото по онова време всички са били рисувани в профил. Една ваза или дори барелеф трудно побира двусмислицата.

Така че ако Орфей е бил представен тук от автора като човек, обладан от единствена цел, това е напълно в духа на третирането на човешката фигура в изкуството на антична Гърция: по тази „една-единствена пътечка“ ние го виждаме в профил. Нарочно или не (което при окончателния анализ е без значение, въпреки че човек е склонен да открива в поета повече, а не по-малко), Рилке не допуска какъвто и да било нюанс. Ето защо ние, навикнали на многостранни и всъщност стереоскопични пресъздавания на човешката фигура, намираме, че първата обрисовка на Орфей не е ласкателна.

[1] От гледна точка на вечността (лат.). — Б.пр. ↑

[2] Злорадство (нем.). — Б.пр. ↑

XVI

Тъй като нещата не се подобряват рязко от „С нозе той пътя гълташе на едри късове,/ без да се бави с дъвчене...“, нека кажем нещо наистина старомодно. Нека кажем, че поетът действа в тези редове като археолог, който премахва утайката на вековете от находката си пласт по пласт. Така се оказва, че първото нещо, което вижда във фигурата, е движението ѝ, и той го отбелязва. Колкото повече се изчиства, толкова повече психологически детайли се появяват. След като смъкнахме нивото с това демодерирано сравнение, нека се вгледаме в тези лакоми нозе.

XVII

„Да гълташ“ означава да се тъпчеш по ненаситен начин и, общо взето, се отнася до зверовете. Авторът избира това сравнение не само за да опише скоростта на движенията на Орфей, но също така и да подсказва източника на тази скорост. Тук със сигурност имаме отпратка към Цербер, триглавото куче, което пази входа към Хадес — а и, длъжни сме да добавим, изхода от него, тъй като портата е една и съща. Орфей, както ни е представен тук, е на път да се върне от Хадес в живота, което означава, че се е срещал с това уродливо чудовище съвсем наскоро и сигурно е доста уплашен. Така че скоростта на движенията му е продиктувана колкото от желанието му да върне скъпата си съпруга към живота час по-скоро, толкова и от желанието му да увеличи максимално разстоянието между себе си и псето. Чрез избора на този глагол за охарактеризиране на начина, по който се движи Орфей, авторът намеква, че ужасът от Цербер е превърнал древния поет в нещо като звяр, тоест отнел му е способността да разсъждава. „С нозе той пътя гълташе на едри късове,/ без да се бави с дъвчене...“ е забележително постижение, ако ще и само заради това, че подсказва истинската причина, поради която нашият герой се проваля в мисията си, както и значението на божествената забрана да поглежда назад: не ставай жертва на ужаса. Което ще рече, *не забързвай крачка*.

Повтарям, нямаме причина да вярваме, че авторът е седнал да съчинява поемата с идеята да дешифрира централното условие в мита. Най-вероятно това му е дошло интуитивно, в процеса на творчеството, след като ръката му е изписала „гълташе“ — едно съвсем обичайно подсилване на словесния ефект. И после изведнъж всичко се кристализира: бързина и ужас, Орфей и Цербер. Възможно е връзката просто да е проблеснала в съзнанието му и така да е определила по-нататъшното му отношение към древния поет.

XVIII

Защото страхът май буквално преследва като куче Орфей. Четири реда и половина по-надолу — редове, които на теория би трябвало да отделят Орфей на известно разстояние от източника на страха — кучето го обсебва до степен, в която едва ли не се превръща в негово лично физическо проявление:

*А сетивата му се бяха разделили:
докато взорът като куче все напред
летеше тичешката, връщаше се, чакаше
задъхан край поредния завой на пътя,
слухът му креташе зад него като мирис.*

Това сравнение на практика ни показва опитомяването на страха. Сега нашият археолог е премахнал и последния кален пласт от находката си и пред нас се разкрива душевното състояние на Орфей, което се оказва на ръба на обезумяването. Погледът му снове напред-назад и независимо колко вярно му служи, му пречи както да напредва добре, така и да намира вярната посока. И все пак, тичайки напред, малкото кутре май се справя доста по-добре, отколкото първоначално ни се струва, защото слухът на Орфей, който крета зад него като мирис, е второ продължение на същото кучешко сравнение.

XIX

Ако оставим настрана приноса на тези редове за разкриване на вътрешното състояние на Орфей, механизмът, по който тук се комбинират две от сетивата му (зрение и слух), сам по себе си е достатъчно важен. И няма да можем да го обясним само с помпането на римни мускули под тъканта на поемата.

Защото онази част от поемата, която следва, е свързана с природата на стиха като такъв и поради това ще трябва да се върнем назад във времето. За момента само ми позволете да ви обърна внимание върху забележителната подражателна лекота на строфите, с които се занимаваме. Навярно ще се съгласите, че тази лекота идва от способността на нашето кученце да снове напред-назад. Или, казано с терминологията на Айвър Ричардс, това малко четириногло се явява носителят на метафората.

Проблемът обаче на бляскавата метафора е точно в опасността да не би носителят да погълне значението изцяло (или обратното, което се случва по-рядко) и да обърка автора — да не говорим за читателя — кое чрез какво се пояснява. А ако носителят е четириногло, то ще излапа значението за нула време.

Но нека се върнем малко назад във времето.

XX

Стандартът *écriture*^[1] през този век в Гърция е бил наречен „бустрофедон“. *Бустрофедон* буквално се превежда като „пътя на вола“ и обозначава писане, подобно на оран, при което браздата стига до единия край на полето, обръща се и продължава в обратна посока. В писането това означава, че единият ред върви от ляво на дясно, следващият от дясно на ляво и така до края. Повечето гръцки текстове от онова време вървят по този, бих казал, волски начин и човек просто се чуди дали името „бустрофедон“ е създадено успоредно с явлението, дали впоследствие или като предварително указание? Защото определенията обикновено показват наличието на някаква алтернатива.

Бустрофедон е имал поне две: староеврейското и шумерското писмо. Староеврейското, както и днешното еврейско писмо, върви от дясно на ляво. Шумерското клиновидно писмо пък е било подредено от ляво на дясно — общо взето, така както правим нещата и днес. Не че една цивилизация върви и се оглежда каква посока на писане да си избере, но самото наличие на названието показва осъзната разлика, при това считана за съществена.

Староеврейската конвенция от дясно на ляво (достигнала до гърците през финикийците) би могла исторически да се проследи, предполагам, до изрязаните върху камък надписи и по-специално до процеса, при който гравьорът държи длетото в лявата си ръка, а чука — в дясната. С други думи, произходът на този писмен език не идва точно от писането: следвайки тази посока, древният писар неизбежно би размазал работата си с ръкав или лакът. Някой жител на древния Шумер обаче (в пряка близост, уви, с гърците), който разчита по-скоро на глината, отколкото на камъка, за разказите или документацията си, просто ще допре острието си до меката повърхност така леко, сякаш ползва писец (или каквото там са ползвали) върху папируса или пергамента. В този случай дясната ръка ще бъде подходящата.

Старогръцкият бустрофедон, с начина, по който снове напред-назад, показва липса на значителни физически пречки пред работата на писаря. С други думи, прилагането му сякаш не е мотивирано от естеството на материалите за писане. Той е толкова безгрижен в своите разходки напред-назад, че изглежда почти декоративен и извиква в съзнанието буквите върху гръцката керамика с цялата им пиктографска и орнаментална свобода. Напълно възможно е именно керамиката да е дала писмеността на гърците, тъй като пиктограмите обикновено предхождат идеограмите. Освен това трябва да имаме предвид, че за разлика от староеврейския и шумерския гръцкият език принадлежи на цивилизация, разположена върху архипелаг, а да пренасяш камъни между островите не е най-добрата идея за комуникация.

И накрая, тъй като в керамиката се използва боя, няма да сбъркаме, ако предположим, че за писменото изразяване, сиреч за буквите, тя също е влизала в работа. Оттам идват словоохотливостта и умението му да продължава, независимо от ограниченията. Е, добре, казва изречението на края на керамичната плочка, просто ще се обърна и ще си продължа мисълта на празното пространство — защото най-вероятно и буквите, и образите, да не говорим за орнаментите, са били изписвани от една и съща ръка.

С други думи, самият материал, използван за писане от гърците по онова време, както и относителната му нетрайност, свидетелства за едно непосредствено и често прибъгване до услугите му. Дори и само по тази линия на разсъждение гръцкото писмо, било то бустрофедон или не, е много по писмо, отколкото сродното му явление при евреите и шумерите, и вероятно се е развило доста по-бързо от другите две. Дори относително кратката история на бустрофедона и статутът му на археологически куриоз свидетелстват за скоростта на тази еволюция. И като част от тази еволюция появата на гръцката поезия дължи много на въпросния археологически куриоз, защото не е трудно да се разпознае в бустрофедона — поне визуално — предшественикът на стихотворния слог.

[1] Писане, писменост (фр.). — Б.р. ↑

XXI

Защото „версификация“ идва от латинското *versus*, което значи „обръщане“. На посоката, на едно нещо в друго: ляво, дясно, обратен завой; на теза в антитеза, метаморфоза, съпоставяне, парадокс, метафора, ако щете, особено пък сполучлива метафора; в крайна сметка римата, при която две неща звучат еднакво, но се различават по смисъл.

Всичко това идва от латинското *versus*. И в същия смисъл цялата поема, както и самият мит за Орфей, е една голяма версификация, защото става дума за обръщане. А дали да не кажем, че става дума за един обратен завой в рамките на друг обратен завой, защото става дума за Орфей, който обръща гръб на завръщането си от Хадес? И че божественото табу се оказва непоклатимо като закона за движението по пътищата?

Възможно е. В едно нещо обаче можем да бъдем сигурни, а то е, че разделянето на сетивата на Орфей и сравнението, с което са представени, се дължат, първо, на самия метафоричен носител (поезия, версификация), и, второ, на въображението на поета, което е обиграно в конвенциите на носителя. И че самото движение на сравнението великолепно предава движението напред на носителя, защото е може би най-бляскавата кучешка имитация на движението на вола.

XXII

*Той често го усещаше да се разпъва
назад до идването на онези двамата,
които трябваше нагоре да го следват.
Но зад гърба му друг шум нямаше освен
звукът на стъпките му, вятърът в наметката.
Сам себе си той уверяваше, че идат,
на глас го каза, ала ехото отмря.
А двамата го следваха отзад, но ходеха
със страховито леки стъпки. Да би дръзнал
назад да хвърли поглед (само да не бе
едно поглеждане гибел за цялото му
все още предстоящо дело), би ги зърнал —
своите мълчаливи, лекокраки спътници...*

Ако човек е склонен да говори за някакви чувства, вложени от Рилке в Орфей — а нашият поет е направил всичко по силите си още от самото заглавие да избегне какъвто и да е намек за сантименти към героя му, — това са редовете, където трябва да ги търси. Това не е странно, защото в тези редове става дума за крайностите на себеусещането: нещо обичайно за всеки поет поради естеството на заниманието му, а и нещо, от което не може напълно да се откъсне, независимо колко ревностно се опитва.

Този пасаж, колкото и прекрасен да е в психологическата си прецизност, не предлага никакъв специален коментар, освен дреболията, спомената от автора в скоби. Като цяло обаче тези редове наистина представляват лека промяна в отношението на разказвача към фигурата на древния поет: тук има повеи от неохотна симпатия, независимо че Рилке прави всичко възможно, за да държи чувствата си под контрол, включително и между споменатите скоби.

А можем ли да кажем, че се касае за някакъв въпрос в скоби? Защото този заскобен въпрос е може би най-скандалната хватка, която някой поет е прилагал на подобна материя в историята на нашата цивилизация.

Това, което г-н Рилке ни предлага тук в скобките като въпрос от второстепенно и третостепенно значение, е основното условие в мита — нещо повече, единственото изискване в мита. Дори повече, самият мит. Защото цялата история за слизането на Орфей на долната земя, за да изведе жена си, и за неуспешното му завръщане се върти именно около табуто на олимпийците и неговото нарушаване. Поне половината от световната поезия е посветена на това табу! Добре де, дори да е една десета, да речем, от Вергилий до Гьоте, какъв богат млеконадой от това табу! А Рилке го претупва надве-натри. Защо?

Дали защото е модерен поет и вижда всичко като психологически конфликт? Или пък заради всички ония екзалтирани, натруфени изделия преди него, които го подтикват да се опитва да звучи различно — примерно като темерут? Той наистина ли вижда Орфей като крайно изморен, объркан човек, натоварен с още една належаща грижа, който бързи нагоре да се измъкне от Хадес, докато основната клауза на договора се спотайва в дъното на съзнанието му? Или пък тук отново се крие връзка с инерцията на римуването и бустрофедона?

XXIII

Е, модерното в случая е не поетът, а читателят, и грижата за обхвата на вниманието му прищпорва поета да вмести това напомняне. Освен това, тъй като значимостта на разказаната история може да не е очевидна за същия този читател, подобно делово напомняне в скоби би било полезно. Защото скобите са типографското съответствие на дълбините на съзнанието — истинското седалище на цивилизацията у съвременния човек.

Излиза, че колкото е по-дребен шрифтът, толкова по-лесна е читателската — а не поетовата — идентификация с героя, подхранена допълнително от факта, че той е запратен в центъра на ситуацията, сякаш всичко става тази седмица, снабден е с много малко отчуждаващо архаични черти. Иронията — стиховете „само да не бе/ едно поглеждане гибел за цялото му/ все още предстоящо дело“ са крайно иронични в спънатия си, прозаичен ритъм и с тромавите си анжамбмани — също помага. Нещо повече, тези редове са последните щрихи на четката, които завършват външния портрет на пра-поета — не вътрешния, който идва шест реда по-долу, — така че колкото по-смъртен изглежда той, толкова по-добре за онова, което му предстои.

XXIV

Но знае ли нашият поет какво го очаква? Със сигурност е наясно с основните положения на сюжета — а след напомнянето ги знае и читателят. Следователно му е известно, че в поемата трябва да се въведат и разиграят още две фигури. Той също така знае, че ще ги превозва с бял стих и че ще му се налага да обуздава петостъпния ямб, защото проявява склонността да набива крак под собствения си ритъм, като от време на време се впуска в песен. Той знае, че до този момент е успял да удържи поемата към зададения от заглавието лад, и опъва юздите на метриката изкъсо, но след четирийсет реда всяка стихотворна стъпка насъбира критическа маса, която напирва да се излее с пълно гърло, да получи лирическо решение. Така че въпросът му е къде да отпусне стиха си да запее, особено при положение че такава една трагична история предоставя нескончаеми поводи за това? Например тук, в първия ред на пасажа, който въвежда Хермес, петостъпният ямб е на път да се изплъзне от безстрастния авторов контрол:

*Богът на похода и вестите далечни,
с качул на бродник над лъчистите очи,
с протегнат строен жезъл във десницата,
с крила, леко помахващи около глезените,
в ръка повел повереницата си, нея.*

Тонът се повишава тук колкото заради извисения обект на темата, толкова и заради отворения край на „похода“, бива подкрепен от цезурата и последван по петите от широките „вести далечни“. И двете обозначения са по-скоро богати на асоциации, отколкото прецизни; човек първо възприема гласните им и чак след това значенията им. Обединени от предлог, който би трябвало да ги свърже, те всъщност не правят друго, освен взаимно да допълват

терминологичната си мъглявина и неограниченост. С други думи, човек чува тук самата метрика, а не разгърнатите от нея та. В „похода“ се крие „проход“, а „вестите далечни“ се разширява до „вестите предвечни“. Но какво пък, поезията винаги е била пригодено за пеене изкуство, особено по времето на Орфей, а ние тук, в края на краищата, получаваме версията за Хермес именно на Орфей, така че можем да се отдадем на метриката. Във всеки случай английският език тук е неустоим като в „*Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft*“.

Да, но все още не. По-нататък може да изскочат нови възможности, които да са още по-достойни за песен. А поетът знае това — не само защото знае сюжета, а и че на дневен ред например идва Евридика. Той знае това заради насъбирането, което малко по-горе споменахме, на метрическа критична маса: колкото по-дълго я задържа, толкова по-силна ще е експлозията на гласа.

Така че за момента все още се удържа деловата, трезва тоналност на „качул на бродник над лъчистите очи“, въпреки че при този поет трезвият подход е невероятно богат.

Очите на Хермес са описани като „лъчисти“ не просто защото сме на долната земя, където няма светлина и цвят, и сянката на качулката подчертава очите му. Не, отговорът е, защото Хермес е бог и очите му сияят с това, което съвременникът на Рилке, великият гръцки поет Константин Кавафис, каза за един друг от онези гръцки богове — „насладата от безсмъртието в очите му“.

„Лъчисти“ е, разбира се, обичаен епитет за „очи“; само че нито очите на Орфей, нито тези на Евридика — независимо че на нея съвсем би й прилягало — не са описани по този начин. Нещо повече, това е първият епитет с позитивно въздействие, който се появява в матовия до този момент облик на поемата. Така че това прилагателно определено не е плод на стилистична инерция, независимо че по-нататък описанието на Хермес действително продължава в много традиционен портрет на бога:

*... с протегнат строен жезъл във десницата,
с крила, леко помахващи около глезените...*

Единственото интересно нещо в тези редове е повторната поява на „строен“ в поемата — вероятно не най-вдъхновеният избор в случая, оставя човек с чувството, че по време на писането това е била една от любимите думи на автора. Но тогава той е бил само на двайсет и девет години, така че привързаността му към въпросния епитет е разбираема.

Крилата около глезените на Хермес са, естествено, толкова стандартен детайл от облеклото му, колкото е лирата сред аксесоарите на Орфей. Това, че те са „леко помахващи“, показва бавния ход, с който богът се придвижва, докато ръцете на Орфей, които „висяха тежки, свити в падащите дипли,/ сега безчувствени към трепетната лира,/ която бе прорасла в лявото му рамо/ като две диви рози над маслинов клон“, разкриват точно обратното — бързината, с която се движи, както и мястото, към което се е насочил, изключват употребата на музикалния инструмент и той се превръща в декоративен детайл, в мотив, достоен за украсата на класически корниз.

Въпреки това само два реда по-надолу всичко ще се промени.

XXV

Като се имат предвид гласовите параметри на човешката реч, най-странното нещо от нашата писменост е нейната хоризонталност. Независимо дали върви от дясно на ляво или обратно, целият ѝ арсенал за предаването на многобройните тонални модуляции се състои от удивителен и въпросителен знак. Запетая, точка и запетая, двоеточие, тире, скоби, точка — всички тия са препинателни знаци на линейната, което ще рече „хоризонталната“, версия на речевото ни съществуване. В крайна сметка така усвояваме тази форма на представяне на речта, че започваме да придаваме на изказванията си известен мисловен еквивалент на хоризонталността и я приемаме ту за равновесие, ту за логика. Като се замисли човек, добродетелта е хоризонтална.

Това е логично, защото такава е и земята под краката ни. Само че дойде ли ред за речта ни, човек започва да завижда на китайците за йероглифите им, наредени един под друг: гласът ни се мята във всички посоки; или човек може да се размечтае за някоя пиктограма, насложена върху идеограмата. Така че колкото и да сме напреднали в щастливия процес на еволюцията си, ние не разполагаме с кой знае какви средства за описване на промените в интонацията, подмяната на акцента и други такива. Графиката на фонетичните ни азбуки е далеч от изчерпателното изображение; типографски хватки от рода на новия ред или празните разстояния между думите не издържат като знакова система и са свършено непродуктивни.

Писмеността се появява толкова бавно не защото древните са били малоумни, а поради предполагаемата непълноценност на писмеността спрямо човешката реч. Мощта на митовете навярно се дължи именно на техния устен и гласов живот отпреди писмения. Всяко записване по дефиниция ограничава. *Ecriture*, писмеността, е на практика следа от стъпка — която според мен и без това е първата писменост, — оставена в пясъка от опасно или може би добронамерено, но при всяко положение запътено надругаде тяло.

Така че две хиляди години по-късно (две хиляди и шестстотин, ако трябва да бъдем точни, тъй като първото споменаване на Орфей е от шести век пр. Хр.) нашият поет, използвайки структуриран стих — структуриран специално за да подчертае благозвучните (тоест гласовите) свойства на писаните думи и цезурата, която ги разделя, — връща, както се оказва, мита към неговия предписмен гласов произход. В плана на декламацията поемата на Рилке и древният мит са едно. Или по-точно, разликата в благозвучието между тях е равна на нула. И точно това ще ни демонстрира той два реда по-долу.

XXVI

Два реда по-долу е въведена Евридика и гласът изригва в експлозия:

... в ръка повел повереницата си, нея.

*Тя, тъй обичана, че неговата лира
повече скръб изля от всички оплаквачки —
цял свят от скръб пресътвори, във който всичко
си бе на място: долини, гори, селца,
полета, пътища, потоци, зверове
и този свят от скръб, подобно на познатия,
бе също обикалян от горещо слънце
и мъчалива сфера, пълна със звезди,
небе от скръб със деформирани звезди,
тя, тъй обичана.*

Мотивът с лирата просто избухва в това пеене с пълно гърло. Това, което го отприщва, не е дори Евридика, а епитетът „обичана“. И ние получаваме не нейния портрет, а окончателната характеристика на Орфей, която крайно много се доближава до автопортрет на поета или във всеки случай до описание на занаята му.

Този пасаж е доста подобен на автономната сфера, която забелязахме в началото на поемата, само дето в сегашния случай имаме, както изглежда, цяла вселена — или ако щете, сфера, но не статична, а в процес на разширяване. В центъра на тази вселена откриваме една лира, първоначално заета с имитаторско уподобяване на действителността, но която впоследствие разширява обсега си, подобно на обичайните рисунки на звуковите вълни от антената.

Това е до голяма степен, бих казал, формула на Рилке за творчеството му — направо е визията му за самия него. Цитираният

пасаж много отзивчиво откликва на бележката от 1898 година в дневника му, където той, двацет и три годишен и с доста ниско самочувствие, размишлява, прекроил сам себе си в нещо като демиург, вездесъщ на всяко стъпало от творението си и осезаем чак до самия му център: „Няма да има нищо друго извън тази самотна фигура (тоест той самият), защото дървета и хълмове, облаци и вълни ще бъдат само символи на онези реалности, които той открива в себе си“.

Доста екзалтирана визия, бих казал, ако трябва да я следваме, но със сигурност би могла да се прехвърли другиму — и ако я наложим върху Орфей, току-виж съвпаднала. Но важното тук е не толкова собствеността или авторството върху новосъздаващата се вселена, колкото постоянното разширяване на радиуса ѝ, защото произходът ѝ (лирата) не е толкова важен, колкото астрономическата ѝ насоченост.

А астрономията тук, отбележете, е подобаващо скарана с хелиоцентризма. Тя е преднамерено епицентрична, да не кажем „егоцентрична“, тъй като това е орфическа гласова астрономия, астрономия на въображението и скръбта. Оттам и деформираните — пречупени от сълзите — звезди. От които очевидно е съграден най-външният слой на космоса.

Но най-основното според мен за разбирането на Рилке е, че тези вечно разширяващи се концентрични кръгове на звука издават наличието на уникален метафизичен апетит, за задоволяването на който той е способен да откъсне въображението си от каквато и да е реалност, включително и от самия себе си, и да продължи автономно независим в мисловния еквивалент на галактиката или с малко повече късмет — отвъд нея. Тук е и величието на този поет; тук също така е и рецептата как да изгубим всичко, постигнато с човешки средства — което може би го е привлякло към мита за Орфей и Евридика поначало. В края на краищата Орфей е бил известен именно със способността си да разчувства обитателите на небесните селения с пеенето си.

Което идва да рече, че представата на нашия автор за света не робува на някакво конкретно верую, защото за него имитацията предхожда сътворението. Което също така ще рече, че източник на тази центробежна сила, позволяваща му да надмогне гравитационното привличане към който и да е център, е самият стих. В една римувана поема с овладян слог това ще се случи по-рано. В една поема в бял

стих, петостъпен ямб, явлението се нагнетява след трийсет-четирийсет реда. Тоест ако изобщо се получи. Просто след изминаването на такова разстояние стихът се уморява от безримността си и иска възмездие. Особено след като чуе думата *Geliebte*.

XXVII

Това ефикасно слага последния щрих върху портрета на Орфей, син на Аполон и музата Калиопа, съпруг на Евридика. Тук-таме по-нататък ще бъдат добавяни детайли, но като цяло това е той, тракийският бард, чието пеене е било така екстатично, че реките забавяли ход, а планините тръгвали напред, за да чуят по-ясно песента му. Той обичал жена си така силно, че след смъртта си се спуснал с лира в ръка чак до Хадес, за да я изведе. И дори след несполуката на мисията си продължил да скърби за нея, като се оказал неподатлив на примамките на Менадите, чиито намерения към него лесно можем да си представим. Разгневени, те го убили, разчленили тялото му и го захвърлили в морето. Главата му отплувала по течението и се спряла на остров Лесбос, където и била погребана. Лирата му била отнесена по-далече и се превърнала в съзвездие.

Заварваме го в момент от митичната му кариера, който обещава да бъде силен, но се оказва доста слаб. И на всичкото отгоре го виждаме описан с nelаскателна трезвост: ужасен, вгълбен в себе си гений, сам на единствената, не особено оживена пътека, загрижен без съмнение час по-скоро да се добере до изхода. Ако не беше изрично вметнатият момент за скръбта му, не бихме го подозирали да е способен на големи любовни чувства; може би не бихме му пожелали и успех.

Защото за какво по-точно да му съчувстваме? Нас, не така благородните по потекло и не така талантливите, никой никога не би ни освободил от законите на природата. За нас пътуването до Хадес е с еднопосочен билет. Какво въобще бихме могли да научим от историята му? Че лирата ще изведе човека по-далече от ралото, чука или наковалнята? Че трябва да вървим по стъпките на гениите и героите? Че с безочливост всичко се постига? Защото какво друго, освен чиста безочливост го кара да предприеме похода? И откъде идва тази безочливост? От гените на Аполон или на Калиопа? От лирата, чийто звук, да не говорим за ехото ѝ, е стигал по-надалеч от самия човек?

Дали пък тази вяра, че където и да отиде човек, все ще намери начин да се върне, не е просто отпадъчен резултат от прекалено много четене на бустрофедон? И не идва ли тази безочливост от инстинктивното откритие на гърците, че любовта по принцип е еднопосочна улица, а скръбта по умрелия е естественото ѝ продължение? В предписмената култура човек би могъл да достигне до това откритие доста лесно.

XXVIII

Но вече е време да минем към третата фигура:

*Ала ръка в ръка със бога тя вървеше,
едва пристъпваше под дългия саван,
тъй крехка, неуверена, без нетърпение.
Вглъбена, сякаш чака да ѝ дойде времето,
тя ни за оня, който бе напред, помисляше,
нито за пътя, който се въздигаше в света.
Вглъбена, тя блуждаеше. И мъртвината
я пълнеше до плътност.
И като плод преливаща от мрак и сладост
бе тя с мозъцата си смърт, сега тъй нова,
че друго днес не бе способна да поеме.*

Ето я и Евридика, съпругата на Орфей, която умира ухапана от змия, докато бяга от Аристей (също заченат от Аполон и в този смисъл полубрат на мъжа ѝ). Сега тя се придвижва много бавно — като някой, който току-що се е събудил, или като статуя, чийто мраморен „дълъг саван“ спъва ситните ѝ стъпки.

Появата ѝ в поемата изправя автора пред множество проблеми. Първият от тях е необходимостта от смяна на тона, особено пък след песенния изблик от предходния пасаж за скръбта на Орфей, към по-лиричен лад, понеже тя е жена. Това отчасти се постига чрез повторението на „тя, тъй обичана“, което се изтръгва като сподавен вопъл.

Нещо повече, появата ѝ изисква от автора да смени изцяло позата си на мъжествена сдържаност в поемата, така подходяща за фигура като Орфей — на чието място от време на време откриваме разказвача, — но не и (особено по времето на Рилке) за пред героиня, при това мъртва. Разказът, с други думи, ще трябва да се насити с мощна

инжекция от хвалебствия и елегичност, ако не и изцяло да се задави в тях.

Това до такава степен е валидно, че „тъй крехка, неуверена, без нетърпение“ звучи по-скоро като авторов вътрешен монолог, като система от заповеди, които той отправя сам към себе си, за да се захване с изобразяването на Евридика, отколкото като описание на вървежа на тази статуя. Във всеки случай твърдата стъпка — или най-малкото категоричното отношение, — демонстрирана от поета в частта за Орфей, тук липсва: нашият поет върви пипнешком. Но все пак тя е мъртва.

А да се опише смъртта като състояние е най-висшата задача в този тип творби. Това до голяма степен е така поради броя и качеството на постиженията, реализирани в този, тъй да се каже, план. Също и поради принципния афинитет на поезията към темата, та макар и само защото всяко стихотворение по право се стреми към финала си.

Приемайки, че процесът е поне наполовина съзнателен, Рилке избира тактика, която можем да очакваме от него: представя ни Евридика като съвършено автономна същност. Единствената разлика е, че вместо центробежната тактика, възприета при обрисовката на Орфей — който в плана на намеренията и целите на поемата беше все пак жив, — тук се избира центростремителната.

XXIX

И центростремителната трактовка започва, естествено, откъм периферията на автономната същност. За Евридика това е саванът. Именно от него идва и първата дума на описанието ѝ — „вгълбена“; чест прави на Рилке, че не бърза да извади героинята си от дълбините на диплите, като ги раздипли, а просто следва савана до центъра на същността.

„Тя ни за оня, който бе напред, помисляше“ се доближава до мисловните ѝ, субективни нива, които вървят от по-външните към по-вътрешните ѝ и в известен смисъл по-топли нива — времето е по-абстрактно понятие от един човек. Тя е обрисувана от тези понятия, но всъщност е различна от тях: тя ги изпълва.

А това, което я изпълва, е смъртта. Основната метафора на следващите четири реда е тази за съда, определен по-скоро от съдържанието си, отколкото от собствената си форма и направа, формата му е тежка или по-точно тумбеста, а това ни въвежда в заобиколния, но не по-малко осезаем образ на бременността, която подчертава богатото и тайнствено ново състояние на Евридика, както и отчуждаващия му характер на пълно самозатваряне. Естествено, „сякаш чака да ѝ дойде времето“ е заредено с печал, ако го видим през вината на оцеляването или, ако трябва да се изразим по-прецизно, на отговорността да възприемаш смъртта отвън, да изпълниш любимата си с това възприятие.

Това е Рилке в стихията си. Той е поет на изолацията, а изолирането на темата е негов специалитет. Дайте му тема и той незабавно ще я определи, ще я извади от контекста ѝ и ще се насочи към сърцевината ѝ, за да я насели с изумителната си ерудиция, интуиция и инстинкт за алузия. В крайна сметка той обсебва темата, колонизира я с интензивността на своето внимание и въображение. Смъртта, особено чуждата, със сигурност допуска такъв подход.

XXX

Забележете например че дума не се споменава за физическата красота на героинята — а това е нещо, което очакваме, когато една мъртва жена, при това съпругата на Орфей, бива възпявана. И все пак има един стих — „Тя беше придобила нова девственост“, който постига много повече от купища най-изобретателни възхвали. Освен че е, също както по-горната алюзия към бременността, още едно натякване за пълната отчужденост на Евридика от нейния поет, това очевидно е и препратка към Венера, богинята на любовта, надарена както много други богини със завидното (според някои) качество да възстановява девствеността си — качество, далеч по-малко свързано със значението, което древните са отдавали на девствеността, отколкото с представата им за тяхната неподвластност на обичайните причинно-следствени връзки, обвързващи смъртните.

Както и да е, основното значение на този стих е, че нашата героиня дори в смъртта си напомня на Венера. Това е, разбира се, най-високият комплимент, който може да се отправи към някого, защото първото, което ви идва на ум, е асоциацията между красотата и тази богиня заради безбройните ѝ описания. Но за нейната чудодейно възстановяваща се девственост след всяка сексуална среща с някой бог или смъртен ви идва на ум едва по-късно — ако изобщо ви идва на ум.

И все пак нашият поет тук май преследва нещо повече от вдъхновени комплименти *per se*^[1] — иначе щеше да се задоволи само с цитирания ред. Редът обаче не завършва с точка, а само с край на реда, след което прочитаме „и бе недосегаема“. Естествено, човек не бива да чете твърде много между редовете, особено пък ако са преведени; но отвъд това великолепно асоциативно, много декадентско определение лежи едно равенство между смъртната и богинята, което последната може да приеме единствено като двусмислен комплимент.

Разбира се, като продукт на по-късната цивилизация — че и германец на всичкото отгоре, нашият поет не може да се въздържа да не направи някой сложен завой към Ерос и Танатос в мига, в който му

се открие възможност. В този смисъл предположението, че за богинята всеки сексуален досег завършва неизменно с *petite mort*^[2], може да бъде прибавено към сметката. Обаче това, което е драматично за един смъртен, а и за безсмъртните, подвизаващи се в безкрайността, може да не е чак толкова драматично, а може и да е чиста проба привлекателно. И изравняването на любовта със смъртта вероятно е едно от тези неща.

Така че в крайна сметка Венера навярно не би се обезпокоила много, ако я използват като метафоричен носител за съдържанието на Евридика. Нещо повече, богинята може да се окаже най-склонна да хареса решението на поета да вкара цялото съществуване, цялото битие вътре: та няма това не е самата същност на божествеността? Така че ударението, което той поставя върху телесния аспект на героинята си, върху нейната съблазнителност, запечатва съда допълнително, като на практика придава на Евридика божествен статут и безконечност на чувствената наслада.

[1] Сами за себе си (лат.). — Б.пр. ↑

[2] Малка смърт (фр.). — Б.пр. ↑

XXXI

Това, че перспективата на Орфей и на разказвача в този момент се раздалечават, не е от значение. За Орфей смъртта на Евридика е чиста загуба, която той иска да заличи. Разказвачът обаче се интересува от това какво печелят и двамата от ситуацията.

Като търсач на автономия за обектите си Рилке със сигурност е забелязал тази особеност в представите си за смъртта и любовта. Това, което го кара да ги приравни, е склонността и на двете да отричат предишното си състояние. А именно живота или безразличието. Най-очевидната демонстрация на това отрицание е, разбира се, забравата и именно чрез нея нашият поет с разбираемо удоволствие занулява инструментариума си:

*... а полът ѝ
се бе затворил като младо цвете привечер,
ръцете бледи бяха тъй отвикнали
от ласки, че дори при допира на бога,
почти неосезаем, както я предвождаше,
тя трепваше, сякаш бе твърде волна близост.*

Защото забравата очевидно е първият писък на безкрайността. Тук човек добива чувството, че Рилке открадва Евридика от Орфей в много по-голяма степен, отколкото митът предполага. По-конкретно, той успява да изолира дори Хермес като потенциален обект на Орфеевата завист и ревност, което подсказва, че нейната безкрайност изключва дори целия древногръцки пантеон. Едно е сигурно: нашият поет се интересува много повече от силите, които отдалечават Евридика от живота, отколкото от онези, които я връщат към него. В това отношение той не противоречи на мита, а просто разгръща устрема му.

XXXII

Въпросът е кой кого използва: Рилке — мита, или митът — Рилке. Митовете по принцип са жанр на откровението. Те се занимават с взаимоотношенията между богове и смъртни или, да го кажем по-направо, между безкрайности и тленности. Обичайно ограниченията на историята са такива, че оставят на поета много тясно поле за маневриране из сюжета, като го свеждат до ролята на декламатор. Изправен пред това и пред очакваната всеизвестност на мита, поетът се стреми да се изяви чрез думите си. Колкото по-познат е митът, толкова по-сложна става задачата на поета.

Както казахме по-рано, митът за Орфей и Евридика е изключително популярен и е минал през крайно много ръце. За да се впусне в нова трактовка, човек трябва да има наистина много сериозна причина. Само че сериозната причина (каквата ще да е тя), за да бъде възприета като сериозна, е необходимо самата тя да е свързана както с безкрайностите, така и с тленностите. С други думи, сериозната причина е сродница на мита.

Каквото и да е обсебило Рилке през 1904-а, за да се захване с този мит, то не може да се сведе до лична драма или сексуално угнетение, както някои съвременни критици считат, тъй като тези неща очевидно принадлежат към тленността. Това, което може да бъде представено на някоя голяма аудитория, да речем, в Бъркли, не би разбълникало мастилницата на един двацет и девет годишен немски поет през 1904-а, независимо от това колко често се случва такива неща да предизвикат прозрение или — което е по-обичайно — те самите да се окажат страничен ефект от едно такова прозрение. Каквото и да го е обсебило, за да напише тази поема, то трябва да е било своеобразен мит, усещане за безкрайност.

XXXIII

Обикновено поетът достига до това усещане по-бързо, като използва метричен стих, тъй като метриката е начин да се преструктурира времето. Това е така, защото всяка сричка има времева стойност. Ред петостъпен ямб например се равнява на пет секунди, въпреки че може да бъде прочетен по-бързо, особено пък наум. Един поет обаче винаги си изчита на глас това, което е написал. Значението и акустиката на думите следователно се вклиняват трайно в съзнанието му. Или обратно. Във всеки случай един стих в петостъпен ямб означава пет секунди, преживени различно от всички други пет секунди, включително и от онези в следващия петостъпен стих.

Това се отнася и за всяка друга метрика, а усещането на поета за безкрайността по принцип е по-скоро времево, отколкото пространствено. Малко са другите метрики, което могат да постигнат безстрастната монотонност на белия стих, а тя е особено забележима при Рилке, защото се появява след десет години непрестанно римуване. Независимо от привкуса си на гръко-римска антична поезия, която обикновено се предава в бял стих, тази метрика трябва да е дъхтяла на Рилке през 1904-а на чисто време просто защото му е обещавала неутрален тон и освобождаване от акцентите, неизбежни при римувания стих. Така че до известна степен в отстранението на Евридика от предишното ѝ състояние човек забелязва ехо от отношението на поета към по-ранната му стихотворна реч, защото Евридика е неутрална и освободена от акценти. По-автобиографично от това не може и да бъде.

XXXIV

*Не, тя не беше вече русата жена,
която някога отекваше в поемите му,
не бе дъхът на ложето, ни островът му,
ни притежание на оня мъж пред нея.*

Или най-малкото по-себеразкриващо. Защото горните четири реда със сигурност предполагат лична перспектива. Тя е маркирана не толкова чрез физическата дистанция, от която Евридика бива наблюдавана, колкото чрез психическата дистанция, от която са я възприемали някога, както и сега. С други думи, сега, както и тогава, тя се оказва обективизирана и чувствеността на този обект се дължи изцяло на външността му. И въпреки че ще е по-добре, ако отдадем тази перспектива на Орфей, като по този начин опазим Рилке от нападките на феминистките, гледната точка несъмнено принадлежи на разказвача. Най-ясният показател за това са „дъхът на ложето“ и „островът му“, които обективизират и литературно изолират героинята. Но дори „русата жена“ е достатъчна, тъй като съпругата на пра-поета би трябвало да е чернокоса.

От друга страна, правдоподобие и страхът от анахронизъм са най-несъществените грижи при предаването на един мит: времевата му рамка надхвърля и археологията, и утопията. Освен това тук, близо до края на поемата, основният стремеж на автора е да извиси тона и да омекоти фокуса. Второто със сигурност се движи заедно с Орфей: ако изобщо се види Евридика, то ще е отдалече.

XXXV

И тук Рилке ни поднася най-великата поредица от три сравнения в историята на поезията и те отразяват именно разфокусирането. Или по-точно, те отразяват оттеглянето в безкрайността. Но първо на първо отразяват отношенията помежду си:

*Сега тя като дълга плитка бе разпусната
и стелеше се нашироко като дъжд
и бе навред разпределена като дажба.*

Косата, навярно все още руса, се разпуска навярно за през нощта, подсказвайки навярно за вечната нощ; и нейните кичури навярно изсивяват, превръщат се в дъжд, закриват хоризонта с дългите си нишки до степен, в която успяват да го заместят с далечно изобилие.

По принцип това е същият похват, който образува сферата в началото на поемата и концентричните пластове около лирата в центъра на Орфеевата вселена. Само че този път геометричните фигури са заменени с прости графитни щрихи. Това виждане за окончателното разпиляване на личността няма равно на себе си. Няма равен на себе си поне стихът „и стелеше се нашироко като дъжд“. Това, разбира се, е едно пространствено изображение на безкрайността; но именно такава, макар и времева по дефиниция, се разкрива безкрайността пред смъртните — тя просто няма друг избор.

Следователно тя може да бъде описвана само от нашата страна, което ще рече, от долната земя. Рилке, за голяма негова чест, успява да удължи перспективата — горните стихове подсказват отворения край на Хадес, неговото изветряване, ако щете, в едно по-скоро утопично, отколкото археологично измерение.

Със сигурност обаче органично. Хващайки се за смисъла на „дажба“, нашият поет завършва описанието на героинята си в

следващия стих — „Тя вече беше корен“, като здраво я засажда в своята „мина за души“, между онези корени, в които „кръвта, която в хората тече, напираше“. Това е сигнал, че поемата се връща към сюжета си.

XXXVI

Защото сега вече представянето на героите е завършено. Сега те могат да си взаимодействат. Ние обаче знаем какво ще се случи и ако нещо ни кара да продължим да четем нататък, това са две причини. Първо, защото поетът ни е казал *на кого* ще се случи, и, второ, защото искаме да разберем защо.

Митът, както казахме по-рано, е жанр на откровението, защото митовете разкриват силите, които, грубо казано, направляват човешката съдба. Боговете и героите, които ги населяват, са понякога по-осезаемо, а понякога по-недоловимо подставени лица или чучела на тези сили. Независимо колко стереоскопично или сетивно ги пресъздава поетът, резултатите му накрая може да се окажат декоративни, особено ако е вманиачен на тема детайли или пък се идентифицира с един или няколко героя в историята, при което всичко се обръща в *roème à clef*^[1]. В такъв случай поетът придава на силите, представлявани от неговите герои, дисбаланс, който е чужд на собствената им логика или живец. Да го кажем направо, цялата му работа излиза една вътрешна история. Само че силите са външни. Както видяхме, Рилке се пази от твърде близка идентификация с Орфей от самото начало. В такъв случай го застрашава опасността да не би да се вторачи прекалено много в детайлите, особено около Евридика. За щастие обаче детайлите тук са от метафизично естество и дори само поради това не се поддават на доукрасяване. С две думи, неговата безпристрастност към третираната материя напомня отношението на самите сили. Това, съчетано с вградената непредвидимост на всяка следваща дума в стиховете му, го прави подобен, едва ли не равен на въпросните сили. Във всеки случай го поставя на разположение на тяхната себеизява, тоест откровение, и той няма да пропусне спектакъла.

[1] „Заклучено“, „зашифровано“ стихотворение (фр.). — Б.пр. ↑

XXXVII

Първата възможност изскача още сега, предложена от сюжета. И въпреки това точно сюжетът, със своята потребност от заключение и развързка, го отклонява от вярната следа.

*И когато
внезапно богът спря я и с болезнен вик
изрече думите: Той се обърна! —
тя нищо не разбра и тихо каза: Кой?*

Това е умопомрачителна сцена. Едносричното „кой“ е гласът на самата забрава, на последното издихание. Защото силите, божествените сили, абстрактните енергии и т.н. са склонни да оперират с едносрични думи; точно това е един от начините, по които ги разпознаваме във всекидневието.

Нашият поет лесно можеше да застопори мига на откровението, ако поемата беше римувана. Но като работи с бял стих той се лишава от благозвучната окончателност, която римата предоставя, и му се налага да остави цялата широта, компресирана в единствения гласен звук на „кой“, да отлети.

Спомнете си, че обръщането на Орфей е крайъгълният камък в мита. Спомнете си, че „стих“ (*versus*) означава „обръщане“. Спомнете си преди всичко, че божественото табу е „Не се обръщай“. Прямо Орфей то означава „На долната земя не се дръж като поет“. Или като стих. Той обаче не се стърпява, защото стихът е втората му природа — а може би и първата. Следователно той се обръща и — бустрофедон-небустрофедон — умът и очите му се стрелват назад, нарушавайки табуто. Цената на това обръщане е пророненото от Евридика: „Кой?“.

На английски във всеки случай можеше да му се намери добра рима.

XXXVIII

И ако имаше рима, поемата би могла да спре дотук. С благозвучната окончателност и гласовия еквивалент на далечна заплаха, съдържаща се в *ой*.

Тя обаче продължава не само защото е в бял стих, на немски, и поради композиционни причини изисква развързка — въпреки че тази е предостатъчна. Продължава, защото Рилке държи още две аса в ръкава си. Едното е нещо дълбоко лично, а другото си е на мита.

Първо личното; и тук навлизаме в сумрачния свят на догадките. Като начало ще отбележим, че „тя нищо не разбра и тихо каза: Кой?“ е моделирано според мен върху някакво лично преживяване на поета или, да речем, романтична алиенация. Всъщност цялата поема може да бъде тълкувана като метафора на романтичното отчуждение между двама партньори в любовна връзка, като инициативата принадлежи на жената, а желанието да се възстанови всичко постарому е на мъжа, който, естествено, би бил алтер егото на автора.

Аргументите срещу такава интерпретация са крайно много. Някои от тях вече споменахме тук, сред които бе и страхът от самовъзвеличаване, присъщ на нашия автор. Все пак обаче такава интерпретация не бива да се отхвърля напълно, защото той самият е бил нащрек за подобна възможност или пък защото не бива да се отхвърля самата възможност да е преживял тъжна любовна развързка.

Следователно, ако си представим, че личното ниво присъства тук, ще трябва да предприемем и следващата логическа стъпка и да си представим конкретния контекст и психологическото въздействие на казаното от героинята в поемата.

Не е толкова трудно. Поставете се на мястото на който и да е отхвърлен влюбен и си представете как примерно в една дъждовна нощ, след продължителна раздяла, влизате в толкова познатия вход на вашата любима, спирате и натискате звънеца. Представете си как до вас достига един глас, да речем от домофона, и ви пита кой е там и как вие отговаряте нещо като „Аз съм, Джон“. И представете си как гласът,

така добре познат до най-фината си модулация, ви отвърща с тихото, безцветно „Кой?“.

Тогава едва ли ще предположите, че са ви забравили. По-скоро, че са ви заместили. Това е най-ужасното тълкуване на „Кой?“ във вашата ситуация, и спокойно можете да го изберете. Дали ще сте прав, е друг въпрос. Но ако в крайна сметка осъмнете с молив в ръка, пишейки поема за отчуждението или за най-лошото нещо, което може да се случи на едно човешко същество, например смъртта, спокойно можете да черпите от личния си опит в заместването, за да добавите, тъй да се каже, местен колорит. Още повече че когато ви заместят, вие рядко знаете с кого.

XXXIX

Ето какво може да се е криело или да не се е криело зад този стих, който е довел Рилке до прозрение за природата на силите, разделящи Орфей и Евридика. За да се върне към мита, му трябва още седем реда, но отлагането си струва труда.

А историята на мита е следната:

Орфей и Евридика сякаш са разпънати в противоположни посоки от две конфликтни сили: той — към живота, а тя — към смъртта. Коего ще рече, че него го иска тленността, а нея — безкрайността.

На пръв поглед изглежда, че между двете има равенство, като животът взема известно предимство над смъртта, защото втората разрешава на първия да нахлуе в териториите ѝ. Но може и да е обратното и Плутон и Персефона да са разрешили на Орфей да влезе в Хадес, за да отведе съпругата си именно, защото са били сигурни, че ще се провали. Може би дори табуто, което му налагат — да не се обръща и поглежда назад, — отразява техните опасения, че царството им би могло неустойимо да привлече Орфей и той да пожелае да остане в него. А те не биха искали да обиждат своя божествен събрат Аполон, като вземат сина му преждевременно.

В крайна сметка се оказва, че силата, която контролира Евридика, е по-могъща от онази, която контролира Орфей. В това има логика, защото човек прекарва повече време мъртъв, отколкото жив. Излиза, че безкрайността не пуска нищо на тленността, освен може би в стиховете — защото, бидейки категории на времето, нито една от двете не може да се промени. Оттук също така следва, че тези категории използват смъртните не толкова, за да проявят силите или властта си, колкото за да маркират границите на своите владения.

XL

Всичко това е крайно интересно без съмнение, но в последния етап на анализа то не обяснява как или по-точно, защо божественото табу влиза в действие. Поради тази причина излиза, че на мита му трябва поет, и този мит е имал огромния късмет да намери Райнер Мария Рилке.

Сега идва последната част на поемата, която ни разкрива механизма на табуто, както и кой кого използва: поетът — мита, или митът — поета:

*А там далече в мрака, в изхода сияен
стоеше непознат, чието изражение
бе непрозримо. Той стоеше и видя
как по пътеката, извита сред ливадите,
с печал в очите богът на посланията
безмълвно се обърна и последва фигурата,
която вече се завръщаше по пътя,
едва пристъпваше под дълга плащаница,
тъй крехка, неуверена, без нетърпение.*

„Изходът сияен“ очевидно е изходът от Хадес към живота, а оня „непознат“, който стои там и чието „изражение“ е „непрозримо“, е Орфей. Той се явява „непознат“ по две причини: защото на Евридика ѝ е безразличен, а за Хермес, богът, който от тъмните дълбини на долната земя вижда Орфей да стои на прага на живота, той е просто силует.

С други думи, на този етап Хермес все още гледа в посоката, в която е гледал и досега в поемата. Докато Орфей, както научаваме, се обърна. Що се отнася до Евридика... и тук идва най-великото попадение в поемата.

„Стоеше и видя“ — казва разказвачът и чрез глагол, произведен на „устоявам“, но в минало време, подчертава разкаянието на Орфей и усещането му за провал. Но това, което той вижда, е наистина забележително. Защото Орфей вижда как богът *се обръща*, но едва сега, за да последва „фигурата,/ която вече се завръщаше...“. Което ще рече, че и Евридика се е обърнала. Което ще рече, че богът се обръща последен.

И въпросът е, *кога* се обръща Евридика? И отговорът е „вече“, а това означава, че Орфей и Евридика са се обърнали едновременно.

С други думи, нашият поет е синхронизирал движенията им, като по този начин ни казва, че самите сили, които контролират тленността и безкрайността, биват на свой ред контролирани от някакъв — да го кажем пункт, и този контролен пункт на всичкото отгоре е автоматичен.

Следващият ни въпрос вероятно е едно тихо „Кой?“.

XLI

Гърците със сигурност щяха да отгатнат отговора и да кажат „Хронос“, тъй като всички митове и без това сочат към него. Само че в този момент той е отвъд преките ни задачи, пък и отвъд досега ни. Трябва да спрем тук, където приблизително шестстотинте секунди или десетте минути на тази поема, написана преди деветдесет години, ни оставят.

Мястото не е лошо, макар че е тленно. Само дето на нас не ни се вижда такава — навярно защото не искаме да се идентифицираме с отхвърления и провалил се Орфей. Вижда ни се по-скоро като безкрайност и дори предпочитаме да се идентифицираме с Евридика, защото е по-лесно да се идентифицираш с красотата, особено пък така разпиляна и разстелена „нашироко като дъжд“.

Говорим за крайностите. Но онова, което прави мястото, където поемата ни оставя, наистина привлекателно, е, че докато сме тук, имаме шанса да се идентифицираме с нейния автор Райнер Мария Рилке, където и да е той сега.

Торьо, Швеция

1994

ОРФЕЙ, ЕВРИДИКА, ХЕРМЕС^[1]

*То бе възшебен рудник на душите.
Като потайни жили от сребро
вървяха в мрака те. Под всеки корен
кръвта към хората потече бавно
и в мрака тежка бе като порфир.
Не бе червено нищо друго.*

Там имаше скали,
гори необитаеми и пусти,
надвесени над бездната мостове
и езеро — огромно, сляпо, сиво,
чието призрачно, далечно дъно
като дъждовен небосвод висеше.
Посред поляни неясни и смирени
изникна светла и сама пътека,
като безкрайна ивица от бледност.

А по пътеката вървяха те.

Начело строен мъж с наметка синя,
пред себе си тревожно, глухо взрян.
Кракът му гълташе беззвучно пътя
на едри хапки; тежките му длани
висяха стиснати, с товар от бръчки,
забравили онази лека лира,
прорасла в левия му лакът, както
с маслиновите клони сраства роза.
И сетивата му се раздвоиха:
окоето, като пес, напред летеше
и пак се връщаше, и неуморно
го чакаше край близкия завой —
а пък слухът му, също като мирис,
зад него креташе едва-едва.

Понякога той мислеше, че вече
ще чуе хода на онези двама,
които се изкачваха зад него.
Бе ехото от стъпките му само
и вятърът на неговата дреха.
Но той си каза гласно: „Те ще дойдат!“ —
дочувайки как ехото отвърща.
И ето, те ще дойдат, но ще крачат
ужасно тихо. Ако би могъл

да се обърне (без да разруши
това, което вече бе постигнал),
той би съзрял как двамата се движат
и тихо по следите му вървят:

Богът на пътища и бързи вести —
с калпак на странник над очите светли,
размахвац леко тъничка тояжка,
на всеки глезен с пърхащи крилца,
а с лявата ръка я води: нея.

Онази Тъй Обичана, която
от лирата изтръгна скръб, по-буйна
от жалбите на всички оплаквачки;
създаде свят от плач, където всичко
отново заживя: гора, долина,
пътека, местност, звяр, река, поле;
която в този тъжен свят изгря,
тъй както грее слънце над земята
и както свети скръбното небе,
небе от плач с гримаси от звезди —
онази Тъй Любима.

И тя вървеше с бога за ръка,
препъвана от дългия саван,
несигурна, но кротка, търпелива.
Вгълби се в себе си, като в надежда,
но без да мисли за мъжа отпред, нито за пътя,
водец към Живота.

Вгълби се в себе си. Небитието
изпълваше я цяла.
Бе като плод — от сладост и от мрак,
препълнена от своята смърт огромна,
тъй нова, че тя нищо не разбра.

Тя непозната девственост усети,
неосквернена: полът ѝ се сви

като цветче пред прага на нощта,
ръката ѝ, отвикнала от ласки
на брачно ложе, се обиди даже
от оня допир лек на бога, сякаш
бе някаква интимност прекалена.

Не беше вече тя жената руса,
звъняща на поета в песента,
не беше остров или дъх в леглото,
нито пък собственост на оня мъж.

Като разпусната коса — свободна,
отдаваща се — като дъжд пороен,
тя беше изразходвана стократно.

Бе вече корен тя.

Когато богът рязко
я задържа и с глас горчив и тъжен
изрече думите: „Той се обърна!“ —
тя нищо не разбра и каза: „Кой?“

А там далеч, на изхода от мрака
стоеше някакъв човек с лице
неузнаваемо. И той видя
как в ивицата на една пътека
с печален поглед богът вестоносец
пое полека след онази сянка,
която беше тръгнала назад,
препъвана от дългия саван,
несигурна, но кротка, търпелива...

[1] Превод от немски Петър Вълчев. ↑

ПИСМО ДО ХОРАЦИЙ

Скъпи Хораций,

Ако Светоний не лъже, когато ни разказва как си облицовал стените на спалнята си с огледала, за да се наслаждаваш на сношението от всеки възможен ъгъл, това писмо ще ти се стори скучновато. От друга страна, може да ти се види забавно, че то пристига от място, за чието съществуване не си и подозирал, при това около две хиляди години след смъртта ти. Колко далеч стигат отраженията, а?

Доколкото знам, ти си умрял на почти петдесет и седем-осем години пр. Хр., макар да не си подозирал нито за самия Христос, нито за настъпващата нова ера. Аз от своя страна съм на петдесет и четири, а на моето собствено хилядолетие също му остават едва няколко години. Какъвто и нов порядък да ни готви бъдещето, изобщо не мога да го предугада. Затова предполагам, че можем да си говорим по мъжки, Хораций. И ще започна с история като онези, които се разказват в мъжките съблекални.

Снощи препрочитах в леглото твоите „Оди“ и попаднах на онази, която е посветена на твоя събрат по перо Валгий Руф. Същата, в която го увещаваш да не скърби толкова за загубата на своя син (според едни) или на своя любовник (според други). В продължение на няколко куплета му изреждаш разни примери, обясняваш му как еди-кой си изгубил един близък, онзи пък изгубил друг, а после му предлагаш като един вид автотерапия да се захване да възхвалява новите победи на императора. Споменаваш няколко скорошни завоевания, между които и заграбването на територии от скитите.

Всъщност това ще да са били гелоните. Но не е толкова важно. Странно, но досега не съм забелязвал тази ода. Моят народ — е, да го наречем така — не се споменава често от великите поети на древния Рим. Елините са друго нещо, нали са имали немалко вземане-даване с нас. Но и при тях не сме на бог знае каква почит. Няколко откъса от Омир (около които Страбон после вдига толкова шум!), десетина стиха

от Есхил и горе-долу толкова от Еврипид. Попътни бележки и нищо повече — но номадите друго не заслужават. Мислех, че от римляните само Овидий ни е обърнал някакво внимание; но пък той не е имал друг избор. За нас практически не се споменава у Вергилий, да не говорим за Катул или Проперций, или още по-малко Лукреций. А сега, гледай ти, троха от твоята маса.

Може би — казах си аз, — ако поразровя достатъчно дълбоко, ще намеря и нещо за онази част от света, в която се намирам в момента. Кой знае, може пък да изпадне някоя твоя фантазия или видение. В нашия занаят стават такива неща.

Но ти никога не си бил пророк. Чудат и непредсказуем — да, но не и пророк. Да посъветваш сломен от скръб приятел да смени песента и да заслави победите на Цезар — за това те бива, но да си представиш други земи и друг рай — за това май трябва да се обърнем към Овидий. Или да изчакаме някое и друго хилядолетие. Общо взето, вие, римските поети, сте по-силни в размишленията и разсъжденията, отколкото в догадките. Предполагам, че империята ви е била достатъчно голяма, та е нямало смисъл да си напрягате въображението.

Та значи лежах си аз на моето неоправено легло насред това невъобразимо (за теб) място в една студена февруарска нощ около две хиляди години по-късно. Единственото, което ме свързваше с теб, беше географската ширина и, естествено, томчето с твоите „Събрани съчинения“ в руски превод. Видиш ли, когато си писал това, ние дори не сме имали език. Дори не сме били „ние“: били сме гелони, гети, будини и т.н.: просто мехурчета в блатото на бъдещите ни гени. Значи две хиляди години все пак не са отишли напразно. Сега можем да те четем на собствения си пресложен език с прословутия си гъвкав синтаксис, просто идеален за превод на такива като теб.

И все пак пиша тези редове на език, чиято азбука ще ти е позната. Бих добавил — много повече, отколкото на мен. Боя се, че кирилицата само допълнително ще те обърка, макар че несъмнено ще разпознаеш гръцките букви. Разбира се, разстоянието между нас е толкова голямо, че няма смисъл да треперим да не го увеличим — нито пък да се мъчим да го скъсяваме. Но все пак гледката на латинските букви може да те поуспокои, все едно колко те озадачава употребата им.

Както казвах, лежах си в леглото с твоите „Оди“. Отоплението беше включено, но студената нощ навън все пак си казваше думата. Живея в малка, двуетажна дървена постройка, а спалнята ми е на горния етаж. Погледнех ли към тавана, сякаш виждах как студът се процежда през мансардите на покрива като един вид антималярия. Виж, огледала нямам. След определена възраст човек не се вълнува толкова от отражението си, все едно със или без компания, но особено без. Затова се чудя дали Светоний не лъже. Макар че сигурно си бил сангвиник и в това отношение. Прословутата ти уравновесеност! Освен това, независимо от еднаквата географска ширина в Рим никога не става толкова студено. Преди две хиляди години климатът може да е бил различен; във всеки случай твоите стихове не споменават за това. Както и да е, вече се унасях.

И си спомних една красавица, която навремето познавах в твоя град. Тя живееше в Субура в малък апартамент, препълнен със саксии, но ухаещ на вездесъщите разпадащи се книги. Те бяха навсякъде, но най-вече по стигащите до тавана лавици (признавам, че таванът беше нисък). Повечето не бяха нейни, а принадлежаха на съседката от отсрещния апартамент, за която слушах много, но така и не я видях. Била възрастна жена, вдовица, родена и прекарала живота си в Либия, в Лептис Магна. Била италианка от еврейски произход — или май съпругът ѝ бил евреин. Във всеки случай, когато той умрял и положението в Либия взело да става напечено, старата госпожа продала къщата си, опаковала нещата си и дошла в Рим. Очевидно апартаментът ѝ бил още по-малък от този на моята нежна спътница и препълнен с трупани цял живот вещи. Затова двете жени, старата и младата, сключили сделка, в резултат от която спалнята на втората бе заприличала на истинска антикварна книжарница. Това впечатление се разсейваше не толкова от леглото, колкото от голямото огледало в тежка рамка, подпряно доста несигурно на паянтовата лавица вдясно от кревата под такъв ъгъл, че колчем аз или нежната ми спътница се опитвахме да те имитираме, трябваше да си кривим вратовете по един доста отчаян начин. Иначе огледалото би отразявало само книги. В ранните часове на деня този факт ти създаваше призрачното усещане, че си прозрачен.

Всичко това се случи преди много-много години; нещо ме кара да прошепна: „Преди векове.“ В емоционален смисъл е точно така. Всъщност разстоянието между онова местенце в Субура и настоящата ми обител е по-голямо от разстоянието между мен и теб. Ще рече, и в двата случая думата „хилядолетия“ ще си бъде съвсем на място. Или пък за мен ти си по-реален от собствената ми интимна памет. А и името Лептис Магна е свързано и с двама ви. Винаги съм искал да отида там; всъщност това ми стана нещо като мания, когато започнах да посещавам твоя град и Средиземноморието като цяло. Донякъде, защото една от мозайките на пода в някаква тамошна баня съдържа единственото оцеляло изображение на Вергилий, при това направено приживе! Поне така ми казаха, но може би все пак беше в Тунис. Във всеки случай в Африка. Когато студува, човек си спомня за Африка. Когато умира от жегата — също.

Какво не бих дал, за да разбера как сте изглеждали вие четиримата! Да дам лице на лириката, да не говорим за епиката. Една мозайка би свършила работа, макар че фреските са за предпочитане. В най-лошия случай бих се примириш с мраморна статуя, макар че скулптурите са твърде бедни на конкретики — изваяни от мрамор, всички изглеждат руси — и твърде съмнителни. Не знам защо, но ти си ми най-малката грижа, тоест теб ми е най-лесно да си те представя. Ако е вярно казаното от Светоний за външността ти — не може в думите му да няма поне някаква истина! — бил си нисък и пълен, значи най-вероятно си приличал на Еуженио Монтале или на Чарли Чаплин в периода на „Един крал в Ню Йорк“. Виж, Овидий не бих могъл да си го представя, ако ще животът ми да зависеше от това. Дори Проперций ми се удава по-лесно: кльоцав, болнав и полудял по своята също тъй кльоцава и болнава червенокоска, той се поддава на въобразяване. Да кажем, кръстоска между Уилям Пауъл и Збигнев Цибулски. Но не и Овидий, макар той да е надживял всички вас. За жалост не и в онези краища, където са ваели изображения. Или са редели мозайки. Или са си губили времето да рисуват фрески. А ако нещо подобно е било създадено, преди любимият ти Август да го изрита от Рим, то несъмнено е било унищожено. За да не смуцава чувствителните души на високопоставените. А после — е, после всяко

парче мрамор би свършило работа. Както казваме в съвременна Скития — за теб впрочем Хиперборея, — хартията търпи всичко, а по ваше време мраморът е бил като хартия.

Мислиш, че бърборя несвързано, но просто се опитвам да възпроизведа потока на мисълта, който късно снощи ме отведе към едно необичайно увлекателно местоназначение. Е, с някоя и друга криволица, но не кой знае колко. Защото по един или друг начин винаги съм мислил за вас четиримата и особено за Овидий. За Публий Овидий Назон. И не поради някакъв особен афинитет. Все едно колко сходни могат да изглеждат съдбите ни в очите на някой външен наблюдател, аз няма да сътворя никакви „Метаморфози“. Освен това двайсет и две години по тези места не се равняват на десет в Сарматия. Да не говорим, че видях как моята Терца Рома се срутва. Не съм лишен от суетност, но и суетността ми си има граници. Очертани от възрастта, те са по-осезаеми от всякога. Но дори когато бях изритан като пале към Полярния кръг, никога не съм си въобразявал, че съм негов двойник. Макар че тогава моята империя наистина изглеждаше вечна и човек можеше цяла зима да се скита по леда, сковал многобройните ѝ устия.

Не, никога няма да си представя лицето на Назон. Понякога мислено го виждам в ролята на Джеймс Мейсън — лешникови очи, пропити от скръб и лукавост; друг път обаче пред мен е зимно сивият взор на Пол Нюман. Но пък Назон е бил същински Протей и Янус несъмнено е оглавявал неговите лари и пенати. Добре ли се разбирахте вие двамата, или разликата във възрастта обезсмисляше усилието да общувате? Все пак са си двайсет и две години. Сигурно си го познавал, поне покрай Меценат. Или го мислеше за твърде фриволен и усещаше какво му се пише? Имаше ли някакви дразги помежду ви? Той сигурно те е смятал за абсурдно лоялен, принципен по старомодния маниер на пробилия със собствени сили човек. А за теб той е бил хулиган, бохем някакъв, свикнал с привилегии от люлката и прочее. Не като теб и Вергилий на Антъни Пъркинс, излезли едва ли не от работническата класа с някакви си пет години разлика. Да не би пък да съм прекалил с четенето на Маркс и с ходенето на кино, а, Хораций? Може би. Но чакай, това не е всичко. Сега ще забъркам и доктор Фройд, защото що

за тълкуване на сънища ще е то без стария Зиги? Та нали късно снощи гореспоменатият поток на мисълта ме носеше тъкмо към доброто ми старо подсъзнание, и то със значителна скорост.

Във всеки случай Назон е превъзхождал и двама ви — е, поне според мен. Откъм метрика е по-монотонен, разбира се; но същото се отнася и за Вергилий. Пък и за Проперций при цялата му емоционална наситеност. Във всеки случай латинският ми е ужасен; затова ви чета всички на руски. Руският се справя с вашия асклепиадов стих много по-убедително от езика, на който пиша тези редове, въпреки познатата азбука на последния. Последният просто не може да се оправи с дактилите. А силата ви е именно в тях. По-точно казано, силата на латинския. Особено твоите „Оди“ са направо показно изпълнение. Затова съм обречен да преценявам творбите ви по качеството на въобразяването. (Ето ти защита, ако ти трябва.) А по тази линия Назон ви надминава всички.

Все едно, пак не мога да си представя лицата ви — и най-малко неговото. Смешно, нали, да нямаш никаква представа как е изглеждал онзи, когото си мислите, че познавате най-отблизо? Защото нищо не разкрива човека повече от начина, по който употребява своите ямби и трохеи. В този смисъл неползващите мерена реч са винаги затворена книга, дори ако ги познавате физически до мозъка на костите. Как го беше казал Джон Клеър? „Дори и тез, с които съм приятел,/ са непознати, не! — най-чужди от тълпата“. Поне в метричен смисъл, Флак, ти си най-разнородният сред тях. Нищо чудно, че този пуфтящ мой влак те взе за машинист, когато напусна своя век и се отпрати към твоя, колкото и да не бе той свикнал с електричеството. Затова пътувах на тъмно.

Малко неща са по-досадни от чуждите сънища, освен ако не са кошмарни или наситени с еротика. Този сън, Флак, беше от последните. Намирах се в пестеливо мебелирана спалня, седнал на кревата до подобен на морска змия, макар и извънредно пращен радиатор. Стените бяха съвсем голи, но все пак бях убеден, че съм в Рим. Всъщност бях сигурен, че се намирам в Субура, в апартамента на

онази моя хубава приятелка от отминалите дни. Само дете нея я нямаше. Нямаше ги нито книгите, нито огледалото. Кафявите саксии обаче си седяха непокътнати, а от тях се носеше ароматът не толкова на цветя, колкото на собствената им глина: цялата сцена беше обагрена в нюансите на теракота и сепия. По това познах, че съм в Рим.

Всичко бе в теракота и сепия. Дори смачканите чаршафи. Дори корсажът на обекта на моите копнежи. Дори онези неясни части от анатомията ѝ, които не биха се сдобили с тен и по твое време. Всичко бе абсолютно едноцветно; чувствах, че да можех да се видя, аз също щях да бъда в сепия. Но огледало нямаше. Представи си онези опасани с фигури гръцки вази и ще добиеш идея за текстурата.

Това беше най-енергичната среща от този тип, в която съм участвал било наяве, било във въображението си. Подобни разграничения всъщност би трябвало да бъдат отдавна захвърлени, като се има предвид естеството на това писмо. Искам да кажа, че бях не по-малко впечатлен от издръжливостта, отколкото от похотта си. Предвид възрастта и състоянието на сърдечно-съдовата ми система това уточнение си заслужава да бъде направено, все едно дали актът е сънуван или не. Признавам, че обектът на чувствата ми — вече отдавна покорен — беше значително по-млад от мен, макар и не чак с огромна разлика. Въпросната жена приближаваше четирийсетте, а тялото ѝ беше кокалесто, но гъвкаво и изключително еластично. И все пак най-изтощителното в него беше необикновената му подвижност, изцяло посветена на едничката цел да избягва баналността на леглото. За да впише цялото упражнение в една камей, торсът на моя обект се вместише в тясното, едва трийсетина сантиметрово разстояние между леглото и радиатора, докато невидяната слънце задница и аз плувахме над брега на леглото. Дантелите по ръба на корсажа вършеха работата на пяната.

През цялото време не виждах лицето ѝ — по вече описаните причини. Знаех само, че е от Лептис Магна, макар че нямам представа откъде съм го научил. Въпросната сесия беше лишена от звуково оформление, а се съмнявам, че сме разменили и две думи. И да сме, ще е било, преди да осъзная какво става, а думите ще са били на латински: смътно си спомням, че нещо ни пречеше да общуваме. И все пак през цялото време знаех или някак си бях успял предварително да заключа, че в костната структура на лицето ѝ има нещо от Ингрид Тулин. Може

би съм го зърнал в миговете, когато дясната ѝ ръка току търсеше топлите извивки на онзи пращен радиатор.

Когато се събудих на следващата — тоест тази — сутрин, в спалнята ми цареше ужасен студ. Сипкава, отвратителна светлина се стелеше през двата прозореца като прах. Може би прахът наистина е утайката на светлината; най-малкото не трябва да отхвърляме тази вероятност. Мигновено затворих очи, но стаята в Субура беше изчезнала. Единствената следа от нея още личеше в мрака под одеялото, където дневната светлина не можеше да проникне, но и тя нямаше да издържи още дълго. До мен, разтворена по средата, беше твоята книга.

Несъмнено на теб следва да благодаря за този сън, Флак. Разбира се, протегнатата към радиатора ръка може да съответства на някогашното кривене на вратовете, докато аз или онази моя хубава приятелка се мъчехме да се зърнем в позлатеното огледало. Но се съмнявам — два торса не могат да се смаят до един-единствен крайник; ничие подсъзнание не е толкова пестеливо. Не, според мен ръката по някакъв начин следваше движението на твоя стих, пълната му непредсказуемост и оттам неизбежното разтягане — не, разпъване — на твоя синтаксис при превод. Като резултат почти всеки твой стих носи изненада. Това не е комплимент, а само наблюдение. В нашия занаят триковете са, естествено, *de rigueur*^[1]. Стандартното съотношение е по едно чудо на куплет. Ако поетът е изключително добър, може да събере и две-три. При теб практически всеки стих е приключение; понякога слагаш по няколко на ред. Разбира се, част от това се дължи на факта, че те чета в превод. Но подозирам, че и на родния ти латински читателите рядко са знаели коя дума ще следва. Все едно ходиш по счупено стъкло или нещо такова: по мисловната — словесната? — версия на счупено стъкло, накуцвайки и подскачайки. Или като онази търсеща радиатора ръка: имаше нещо логоедично^[2] в нейните пориви и отдръпвания. Но пък до мен бяха твоите „Оди“.

Да бяха „Еподи“ или „Беседи“, да не говорим за „Сатири“ или за „Поетическото изкуство“, сигурен съм, че сънят ми щеше да бъде

различен. Тоест сигурно би бил също толкова плътски, но далеч не толкова забележителен. Защото само в „Оди“ си готов на метрични рискове, Флак. Всичко останало ти е в двустипия; останалото казва сбогом на асклепиадите и сапфическите строфи и приветства баналните хекзаметри. Останалото не е тръпнещата ръка, а самият радиатор, чиито ритмични извивки не бяха нищо повече от елегически дистихони^[3]. Обърни този радиатор на една страна и той ще прилича на метриката на Вергилий. Или на Проперций. Или на Овидий. Или своята метрика навсякъде другаде, освен в „Оди“.

Ще заприлича на всяка страница латинска поезия. Ще заприлича на — да използвам омразната ми дума — текст.

Е, мислех си аз, ами ако наистина беше латинска поезия? Ами ако ръката просто се опитваше да обърне страницата? Ами ако пухтенето ми над това обагрено в сепия тяло се отнасяше просто до усилията ми при четенето на латинска поезия? Макар и само защото още не можех — дори в съня си! — да различа лицето ѝ. Що се отнася до бегло зърнатите черти на Ингрид Тулин, докато жената се силеше да отгърне страницата, най-вероятно бяха свързани с Тони Пъркинс, който играеше в съзнанието ми ролята на Вергилий. Той и Ингрид Тулин имат едни и същи скули; пък и тъкмо Вергилий съм чел най-много от всички. Тъй като той е написал повече стихове от всеки друг. Е, не съм ги броил, но така ми се струва благодарение на „Енеида“. Макар че аз далеч предпочитам неговите „Буколики“ или „Георгики“ пред епоса му.

После ще ви кажа защо. Истината е, че наистина не знам дали първо зърнах онези кафеникави скули и после научих, че обектът ми е от Лептис Магна, или обратно. Защото преди време бях виждал репродукции на онова мозаечно изображение. И знаех, че е от Лептис Магна. Не мога да си спомня защо или къде го бях видял. Може би на корицата на някое руско издание? Или може би на картичка? Въпросът бе, че е от Лептис Магна и че е създадена преди смъртта на Вергилий или малко след нея. Тъй че онова, което съзрях в съня си, беше донякъде позната гледка; усещането беше не толкова на съглеждане, колкото на разпознаване. Въпреки мускула на мишницата и издуващата корсажа гръд.

Или пък точно заради тях: на латински поезията е в женски род. Това е полезно за алегорията, а което е добро за алегорията, е добро и за подсъзнанието. А ако обектът на моите чувства представляваше — или по-скоро предлежаваше — някаква латинска поезия, високите ѝ скули като нищо можеха да напомнят на Вергилий, независимо от собствените му сексуални предпочитания, макар и само защото тялото в съня ми беше от Лептис Магна. Първо, защото Лептис Магна е в руини, а всяко креватно занимание напомня руина с всичките си чаршафи, възглавници и прострени във всички посоки крайници. Второ, защото самото име „Лептис Магна“ винаги ми се е струвало женско, също като латинската поезия, да не говорим за предполагаемото му значение. А именно „голямо жертвоприношение“. Въпреки че латинският ми е ужасен. Но все пак какво е латинската поезия, ако не голямо жертвоприношение? Макар че моят прочит, както несъмнено ще забележите, само го разваля. Е, затова и сънувах този сън.

Да не навлизаме в мътни води, Флак; да не се захващаме с въпроса дали сънищата могат да бъдат взаимни. Мога само да се надявам, че ти поне няма да се разправяш така с моите драсканици, ако някога ти се случи да се запознаеш с тях. Няма да тъчеш каламбури за перото и пениса, нали? А защо да не се запознаеш с моите писания извън настоящото писмо? Взаимност-невзаимност, не виждам причина ти, както си почнал да се месиш в сънищата ми, да не направиш следващата стъпка и да не се намесиш в действителността ми.

Не че и без това не го правиш; ако не друго, то писмото ми го доказва. Но и инак знаеш, че в известен смисъл и преди съм ти писал. Всичко написано от мен е адресирано към вас: лично към теб и към останалите. Защото когато човек пише стихове, той не се обръща първо към съвременниците си, още по-малко към потомството, а по-скоро към предците си. Тези, които са му дали езика, които са му дали формите. Всъщност ти знаеш това по-добре от мен. Кой е писал тези асклеиадови и сапфически строфи, хекзаметрите, алкеевите епиграми, кой е техният адресат? Цезар? Меценат? Руф? Варий? Разните му там Лидии и Гликери? Много им е пукало на тях за трохеите и дактилите! От друга страна, и в мен не си се целил. Не, ти

си се обръщал към Асклепиад, към Алкей и Сафо, към самия Омир. Искал си преди всичко те да те оценят. Защото къде е Цезар? Очевидно или си седи в двореца, или е отишъл да сразява скитите. А Меценат си е на вилата. Също като Руф и Варий. Лидия е с клиент, а Гликера е извън града. Докато любимите ти гърци са си тук, в главата ти, тъй като несъмнено си ги знаел наизуст. Те са били най-добрата ти публика, защото си можел да ги извикаш, когато поискаш. Най-вече тях си се мъчил да впечатлиш. Какво от това, че езикът им бил друг? Всъщност е било много по-лесно да ги смаеш на латински; на гръцки би ти липсвала географската дължина на майчиния език. А те ти отвърщали. Казвали ти: да, наистина успя да ни смаеш. Затова стиховете ти са огънати от анжамбмани и определения, затова доводите ти са винаги толкова непредсказуеми. Затова съветваш сломения от скръб свой приятел да слави победите на Цезар.

Щом ти можеш да постъпваш така с тях, защо и аз да не правя същото с теб? Поне езиковата разлика я има, едно от условията е изпълнено. По един или друг начин аз откликвам на теб, особено когато използвам тристъпен ямб. А сега ти пиша и писмо. Кой знае, може дори да те извикам тук, накрая можеш да се материализираш дори повече, отколкото в стиховете ми. Доколкото ми е известно, абракадабрите на дактила умеят да викат духове по-добре от всеки друг сеанс. В нашата професия това се нарича пастиш. Щом ритъмът на някой класик проникне в организма ти, духът му също влиза с него. А ти си класик, нали така, Флак, и то не само по един — сам по себе си достатъчно сложен — начин.

А в крайна сметка с кого друго да поговори човек, особено ако е мизантроп по природа. Самотата, а не суетата е причина да се надявам по някакви отвъдни пътища да се запознаеш с моите ямби и трохеи. И по-странни неща са ставали, а перото ми е допринасяло с каквото може. Разбира се, бих предпочел да говоря с Назон или с Проперций, но ти си ми по-близък откъм метрика. Те са се придържали към елегическите дистихони и хекзаметрите, а тях аз рядко ги използвам. Тъй че оставаме аз и ти, колкото и самонадеяно да звучи това за всички. Но не и за теб. „Има всеки литератор/ свой другар въображаем“ — твърди Одън. Защо аз да правя изключение?

Най-малкото мога да си седна пред огледалото и да му говоря. Това е почти същото, макар да се съмнявам, че си приличал на мен. Но

когато става въпрос за човешката външност, природата няма кой знае какъв избор. С какво разполага тя? Чифт очи, уста, нос и овал. При цялото им разнообразие за две хиляди години природата неминуемо ще започне да се повтаря. Дори някой бог би изпаднал в тавтология. Тъй че защо да не твърдя, че лицето в огледалото е твоето, че ти си аз. Кой и как може да провери верността на думите ми? Като стана въпрос за викане на духове, това може да свърши работа. Но боя се, че стигнах твърде далеч: никога не бих си написал сам писмо. Дори наистина да бях твой двойник. Така че стой си без лице, Флак, стой си непризован. Така можеш да издържиш още две хилядолетия. Иначе всеки път, когато съм с жена, тя може да реши, че си има работа с Хораций. Е, в известен смисъл си е така, насън или не. Времето никъде не рухва тъй лесно, както в ума ни. Затова толкова обичаме да мислим за историята, нали? Ако съм прав за ограничения избор на природата, то историята все едно ни обгражда с огледала като в някой бордей.

Две хиляди години — какво? И кой ги отброява, Флак? Явно не ги брой по законите на метриката. Тетраметриите са си тетраметри, все едно къде и кога. Все едно дали на гръцки, латински, руски или английски. Същото се отнася за дактилите и анапестите. И прочее. Тъй че как така две хиляди години? Когато става въпрос за рухването на времето, боя се, че нашият занаят зарязва историята и замирисва доста остро на география. Общото между Евтерпа и Урания е, че и двете са по-големи от Клио. Ти увещаващ своя Руф Валгий да разсея продължителната си скръб, като му описваш вълните на *Mare Caspium*^[4], дори те, пишеш ти, не остават вечно бурни. Това значи, че си знаел за това mare още преди две хиляди години — сигурно от някой гръцки автор, тъй като твоите хора не размахвали пера толкова *надалеч*. Предполагам, че с това въпросното mare за пръв път те е привлякло като римски поет. Екзотично име, при това намиращо се на самия край на Римската империя, ако не и въобще на познатия свят. Освен това е гръцко (всъщност персийско, но ти си можел да попаднеш на него само на гръцки). Най-важното свойство на „Caspium“ обаче е дактилният му размер. Затова стои в края на втория стих, където се установява стъпката на всяко стихотворение. А ти тешиш Руф с асклепиадова строфа.

Докато аз — аз един-два пъти съм прекосявал това Каспийско море. Когато бях на осемнайсет-деветнайсет, а може би на двайсет години. Когато — изкушавам се да кажа — ти си бил в Атина и си учил гръцки. В онези дни разстоянието между Каспийско море и Гърция (да не говорим за Рим) беше дори по-голямо, отколкото преди две хиляди години; беше направо непреодолимо. Затова и не се срещнахме. Самото таге беше гладко и искрящо, особено по западните си брегове. Благодарение не толкова на благоприятната близост до цивилизацията, колкото на честите петролни петна, които ежегодно се разливаха по тези краища. (Бих използвал английската поговорка „да лееш масло над бурни води“, но се боя, че няма да ме разбереш.) Лежах проснат по гръб на горната палуба на мръсен параход, гладен и безпаричен, но въпреки това щастлив, защото се чувствах част от географията. Пътуването с кораб винаги създава това усещане. Ако по онова време бях чел обръщението ти към Руф, щях да се чувствам и част от поезията. Да се движа към дактила вместо към прорязания хоризонт.

Но по онова време не си падах бог знае колко по четенето. Тогава работех в Азия: алпинизъм и ориентиране в пустинята. Всъщност правех проучвания за уранови залежи. Ти не знаеш какво е това и аз няма да те отегчавам с обяснения. Макар „uranium“ също да е в дактил. Какво е усещането да научиш дума, която не можеш да използваш? Особено — в твоя случай — когато думата е гръцка? Предполагам ужасно; също както се мъча аз с твоя латински. Сигурно, ако умеех да си служа уверено с него, щях да успея да призова духа ти. А може би не: за теб щях да стана просто някакъв си латински автор, а това си е чиста рецепта за хиатус.

Във всеки случай по онова време не бях чел никого от вас, освен — ако не ме лъже паметта — Вергилий, тоест неговата епика. Спомням си, че не ме беше впечатлила особено, отчасти защото на фона на планината и пустинята малко неща ми звучаха смислено; най-вече защото епосът твърде силно намирисваше на поръчков. В онези дни ноздрите ми бяха станали доста чувствителни към тези мирисми. Освен това просто не разбирах деветдесет и девет процента от неговите *exempla*^[5], които ми се пречкаха твърде често. Е, какво може да се очаква от един осемнайсетгодишен хипербореец? Сега съм по-

наясно с тези неща, но пък цял живот съм се упражнявал. Общо взето, ми се струва, че всички малко сте се престаравали с препратките; много често стоят като пълнеж. Макар че в звуково отношение те — и особено гръцките — правят чудеса за текстурата на стиха.

От всичко в „Енеида“ най-силно ме разтърси ретроспективното пророчество на Анхиз, когато старецът предсказва онова, което вече се е случило. Помислих си, че тук твоят приятел е отишъл твърде далеч. Нямам нищо против измамата, но мъртвите имат право на повече въображение. Те би трябвало да знаят нещо повече от родословното дърво на Август; все пак те не са оракули. Бива ли така да се хаби слисващата, зашеметяваща идея, че след смъртта си душите придобиват втора телесност и пият от река Лета, за да се прочистят от старите си спомени! Да ги принизиш дотам да прокарват пътя за властването на настоящия господар! Ами че те можеха да станат християни, Велики Карловци, Дидровци, комунисти, Хегеловци, биха могли да се превърнат в нас! В тези, които ще дойдат след тях, мелези и мутанти в не едно отношение! Ето това би било истинско пророчество, истински полет на въображението. Вместо това той ми вади официалните регистри и ги пробутва като горещи новини. Като начало мъртвите са неподвластни на причинно-следствените връзки. Достъпното им знание е знание за времето — за цялото време. Поне толкова можеше да научи от Лукреций; нали твоят приятел е бил учен човек. Нещо повече, притежавал е страхотен метафизичен инстинкт, истински нюх за духовната обшивка на нещата: неговите души са далеч по-безплътни от тези на Данте. Истински *manes*^[6]: газообразни и неосезаеми. Човек се изкушава да каже, че неговата схоластика е едва ли не средновековна. Но това би било принизяване. Защото в метафизично отношение бъдещето ви се оказа с далеч по-бедно въображение от гръцкото ви минало. Защото какво е вечният живот за душата в сравнение с втората телесност? За какво ѝ е Раят след питагорейското обещание за друго тяло? Чиста безработица. И все пак, каквито и да са били източниците му — Питагор, Платоновият „Федър“ или собственото му въображение, — той ги захвърля заради родословното дърво на Цезар.

Е, епосът си е негов; има правото да го реди както си иска. Но честно казано, на мен ми се струва непростимо. Такива пропуски на въображението са проправили пътя на монотеизма. Предполагам, че винаги е по-лесно да обозреш един, отколкото мнозина; а след гигантската гръцка и домашно приготвена яхния от богове и герои подобен копнеж по нещо по-обозримо и по-свързано е бил практически неизбежен. С други думи, при все експанзивните си жестове твоят приятел, скъпи ми Флак, е примирал за метафизична сигурност. А това, боя се, е пълен абсурд; може би най-привлекателната черта на политеизма е пълната нетърпимост към подобни стремежи. Но вероятно при вас е станало твърде пренаселено, за да можете да си позволите каквато и да била несигурност. Затова твоят приятел залага всичко, метафизика и какво ли не още, на любимия си Цезар. Види се, гражданските войни правят чудеса за духовната ориентация на човека.

Но няма смисъл да ти говоря такива неща. Всички вие сте обичали Август, нали? Дори и Назон, макар той да изпитва по-голямо любопитство към емоционалните владения на Цезар — както обикновено, извън всякакви подозрения, — отколкото към териториалните му завоевания. Но пък за разлика от твоя приятел Назон си е паднал малко женкар. И това също замъглява чертите му и ме кара да се мятам между Пол Нюман и Джеймс Мейсън. Женкарят е обикновен човек; което не означава, че заслужава повече доверие от педофила. И все пак неговият разказ за случилото се между Еней и Дидона звучи по-убедително от този на твоя приятел. Назоновата Дидона твърди, че Еней изоставя нея и Картаген толкова набързо — спомнете си, че се задава буря, а на Еней му е писнало от турбуленции през седемте години люшкане по вълните, — не защото слуша зова на небесната си майка, а защото Дидона е бременна от него. И тя се самоубива заради опетнената си репутация. Нали все пак е царица. Назон кара Дидона да се усъмни дали Венера наистина е майка на Еней, защото тя е богиня на любовта, а отпътуването е странен (макар и не безпрецедентен) начин да изразиш подобно чувство. Несъмнено тук Назон успява да изиграе приятеля ти. Рисуваният от него образ на Еней не е никак ласкателен, а като знаем, че легендата за троянския

произход на Рим е официално възприета още от трети век пр.н.е., той си е направо антипатриотичен. Също така няма съмнение, че Вергилий никога не е чел Назоновите „Послания на героини“; инак по-лесно бих му простил отношението към Дидона на онзи свят. Та той просто я отправя заедно с бившия ѝ съпруг Сихей в някакво забутано кътче на Елисейските полета, където двамата си прощават и се утешават взаимно. Двойка пенсионери в старчески дом. Колкото да не се пречкат в краката на нашия герой. Да му спестят агонията и да му дарят пророчество. Защото така е по-четивно. Във всеки случай няма втора телесност за Дидонината душа.

Ще възразиш, че прилагам критерии, градени две хилядолетия. Добър приятел си ти, Флак, но това са глупости. Съдя го по собствените му критерии, по-видими впрочем в „Буколики“ и „Георгики“, отколкото в „Енеида“. Не се правете на невинни: всички вие сте имали седем века поезия зад гърба си. Пет на гръцки и два на родния ви латински. Спомни си Еврипид, спомни си неговата „Алкестида“; скандалът на цар Адмет с родителите му наред сватбената сцена надминава всичко написано от Достоевски (макар че ти едва ли ще усетиш препратката). Искам да кажа, че надминава всеки психологически роман. Е, нещо, в което ние хипербореите преди сто години бяхме много добри. Нали разбираш, много си падаме по агонията. Виж, пророчествата са друго нещо. Кое то ще рече, че две хиляди години не са отишли напразно.

Не, критериите са си негови, от „Георгики“. Основани на Лукреций и на Хезиод. В нашия занаят, Флак, големи тайни няма. Само малки и гузни. В това, трябва да добавя, се крие прелестта им. А малката, гузна тайна на „Георгики“ е, че техният автор — за разлика от Лукреций или Хезиод — няма водеща философия. Най-малкото не е нито атомист, нито епикуреец. В най-добрия случай сигурно се е надявал, че съвкупността от всичките му стихове ще представлява нещо като светоглед, ако изобщо се е вълнувал от този въпрос. Защото той е бил като сюнгер, при това меланхоличен сюнгер. За него най-добрият (ако не и единствен) начин да разбере света е бил да изброи всичко, което се съдържа в него; и ако е пропуснал нещо в „Буколики“ или „Георгики“, със сигурност го е наваксал в епоса си. Той наистина е

епически поет; епически реалист, ако щеш, тъй като, изразена числено, реалността е доста епическа. Общото въздействие на неговото творчество върху разсъдъка ми винаги е било усещането, че този човек е описал света педантично точка по точка. Все едно дали говори за почви или планети, за души или дъбрави, за съдбата или за своите съвременници, близките му планове ослепяват и обвързват; но същото правят и самите неща, нали така, скъпи ми Флак? Не, твоят приятел не е атомист, не е епикуреец, не е и стоик. Ако е вярвал в някакъв принцип, това е възраждането на живота, а пчелите в неговите „Георгики“ не са по-добри от очакващите втора телесност души в „Енеида“.

А може пък да са по-добри, и то не защото не бръмчат „Цезар, Цезар“, а заради отстранения тон на „Буколики“. Може би някогашните дни на скитане из планините и пустините на Централна Азия правят тази тоналност особено привлекателна за мен. Навремето тъкмо без личността на заобикалящия ме пейзаж се запечатваше най-силно в мозъчната ми кора. Сега, един живот по-късно, отдавам този вкус към монотонното на човешката перспектива. Във всеки случай и зад двете версии се крие намекът, че отстранението е крайният продукт на множество страстни привързаности. Или пък модното предпочитание към неутралния глас, тъй типично за дидактичните жанрове по твое време. Или пък и двете, което е още по-вероятно. А дори ако безличното жужене на „Георгики“ е само лукрециански пастиш — както силно подозирам, — пак ми се струва привлекателно. Заради скритата си обективност и явното си сходство с монотонния грохот на дни и години; със звука на отминаващото време. Самото отсъствие на фабула, отсъствието на персонажи в „Георгики“ показва как гледа времето на всяка екзистенциална ситуация. Дори си спомням как тогава мислех, че ако времето имаше перо и му хрумнеше да пише стихотворение, стиховете му щяха да са пълни с листа, трева, земя, вятър, овце, коне, дървета, крави и пчели. Но не и с нас. Най-много с душите ни.

Така че критериите наистина са си негови. А епосът му, при всичките си прелести или тъкмо заради тях, не отговаря на тези критерии. Той чисто и просто си е разказвал история. А историите винаги включват и нас. Тоест онези, които времето отхвърля. На всичкото отгоре историята не е била и негова. Не, „Георгики“ ги

предпочитам ката ден. Или ката нощ, като знам настоящите си читателски навици. Макар че трябва да призная, че дори в онези отминали дни, когато слабините ми бяха далеч по-енергични, хекзаметърът оставяше сънищата ми сухи и безинтересни. Явно еолийските песни са далеч по-мощни.

Две хиляди години това, две хиляди години онова! Само си представи какво щеше да стане, Флак, ако снощи имах компания! Представи си... въз... превода на този сън в реалността. Е, сигурно половината човечество е заченато по този начин, нали така? Не си ли ти поне отчасти отговорен? Къде отиват тогава онези две хиляди години; и не трябва ли да кръстя отрочето Хораций? Така че смятай това писмо за мръсен чаршаф, ако не и за свое собствено незаконородено дете.

По същата логика смятай тази част на света, от която ти пиша, за провинция на *Rex Romana*^[7]. Какво значение имат океаните и разстоянията! Тук разполагаме с всевъзможни летящи измишльотини за тяхното преодоляване, да не говорим, че освен това сме република, основана на принципа „пръв между равни“. А тетраметрите, както казах, все са си тетраметри. Дори и само те могат да пребродят всяко хилядолетие, да не говорим за разстоянията или подсъзнанията. Живея тук вече двайсет и втора година и не съм забелязал никаква разлика. Най-вероятно тук и ще си умра. Затова помни ми думата: тетраметрите са си тетраметри, триметрите са си триметри. И така нататък.

Разбира се, тъкмо такава летяща измишльотина ме докара тук преди двайсет и две години от Хиперборея, макар че лесно бих могъл да припиша полета на рими и на стъпки. Само че последните още повече биха направили Хиперборея още по-далечна, също както постъпва твоето дактилно Каспийско море с реалните размери на *Rex Romana*. Разните му там механизми — особено летящите — само отлагат неизбежното; печелиш време, но времето не може вечно да залъгва пространството; накрая пространството винаги го застига. Какво са годините в крайна сметка? Какво могат да измерят те, освен повяхването на епидермиса, линеенето на мисълта? И все пак онзи ден аз седях в едно кафене с мой съотечественик хипербореец и както си бърбехме за старото ни градче до устието, изведнъж ми хрумна, че ако

преди два̀сет и две години бях хвърлил парче дърво в това устие, ветровете и теченията вече щяха да са го довели тук, за да види колко съм остарял. Ето как пространството застига времето, скъпи ми Флак; ето как човек наистина напуска Хиперборея.

Или: как се разширява *Pax Romana*. Ако трябва, и чрез сънища. Които, като се замисля, са още една — може би последната — форма на възраждане на живота, особено ако си нямаш гостенка. Освен това не ти натрапват Цезар и в това отношение превъзхождат дори пчелите. Макар че, както казах, няма смисъл да ти говоря така, тъй като чувствата ти към него не са били по-различни от тези на Вергилий. Нито пък средствата, с които си ги изразявал. И ти също предписваш августейша слава наместо човешка скръб, товарейки с тази задача не — трябва да ти призная — бездейните души, а географията и митологията. Колкото и да е похвално това, то подсказва, че Август или ги притежава и двете, или е спонсориран от тях. Ах, скъпи ми Флак, със същия успех можеше да ползваш хекзаметър. Асклепиадовите строфи са твърде хубави за тази материя, твърде лирични. Да, прав си: за снобизма няма по-благодатна почва от тиранията.

Е, аз сигурно съм алергичен към тези неща. Ако не те укорявам по-злостно, то е само защото не съм ти съвременник: от друга страна, почти съм като теб. Писал съм в твоята метрика и особено в този размер. Това ме кара да оценя как „*Caspium*“, „*Niphaten*“ и „*Gelonos*“^[8] в края на стиховете ти разширяват империята. Същото правят и „*Aquilonibus*“ и „*Vespero*“^[9], само че нагоре. Моите теми, разбира се, са по-скромни; освен това аз ползвах рими. Единственият начин да се слея с теб е да повтора всичките ти строфически форми на този език или на родния си хиперборейски. Или да те превода на някой от тях. Впрочем подобно упражнение не е немислимо — за разлика от Овидиевите хекзаметри и елегически дистихони например. Все пак твоите „Събрани съчинения“ не са чак толкова дебела книга, а самите „Оди“ съдържат само деветдесет и пет стихотворения с различна дължина. Но все пак се страхувам, че съм твърде остарял и за нови, и за стари номера; да се бях сетил по-рано. Обречени сме да останем разделени, в най-добрия случай можем да разчитаме на

кореспондентска дружба. Боя се, не за дълго, но все пак се надявам от време на време да се доближавам до теб. Дори и ако все оставам твърде далеч, за да различа чертите ти. С други думи, аз съм обречен на сънищата си; но такава съдба ми е по сърце.

Защото въпросното тяло е толкова странно. Най-голямото му предимство, Флак, е пълното отсъствие на онзи егоцентризъм, така често разяжда следовниците му, а смее да кажа — и гърците. То рядко използва първото лице на единственото число — макар че това донякъде е въпрос на граматика. В един език с толкова спрежения е трудно да се съсредоточиш върху собствената си участ. Макар че Катул е успял; затова всички толкова го обичат. Но сред вас четиримата, дори и при Проперций, това е изключено. Най-вече при твоя приятел, както е свикнал да разглежда човека и природата *sui generis*^[10]. И най-вече при Назон; като знаем какви са му темите, сигурно това е настроило романтиците срещу него. И все пак, предвид развитото у мен (след снощната среща) собственическо чувство, това много ми допада. Като се замисля, липсата на егоцентризъм може да се окаже най-добрата ми защита.

И то си е така — във всеки случай поне по мое време. Като се замисля, Флак, от вас четиримата ти си най-големият егоцентрик. Тоест най-осезаемият. Но и това не е толкова въпрос на местоимения, а на отчетливостта на метриката ти. Изпъквачи сред разлетите хекзаметри на другите, твоите стихове внушават някаква уникална чувствителност, характер, който може да бъде съден — докато другите си остават мъгляви. Нещо като солово изпълнение и хор. Може би са търсели хекзаметричното жужене именно от скромност, за камуфлаж. Или просто са искали да играят по правилата. А хекзаметърът е бил стандартната мрежа за тази игра; иначе казано, нейната теракота. Разбира се, твоите еолийски песни не те правят мошеник; но все пак те демонстрират, а не прикриват индивидуалността. Затова през следващите две хиляди години практически всички, дори романтиците, толкова си падат по теб. А това, естествено, ме дразни — тоест дразни

собственическото ми чувство. В известен смисъл ти си незагорялата част на моето тяло, моят личен мрамор.

А с времето все повече и повече избледняваш: ставаш все по-личен и все по-желан. Загатваш, че можеш да бъдеш егоцентрик и все пак да се справяш с Цезар; това е само въпрос на равновесие. Музика за толкова уши! Ами ако прословутата ти уравновесеност се дължи просто на флегматичния ти темперамент, който лесно минава за мъдра душевност? Да кажем, като меланхолията на Вергилий. Но не и като холеричните пристъпи на Проперций. И определено не като сангвиничните начинания на Назон. Ето човек, който не е проправил и сантиметър от пътя на монотеизма. Ето човек, комуто не са достигали уравновесеност и систематичност, да не говорим за мъдрости и философии. Неговото въображение не било спъвано нито от собствените му прозрения, нито от някаква доктрина. Само от хекзаметъра или още по-добре — от елегийните двустишия.

Е, по един или друг начин той ме е научил практически на всичко, включително разтълкуването на сънища. Което започва с тълкуването на реалността. До Назон човек като виенския доктор — нищо, че не си чувал за него — звучи доста елементарно, като детска игра. Не се обиждай, но същото се отнася и за теб. И за Вергилий. Грубо казано, Назон твърди, че в този свят *всяко нещо е друго*. Тоест в крайна сметка реалността е една голяма риторична фигура и ако имаш късмет, ще се окаже само полифотон или хиазъм. С него човек се превръща в предмет и обратно, следвайки вътрешната логика на граматиката, както на главните изречения им поникват подчинени. При Назон смисълът е форма, Флак, и/или обратно, а източник на всичко е мастилницата. Докато в нея има и капчица тъмна течност, той няма да спре — иначе казано, светът няма да свърши. Малко прилича на „В началото бе Слово“, а? Е, не и за теб. За него обаче тази фраза не би казала нищо ново; той би добавил, че слово ще има и в края. Дай му каквото ти хрумне и той ще го разшири — или ще го обърне наопаки, което също си е вид разширение. За него езикът е бил божия благодат; или по-точно граматиката. Още по-точно казано, за него светът бил езикът; едно нещо било друго, а кое е по-реалното не се знаело. Във всеки случай, ако едното било осезаемо, същото се отнасяло и за другото. Често в един и същ стих, особено ако той бил хекзаметър: там има голяма цезура. Ако не стане в същия — в следващия; особено в

елегичните двустишия. Защото за него стихотворните размери също били божия благодат.

Назон пръв би потвърдил това, Флак, а също и ти. Нали знаеш, че в „Скръбни елегии“ той си припомня как наред бурята, застигнала отвеждащия го в изгнание кораб (горе-долу към моите ширини, към бреговете на Хиперборея), се уловил да съчинява стихове? Естествено, че няма как да помниш. Това е шестнайсет години след смъртта ти. От друга страна, къде ще си по-добре информиран, отколкото на онзи свят? Значи не трябва да се притеснявам толкова за препратките си; ти прекрасно разбираш за какво става въпрос. А стъпките са си стъпки, особено в отвъдното. Ямбовете и дактилите са вечни, също като звездите и ивиците. По-точно не вечни, а безвременни. Да не говорим, че са безпространствени. Нищо чудно, че накрая взел да пише на местния диалект. След като разполагал с гласни и съгласни, можел да продължава, независимо дали се намирал в Рах Романа или не. В крайна сметка какво е чуждият език, ако не поредното синонимно гнездо. Освен това моите мили гелони си нямали писменост. А и да имали, какво по-естествено за него, гения на метаморфозата, от това да мутира към чужда азбука?

И така, ако щещ, може да се разширява Рах Романа. Само че това никога не се е случило. Той никога не се е потапял в нашите генетични води. Стигали му лингвистичните: две хиляди години минали, преди да нагази в кирилицата. Но и животът без азбука си има своите предимства! Чисто оралното съществуване може да бъде доста наситено. Всъщност, що се отнася до *écriture*, Флак, моите номади никак не бързали. Само уседналите пописват; само тези, които няма къде да ходят. Затова цивилизацията така процъфтяват по островите, Флак: да вземем например твоите гърци. Или в градовете. Какво е градът, ако не остров наред пространството? Е, ако наистина е нагазил в тамошния диалект, както твърди, не е било от необходимост, нито за да се докара на местното население, а поради всеядната природа на стиховете: те отварят уста да лапнат всичко. Поне хекзаметърът го прави; неслучайно е толкова разтегнат. Елегическите дистихони — още повече.

Дългите писма са нежелани навсякъде, Флак, включително и в отвъдното. Вече сигурно ти е писнало и си спрял да четеш. Че как иначе, след като очерням приятеля ти и хваля Овидий практически за твоя сметка. Аз обаче продължавам, защото, както казах, на кого друго да говоря? Дори да предположим, че питагорейската фантазия за втората телесност на добродетелните души е истина, Одън е мъртъв, а хилядолетието изтича само след четири години, така че квотата ти сто на сто е изчерпана. Така че трябва да се върна към оригиналния ти вариант дори — както подозирам — вече да си спрял да четеш. В нашия занаят се смята за нормално да говориш на вакуума. Затова не можеш да ме смаеш със своето отсъствие, както и аз няма да те впечатля с постоянството си.

Освен това имам лична изгода — както впрочем и ти. Онзи сън, който някога е бил твоя действителност. Тълкувайки го, получаваме две придобивки за цената на една. И в това е цялата същност на Назон. За него всяко нещо е друго; за него, бих казал аз, А е Б. За него тялото — особено женското — може да се превърне във — не, винаги си е било — камък, река, птица, дърво, звук или звезда. И познай защо? Защото, да кажем, бягащо момиче с пуснати коси в профил прилича на река? Или заспало на канапето — на камък? Или — с вдигнати ръце — на дърво или птица? Или, изгубвайки се от погледа, то се намира теоретично навсякъде, също като звука? Защото е тържествуващо или далечно като звезда? Едва ли. Това върши работа за прилично сравнение, а целта на Назон не са дори метафорите. Неговият дивеч е митологията, а уловът му е метаморфозата. Когато една и съща материя приема различна форма. Най-важното е тъждествеността на материята. А за разлика от вас другите той е успял да схване простата истина, че всички се състоим от същата материя, от която е направен светът. Защото сме от този свят. Затова всички съдържахме вода, кварц, водород, влакна и така нататък, само че в различни пропорции. А пропорциите могат да бъдат размесени. В това момиче те вече са. Чудо голямо, че станала дърво. Просто малко разклащане на клетъчната й смес. Впрочем при човешкия род тенденцията е промяна от одушевеното към неодушевеното. Като знаеш къде се намираш, сигурно се досещаш какво имам предвид.

Следователно нищо чудно, че един корпус латинска поезия — от Златния век на латинската поезия — снощи стана обект на моите неспирни възжеления. Е, можеш да го сметнеш за последно издихание на общата ви питагорейска квота. А твоята част потъва последна, защото е най-малко натоварена с хекзаметри. Нека припишем пъргавината, с която онова тяло се мъчеше да избегне баналността на леглото, на факта, че те четох в превод. Защото съм свикнал с римите, а хекзаметърът не търпи рими. А ти, който стигаш най-близо до римата в своите еолийски песни, все пак клониш към хекзаметъра: нали търсеше онзи радиатор, нали искаше да скриеш торса си. А при все енергичните ми занимания (нали цял живот съм те чел) сънят ми така и не стана мокър — не защото съм на петдесет и четири, а именно защото си безримен. На това се дължи и теракотеният блясък на онова тяло от Златния век, а също и отсъствието на любимото ти огледало, да не говорим за позлатената му рамка.

И знаеш ли защо ги нямаше? Защото аз, както казах, съм навикнал на рими. Римата, скъпи ми Флак, сама по себе си е метаморфоза, а метаморфозата не е огледало. Римата означава едно нещо да се превърне в друго, без да променя своята материя: звука. Поне що се отнася до езика. Тя е есенцията на Назоновия подход, негов дестилат, ако щеш. Естествено, той стига застрашително близко до самия себе си в онази сцена с Нарцис и Ехо. Честно казано, дори по-близо от теб, който го превъзхождаш в метрично отношение. Казвам „застрашително“, защото ако беше отишъл докрай, щеше да ни остави без работа за следващите две хиляди години. Слава богу, че инерцията на хекзаметъра го е удържала, особено в тази сцена; слава богу, че самият мит е настоявал зрението и слухът да си стоят отделени. Защото тъкмо това правим през последните две хиляди години: ашладисваме едното с другото, сливаме неговото проникновение с твоята метрика. Истинска златна мина, Флак, сериозна професия, а никое огледало не може да отрази цял живот четене.

Във всеки случай това трябва да обясни поне половината от въпросното тяло и неговите усилия да избяга от мен. Може би, ако латинският ми беше по-сносен, този сън изобщо не би ме навестил. Е,

явно след определена възраст човек трябва да е благодарен за невежеството си. Защото размерите са си размери, Флак, а анатомията си е анатомия. Човек може да претендира, че притежава цялото тяло, макар горната му част да е втъкната между дюшека и радиатора: стига тази част да принадлежи на Вергилий или на Проперций. Тя е все така загоряла, все така теракотова, защото е все така хекзаметрична и пентаметрична. Можем дори да заключим, че не е било сън, тъй като мозъкът не може да сънува самия себе си: най-вероятно е било реалност, понеже бе тавтология.

Простото наличие на думата „сън“ още не значи, че реалността има алтернатива. Сънят, Флак, в най-добрия случай е мимолетна метаморфоза: далеч по-нетрайна от тази на римата. Затова тук не ползвам рими — не защото ти не би оценил усилията ми. Предполагам, че отвъдният свят е царство на полиглоти. А ако изобщо съм седнал да пиша, то е, защото тълкуването на сънищата — особено на еротичните — представлява четене в строгия смисъл на думата. Следователно то е дълбоко антиметаморфично, защото е разплитане на тъкан — нишка по нишка, ред по ред. Най-издайнически са повторенията му: то иска знак за равенство между четенето и самия еротичен акт. А този акт е еротичен, защото съдържа повторения. Обръщане на страници; ето какво е той; и ето какво правиш или следва да правиш сега, Флак. Е, това е начин да те призова, нали? Защото повторението, видиш ли, е отличителна черта на реалността.

Някой ден, когато попадна в твоето кътче от отвъдното, моята газообразна персона ще попита твоята газообразна персона дали е чела това писмо. И ако твоята газообразна персона отвърне отрицателно, моята няма да се обиди. Напротив, ще се възрадва на това доказателство, че реалността продължава и в царството на сенките. Защото ти никога не си ме чел. В този смисъл ще си като много от живите, които не са чели нито един от нас. Ето такива неща съставляват реалността.

Но ако твоята газообразна персона отвърне с „да“, моята газообразна персона няма да се притесни, че може да те е обидила с писмото си и особено с по-циничните му пасажки. Като римски поет ти пръв ще оцениш подхода ми, вдъхновен от един език, в който „поезия“

е в женски род. А що се отнася до „тялото“, какво да очакваш от един мъж, при това хипербореец, при това в студена февруарска нощ. Дори няма смисъл да ти напомням, че беше само сън. Ами нали в сравнение със смъртта сънят е реалност.

Значи може страхотно да си допаднем. Що се отнася до езиковия въпрос, както казах, отвъдното царство е най-вероятно многоезично или надезично. Освен това, след като наскоро си използвал питагорейската си квота в тялото на Одън, може още да помниш малко английски. Сигурно по това ще те позная. Макар че той е далеч по-велик поет от теб, разбира се. Но нали затова искаше да се въплътиш в него при последното си гостуване в реалността.

В най-лошия случай ще си общуваме със стихотворни стъпки. Аз мога лесно да тактувам първата асклепиадова строфа с всичките ѝ дактили. И с втората се справям, да не говорим за сапфическите. Това може да свърши работа; ще бъдем като затворници в съседни килии. Все пак стихотворните стъпки са си стихотворни стъпки дори в отвъдното, защото са времеви единици. Затова вероятно са дори по-познати из Елисейските полета, отколкото в дебелоглавия свят там горе. Затова употребата им прилича повече на общуване с теб и подобните ти, отколкото с реалността.

И, естествено, бих искал да ме представиш на Назон. Защото аз не бих го разпознал на вид, тъй като той никога не е приемал чуждо тяло. Предполагам, че неговите елегически дистихони и хекзаметрите му са му попречили. През последните две хиляди години все по-малко и по-малко хора са пробвали перото си в тях. Е, да, отново Одън. Но дори и той е разделял хекзаметъра на два триметъра. Затова и не мечтая да побъбря с Назон. Искам само да го зърна. Дори сред душите той би бил рядка птица.

Няма да ти губя времето с останалите. Дори не и с Вергилий: бих казал, че той се е връщал в реалността под не една и две форми. Нито с Тибул, Гал, Варон и другите — вашият Златен век е бил доста многолюден, но Елисейските полета не са място за запознанства, пък и аз няма да съм там като турист. Що се отнася до Проперций, мисля, че и сам ще го намеря. Сигурно ще го открия лесно: вероятно се чувства добре между всички тези *manes*, в чието съществуване така е вярвал приживе.

Не, вие двамата ми стигате. Да запазиш вкуса си в отвъдното означава да разшириш реалността на територията на сенките. Надявам се да успея, поне отначало. Ах, Флак! Реалността, също като Рах Романа, все иска да се разширява. Затова и сънува; затова и стиска оръжието до последното си из дихание.

1995

[1] Задължителни (фр.). — Б.пр. ↑

[2] При логоедическия стихотворен размер стъпката от три музикални единици (мори) се съчетава със стъпка от четири единици, както е в одите на Хораций. — Б.пр. ↑

[3] Съчетание между хекзаметър и пентаметър. — Б.пр. ↑

[4] Каспийско море (лат.). — Б.пр. ↑

[5] В случая — препратки, алюзии (лат.). — Б.р. ↑

[6] Мани (лат.) — римски духове на умрели, духове от задгробния свят. — Б.р. ↑

[7] Римската империя (лат.). — Б.пр. ↑

[8] Каспийско море и планината Нифат в Армения се споменават в IX, а скитското племе гелони — в XX ода от Втора книга на „Оди“ от Хораций. — Б.р. ↑

[9] Аквилон (гр. Борей) — северен вятър; Веспер — Вечерницата (Венера); Запад (поет.). — Б.р. ↑

[10] Своеобразно (лат.). — Б.р. ↑

В ПАМЕТ НА СТИВЪН СПЕНДЪР

I

Двайсет и три години по-късно разговорът ми със служителя на летище „Хийтроу“ е кратък:

— По работа или за развлечение?

— Как бихте нарекли погребенията?

Той ми махва да вляза.

II

Преди двайсет и три години ми трябваша почти два часа, за да мина покрай предшествениците му. Вината всъщност бе моя. Току-що бях напуснал Русия и пътувах за Съединените щати през Лондон, където бях поканен да участвам в Международния поетически фестивал. Нямах редовен паспорт, само американска транзитна виза в голям кафяв плик, издаден от американското консулство във Виена.

Извън нормалните притеснения чакането ми се стори още по-мъчително заради Уистан Одън, с когото бяхме летели заедно от Виена. Докато митничарят се суетеше с кафявия плик, Одън сновеше все по-изнервен зад бариерата. От време на време се опитваше да заговори служителите, но те все го срязваха. Знаеше, че не познавам никого в Лондон и не може да ме остави сам. Чувствах се ужасно, дори само защото той беше двойно по-възрастен от мен.

Когато най-сетне излязохме от митницата, бяхме посрещнати от удивително красива жена, висока и почти царствена в осанката си. Тя целуна Уистан по бузата и се представи.

— Аз съм Наташа — каза. — Надявам се, че нямате нищо против да ни гостувате. Уистан също ще дойде.

Докато измърморя нещо недотам свързано, Одън се намеси:

— Това е жената на Стивън Спендър. Най-добре приеми. Приготвили са ти стая.

Миг по-късно се качихме в колата, а Наташа Спендър седна зад волана. Очевидно за всичко бяха помислили; може би го бяха обсъдили по телефона, макар че аз бях съвсем чужд човек. Уистан едва ме познаваше, семейство Спендър още по-малко. И все пак... Предградията на Лондон проблясваха край прозореца на колата, а аз се опитвах да разчитам табелите. Най-често виждах „BED AND BREAKFAST“^[1]; разбирах думите, но поради отсъствието на глагол не можех да схвана какво означаваха.

[1] Преспиване със закуска (англ.). — Б.р. ↑

III

По-късно същата вечер, когато тримата седнахме да вечеряме, аз се опитах да обясня на Наташа (докато се дивях на несъответствието между изваяното лице и простичкото руско име), че не съм им съвсем чужд човек. Че всъщност в Русия притежавам някои вещи от това тук домакинство, донесени ми от Ана Ахматова при завръщането ѝ от Англия, където през 1965-а бе получила почетен докторат от Оксфорд. „Вещите“ бяха две грамофонни плочи („Дидона и Еней“ на Пърсел и избрани английски поети в изпълнение на Ричард Бъртън) и истински трицветен колежански шал. Беше ми казала, че ги получила от някакъв невероятно красив английски поет, който се наричал Стивън Спендър и я помолил да ми ги предаде.

— Да — отвърна Наташа. — Тя ни разказа много за вас. Вие бяхте в затвора и всички много се притеснявахме, че ви е студено. Затова ви изпратихме шала.

После на вратата се позвъни и тя отиде да отвори. Аз разговарях с Уистан или по-точно казано, седях и слушах, тъй като граматичните ми познания не ми позволяваха да поемам инициативата. Макар да бях превеждал от английски (най-вече елизабетинците, малко съвременна американска поезия и две-три пиеси), разговорните ми умения по онова време бяха нищожни. По-лесно ми беше да кажа „трепетите на пръстта“, отколкото „земетресение“. Освен това речта на Уистан, с невероятната си скорост и презокеанската си тъкан, изискваше немалка концентрация.

Но за миг се разконцентрирах напълно. В стаята влезе висок, леко прегърбен белокоп мъж с вежлива, почти виновна усмивка на лицето си. Движеше се — както предположих — из собствената си трапезария с колебливостта на новодошъл наместо с увереността на господаря на дома.

— Здравей, Уистан — рече той, а после поздрави и мен.

Не си спомням точните думи, но помня как ме смая красотата, с която бяха произнесени. Сякаш цялото благородство, цялата

вежливост, грация и безпристрастие на английския език внезапно изпълниха стаята. Сякаш свиреше на всички струни на някакъв инструмент. За моето тогава нетренирано ухо ефектът беше омагьосващ. Несъмнено се дължеше отчасти на приведения корпус на инструмента: за тази музика човек не беше публика, а неин съучастник. Огледах се: никой не трепна. Но това е типично за съучастниците.

IV

Още по-късно същата вечер двамата със Стивън Спендър — защото това беше той — отидохме до телевизионната станция на Би Би Си за интервю по късната новинарска емисия. Преди двацет и три години появата в Лондон на човек като мен още минаваше за новина. Цялата работа отне два часа заедно с пътуването с таксито в двете посоки. През тези два часа — и особено в таксито — магията започна леко да се разсейва, тъй като говорехме за практични неща. За интервюто по телевизията, за започващия на другия ден Поетически фестивал, за престоя ми в Англия. Разговорът изведнъж стана лесен; бяхме просто двама мъже, които обсъждаха сравнително конкретни въпроси. Чувствах се странно спокоен в присъствието на този метър и осемдесет висок, синеок, белокок старец, когото никога досега не бях срещал, и се чудех: защо? Най-вероятно се чувствах защитен от възрастта и ръста му, да не говорим за оксфордското му образование. Но освен това в леко колебливото му държане, граничецо с неловкост и придружено с гузна усмивка, долавях чувството за условното и малко абсурдно естество на наличната реалност. Самият аз не бях чужд на тази нагласа, която върви не с физиката и темперамента, а с професията. Някои хора се опитват да я скрият, други не. Трети пък не могат, дори да искат. Усещах, че двамата със Стивън Спендър принадлежахме към последната категория.

V

Бих посочил това като главната причина за последвалите двайсет и три години необичайно приятелство. Имаше и други, някои от които ще спомена. Но преди всичко трябва да кажа, че ако следващите редове звучат подозрително мемоарно, ако от тях лъха моето присъствие, то е, защото — поне засега — ми се струва невъзможно да говоря за Стивън Спендър в минало време. Не смятам да играя солипсистични игрички, отричайки очевидния факт, че вече го няма. Сигурно не би ми било трудно, тъй като през въпросните двайсет и три години се виждахме рядко и никога за повече от пет дни поред. Но мислите и делата ми са тъй преплетени с живота и стиховете на Стивън и на Уистан Одън, че ми се струва по-уместно да се връщам към спомените си, вместо да се опитвам да осмисля чувствата си. Да живееш е като да цитираш; щом научиш нещо наизуст, то ти принадлежи не по-малко, отколкото на автора си.

VI

През следващите няколко дни останах у тях. Майчинските грижи на семейство Спендър и на Уистан започваха със закуската и свършваха чак с последната чашка преди лягане. По едно време Уистан се опита да ме научи да използвам английските телефонни кабинни и се изуми от невъзприемчивостта ми. Стивън се помъчи да ми разясни системата на метрото, но в крайна сметка Наташа ме караше навсякъде. Обядвахме в Café Royal, където двамата се ухажвали по време на бомбардировките, хапвайки нещо топло между германските набези, докато келнерите премитали стъкла от потрошените прозорци. („Докато германците ни обстрелваха, ние се чудехме кога руснаците ще се присъединят към тях. По онова време очаквахме руски бомбардировачи всеки момент.“) Или пък отивахме на обяд у Соня Оруел. („1984“ не е роман, а изследване“, заявяваше Уистан.) После вечеряхме в клуб „Гарик“ със Сирил Конъли, чиито „Обещаващи врагове“ бях прочел преди две-три години, и с Ангъс Уилсън, за когото не знаех нищо. Първият изглеждаше посивял, подпухнал и, кой знае защо, приличаше на руснак; розовата риза на втория напомняше за някаква тропическа птица. Трудно разбирах разговорите и бях обречен само да наблюдавам.

По онова време често ми се случваше да изпадам в подобни неловки ситуации. Обясних на Стивън, но той явно хранеше повече вяра в осмозата, отколкото в анализите. Една вечер двамата с Наташа ме заведоха на забава в Южен Лондон, в жилището на местния епископ. Негово преосвещенство се оказа твърде общителен, да не кажа бърлив; твърде пурпурен, да не кажа морав, за моето несвикнало око. Храната обаче беше отлична, както и виното, особено поднесени от тъй приятните наглед расови млади духовници. Когато се нахранихме, дамите се оттеглиха в съседна стая, а господата останаха за портвайн и хавански пури. Аз се оказах седнал срещу Ч. П. Сноу, който се зае да възхвалява достойната и правдолюбива проза на Михаил Шолохов. Трябваша ми около десет минути, за да си спомня

нужните думи от „Речник на английския жаргон“ на Патридж (в Русия имах само първи том) и да му отговоря подобаващо. Лицето на мистър Сноу побеля; Стивън избухна в гръмогласен смях. Всъщност исках да уязвя не толкова розовия писател, колкото моравия домакин, чийто лакиран мокасин опипваше под масата невинните ми обувки.

На връщане се опитах да обясня това на Стивън, но той не спираше да се кикоти. Беше около полунощ. Докато пресичахме Уестминстърския мост, той погледна през прозореца на колата и каза: „Още заседават“. После ме попита дали съм уморен. Отвърнах, че не съм, а той предложи да влезем. Наташа спря колата; излязохме и отидохме до Парламента. Качихме се няколко етажа по стълбите, влязохме в една просторна зала и седнахме на партера. Мисля, че бяхме попаднали в Камарата на общините посред някакъв разгорещен дебат за данъците. Мъже с приблизително еднакъв ръст и тен ставаха, произнасяха разпалени тиради и сядаха, но не след дълго отново скачаха от местата си. Стивън се опита да ми прошепне за какво става въпрос, но все пак всичко ми изглеждаше неразгадаемо като пантомима. Известно време седях и разглеждах покривните греди и витражите. Бях лице в лице с най-съкровената мечта на младостта си, но близостта ме заслепяваше. Започнах да се треса в беззвучен смях. Прощепът между физическата и умствената ми реалност внезапно зейна като пропаст; докато първата се мъдреше на зеления кожен стол в сърцето на Уестминстър, втората провлече крака някъде отвъд Урал. Толкова за въздухоплаването, помислих си аз и погледнах към Стивън. Очевидно осмозата вършеше работа.

VII

Поетическият интернационал беше голямо и недотам добре организирано мероприятие. Провеждаше се на южния бряг на Темза, в „Куин Елизабет Хол“. Малко неща на този свят са по-грозни от съчетанието между бедност и бетон, но въпросната смесица от фриволност и бетон ги надминаваше всичките. От друга страна, сградата съответстваше на ставащото вътре. Западногерманците най-добре се вписаха в духа на мястото, като в стремежа си да стигнат колкото се може по-далеч в свободния стих прибегнаха до езика на тялото. Спомням си как Стивън каза мрачно пред монитора зад сцената: „Не за това ви плащат“. Хонорарите впрочем бяха мизерни, но аз за пръв път държах в ръцете си лири стерлинги и с трепет пъхнах в джоба си платежното средство, което бяха използвали героите на Дикенс и Джоузеф Конрад.

Коктейлът за откриването беше на последния етаж на някакъв небостъргач в Пол Мол; мисля, че се казваше „Ню Зийлънд Хаус“. Докато пиша тези редове, гледам една направена тогава фотография — Стивън разказва нещо смешно на Уистан, който се смее от сърце, докато аз и Джон Ашбъри ги гледаме. Стивън е много по-висок от всички нас. Профилът му изразява едва ли не нежност, докато се е извърнал към Уистан, който се забавлява, пъхнал ръце в джобовете си. Очите им се срещат; двамата се познават вече четирийсет години и се чувстват добре заедно. Този непоносим смях от снимките! Само той ни остава — тези вкаменени мигове, откраднати от живота без мисъл за далеч по-страшния грабеж, който ще превърне плячката ни в извор на пълно отчаяние. Преди сто години поне това би ни било спестено.

VIII

Стивън трябваше да чете в различна вечер от нас с Уистан. Аз не присъствах, но знам какво е чел, защото пазя томчето „Избрано“, което ми подари по-късно същата вечер. Беше си отбелязал седем заглавия от съдържанието — както прави всеки от нас преди четене. Имах същото издание вкъщи, донесено от английски студент по линията на междууниверситетски обмен. Познавах го достатъчно добре, за да забележа, че любимите ми неща — „Въздушна атака отвъд Плимутския залив“ и „Полярна експедиция“ — не са включени. Мисля, че го попитах защо, макар донякъде да се досещах за отговора, тъй като и двете стихотворения бяха доста стари. Може би затова не помня какво ми отвърна той. Затова пък си спомням, че разговорът много бързо се прехвърли на „Скици от убежището“, правени от Хенри Мур в лондонското метро. Наташа извади орфаното им издание, което взех със себе си в леглото.

Предполагам, че Стивън спомена „Скиците“ на Мур, защото отворих дума за „Въздушна атака“. Това стихотворение бе поразило предишното ми, руско „аз“ (въпреки мъглявия ми английски), тъй като образът на прожекторите от визуален се превръщаше във визионерски. Мислех, че стихотворението дължи много на съвременната, посткубистка (това, което ние в Русия наричаме конструктивистка) живопис, на някой като Уиндам Люис. Едва ли е нужно да добавям, че прожекторите бяха неделима част от детството ми; всъщност те са най-ранният ми спомен. До такава степен, че и днес да видя римски цифри, веднага си спомням нощното небе над родния ми град по време на войната. Предполагам, че съм споменал нещо такова на Стивън, а той се сети за „Скиците“ на Хенри Мур.

IX

Никога няма да разбере дали беше просто смяна на темата или част от онази „осмотична“ игра, която Стивън играеше с простодушната ми персона. Във всеки случай ефектът на скиците беше поразителен. Бях виждал немалко репродукции на Мур: всички тези микроцефали, излегнати поединично или на групи. Преди всичко по картички, макар че бях прехвърлил и два-три каталога. Бях слушал немалко за предколумбовите влияния, органичните форми, понятието за кухост срещу идеята за солидна маса и прочее и не бях особено въодушевен. Обичайният брътвеж за модерното изкуство, припевите на несигурността.

„Скици от убежището“ нямаха много общо с модерното изкуство, но затова пък бяха изцяло посветени на сигурността. Ако имаха някакъв корен, той трябва да беше „Агония в градината“ на Мантеня. Мур очевидно беше също толкова заплепен от елипсоидите, а бомбардировките му предлагаха богат улов. Действието се развива в подземните станции на лондонското метро, като „подземни“ се оказва уместна в ред отношения дума. Затова не се мяркат никакви ангели с чаша в ръка, макар сякаш всички да мълвят: „Нека тази чаша ме отmine“. Ако трябва да перифразирам Уистан, „Скици от убежището“ не представляват графични творби, а изследване. Преди всичко на елипсоидите, от скупчените по пероните форми до сводовете на станциите. Но освен това тези скици изследват смирението: веднъж сведено до примитивните си форми в търсене на сигурност, тялото няма да забрави това принизяване, няма да се изправи напълно. Щом веднъж си се сгърчил, покорен на страха, прешлените ти са обречени отново да се превият. В антропологично отношение войната води до регрес, освен ако не сте невръстно бебе.

А тъкмо такъв съм бил аз по времето, когато Мур се занимавал с елипсоидите, а Стивън — със своите прожектори. Докато гледах „Скиците“, едва ли не си спомних превърнатата в бомбено убежище крипта на близката катедрала, сводовете и свитите или увити тела,

сред които бяхме и двамата с майка ми. А навън „Триъгълници, линии и ромбове/изпробвах хипотези/върху черната дъска на небето...“ Както съм тръгнал, мислех си аз, докато разгръщах изпълнените с молив страници, като нищо ще си спомня собственото си раждане и дори времето преди него; всъщност, не дай Боже, току-виж съм станал англичанин.

Х

Нещо подобно се мътеше още откакто в ръцете ми попадна антологията на „Пенгуин“ „Поезията през трийсетте години“. Когато си роден в Русия, мисълта за алтернативен генезис не спира да те гложди. Трийсетте години звучаха доста близко, тъй като съм роден през 1940-а. Онова, което правеше въпросното десетилетие още по-близко, беше свъсената му, монохромна атмосфера, дължаща се несъмнено на печатното слово и черно-бялото кино; родните ми простори имаха същата окраска дълго след нашествието на „Кодак“. Макнийс, Одън и Спендър — в реда, в който ги прочетох — веднага ме накараха да се почувствам у дома си. Не с моралната си визия, тъй като смятам, че моят враг беше по-вездесъщ и страшен от техния, а с поетиката си. Тя строши всички метрически и строфически окови. След „Гайда“ добрият стар четиристъпен куплет изглеждаше — поне отначало — недотам съблазнителен. Другото, с което ме омаяха, беше навикът им да се удивляват на познатите неща.

Наречете това влияние; аз бих го нарекъл сродство. От около двайсет и осем годишна възраст ги смятах за свои роднини, а не за учители или „въображаеми приятели“. Те бяха моето вътрешно семейство — в много по-голяма степен от връстниците ми в или извън Русия. Отдайте го на моята незрялост или на прикрит стилистичен консерватизъм. Или просто на суетността ми: на някакво детинско желание да бъда преценяван според чуждестранни принципи. От друга страна, защо техните творби да не могат да бъдат обичани отдалеч? Може пък четенето на поезия на чужд език да издава склонност към боготворене. И по-странни неща са ставали; нали виждаме църквите.

XI

Живях щастливо сред това духовно семейство. Дебелият като тухла англо-руски речник беше всъщност врата, или по-точно прозорец, тъй като често се замъгляваше и взирането през него изискваше известна концентрация. Тя пък се оказа особено полезна, защото ставаше въпрос за поезия, а при поезията всеки стих е избор. Можеш да научиш много за някого от избора на даден епитет. Смятах Макнийс за хаотичен, музикален и податлив на желанията си, представях си го затворен и непостоянен. Мислех Одън за талантлив, решителен, дълбоко трагичен и остроумен; представях си го рязък и чудат. Смятах Спендър за по-лиричен и амбициозен в образността си от другите двама, макар и твърде видимо модернистичен, но изобщо не можех да си го представя.

Четенето, също като любовта, е еднопосочна улица, и всичко това ставаше без тяхно знание. Така че когато през онова лято се оказах на Запад, бях наистина напълно непознат. (Например не знаех, че Макнийс е починал преди девет години.) Не толкова за Уистан, тъй като бе писал предговора към моето „Избрано“ и вероятно е усетил, че стихотворението ми „В памет на Т. С. Елиът“ се основава на неговото „В памет на У. Б. Йейтс“. Но определено бях непознат за Стивън и Наташа, все едно какво може да им е разказвала Ахматова. Нито тогава, нито през следващите двайсет и три години не заговорих на Стивън за стихотворенията му, пък и той не отвори дума за моите. Същото се отнася за неговите „Свят в свят“, „Трийсетте и нататък“, „Любов — омраза“ и „Дневници“. Отначало, струва ми се, проблемът беше моята плахост, съчетана с елизабетински речник и съмнителна граматика. После дойдоха неговата или моята презокеанска умора, обществените места, хората край нас или темите, които ни се виждаха по-увлекателни от собствените ни писания. Като политическите или вестникарските скандали, или като Уистан. Някак си от самото начало приехме, че ни свързват повече неща, отколкото ни разделят. Както става във всяко семейство.

XII

Като изключим различните родни езици, разделяха ни повече от трийсет години, интелектуалното превъзходство на Уистан и Стивън и техният личен живот (последното се отнасяше в по-голяма степен за Одън). Може да звучи внушително, но не беше. Когато ги срещнах, не познавах техните предпочитания; освен това те бяха прехвърлили шейсетте. Затова пък съзнавах необикновената им интелигентност; до ден-днешен не съм срещал някого, който да им съперничи. Разбира се, това донякъде приспива интелектуалната ми несигурност, макар да не успява да ме приближи към тях. Що се отнася до личния им живот, мисля, че той беше взет на прицел тъкмо поради интелектуалното им превъзходство. Казано направо, защото през трийсетте години двамата симпатизираха на левицата, а Спендър дори бе членувал няколко дни в Комунистическата партия. Това, с което в тоталитарните държави се заема тайната полиция, в отвореното общество е работа на опонентите и критиците. И все пак обратната грешка — да приписваш нечий постижения на сексуалната му идентичност — е още по-глупава. Като цяло определението на човека като сексуално същество е ужасно опростенческо. Дори и само защото съотношението на сексуалните дейности спрямо другите занимания — изкарването на прехраната или карането на кола, да речем, — е мизерно дори в разцвета на силите ни. Теоретично един поет разполага с повече време, но пък като знаем как се заплаща поезията, личният му живот не заслужава чак толкова щателно вглеждане. Особено когато човек пише на толкова безразличен към пола език като английския. А щом езикът не се вълнува от тези въпроси, защо да ги е грижа тия, които го говорят? Може би тъкмо поради безразличието на езика. Във всеки случай наистина чувствах, че ни свързват повече неща, отколкото ни разделят. Единствената бездна, която не можах да преодоля, беше тази на възрастта. Що се отнася до неравенството на ума, току-виж съм повярвал, че съм се доближил до тяхното равнище. Оставаше

езиковата бариера и аз от време на време се опитвах да я прескоча с помощта на известни препоръчителни четива.

XIII

Боя се, че единственият път, когато заговорих открито на Стивън за работата му, беше при публикуването на „Храм“. Трябва да призная, че по онова време бях поизгубил вкуса си към романите, та изобщо не бих отворил дума, ако книгата не бе посветена на Херберт Лист, велик немски фотограф, в чиято племенница някога бях влюбен. Мярвайки посвещението, изтичах при Стивън с книгата между зъбите си — мисля, че бяхме в Лондон — и обявих триумфално: „Виждаш ли, накрая излязохме роднини!“. Той се усмихна изнурено и каза, че светът бил твърде малък, за Европа да не говорим. Да, съгласих се аз, светът е малък въпреки всеки следващ човек. И въпреки всеки следващ път, допълни той, или каза нещо в този дух, след което попита дали всъщност съм харесал книгата. Отвърнах, че за мен автобиографичните романи са нещо като суха вода; те скриват повече, отколкото показват, дори ако читателят е пристрастен. Обясних, че лично аз намирам повече авторови черти в героинята, отколкото в героя. Стивън отвърна, че това се дължало на психологическия климат от онова време и особено на цензурата и че може би трябвало да пренапише цялата книга. Възразих, че маскировката е майката на литературата, а цензурата може да претендира за бащинство; че се ужасявам, когато биографите на Пруст тръгнат да доказват, че Албертин всъщност е Алберт. Да, каза Стивън, техните пера се движат в посока, диаметрално противоположни на авторовата; те разплитат тъканта на разказа.

XIV

Виждам как миналото време се прокрадва и се чудя дали наистина трябва да се боря с него. Стивън умря на 16 юли; днес е 5 август. И все пак не мога да мисля за него в резюме. Каквото и да кажа, ще бъде условно и едностранчиво. Дефинициите винаги опростяват нещата, а неговата способност да ги избягва на осемдесет и шест годишна възраст не ме учудва, макар да бях свидетел само на последната четвъртина от живота му. Понякога ми е по-лесно да се усъмня в собственото си съществуване, отколкото да повярвам, че Стивън го няма.

И това е така, защото благостта и вежливостта са изключително трайни. А неговите са от най-дълговечните, тъй като са родени в мръсната, жестока епоха на или/или. Меко казано, неговото поведение — в поезията и в живота — изглеждаше въпрос не само на темперамент, а и на личен избор. В изнежени времена — като нашите — човек, и особено писателят, може да си позволи да бъде брутален, суховат, зъл и т.н. Всъщност в такива изнежени времена човек практически трябва да пробутва гадости и гаври, иначе няма да се продава. В обществото на Хитлер и Сталин избираш другия път... Ах, тези брутални таланти с меки корици! Тъй многобройни и тъй ненужни, тъй тънещи в пари. Само това е достатъчно, за да ти докара носталгия по трийсетте и да обърка чувството ти за сродство. В последна сметка обаче най-важното в живота и на хартията — в делата и в епитетите — е онова, което ти помага да запазиш достойнството си, а в това отношение благостта и вежливостта вършат работа. Дори и само затова Стивън е и си остава осезаем. Все по-осезаем с всеки изминал ден.

XV

Като оставим настрана моите чудати понятия (сходство, духовно семейство и пр.), ние се разбирахме много добре. Това отчасти се дължеше на пълната му непредсказуемост. Сред хора той беше ужасно забавен — не толкова заради другите, колкото, защото беше органично неспособен да произвежда баналности. Чуждите идеи докосваха устните му само колкото да се обърнат с главата надолу към края на изречението. От друга страна, Стивън не се опитваше да се забавлява: просто речта му се силеше да не изостава от неспирация влак на мисълта му, което я правеше непредсказуема за самия него. Независимо от възрастта си той рядко избираше за тема миналото; предпочиташе настоящето или бъдещето, по което се имаше за голям капацитет.

Според мен това отчасти се дължеше на занаята му. Поезията е висша школа по несигурност и неувереност. Никога не знаеш дали написаното от теб е сносно, камо ли дали ще смогнеш да напишеш нещо хубаво утре. Ако това не те съсипе, накрая несигурността и неувереността ще станат твои близки приятелки и ти ще започнеш да им приписваш някакъв собствен разум. Мисля, че затова Стивън показваше такъв интерес към бъдещето: на държави, на хора, на културни течения: сякаш се опитваше да просвири наведнъж цялата гама от възможни грешки — не за да ги избегне, а за да опознае по-добре тези свои близки приятелки. Затова и никога не преувеличаваше миналите си успехи, нито пък провалите си.

XVI

Така май излиза, че той е бил лишен от амбиция, чужд на суетата. И това впечатление, струва ми се, би било, общо взето, вярно. Спомням си как веднъж преди години двамата със Стивън имахме четене в Атланта, Джорджия. Всъщност набирахме средства за „Индекс на цензурата“ — едно списание, което според мен бе негова рождба и чието бъдеще живо го интересуваше (както впрочем и самият проблем с цензурата).

Трябваше да прекараме около час и половина на сцената. Седяхме зад кулисите и разлиствахме стиховете си. Обикновено, когато двама поети излизат заедно пред публика, единият чете четирийсет и пет минути без прекъсване, после другият. За да внушат на публиката убедителна представа за себе си. „Съобразявайте се с мен“ — иска да каже поетът. Само че Стивън се обърна към мен и каза: „Йосиф, защо не четем по петнайсет минути, после да направим пауза с въпроси и отговори, а после още по петнайсет? Така хората няма да се отегчат. Как ти звучи?“. Страхотно, отвърнах аз. Така и се оказа; това придаде на цялото начинание привкус на забава. А едно поетическо четене трябва да бъде тъкмо това, а не прослава на егото. То трябва да бъде спектакъл, театрално представление — особено ако има за цел набирането на средства.

Това беше в Атланта, в американския щат Джорджия. Където публиката, макар и добронамерена, почти не познава дори собствената си, американска поезия, да не говорим за британците. Предложената от Стивън процедура не би издигнала репутацията му, нито би продала книгите му. Тоест той не го правеше за себе си; нито пък чете нещо злободневно. Не мога да си представя някой от американските му събратя (особено пък връстниците му) нарочно да се самоощети — било заради някаква тема, било заради доброто на публиката. В залата имаше около осемстотин души, ако не и повече.

„Предполагам, че всички американски поети рано или късно рухват — обичаше да казва той (с оглед на известните самоубийства в

гилдията), — защото залозите тук са твърде големи. В Англия никой не получава толкова, а да спечелиш национална репутация е изключено, въпреки че страната е много по-малка.“ — После се засмиваше и добавяше: „Всъщност точно затова“.

XVII

Не че имаше лошо мнение за себе си; просто беше истински скромнен. Според мен тази добродетел също се дължи на занаята. Ако не си роден с някакво особено разстройство на духа, поезията — писането, както и четенето — на бърза ръка ще те научи на смирение. Особено ако и четеш, и пишеш. Мъртвите скоро ще те поставят на място, а и живите няма да закъснеят. Неувереността ще ти стане втора природа. Известно време може да се захласваш по заниманията си, стига, разбира се, връстниците ти да са достатъчно некадърни; но ако в студентските си дни срещнеш Уистан Одън, дните на самолюбието ти са преброени.

След тази среща нищо не ми се удаваше лесно: нито писането, нито живеенето. Може и да греша, но ми се струва, че той изхвърляше повече, отколкото печаташе. В живота обаче, където не можеш да изхвърлиш нищо, това безпокойство водеше до необикновена деликатност и до ужасяваща трезвост (на която Одън от време на време ставаше мишена, но никога — жертва). Тази смесица — от деликатност и здрав смисъл — е формулата на джентълмена, стига деликатността да има превес.

XVIII

И той беше тъкмо това — един джентълмен сред доста недодяланата литературна тълпа от двете страни на Атлантика. Изпъкваше и в буквалния, и в преносния смисъл на думата. А реакцията на тълпата отляво и отдясно лесно можеше да се предскаже. Хикс го гълчеше, че бил пацифист по време на Втората световна война (нищо подобно: освободен от армията по здравословни причини, Стивън бе служил като пожарникар; а да гасиш пожари по време на бомбардировките в Лондон не е като да заявяваш моралните си възражения някъде другаде). Игрек го обвиняваше, че през петдесетте бил редактор във финансираната от ЦРУ „Енкаунтър“ (макар че Стивън бе напуснал в мига, в който разбрал откъде идват парите; впрочем защо тези хора, които толкова се гнусят от парите на ЦРУ, не похарчиха малко от своите, за да спасят изданието?). Праведникът Зет го нападаше, че заявил готовността си да замине незабавно за Ханой по време на бомбардировките, като се интересуваше кой е платил пътните разноски. Човек, който живее от перото си — а трийсетте книги и многобройните рецензии на Стивън ясно показват как си е изкарвал прехраната — рядко има достатъчно пари, за да отстоява убежденията си; от друга страна пък, Спендър едва ли е искал да демонстрира скрупули за сметка на виетнамското правителство. Е, това е само краят на азбуката. Колкото и да е странно — или може би предсказуемо, тези упреци и протести идваха най-често от Америка — тоест от място, където етиката се намира в по-непосредствена близост до парите от където и да е другаде. Като цяло следвоенният свят беше доста нескопосан спектакъл, а Стивън от време на време участваше в него не заради цветята и аплодисментите, а за да го направи малко по-приличен.

XIX

Забелязвам, че звуча като редактор, който пише уводна статия. Жанрът започва да диктува съдържанието. Това е приемливо, но не и при дадените обстоятелства. В този конкретен случай съдържанието трябва да диктува жанра — дори ако резултатът е откъслеци. Защото в това се превръща животът ни, щом го поверим на поглед отвън. Затова нека затворя очи и да видя: вечер в някакъв милански театър преди десет-дванайсет години; множество хора, канделабри, телевизионни камери; на сцената — група италиански професори плюс нас двамата със Стивън; журираме някаква голяма награда за поезия. Тази година тя се присъжда на Джорджо Капрони, осемдесетгодишен старец със скърцащи кости и грапав селски вид, който малко приличаше на Фрост. Човекът се влачи непохватно по пътечката и мъчително тръгва да се качва на сцената, като си мърмори нещо под носа. Никой не помръдва; италианските професори и литературни критици седят и гледат как старецът се бори със стъпалата. В този миг Стивън става и започва да ръкопляска; аз се присъединявам към него. Следват овации.

XX

Или пък празен, обветрен площад в центъра на Чикаго, доста след полунощ, някъде преди двайсет години. Измъкваме се от нечия кола на зимния дъжд и тръгваме към гигантска конструкция от ковано желязо и стоманени въжета, която се кипри, слабо осветена, на пиедестал наред площада. Скулптура на Пикасо; женска глава, както се оказва, а Стивън иска да я види сега, защото на сутринта напуска града. „Много испанска — коментира той. — И много войнствена.“ Изведнъж се пренасям в 1938-а, в Гражданската война в Испания, където той бе ходил на собствени разноски, струва ми се, защото я смяташе за последната битка за справедливостта в човешката история, за разлика от войните на свръхсилите; само че загубихме, а после всичко беше затъмнено от касапницата на Втората световна война. Лентата на нощта е зърнеста от дъжд и вятър, студена и съвсем черно-бяла. А високият мъж с чисто бялата коса, подобен на ученик със стърчащите от ръкавите на старото черно сако ръце, обикаляше бавно разнородните късове метал, извити от гениалния испанец в творба, подобна на руина.

XXI

Или пък Café Royal в Лондон, където аз настоявам да ги вода двамата с Наташа винаги, когато съм в града. Заради техните и моите спомени. Затова е трудно да определя коя е годината — във всеки случай не е много отдавна. Айзая Бърлин е с нас, също и жена ми, която не може да откъсне младите си очи от лицето на Стивън. И наистина, със снежнобялата си коса, с искрящите си сиво-сини очи, със смутената си усмивка и изгърбеното си, високо тяло над осемдесетгодишния Стивън прилича на алегория на благонамерената зима, дошла да навести другите сезони. Изглежда така дори сред връстници или роднини, да не говорим за напълно непознатите. На всичко отгоре е лято. („Предимството на тукашното лято е — казва той, докато отпушва една бутилка в градината си, — че не се налага да изстудяваш виното.“) Съставяме списък с „великите писатели на нашия век“: Пруст, Джойс, Кафка, Музил, Фокнър, Бекет. „Дотук стигнахме до петдесетте — заявява Стивън и се обръща към мен. — Кажете някой добър от сегашните.“ „Може би Джон Къотце — отвърщам аз. — Южноафриканец. Единственият, който има правото да пише проза след Бекет.“ „Не съм го чувал — казва Стивън. — Как се пише името му?“ Вадя лист хартия, пиша името и „Животът и времето на Майкъл К.“ и го подавам на Стивън. После заговаряме за някакви клюки, скорошното представление на „Така правят всички“, където певците изпълнявали ариите си, проснати на пода, който получил рицарско звание и прочее — в крайна сметка това си е обяд с двама рицари. Изведнъж Стивън се усмихва широко и казва: „Деветдесетте са добро време за умирање“.

XXII

Приключили с обяда, искаме да го откараме до вкъщи, но на „Странд“ той кара таксито да спре, сбогува се с нас и хлътва в голяма книжарница, размахвайки листчето хартия с името на Къотце. Притеснявам се как ще се прибере; после си спомням, че Лондон е много повече негов град, отколкото мой.

XXIII

Като стана въпрос за откъслеци, спомням си как през 1968-а, когато „Чалънджър“ избухна във въздуха над Кейп Канавърал, чух по Ей Би Си или по Си Ен Ен някакъв глас да чете „Все мисля за тези, които наистина бяха велики“, написано преди петдесет години.

*Там до сняг, до слънце близо, в стръмните поля,
имената им празнува залюляната трева,
бели облаците, виж, като знамена плющят,
шепота на ветровете, вслушаните небеса.
Имената на онези, дето за живот се биха,
във сърцата си понесли огнена сърцевина.
Ослепителният въздух бе белязан от честта им
и, от слънцето родени, къс бе пътят им до него.*

XXIV

Мисля, че му разказах за този епизод няколко години по-късно. Той сякаш разтегна устни в онази негова усмивка, която изразяваше едновременно удоволствие, усещането за вездесъщия абсурд, признанието за частичен принос към въпросния абсурд и чиста топлота. Ако звуча колебливо, то е, защото не мога добре да си представя обстановката. (Кой знае защо, все виждам някаква болнична стая.) Що се отнася до реакцията му, друга не съм и очаквал. „Все мисля...“ е неговата най-изтъркана, най-антологизирана творба. От всичките му стихотворения — писани, зачерквани, полу- или изцяло забравени и все пак тлеещи в него. Защото занаятът по един или друг начин си иска своето. На това се дължеше неговата лъчезарност, запечатана върху ретината ми дори когато затворя очи. На това се дължеше и неговата усмивка.

XXV

Хората са това, което си спомняме за тях. Така нареченият живот накрая се оказва одеяло, скърпено от чужди спомени. Смъртта разпаря шевовете и ни оставя с произволни, несвързани парчета. Парчета стъкло, ако щете, моментни снимки. Изпълнени с непоносимия си смях или също толкова нетърпимите си усмивки. Непоносими, защото са едноизмерни. Би трябвало да знаем; все пак съм фотографски син. Мога дори да стигна дотам да търся връзка между снимането и писането на стихове — стига фрагментите да са черно-бели. Дотолкова, доколкото писането представлява запечатване. И все пак не можем да се преструваме, че това пред очите ни се простира отвъд бялата си, обратна страна. А и щом осъзнаем до каква степен нечий живот е залогник на нашата памет, започваме да се бунтуваме срещу миналото време. Освен всичко друго то е като да говориш зад гърба на някого или да принадлежиш към някакво добродетелно, триумфиращо мнозинство. Сърцето ни трябва да се опита да бъде по-честно — щом не може да бъде по-мъдро — от нашата граматика. Или пък трябва да си водим дневник, чиито страници по самата си същност ще държат въпросното време настрана.

XXVI

И последният фрагмент. Всъщност страница от дневник: от 20 до 21 юли 1995 година. Макар че никога не съм си водил дневник. За разлика от Стивън.

Безбожно гореща нощ; по-зле, отколкото в Ню Йорк. Д. (семеен приятел) идва да ме вземе и 45 минути по-късно сме на Лудун Роуд. Колко добре познавам етажите и приземието! Първите думи на Наташа: „Най-малко от него съм очаквала да умре“. Не ми се мисли какво е преживяла през последните четири дни, нито какво ѝ предстои тази нощ. Всичко се чете в очите ѝ. Същото се отнася и за децата — и пълни щедро чашата ми. Никой не е във форма. Кой знае защо, говорим за Югославия. Не можах да хапна в самолета, пък и още ми се гади. В такъв случай ми се полагат допълнителна доза уиски и разговори за Югославия. Междувременно е станало полунощ. Матю и Лизи предлагат или да остана в кабинета на Стивън, или да нощувам на техния таван. М. обаче ми е запазил хотел и те ме изпращат дотам; намира се само на няколко пресечки отук.

На сутринта Д. откарва всички до катедралата „Сейнт Мери“ на Падингтън Грийн. Тъй като съм руснак, Наташа се е погрижила да видя Стивън в отворен ковчег. Изглежда строг и готов за всичко, което му предстои. Целувам го по челото и казвам: „Благодаря ти за всичко. Много здраве на Уистан и родителите ми. Сбогом“. Спомням си как краката му се подаваха изпод халата в болницата, осеяни със спукани капиляри — също като на баща ми, който беше по-стар от Стивън с шест години. Не, отлетях за Лондон не защото не можах да присъствам на последния му час. Макар че това би било напълно нормална причина. Всъщност, след като видях Стивън в отворен ковчег, се чувствам много по-спокоен. Вероятно този обичай е свързан с някакъв терапевтичен ефект. Тази мисъл ми се струва присъща на Уистан. Той би дошъл, ако можеше. Така че защо да не дойда аз? Дори да не мога

да донеса на Наташа и децата някаква утеха, бих могъл поне да ги разсея малко. А сега Матю завинтва болтчетата на капака на ковчега. Бори се със сълзите, но те побеждават. Никой не може да му помогне; пък и според мен не бива. Това е работа на сина.

XXVII

Хората започват да пристигат за службата и застават отвън на малки групички. Разпознавам Валери Елиът и след известна първоначална неловкост разговаряме. Тя ми разказва следната история: в деня, в който починал съпругът ѝ, Би Би Си излъчили слово за него, прочетено от Одън. „Той беше точният човек — казва тя. — И все пак бях малко учудена от бързината му.“ Малко по-късно Одън дошъл в Лондон, обадил ѝ се и разказал, че от Би Би Си научили, че Елиът е тежко болен, свързали се с него и го помолили да запише паметно слово. Уистан отказал да говори за Т. С. Елиът в минало време, докато той е още жив. В такъв случай, казали от Би Би Си, ще се обърнем към някой друг. „Затова трябваше да стисна зъби и да напиша словото — казал Одън. — За което моля за прошка.“

После започва службата. Толкова красива, колкото подобни неща изобщо могат да бъдат. Прозорецът зад олтара гледа към чудно огрения от слънцето църковен двор. Хайдн и Шуберт. Само че докато квартетът минава в кресчендо, в страничния прозорец виждам площадка със строителни работници да се изкачва до високите етажи на съседния блок. Тъкмо такова нещо би забелязал и коментирал Стивън. А по време на службата в ума ми се въртят напълно неподходящи редове от стихотворението на Уистан за Моцарт:

*Тъй редно е да почетем деня
на онзи, що не стори ни злина,
шедъврите с дузини ги редеше,
от неприличен кикот се тресеше;
погребан като просяк в кал и киша —
друг като него днес едва ли диша.*

Значи все пак той е тук: не да ни утеши, а да ни разсее. И донякъде по навик; предполагам, че Стивън често си е припомнял

неговите стихове, както и обратното. Във всеки случай сега и двамата са обречени на вечна носталгия.

XXVIII

След края на службата всички се събират на Лудун Роуд, за да пийнат по нещо в градината. Слънцето прежурия, небето е наситено сиво-синьо. Общи приказки; най-често разговорите започват с „краят на една епоха“ и „какъв прекрасен ден“. Прилича по-скоро на градинско увеселение. Може би така англичаните сдържат истинските си чувства, макар по някои лица да се прокрадва объркване. Лейди Р. ме поздравява и казва нещо в смисъл че на всички погребения човек неизбежно се сеца за своето собствено. Не съм ли съгласен? Отговарям отрицателно и когато тя се усъмнява, обяснявам ѝ, че в нашата професия човек се научава да стеснява фокуса с писане на елегии. Това, добавям, се отразява на отношението към реалността. „Исках да кажа, че на човек му се приисква да живее колкото покойника“ — опитва се да се измъкне лейди Р. Аз се правя, че ѝ вярвам, и тръгвам към изхода. Правя крачка навън и налитам на токущо пристигаща двойка. Мъжът е горе-долу на моята възраст и изглежда смътно познат (май че работеше в някакво издателство). „Краят на една епоха“ — казва той. Не, иска ми се да му отвърна, не е краят на една епоха. А краят на един живот. По-дълъг и по-добър и от моя, и от вашия. Вместо това успявам да докарам широката, ведро усмивка на Стивън, да кажа „Не мисля“ — и да продължа нататък.

10 август 1995

Издание:

Автор: Йосиф Бродски

Заглавие: За скръбта и разума

Преводач: Аглика Маркова, Александра Велева, Валентин
Кръстев, Зорница Христова, Иван Тотоманов, Кристина Димитрова

Издание: първо

Издател: Факел експрес

Град на издателя: София

Година на издаване: 2003

Тип: Сборник есета

Редактор: Георги Борисов

Художник: Михаил Танев

Коректор: Венедикта Милчева

ISBN: 954-9772-24-1

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/1493>

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.