

АЛЕКСАНДЪР ШУРБАНОВ
СВЕТОТВОРЧЕСТВОТО НА
МИЛТЪН

chitanka.info

Във ведомствения блок на литературната история Джон Милтън отдавна вече е заел полагаемото му се жилище, и то не къде да е, а на най-представителния етаж — врата срещу врата със самия Шекспир. Но колко различни са тези два съседни апартамента на безсмъртието и какви коренно противоположни светове се откриват от техните прозорци! Шекспировият е обърнат на юг — пред него гъмжи пъстрото многообразие на човешкия свят. Милтъновият гледа на север, към Полярната звезда, и в него се блъскат космически ветрове.

Това дълбоко различие между двамата първенци на английската поезия сякаш е предначертано още от рождението им. Шекспир започва своя земен път през април, когато природата се пробужда за нов живот, изпълнен със силни сокове, и в непобедим съюз с младото слънце, устремен към чудото на цвета. Както пролетните кълнове естествено и непринудено избуява неговият талант, естествено и неотменно се редуват сезоните на цъфтежа, зрелостта и есенната отмала. Но Милтън се ражда през декември. Природата е заспала своя мъртвешки сън. Отшумяло е и онова великолепно буйство на Ренесанса, без което Шекспир щеше да бъде немислим. Годината е 1608. Марлоу и Спенсър са отдавна мъртви. „Дванайsetsa нощ“, „Хамлет“ и „Крал Лир“ са вече в миналото. Дошъл е ред на примирената „Зимна приказка“. Векът е наистина късен, а климатът — студен, както ще каже по-сетне авторът на тази книга. Изстинал е благодатният въздух на елизабетинската поезия. Отишли са си от него омайните аромати, прозрачните лепкави паяжинки, пойните птици и палавите духчета на онази незабравима лятна нощ. Лондон е смразен и посърнал под надвисналото сиво небе. Но над входа на една от къщите на Бред стрийт е изобразен орел с разперени крила. В този дом и под този знак е роден Джон Милтън.

Тук той израства под грижите на амбициозния си родител — селски син, замогнал се в доходната градска професия на хоноруван нотариус, но не по-малко известен и с музикалните си композиции, поместени в някои от най-популярните сборници от онзи златен век на английската песен. „Баща ми, пише по-късно поетът, още от дете ме отреди за литературни занимания, а моята жажда за знание беше толкова неутолима, че от дванадесетгодишна възраст почти никога не оставях учението, за да си легна преди полунощ. Най-вече това доведе и до загубата на зрението ми.“

Приблизително по това време, към дванадесетата си година, Милтън ще е започнал да посещава училището при катедралата „Св. Павел“, едно от най-реномираните учебни заведения в тогавашна Англия, основано цяло столетие по-рано от Джон Колет и превърнато в разсадник на хуманистичната култура, а за щастие и само на няколко минути път от бащиния му дом. Учебните занятия започвали в седем сутринта в обща класна стая с работа върху специално подбран библейски текст. Най-малките ученици прочитали стиховете на английски, по-големите — на латински, следващите — на старогръцки, а най-големите — на староеврейски. В този ред се изучавали в „Св. Павел“ трите древни езика и създадената на тях религиозна и светска книжнина. След училище, под надзора на частни наставници, Милтън допълвал образованието си с някои от новите езици — френски, италиански, може би и испански, с естествена история, математика и музика.

Едва седемдесетгодишен, по времето на постъпването си в Кеймбриджкия университет, бъдещият поет е вече добре запознат с библейските книги, с гръцката и римската класическа традиция, с литературата и изкуството на ренесансова Европа, с древната и нова наука — източници, от които ще черпи с пълни шепи в по-нататъшното си творчество. В този юношески период той пише първите си стихове с еднаква лекота на английски, италиански и най-вече на латински, международния език на европейския хуманизъм. Впрочем в самия Кеймбридж латинският е единственото средство за словесно общуване. На латински се четат лекциите, на латински се провеждат учебните дебати (упражнения в защитата или оборването на дадена теза), на латински се изнасят философските реферати, на латински студентите са задължени дори да разговарят помежду си през почивките между занятията. Както за всички големи мислители на епохата, както за мнозина от нейните поети, латинският става за Милтън втори речен език. Той възпитава ума и чувството на дисциплина, изказа — на яснота, последователност и убедителност — качества, които откриваме още в най-ранните негови литературни опити, качества, които така рязко го отличават от ренесансовата разточителност и метафорична неопределеност на Шекспир, че дават повод на някои специалисти да го обявят за предходник на неокласицизма, докато други са сигурни, че напротив, имаме работа с

чиста проба бароков художник. Но както и да го назовем, както и да се мъчим да го напъхаме в този или онзи калъп, Милтън неизменно ще ни се изплъзва просто защото е по-голям от всички наши аршини и ни налага, както малцина други с неговия ръст, да го приемем като явление от извънреден порядък, за което нямаме готово име и обяснение.

Студентските години, както и ученическите преди тях, са време на упорит, денонощен труд за младия Милтън. Привикнал от малък на усърдно учение, той остава настрана от шумните университетски компании и намира желания пристан отново сред книгите. Неговата крайна съсредоточеност и целомъдреност му спечелват подигравателното прозвище Дамата. Но и онова неволно уважение, което необикновената личност внушава и на най-лекомислените насмешници. Всъщност на Дамата не са чужди младежките трепети и вълнения. Но колко своеобразни са ранните любовни стихотворения на Милтън, колко различни от всичко останало в английската поезия дотогава! Самият той сякаш разбира това и внимателно се разграничава от традиционната ренесансова лирика, където недостъпната красавица се величае в отдавна изтъркани от употреба възхвали на нейните идеализирани физически атрибути. В един от италианските си сонети от този период Милтън предупреждава, че неговата любима не е англичанка „с златни къдрици и розови ланити“, а много по-прекрасна чужденка „с лик величав и тъмни вежди, под които блести спокойствието на възвишен ум“. Милтън открива у своята героиня нещо много повече от обичайното външно съвършенство и вътрешна добродетелност — красотата на човешкото достойнство, възторжено приветствано още от ранния хуманизъм, но досега приписвано почти изключително на мъжа. По-нататък в същия сонет той говори с възхищение за нейната „изящна реч на не един език“, за мелодичните ѝ песни. Поетът търси в любимата не някакъв далечен идеал, а жив равностоен партньор в чувства и мисъл. И това — в едно време на нарастващ скептицизъм и цинизъм в светската лирика.

Трябва веднага да кажем, че дори в този ранен период на творческо възмъжаване любовните стихотворения не са основният жанр за Милтън. Неговите първи внушителни успехи са в областта на тъй наречената „божествена поезия“. На границата между XVI и XVII

век в Англия, а и в цяла Европа настъпват важни изменения от комплексен характер. Започва първоначалното натрупване на капитал; което отприщва мътния въртоп на буржоазния индивидуализъм. Католическата контрареформация е в настъпление, а протестантската църква се раздробява на все повече враждуващи помежду си секти. Напредъкът на новата експериментална наука разклаща традиционните мисловни устои на света, без да успее да предложи все още цялостно ново обяснение на този свят. В самата Англия с идването на Стюартовата династия на престола продължителният конфликт между двореца и парламента се превръща в разрыв и гражданската война става неизбежна. Всичко това закономерно довежда до разколебаването на новата вяра в човека и неговата способност да изгради свое разумно земно царство. Така започва обръщането назад към религиозния мироглед и повторното пренасяне на ценностния център в хипотетичното отвъдно, откъдето „никой пътник се не връща“. Това обратно движение минава през късната лирика на Джон Дън и цяла плеяда поети от неговата „метафизическа школа“: Хърбърт, Крашоу, Трахърн, Воън, Кинг...

Би било твърде лекомислено обаче да виним тези поети в ретроградност. Болшинството от тях всъщност съхраняват в своето творчество високата сериозност на Ренесанса. Хуманистичният идеал, макар и значително коригиран, пренесен в изцяло вътрешен план, е много по-жив в тази религиозна поезия, отколкото в повърхностната светска лирика на дворецовите стихоплетци. Тук и само тук продължават да се поставят големите въпроси на битието, да се търси мястото на човека в света. И ако отговорите не са вече така оптимистични, ако той отново приема мисълта за своята нищожност пред божеството, това примирение вече е изпълнено със страхотна психическа напрегнатост, непозната на хрисимото средновековие. Отношението Бог — човек сега е отношение между мъдрия, но суров господар и неговия неразумен, непокорен слуга. Вътре в това отношение зреят конфликтите, които водят към съвременното светоусещане. Не е за пренебрегване и фактът, че цялата английска буржоазна революция, която се надига в началото на XVII век, носи строгата религиозна дреха на пуританизма. По такъв начин, колкото и парадоксално да звучи, завръщането към религиозната тема в литературата означава включване в основното движение на епохата. И

обратно, вкопчването в светската лирика в повечето случаи е симптом на реакционност и аристократическа безидейност.

„Утрото на Рождество Христово“ е първото разгърнато стихотворение, в което Милтън открива своя път в поезията. Авторът е едва на двадесет години и все още под явното влияние на Спенсър, но вече и достатъчно самостоятелен, за да усетим, че имаме работа с ново, силно и самобитно дарование. Поразява ни Милтъновата интелектуална безкомпромисност, неговата безрезервна отдаденост на избрания предмет от общочовешко значение, космическата широта на погледа му. Изненадва ни здравата логическа постройка на творбата, неотклонното постъпателно движение от идея към идея, от картина към картина, стремежът към сливане на християнска и антична митология в една обща културна среда, класическата прозрачност на стиха, неговата музикалност и тържественост. Налице са в ембрионален вид всички отличителни черти на Милтъновата поетика.

И все пак в началото на 1632 г., на раздяла с университета, недоволен от постигнатото, устремен към неизмеримо по-големи висоти, поетът ще възкликне:

*Как бързо Времето в крадливия си полет
отнесе двадесет и трите ми години!
Отлитат тези дни невъзвратими,
но цвят не носи късната ми пролет.*

Ако сравним Милтън с поети като Шели и Кийтс, Лермонтов и Смирненски, неговият творчески възход наистина изглежда странно мудар. Но упоритата целеустременост и последователност, с която той продължава да се готви за поетичното си дело, е не по-малко необичайна и предвещава херкулесовски подвиг.

Университетският курс е успешно завършен, но Милтън не бърза да се включи в общата надпревара за доходна църковна или светска служба. Вместо това той се връща в бащиния си дом и продължава усърдното системно четене, което вече е станало негова втора природа, начин на живот. По-голямата част от следващите шест-седем години семейството прекарва в селцето Хортън, на седемнадесет мили от Лондон. Тук младият Милтън навлиза в най-съкровени дълбини на

цялата достъпна за тогавашната епоха древна и нова култура. Както сам ще изповяда след време: „В имението на баща ми, където той бе решил да прекара остатъка от дните си, аз имах щастието да изживея едно междувремие на свобода от всякакви задължения, което посветих изцяло на препрочитането на гръцки и латински автори, въпреки че понякога посещавах столицата било за да купя книги или да науча нещо ново из математиката или музиката, в която през онези дни намирах източник на удоволствие и наслада.“ Тук, в Хортън, Милтън създава и редица поетични творби, които изведнъж го издигат до върховете на английската литература.

„L'Allegro“ и „Il Penseroso“ („Веселият“ и „Замисленият“) са две взаимосвързани пейзажни поемки, изобразяващи две контрастни умонастроения в класически изчистен, но жив и пъргав стих, доста различен от този на „Утрото“. Образецът е вече не Спенсър, а Бен Джонсън, но учителят е надминат от ученика по комплексност и сила на лирическото въздействие. И отново вместо Джонсъновата светска шеговитост и хапливост пред нас е внимателната задълбоченост на един много по-всеобхватен интелект, който продължава творческите си дирения в различни посоки.

По това време Милтън получава и поръчки за либрето на две маски — модни през Стюартовата епоха спектакли, предназначени за дадено дворцово или аристократично развлечение, състоящи се предимно от танци и песни и обединени от някакъв най-общ митологично — алегоричен сюжет. Особено интересна е втората маска, „Комус“, в която обичайната за жанра тема — тържеството на добродетелта над порока — се третира с неочаквана съсредоточеност. Главната героиня на творбата, Дамата (дали е съвсем случайно съпадението с университетския прякор на автора?), е персонификация на героичната целомъдреност. Изправена сам-сама пред насилника — изкусител Комус, тя уверено заявява:

*С магиите си ти не можеш да досегнеш
свободния ми ум...*

А в триумфалния финал Духът-пазител обобщава поуката на цялата пиеска:

Обичай добродетелта — тя само е свободна.

С това Милтън подхваща централния мотив на цялото си творчество, мотива за свободата. И още оттук той набелязва главните опорни точки на своето разбиране за свободата като състояние на вътрешното съвършенство на индивида, наречено добродетел. Така дори в един водевил, предназначен за мимолетна забава, Милтън успява да се спусне до най-значителни нравствено — философски проблеми на човешкото битие. Основният метод, използван и в по-ранната стихотворна двойка, е диалектичната борба на мнения и доказателства, словесният диспут, в който се ражда истината. Някогашните университетски дебати, в които студентът трябваше с максимална убедителност да защита или опровергае възложената му теза, сега дават своите първи художествени плодове. Младият поет изпробва една форма, която след години ще приложи много по-умело в най-зрелите си произведения. Но докато дебатът между „L'Allegro“ и „Il Penseroso“ завършва без победител, в някакво неизменно равновесие между двете взаимодопълващи се психологически състояния на младостта, нравственият дебат между добродетелта и порока в „Комус“ неминуемо добива драматични измерения и се устремява през кулминация и развръзка към окончателния триумф на доброто.

Безусловно най-яркото постижение от Хортънския период е елегията „Лисид“, посветена на състудента на Милтън Едуард Кинг, млад духовник и надежден литератор, загинал при корабкрушение в Ирландско море. Творбата е отпечатана в университетския сборник в памет на Кинг, издаден през следващата, 1638 г. Тя е изпълнена с дълбока скръб и болка, но тези чувства са обуздани от разума, дестилирани са в една неутрална среда на класическа дистанцираност и обективност. Дори името на покойника не се споменава — той е представен в пасторалните одежди на Вергилиевия Лисид. В края на краищата всичко се фокусира в един тревожен философски въпрос: „Какъв е този свят, в който младостта, дарбата и добродетелта са оставени на произвола на съдбата? Защо всемогъщият бог позволява те да бъдат поносени от безогледната смърт, преди да стигнат разцвета си?“

За първи път Милтън прониква в тъмните и трудно разрешими за християнството парадокси на човешкото съществуване. За първи път той се опитва като истински ренесансов хуманист да ги постави пред единствено компетентния съд, в който вярва — съда на разума. Отговорът, до който се домогва поетът в края на елегията, е в рамките на традиционната идеология: прекъснатият земен живот на покойника ще бъде продължен в много по-съвършения вечен живот на неговата правдива душа. И все пак неочакваният въпрос, а не познатият отговор, е истинският емоционален и мисловен център на стихотворението.

Неслучайно „Лисид“ влиза в съкровищницата на английската поезия като една от най-сполучливите лирични поеми. В нея достига първия си връх не само Милтъновият стремеж към възловите въпроси на битието, открити в терзанията на духа, но и изградената от него сложна и неповторима поетична форма. Сливането на различни литературни и културни традиции в един алегорично — реален свит сега е още по-органично, отколкото в „Утрото на Рождество Христово“. Още по-добре овладяна е достойната риторичност на тържествения стил в съчетание с логичната бистрота на изказа. Но новата творба не е само усъвършенстване на вече постигнатото. Тя стои далеч над него с безпрецедентното си интелектуално напрежение, с подземния тътен на чувството, с омайващо — могъщата музика на „дългата вълна“ или „пасажното стихосложение“, при което основната единица е не отделният стих, а ритмическият поток на разгърнатото изречение. Сякаш всички елементи на зрялата Милтънова поетика са вече слени в една неразчленима сплав. Но поетът още не се чувства докрай подготвен за големия скок. Ето какво пише той през онези дни на сърдечния си приятел Чарлз Диодати: „Питаш ме за какво мисля? С божията помощ — за безсмъртна слава. Какво правя? Укрепвам крилата си и се уча да летя. Но крилата, на които се извисява моят Пегас, са все още твърде нежни. Нека да бъде разумен на своето скромно равнище.“

Каква рядка трезвост и безпощадност на самопреценката! А зад нея — каква невероятно висока цел, каква героична вяра в своите сили и какво сизифовско постоянство в името на тяхното пълно разгръщане! По това време младежът вече е изяснил за себе си и самото естество на своята поетическа мисия. Чрез творчеството на Спенсър и Шекспир

Англия е достигнала класическите образци на повествователната поезия и драмата, но тя все още няма свой епос. През Ренесанса епосът единодушно се счита за най-високия литературен род, тъй като неговото основно предназначение според тогавашните теоретици е да възпее възхода на нацията, а тъкмо сега е ерата на европейското национално самоосъзнаване. Каква по-достойна задача за един поет от тази да стане за своя народ онова, което Омир и Вергилий са за своите! Тази необикновена задача обаче иска и необикновено продължителна и търпелива подготовка. Милтън разбира, че неговата работа „не може да бъде извлечена от пламъка на младостта или от винените пари — като онези съчинения, които се множат изпод перото на някой презрян автор на любовни стихчета или от просташката ярост на римуващия паразит“. Тя може да бъде само плод на житейска и творческа зрелост. Поетът вече е натрупал достатъчно знание от съкровищницата на записаната мъдрост. Сега идва време за навлизане в света на живия опит.

Това навлизане става с измамна лекота — като забавна екскурзия. В 1638 г. непосредствено след смъртта на майка си Милтън за първи път оставя книгите и от отшелник се превръща в пътешественик. Той копнее да види земите, по които е цъфтяла преоткритата от хуманистите древна цивилизация — родните места на Вергилий, Овидий и Хорацій, на Омир и Софокъл, Платон и Аристотел. Разбира се, основната част от пътешествието е из Италия — Генуа, Пиза, Флоренция, Рим, Неапол... Навсякъде младият англичанин е приет с отворени обятия от поети и мислители, въведен е в техните прочути „литературни академии“, поканен е да чете свои латински стихотворения и да участва в техните беседи. Особено силно го привлича Флоренция, която Милтън предпочита пред всички други градове „заради изискаността на говора ѝ, гения и вкуса ѝ“. Тук той посещава и „прославения Галилео, остарял и заточен от Инквизицията за това, че мисли в астрономията не така, както са мислили францисканските и доминикански цензори“. Символична е тази среща между слепия стар учен в плена на мракобесниците и младия поет, чиято съдба ще бъде толкова сходна. Символична — като предаване на вечната щафета на прометеевския дух.

Милтън и след много години ще си спомня с благодарност и обич за своите италиански срещи, но по някаква необяснима причина

не ще спомене нищо за южния разкош на италианската природа, за величавите руини на Римската империя и за новото празнично великолепие на ренесансовата архитектура и изкуство. Дали не са прави критиците, които го подозират във вродена недостатъчност на зрителното възприятие? Някой ден обаче, когато зрението на поета угасне и погледът му се обърне изцяло навътре, към спомена и въображението, в паметта му ще изплуват за нов, по-интензивен живот ярките впечатления от италианския пейзаж, за да населят и ада, и рая на неговата най-велика творба с есенните реки на гористата Валомброза, с вулканичната нажежена почва на Флегра, с бароквата помпозност на новата папска катедрала „Св. Петър“, по чийто образец ще бъдат изваяни палатите на Сатаната — все недоказуеми, но твърде вероятни асоциации.

От Неапол Милтън възнамерява да продължи странстването си през Сицилия към Гърция, но вестта за надигащата се в Англия революция го заставя да промени плановете си. Както сам поетът пише, „сметнах за недостойно да пътувам в чужбина за удоволствие, додето сънародниците ми се бият за свободата у дома“. И така, през лятото на 1639 г., преждевременно завършил европейската си обиколка, през Флоренция, Болоня, Ферара, Венеция и Женева той се завръща в Лондон.

В столицата вече кипи гневът на „средното съсловие“ — занаятчиите и търговците негодуват срещу самодържавното управление, но Чарлз Стюарт и неговите най-близки сподвижници, фактическия канцлер лорд Страфорд и главата на националната църква архиепископ Лод, които се опитват да наложат на страната абсолютистки режим и да върнат назад неумолимия ход на историята. Но в продължение на цели три века младата буржоазия малко по малко е изтегляла властта изпод нозете на монарха и дворцовата аристокрация. Малко по малко парламентът е набирал реална политическа сила, превръщан се е в обществен орган, с който короната няма как да не се съобразява. Без него тя вече не може нито да набира войници, нито да събира извънредни финансови средства в случай на нужда. Така в началото на 1640 г. след единадесетгодишно еднолично управление Чарлз се вижда принуден да свика разтурения от него парламент и да поиска пари за справяне със сложното стопанско и политическо положение. След като не успява да постигне желаното,

той закрива и този парламент, но през есента на същата година трябва да свика нов. Този път обаче дори кралят е безсилен да го разпусне. Започва решаващият период на революционно двувластие. Монархът и аристократичното му обкръжение се укрепват в двореца, средното съсловие изпълва улиците на Лондон и постепенно превръща парламента в своя бунтовна крепост. Парламентът издава един след друг укази, с които разтурва правителствените органи на монархията, последователно разрушава съществуващата държавна машина. Арестувани и екзекутирани са сред всенародно одобрение първо Страфорд, а след две-три години и Лод. Кралят е безсилен да защити своите най-верни помощници. Гражданите пуритани, които изпълват камарата на общините и столичните улици, настояват за коренни политически и църковни реформи. Те изискват отменяне на непосилните данъци, ограничаване на дворцовото разхищение и не на последно място разтурване на епископалната йерархия и действително демократизиране на националната църква.

В тези решителен момент Милтън се е завърнал от Италия с дълъг списък от примерни теми за трагедии и епически поеми, вътрешно готов за започване на епохалното си дело. Епопеята, която той ще подари на своето отечество, ще бъде по всяка вероятност една романтична Артуриада — преработка на средновековния легендарен цикъл за героичните приключения на крал Артур и неговите рицари на кръглата маса. Развитието на събитията обаче принуждава Милтън да поеме друг, неочакван път и да отложи осъществяването на заветната си цел с повече от две десетилетия. Две от най-бурните и славни десетилетия в английската история, в които неговите юношески идеали биват подложени на проверката на живота, за да добият здравината, гъвкавостта и блясъка на калената в огън и вода стомана.

Милтън хвърля своя изключителен интелект и ерудиция в борбата още от първите й дни. Но пълното му въвличане, сливането му с революцията става постепенно, с характерната за неговия живот... логична последователност. Непосредствено след завръщането си в родината тон се установява на квартира в Лондон и започва да се препитава като частен учител. Основното му внимание обаче е насочено другаде — там, където се решава бъдещето на неговия народ. В тази начална фаза на битката, когато тя все още се води предимно под знамето на църковното обновление, Милтън пише цяла поредица

памфлети срещу англиканската епископална организация. Той ратува за възстановяване на раннохристиянския църковен демократизъм, за простота и широка достъпност на богослужението, за правото на индивида да избере сам своята вяра, да действа свободно и съобразно с повелите на собствения си разум. Всъщност става дума за довеждане докрай на европейската реформация, която е загубила началната си енергия в тюдоровския католическо — протестантски компромис. Ето какво пише по-късно самият Милтън относно мотивите на впускането си в революционната публицистика: „Видях, че се открива пътят към установяването на истинска свобода, че се полагат основите за отървяване на човека от ярема на робството и суеверието... и тъй като от младежките си години бях изучавал отликите на религиозните и граждански права, реших, че ако изобщо желая да съм полезен, не бива да липсвам на своята страна, на църквата и на толкова много от моите братя — християни в решителния момент на една толкова голяма опасност.“

През първите дни на 1642 г. след безуспешни и унижителни за кралското достойнство опити да арестува парламентарните водачи и да обезглави надигащата се революция Чарлз Стюарт напуска бунтовния Лондон със закана, че ще действа по друг, по-ефикасен начин. Това е първият сигнал за гражданска война и както обикновено той идва от страна на притиснатата реакция. В Северна Англия отначало към Йорк, а по-късно към Нотингам и Оксфорд започват да се стичат всички верни на короната аристократи със своите опълчения и в скоро време там се сформира четиридесетхилядна монархическа армия. Парламентът започва да набира своя войска. На артилерийския полигон недалеч от дома на поета лондонското гражданство се обучава на военно изкуство. Самият Милтън не отива доброволец. Въпреки че не е от физически слабите или малодушните и че от юношеските си години умее да си служи с меч, той решава да остане настрана от бойната треска. Причина за това е може би значително отслабналото му зрение, а и съзнанието, че неговото място не е в ръкопашната схватка, че неговият подвиг ще бъде от друг, по-висш порядък.

Във всеки случай през пролетта на тази решаваща година Милтън предприема нещо, което изглежда най-неочаквано и неуместно. При едно кратко пътуване до Оксфорд по финансови дела топ се оженва за седемнадесетгодишната Мери Пауъл, дъщеря на свои

познати-роялности, и я довежда в Лондон. След около два месеца младоженката поисква разрешение да посети родителите си и да остане при тях през лятото. Уговорката е да се завърне в къщи в края на септември. Но тя не се прибира нито през септември, нито през следващите три неспокойни години. Трудно е да се каже на какво се дължи тази измяна. Гражданската война нагорещява страстите, подпалва главите и домовете на хората, изпълва страната с враждебни, воюващи отреди, а пътищата — с непредвидени опасности. Може би тази несигурност на пътуването попречва на Мери да удържи на думата си. Но към нея трябва да прибавим и други, по-субективни фактори. На младата оксфордчанка, свикнала на родителско внимание и безгрижни аристократични забавления, едва ли се е поправил самотният, еднообразен и аскетичен живот в дома на вечно заетия с книгите си съпруг. А и той малко по малко ще да е открил, че неговите и нейните интереси и вълнения са два различни свята.

Но каквито и да са причините за това рано прекъснато съжителство, през есента на 1642 г. Джон Милтън е отново сам и очевидно подтикнат от своите преживявания и проблеми, временно изоставя църковната тема, за да се впусне в нова серия памфлети, в която пледира за узаконяване на развода поради несъответствие на характерите. Заслужава да се отбележи, че това става по време, когато бракът се е разтрогвал само при прелюбодеяние или неконсумиране. За ужас не само на католиците, не само на протестантите-англиканци, но и на повечето от досегашните си съмишленици — пуритани Милтън твърди, че женитбата не е църковно тайнство, а граждански договор между двама души, който може да бъде анулиран при наличието на достатъчно важни съображения от физическо, духовно и интелектуално естество. Макар да приема заедно с всички свои съвременници, че жената стои по-ниско от мъжа в природната йерархия (едно действително положение при тогавашното обществено устройство), авторът заявява, че истинският брак е основан на взаимност на чувството и интересите. Той вижда в съпругата не традиционното евангелистко средство срещу адския огън на похотта, не просто домакия и продължителна на рода, а равностоен партньор на мъжа. Всяко друго съжителство според неговите думи е „варварско покушение срещу честта на брака и достойнството на човека“. Тази дълбоко хуманистична основа на Милтъновия протест срещу

традиционното право води и до точното афористично формулиране на неговия възглед, че „честната свобода е най-големият враг на безчестната разпуснатост“. Вярата на поета в автономността на човешкия разум, в неговата способност да взема независими от всякаква светска власт решения преминава ненакърнена и укрепнала от църковната в семейната тема.

Докато първите религиозни памфлети обаче отразяваха в общи линии възгледите на реформаторския пуританизъм и затова бяха приети без особени възражения в парламентарния лагер, трактатите върху развода предизвикват истински скандал. Техният автор е обявен за защитник на онова, срещу което се бори — нравствена разпуснатост и неуважение към брака. От този момент започват съществените търкания между революционния демократизъм на Милтън и фанатичния консерватизъм на „умерената“ буржоазия, представена в парламента от тъй наречените „презвитерианци“, които по същество теглят революцията назад — към възстановяване, макар и в изменен вид, на централизираната кралска власт и авторитарната църква. Оттук започва и неговата закономерна еволюция наляво — към все по-голям политически радикализъм и идейна независимост. Това придвижване се трасира от все по-остри атаки срещу презвитерианците и техния институционализъм.

Мнозина от Милтъновите критици изразяват съмнение в обективната стойност на неговите революционни идеи, особено що се отнася до позицията му по брака и развода. Те бързат да изтъкнат, че корените на всички тези идеи трябва да се търсят в тясно личния опит на поета, който има слабостта да превръща всяко свое преживяване в обществен въпрос. И наистина, ако не беше неудачната женитба с Мери Пауъл, Милтън едва ли би хвърлил толкова мисъл и страст в този проблем. Но нима това омаловажава неговата принципна позиция? Нима всеки мислител и художник не изхожда в края на краищата от собствения си опит? И къде е онази граница, която разделя личното битие от общественото? Милтън встъпва в революцията с вярата, че тя ще превърне в реалност великите идеали на хуманизма, с които е закърмен от детството си. Неговата съдба постепенно се слива със съдбата на неговия народ до такава степен, че всичко преживяно добива действителния си смисъл само в общозначимото. Дали ще предпочете тази или онази тема, дали ще открие в нея главната посока

на революционното движение в този или онзи момент, е донякъде, разбира се, плод на случайно стечение на обстоятелствата, но независимо от избраното полесражение битката се води под едно и също знаме — за истинското и пълно освобождение на човека. Забележително е, че още по онова време Милтън има ясно съзнание за идейната последователност и единство на своето дело: „И така, когато се уверих, че съществуват три вида свобода от основно значение за благополучието на обществения живот — религиозна, домашна и гражданска — и понеже вече бях писал относно първия вид, а управниците усърдно се трудеха за прилагане на третия, реших да насоча вниманието си към втория, домашния вид. Тъй като той включва три съществени въпроса — условията на брачната връзка, обучението на децата и свободното изявяване на мислите, аз ги превърнах в самостоятелни предмети на обсъждане.“

Новият трактат „За образованието“, посветен на следващия съществен въпрос от „домашната свобода“, е подсказан от посещението на Ян Коменски в Англия през началото на четиридесетте години. Милтън се присъединява към настъплението на големия моравски педагог срещу традиционното схоластично обучение, базирано върху безкрайното отвлечено зубрене на граматиката, ратува заедно с него за ускорено овладяване на езиците като средство за общуване, за широко застъпване на науките (днес бихме казали „точните науки“) в учебната програма и за последователно прилагане на Бейкъновия индуктивен метод на познанието. Заедно с това обаче, за разлика от Коменски и неговите ревностни привърженици сред английските пуритани, Милтън настоява, че редом с науките, пряко свързани с материалното производство на младия европейски капитализъм, училището трябва да застъпва и дисциплините на художествената култура. Богатото и комплексно разбиране на Милтън по такъв начин, от една страна, дава израз на прогресивния за времето си буржоазен практицизъм, но, от друга страна, представлява продължение на хуманизма с неговия пиетет към литературата, изкуството и философията — тези неотменими възпитатели на личността. „Прочее, пише той, аз наричам цялостно и пълно онова образование, което прави човека годен да изпълнява справедливо, умело и великодушно всички служби — частни и обществени — на мира и войната.“

За съжаление по-сетнешното развитие на класовото общество към все по-тясна професионална специализация е едно непрекъснато отдалечаване от Милтъновия идеал на ренесансовия енциклопедизъм. Два века по-късно гениалният приемник и обновител на хуманистическите идеи Карл Маркс ще начертае перспективата за диалектическо завръщане към образа на всестранно развитата личност в мащаба на цялото общество едва в след капиталистическата епоха. Макар и утопично за времето си, разбирането на Милтън е несравнимо по-далновидно и привлекателно от това на неговите реалистично мислещи съвременници.

Третият основен аспект на „домашната свобода“ е неограниченото изявяване на мислите или с други думи, свободата на словото. На него Милтън посвещава най-бляскавото произведение на своята публицистика — трактата „Ареопагитика“, чието заглавие, а и стилът му напомнят за историческата реч на оратора Исократ по повод разширяването на пълномощията на атинския трибунал със седалище на хълма Ареопаг. Първоначалният подтик за написването на трактата отново може да се намери в личните проблеми на автора. Но тези „лични проблеми“ вече са така неразчленимо свързани с развоя и смисъла на революцията, че веднага прерастват в проблеми на епохата.

Ето каква е всъщност предисторията на „Ареопагитика“. В Англия цензурата върху печатните издания се въвежда почти едновременно с тяхното първо появяване — още през ранния XV век, но тя става особено неумолима в периода на едноличната диктатура на Чарлз непосредствено преди гражданската война. В самото начало на четиридесетте години, по време на двувластието цензурата по същество е отпаднала и страната е заляна от нередактирани памфлети, между които са и Милтъновите. През юни 1643 г. обаче презвитерианският парламент издава указ за контролиране на издателската дейност, който представлява реставриране на държавната и църковна цензура. В този документ Милтън е атакуван поименно за неузаконеното отпечатване на скандалното си съчинение върху развода. Такъв е впрочем тясно личният повод за написването на „Ареопагитика“, която естествено излиза по същия нелегален начин.

В този страстен трактат Милтън се въоръжава с цялата си класическа ерудиция, с цялото си ораторско изкуство, придобито в дългогодишни занимания с античната литература, както и в

училищните и университетски курсове по риторика, за да нанесе безпощаден удар върху душители на свободата в самия лагер на революцията — презвитерианците.

Човекът е дарен с божествен разум, твърди авторът, но този разум трябва да се изпита и укрепне в свободна дискусия на противоречиви възгледи. Истината трябва да докаже своето превъзходство над злото и порока в открита борба с тях. „Аз не мога да хваля спотайващата се, отшелническа добродетел, възкликва Милтън, която неупражнена и незакалена, никога не дръзва да напусне крепостта и да погледне своя противник в лицето, а страни от състезанието, в което безсмъртният венец трябва да се спечели с тичане и не без прах и зной. Ние несъмнено донасяме на този свят не невинност, а най-вече нечистота — пречиства ни единствено изпитанието, а изпитанието става в срещата ни с противното. Така че онази добродетел, която е все още младенческа в съзерцанието на злото, не е познала най-много, което порокът обещава на своите служители, и не го е отхвърлила, е добродетел празна, а не чиста. Нейната белота е безжизнена.“

Новото общество, което революцията ще създаде, не бива да бъде общество на идейния конформизъм, на наложеното единодушие, а на свободни личности, способни на нравствен избор. И все пак Милтън дори сега не абсолютизира понятието свобода, вижда го в неговата конкретна историческа перспектива. Той не се поколебава да изключи от територията на свободната дискусия католическата пропаганда и явното суеверие, както и богохулството. Свободната размяна на мнения следователно не означава християнска безпомощност на революцията пред нейните врагове, а просто осигуряване на необходимите условия за нейното постоянно развитие и обновяване.

В борбата си за действителна свобода и демокрация Милтън стига до такива прозрения, които превръщат „Ареопагитика“ в същински революционен манифест. Ето едно от тях, което сякаш принадлежи не на XVII век, а на нашето време: „Ако правилата на живота, икономически и политически, не се преразгледат и променят... ние ще се окажем безоки слепци.“ Преразглеждането на тези правила в английската буржоазна революция се извършва само донякъде и неокончателно, но в онзи момент движението напред е все

още в своя подем и Милтън хвърля в него всичките си сили и способности. Главната му надежда сега е в Оливър Кромуел, създателя на новата народна армия, която в неуморния си победоносен поход едно след друго разгромява роялистките войски, присъединилите се към тях интервенти, а и отредите на своите доскорошни съюзници — презвитерианците. В последна сметка Кромуеловата армия встъпва в Лондон, провежда въоръжена чистка на парламента и предава на съд пленения след дълго и безплодно интригантство Чарлз Стюарт. Парламентарният трибунал обвинява монарха в предателство срещу народа и го осъжда на смърт. На 30 януари 1649 г. Чарлз е публично обезглавен, монархията е отменена и няколко месеца по-късно страната е обявена за република. Революцията е достигнала връхната си точка. Извършен е безпрецедентен акт — узаконено в името на народа царевичество. Самата обосновка на обвинението изисква коренно пренастройване на мисленето. Според традиционното разбиране кралската власт е от бога и следователно тя е отговорна единствено пред бога. Народът е безгласна челяд на краля и няма никакво право да съди делата му, камо ли пък да го наказва за тях. Излишно е да се обяснява какъв смут и какво разцепление предизвиква сред революционната класа този критичен акт.

В един такъв момент на върховно изпитание Милтън се оказва на гребена на вълната. Още преди да изминат две седмици от екзекуцията, той издава новия си памфлет „Върху мандата на кралете и управниците“ и по същество навлиза в третата сфера от темата на свободата — гражданската свобода. Властта на коронованите и некороновани особи, пише той, в равна степен е принадлежала и принадлежи по начало на народа — тя им е поверена от него само за да бъде упражнявана за общия мир и полза, като при това народът си запазва свободата и правото да си я възвърне, ако кралете или управниците са злоупотребили с нея, или да се разпореди с нея по друг начин според както отсъди, че ще е най-добре за общото благо. Това широко демократично понятие за съотношението между властта и свободата рязко контрастира с концепцията на философа Томас Хобс за „обществения договор“, формулирана сам две години по-късно в неговото основно съчинение „Левиатан“. Според Хобс заедно с властта народът предава на своя суверен всичките си изконни права и затова не може да му се противопоставя за нищо. Но клаузите на

Милтъновия обществен договор писани с друга вяра. В тях звучи тръбният зов на революцията, дрънчат непречупените още мечове на Кромвеловата нова армия.

През март 1649 г. авторът на „Върху мандата на кралете и управниците“ е вече привлечен на работа в самия щаб на борбата. Той е назначен за секретар по чуждите езици към държавния съвет — длъжност, свързана с поддържането на официалната кореспонденция на републиката с чуждестранните правителства и със защитата на революцията от нейните хулители. Тази последна задача поглъща почти цялото време и внимание на опитния вече публицист. Още през есента на същата година той трябва да полемизира с посмъртния дневник на посечения монарх, когото роялистите сега се опитват да превърнат в светец — мъченик. А веднага след това се налага да съчини обстоен отговор на разпространяваното из Европа обвинение срещу английските цареубийци, подписано от един ОТ най-влиятелните учени мъже на тогавашната епоха Клавдий Салмасийски и очевидно поръчано от експатрирания престолонаследник. В този си отговор, наречен „Защита на английския народ“, Милтън влага неимоверно много сили и труд. Отново, както в „Ареопагитика“, на въоръжение е взета цялата класическа и нова история, мисъл и култура. С примери от прославените древни републики на Атина и Рим и с уместни отправки към английските национални традиции Милтън успява да обори консервативната критика на своя опонент, умело осмива слабостите на неговата фактология и аргументация и намеква недвусмислено за недостойната роля на учения като платен наемник без собствена позиция и гордост. Той използва случая да доразработи основната демократични теза на по-ранния си политически памфлет. И всичко това — на блестящ латински, предназначено за широка европейска публика. В гневните и възторжени редове на „Защитата“ пред нас израства внушителната вече фигура на автора с неговото чувство на неразделно слятост с английската революция, с ясното съзнание за световноисторическата мисия на тази революция: „Представям си как се изправам — не във форума или на трибуната, заобиколен от гражданите на Атина или Рим, — а за да се обърна към цялото множество от хора, държави и съвети на мъдри и прочути мъже на безкрайната шир на една тревожна и вслушана Европа. Сякаш обзирам като от шеметна висота проснатите надалеч простори на моря

и земи и неизброимите тълни зрители, в чиито погледи личи най-жив интерес и чувства най-сродни с моите.“ А малко по-нататък мащабът вече напомня за огромните вселенски панорами на „Изгубеният рай“: „Обграден от стеклите се множества, сега си въобразявам, че пред очите ми от Херкулесовите стълбове до Индийския океан всички нации на земята си възвръщат онази свобода, която бяха изгубили толкова отдавна, и че народът на този остров... сее благата на цивилизацията и свободата из градове, царства и нации.“

Майсторската и страстна риторика на „Защитата“ посрамва знаменития Клавдий пред цялата европейска интелигенция и разобличава козните на контрареволуцията. Това е може би най-неоценимият Милтънов принос за каузата на борбата. В процеса на писането обаче той окончателно погубва и без това отслабналото си зрение. В началото на 1652 г., малко след четиридесетата си година и дълго преди създаването на най-значителните си творби поетът е вече напълно сляп. Но и сега той не прекъсва усърдната си, всеотдайна служба на републиката. Под негова диктовка продължават да излизат памфлет след памфлет. За своята страна и за цялата „тревожна и вслушана Европа“ Джон Милтън е неподкупният глас на английската революция.

И така — до последните дни на парламентарното управление, през годините на Кромуеловия протекторат и през мъчителния период на политически хаос, в който първата буржоазна република рухва от собствената си слабост и раздвоение наскоро след смъртта на протектора. През всичкото това време слепият трибун като древен пророк напътства, предупреждава, насърчава, стреми се да очисти движението от покварата на егоизма и компромиса, да го извиси към собствените си недостижими идеали на социална справедливост и равноправие, на достоен за човека обществен строй. Той се възхищава от енергията и непоколебимостта на Кромуел, но напомня за опасността от нова еднолична диктатура, продължава да се бори ревностно срещу официалната църква за свобода на вероизповеданието, ратува за общодостъпно финансирано от държавата образование, пледира за независим и нецензуриран печат, издига глас срещу всякаква организация на обществото, която налага безпрекословни норми върху съвестта на индивида и отнема свещеното му право на вътрешен избор. В заключителната фаза на

революцията Милтън се оказва редом с най-радикалните ѝ сили, устремен по-далеч напред от всички останали.

Разбира се, на Милтъновия утопичен блян не е съдено да се сбъдне. Но и до самия край той не изгубва онази невероятна твърдост и издръжливост на духа, която бележи изключителната личност. В последните няколко месеца и седмици преди триумфалното завръщане на престолонаследника по покана на свикания наново Конформистки парламент Милтън пише едно след друго памфлети, пиели, възвания, зове към защита на републиката, чертае планове и проекти за нейното бъдещо устройство. За да се провикне с гняв в сетния миг на свободата, когато плъховете напуцат кораба и само истинските капитани имат доблестта да се изправят на мостика: „Всичко това, струва ми се, трябваше да кажа, дори да бях сигурен, че говоря само на дърветата и камъните и няма на кого да се оплача, освен заедно с пророка — «О, земя, земя, земя!» — да разкажа на самата пръст онова, за което нейните покварени жители са глухи.“

Патриотизмът на Милтън не е абстрактен и безусловен. Някога, в младостта на революцията поетът беше възкликнал с възторг: „Сякаш виждам в мислите си как една благородна и могъща нация се надига като силен мъж след сън и разтърсва непобедимите си къдри.“ Сега, петнадесет години по-късно, в навечерието на окончателния разгром, той съди същия този народ с горчив укор: „За една нация да бъде толкова мъжествена и сърцата, че да извоюва свободата си на бойното поле, а след като веднъж я е извоювала, да бъде толкова малодушна и неразумна в своите съвети, та да не знае как да се ползува от нея, как да я цени, как да постъпва с нея или със себе си, но вместо това след десет-дванадесет години победоносна война и единоборство с тиранията подло и глупешки отново да напъха шия в хомота, който е строшила, и да хвърли без жал всички плодове на тържеството си в нозете на победените, освен загуба на главата и пример, с какъвто досега тираните и кралете никога не са могли да се похвалят, ще бъде и такъв позор, ако ни сполети, какъвто не е сполетял друга свободна нация, наистина сама заслужила, каквато и да е тя, да остане завинаги в робство.“

Един месец по-късно, през май 1660 г., завърналият се от дългогодишно изгнание Чарлз II влиза в Лондон, посрещнат от ликуващите тълпи — същите онези тълпи, които някога искаха

смъртта на баща му, — и потомствената английска монархия е възстановена. Страната е спасена от хаоса. Великодушният крал обещава на всички заблудени овци мир и опрощение. На всички тях, но не и на онези, които са ги въвели в заблудението. И за кой ли път възтържествуващата контрареволуция доказва, че в своята кръвнишка жажда за възмездие е способна да надмине и кошмарите на най-болния мозък. Останалите живи народни водачи са накълцани с настървение по стъписаните площади на столицата. Не са оставени на мира и мъртвите. На 30 януари 1661 г. в чест на дванадесетгодишнината от екзекуцията на Чарлз I трупите на Кромуел и двама от неговите най-близки сподвижници са изровени от гробовете и обесени, а след това главите им са набучени на колове пред парламента.

В този период на възстановен „ред и спокойствие“ сляпата глава на Джон Милтън също не лежи със сигурност върху раменете му. Издадена е нарочна кралска прокламация за изземването и изгарянето на неговите антимонархически съчинения, както и за издирването и арестуването на автора.

За щастие Милтън се отървава с кратък затвор. Негови приятели и почитатели на творческото му дело, между които и приемникът на секретарския му пост, поетът Андрю Марвъл, успяват да издействат опрощение за бедния слепец. Според един пасквил от онези дни той бил вече достатъчно наказан от бога с физическия си недъг. Самият Милтън предпочита да тълкува загубата на зрението си като жертвоприношение в името на революцията.

Впрочем през тези късни години той страда не толкова от слепотата си, колкото от честите болки на подаграта, една несправедлива за такъв аскет болест, която ще стане и причина за смъртта му. Измъчва го и споменът за загубата на най-близките хора. Завърналата се през 1645 г. Мери Пауъл е починала едва след седем години, а втората му съпруга, Катерин Удкок, също е умряла две години след женитбата им, през 1658 г. Ранната смърт е отнесла от люлката и две от петте му деца. Изгубена е, най-после, и най-свидната мечта на живота му, гражданската свобода на неговото отечество, каузата, за която той не пожали ни здраве, ни сили, ни талант. Но въпреки мъките и страданието — физически и духовни, — въпреки недоимъка и самотата, в която изпада този повален титан в епохата на монархическата реставрация, той не скръства ръце, не се предава.

Разочарованието, отчаянието и самосъжалението нямат власт над великите умове. И сега, в измамната тишина на своето ново, наложено му уединение Милтън пристъпва към дълго отлагания, но нито за миг не отмилял подвиг, за който се е готвил през всичките дни на своя бурен живот и най-вече сред онзи „прах и зной“ на полемичната борба, когато изглеждаше най-далече от него. Започната е постоянната, ежедневна работа над голямата епическа поема, отделни части от която са написани в първоначален вариант още през последните няколко години преди реставрацията. Милтън се е завърнал към поезията след двадесетгодишно почти пълно прекъсване — още една неизмерима жертва на олтара на борбата. Ако може да се говори за някакво продължение на поетичното му творчество през периода на републиката, то е само в неголемия брой сонети, пръснати като несигурен брод през широкия поток на полемичната проза. Но колко уверено и плътно звучи вече Милтъновият тръбен глас в тези сонети на преобладаващо обществена тема! И как неузнаваемо се е променила в ръцете на новия голям майстор тази традиционна лирична форма! Нейната ренесансова кристална разчлененост сега е отстъпила място на една нова, гранитна цялостност. „Пасажното стихосложение“ на ранния „Лисид“, в което метриката се стапя в мощното и широко ритмично движение на цялата строфа, неусетно е проникнало и в този миниатюрен жанр и го е преобработило толкова трайно, че почти всички английски сонетисти отсега нататък ще следват не Шекспир, а Милтън като пример за подражание. Както ще видим, „несигурният брод“ на сонетите е все пак най-прекият път от ранните завоевания към високите върхове на късните творби.

И така, в тишината на скромното си лондонско жилище петдесетгодишният поет, в чийто ум и сърце е възкръснала цялата древна и нова европейска култура, в чиято съдба се е изпепелила една велика епоха, най-сетне се заема с главното дело на своя живот. А всичко преживяно досега се оказва само подготовка за това дело. През дългите безсънни нощи един след друг се раждат стиховете на епоса, за който Милтън укрепва крилата си още от най-ранна младост. В зори той с нетърпение дочаква идването на някоя от дъщерите си или от платените писари, за да продиктува съчиненото, а после да го чуе и редактира. Макар и лишен от зрение, Милтън продължава усилено да „чете“ от сутрин до вечер. Неговите четци (пак дъщерите му) се

научават да възпроизвеждат звуково всякакви текстове на староеврейски, старогръцки, латински, френски и италиански, без да разбират значението им, а поетът внимателно слуша и чуждите думи преминават през ума и сърцето му, за да станат негови и да легнат като огладени наново камъни в големия нов строеж.

В 1667 г. излиза от печат първото издание на епическата поема, озаглавена „Изгубеният рай“. Само няколко месеца преди това в историческия лондонски пожар е изгорял и родният дом на Милтън, къщата на орела с разперените крила. Но домът, който той си е построил с крехкия материал на поетичните сънища, ще оцелее през всички пожари на времето, защото самият той е от небесен огън.

Още с първото си обръщане към епоса в края на тридесетте години Милтън естествено се насочва към неговите безсмъртни класически образци — двете Омирови поеми, които възпяват триумфа на древните гърци по суша и море, както и Вергилиевата „Енеида“, героизираща историята на Римската империя. Вергилий е особено високо ценен през Средновековието и Ренесанса и предлага достоен модел за многобройни литературни подражания. Що се отнася до епическия сюжет, този автор подсказва на своите ученици един твърде примамлив подход. Неговият главен герой, Еней, се измъква из руините, на Троя, чийто разгром е предмет на „Илиадата“, и поема дълъг и опасен път към новото славно царство, което му е съдено да основе в Италия. По такъв начин възникването на Рим е всъщност възкресяване на сринатата Троя. То се свързва в пряка последователност с документираната от Омир древна история (съмненията в нейната автентичност са много по-късни) и така добива не по-малка документална стойност. Освен това „Енеидата“ съумява да обедини в едно произведение двете големи епически събития — войната и пътешествието, които у Омир се явяват поотделно като център съответно на „Илиадата“ и „Одисеята“.

Вергилиевият модел насочва младия Милтън — както вероятно и Спенсър преди него — към най-очевидния материал за бленувания английски национален епос, легендарната история за крал Артур и неговите славни рицари, възпята в множество романи. Според средновековните летописци Артур е действителна личност, крал на

древна Британия и потомък на някой си Брут, който на свой ред е основател и кръстник на тази страна. Самият Брут е правнук на Вергилиевия Еней и следователно също е троянец и също е предопределен да възроди своето царство далече на север. Тази широко разпространена легенда предлага необходимата за епическия поет възможност да извлече възникването на своя народ от недрата на древната цивилизация, да свърже сюжетно своя епос с предишните и така да узакони неговото право на съществуване като достоверно продължение на записаната досега история на човечеството.

Но тъкмо това изискване за историческа правдивост на епическото произведение (от Шлиман насам и самите ние започнахме да се отнасяме с повече доверие към него), тъкмо то, преди всичко друго, довежда Милтън малко по малко до решението да изостави мисълта за Артуриадата. След завръщането си от Италия и особено през годините на републиката, може би пак с оглед на подготовката си за националния епос, а по-късно и за написването на самостоятелен труд, той започва сериозно проучване на изворите за английската история и, разбира се, скоро се убеждава, че и Брут, и Артур са по всяка вероятност само митологични герои, а не реални личности. Възникват и други съмнения. С нарастващото поляризирана на обществено-политическия живот в навечерието на гражданската война се задълбочава и поляризацията на двете класови култури. Традицията на средновековните романи с тяхната — подчертано аристократична канава става все по-чужда на певица на буржоазната революция. А както личи от латинската публицистика на Милтън, и самата идея за национален възход по това време спонтанно прераства в разбиране за световноисторическото значение на английските събития като първи сигнал за великия поход на всички народи към свободата.

И така, новият епос трябва да бъде истинен поне колкото е истинен епосът на древните гърци и римляни, но той вече не може да бъде тясно национален, защото съдбата на новия свят е неделима. Оттук до обръщането към библейската тема остава една стъпка. Какъв по-международен, по-общочовешки сюжет от съдбата на нашите общи прародители Адам и Ева — съдба, в която се предполага, че лежат корените на цялата световна история? И какъв по-достоверен сюжет за вярващия християнин, т.е. за почти всички тогавашни европейци? Каква по-добра основа за обсъждане на най-значимите човешки

проблеми в едно време на бурни дискусии върху мястото и смисъла на Светото писание, в които се отразява целият идеологически сблъсък на две враждебни класи и през които новото си проправя път в отчаян двубой със старото?

Стана дума и по-рано за парадоксалното обличане на английската революция в строгата, едва ли не средновековна дреха на пуританизма, за нейното отричане от светската в името на религиозната култура. Една красноречива илюстрация — театрите в родината на Шекспир са затворени през целия период на републиката като свърталища на недостойни забави, а любовна поезия се пише почти изключително от поетите — роялисти. Всичко това показва, че изборът на библейската тема за новия епос, макар и да не е внезапен и лесен, не идва случайно. И че той е единствено правилният избор, защото се насочва към сърцевината на епохата и към присъщия ѝ език.

В по-новата критическа литература върху „Изгубеният рай“ (а тя не е малка) се чуват гласове, че видите ли, библейският сюжет може да е бил много подходящ за XVII век, но със залеза на християнската религия в наши дни творбата започва безнадеждно да остарява, тъй като цялата религиозна идеология ни е все по-дълбоко чужда. Любопитно е, че тези гласове се чуват не другаде, а на запад. На пръв поглед те сякаш са прави, но ако тръгнем по линията на подобна логика, няма ли да се отречем от по-голямата част от световната култура? Омир е също „неспасяемо остарял“ със своите богове и богини, Овидий с фантастичните си метаморфози трудно ще спечели доверието дори на едно наивно дете от последната четвърт на XX век. А какво да кажем за Дантевия „Ад“, за средновековните икони, за религиозните сюжети на Рафаел и Леонардо? Помним как в близкото минало някои се опитаха да изринат всичко това на бунището на историята. И сами се озоваха там.

Всяко истинско произведение на изкуството се състои от повече от един смислово — образен пласт. И под неговата най-външна обвивка, която неминуемо отразява исторически обусловените представи на своя период, новите поколения откриват с удивление все същите безсмъртни човешки проблеми, стремежи, възторзи и съмнения, които изпълват тяхното ежедневие. Не в това ли именно изненадващо разпознаване на себе си и своето време в привидно далечното и различното се крие голямата наслада от срещата с

изкуството? Не е ли тя преди всичко в потвърждението на единството и безсмъртието на човешкия дух под всички негови преоблекла — не някъде в отвъдните пространства, а тук, на нашата грешна земя?

Още в самото начало на „Изгубеният рай“ в съгласие с традиционните норми на епическата поезия авторът се опитва да формулира основния предмет на своето произведение: „За първото човешко непокорство и плода...“ По същество това е темата на цялото досегашно творчество на поета и публициста Джон Милтън, темата на всички негови мисли, чувства и борби — свободата на човека и нейните граници. Със своята неизмерима сложност тази вечна тема лежи в основата на целия ренесансов хуманизъм и създадената от него художествена култура. В английската ренесансова драматургия, в която епохата достига един от най-бляскавите си върхове, вътрешно противоречивата концепция за свободата на новата, разкрепостена от феодалния ред личност пронизва великите трагедии на Фауст, Тамерлан, Макбет, Лир, Беатриче — Йоана, Витория Коромбона... Безпределна ли е тази свобода и ако не е, кой определя нейните координати? На този въпрос след всички останали търси отговор и последният, закъснял ренесансов титан Джон Милтън.

Светът, в който ни въвежда поемата, е сам по себе си безпределен. Всички досегашни образи на вселената в литературата изглеждат миниатюрни макети, които биха могли да се поберат в едно ъгълче на този необят, сякаш подсказан от астрономическите открития и хипотези на новото време. На единия му полюс е небето и божият престол, на другия — адът и палатите на Сатаната. Тези две крайности са самите огромни светове с планини, долини, гори и езера, през които бродят праведните и неправедни духове. Между тях се простира необозримият, все още неподреден и ненаселен космос — царството на Нощта и Хаоса, през който метежните дяволски пълчища падат стремглаво девет дълги дена. Цялото човешко мироздание с концентричните сфери на планетите и звездите, според Птолемея завъртени около земята, а според Коперник — около слънцето, е само една новоизобретена механична играчка (наистина великолепна играчка!), провесена на златна верига от вечните емпирейни небеса.

Но Милтъновата вселена не е само безбрежна. Тя е изпълнена с непрекъснато шеметно движение. Всичко в нея е подвижно и неспокойно — всичко, с изключение на божия престол. От адското

огнено езеро повалените легиони на злото се надигат и се впускат в бясна строителна дейност, а техният главатар се понася като огнена пирамида нагоре през бушуващия хаос. Върху емпирейния свод се води страхотна война, в която ангелите изтръгват от твърдата цели хълмове и планини и се замерват с тях. Небесни отреди минават в нощен обход над Едем, додето Сатаната кръжи с адска скорост около земното кълбо, сякаш за да го стегне в примките на своето неистовство. По слънчевите лъчи към райската градина се спущат пламтящи серафими. И цялото сътворено мироздание всъщност е една искряща хилядоока колесница на божеството, задвижена от живи духове. Живо е не само то, но и безкрайната вселена, която го обгражда отвсякъде и която е изпълнена с титанични ангелски борби, с разруха и съзидание, с радости и мъки, страсти и покой, мрак и светлина. Сетивата и умът губят опорните си точки в тази вихреност! Заедно с Адам ние вече не знаем кое е в центъра на световния механизъм — слънцето или земята, не сме сигурни в каква пропорция се намира този механизъм спрямо целия космос — веднъж адът е само „триж по-далеч от Бог и от небесните зари, отколкото е центърът от полюса световен“, а друг път летящият през хаоса Сатана вижда „този свят повесен“ като „не по-едър от звездите от малките величини в съседство с луната“. Като че ли цялата вселена непрекъснато пулсира и се мени около нас, като че ли всичко е подвижно и несигурно, относително — фантастично съчетание на непримирими противоположности. Както в тревожния завършек на предишното столетие беше писал скептикът Джон Дън: „На облата земя по мислените ъгли екнете, ангелски тръби!“

Но малко по малко с разгръщането на поемата сетивата ни се избистрят и през цялата тази космическа неразбория пред нас се разкрива един непоклатим и неизменен ред. Нито за миг читателят, не е оставен да се усъмни в реалността на вертикалната ос на всемира: божиите вечни небеса са горе, на самия връх, непосредствено под тях е повесен сътвореният за човека свят, около него и под него е хаосът, а най-долу се простира нажеженото дъно — адът. Небе, земя и ад си приличат като различни образи на един и същ модел. Те са строго разграничени едно от друго до степен на полярна противоположност, но не и до несъвместимост. Злото се ражда за пръв път не другаде, а на небесата и разпалва върху тях такава война, че те самите заприличват

на преизподня. Падналите ангели на свой ред се опитват да превърнат новото си жилище в удобна обител и да уподобят неговия мрак на небесните зари. Мирозданието, възникнало като „пристройка“ към небесата, е почти така съвършено, както са и те. В неговия образ Милтън създава по гениално прост начин астрономически безупречна схема на прасвета. До грехопадението земната ос е вертикална спрямо небесния екватор, поради което екваторите на земята и слънцето лежат в една и съща плоскост и на земята цари вечна пролет. Около земята или около слънцето — това е безразлично — кръжат с равномерна, макар и различна скорост всички звездни сфери и тяхното дружно движение изпълва вселената с божествена музика. След грехопадението обаче светът преживява такъв гигантски трус, че вътрешната хармония е завинаги разрушена, тази вълшебна музикална кутия е разстроена, екваториални плоскости, оси и орбити са непоправимо разместени и с новите резки контрасти на пек и мраз мирозданието започва да наподобява не небето, а ада.

Нито за миг читателят не е оставен да се усъмни и в това, че вертикалната ос небе — ад е не само физическа, но и нравствена реалност. Нейното друго име е добро — зло. Защото Милтъновата вселена не се управлява нито от Калвиновия бог Произвол, чиято воля е неразгадаема и извисена далеч над човешкия разум и чувство за справедливост, нито от Хобсовия релативизъм, според който доброто и злото са само обективизация на желаното и нежеланото, възвеждане на сферата на апетита в сфера на морала. Тя се ръководи от световния разум, чийто абсолютен е Бог, но чиито закони дори Бог не може да отмени. Така Бог и създаденият от него Човек се оказват еднакво зависими от законите на света. Бог е всемогъщ само доколкото се идентифицира с тези закони, а човек е истински свободен само когато ги приеме и превърне в своя същност. Ето в това лежи Милтъновото окончателно решение на въпроса за свободата, който преминава като тревожен импулс през цялото му творчество, за да се превърне в основна тема на неговото върхово произведение — „Изгубеният рай“. По същината си това решение, не е много по-различно от Шекспировото, заложено в трагичния образ на неумолимия цикъл на времето или в преповтаряните символи на зрелостта и готовността като отговори на въпроса за смисъла на човешкото битие. За хуманистите от онази епоха човекът е част от света, в който живее, и

затова стремежът към абсолютна свобода е самоизключвало от жизнената му среда и саморазрушение, както показват съдбите на най-великите трагични герои на Ренесанса — от Фауст през Макбет до Витория. Действителната свобода може да бъде само условна, тъй като нейната същност е съобразяване с условията на съществуващия свят, опознаване и усвояване на тези условия до пълно сливане с тях — една дълбока философска истина, която Енгелс ще формулира с лабораторна точност в своя „Анти Дюринг“: „Свободата се заключава не във въображаемата независимост от природните закони, а в опознаването на тези закони и в основаната на това знание възможност да се накарат природните закони да действат за определени цели.“

Но ако Милтън се съгласява, че в обективен план свободата има своите граници, той държи да изтъкне заедно с това, че човек няма господар на волята си, а е абсолютно свободен да избира сам своите действия. Никакво калвинистическо предопределение не стеснява този избор. Но човекът е отговорен за делата си пред световния разум. Така в своята свобода да сгреша и в космическата, божествена отговорност на тази свобода Милтъновият Човек се извисява редом с трагическите герои на Шекспировата епоха.

Вечното движение, с което е изпълнена вселената, също не е случайно и хаотично, както изглежда на пръв поглед, а е подчинено на строги закономерности. Като у Платон светът е разделен на дух и материя, но в тази си двуделност той е все пак единен, неразчленим. Бог не твори нещото от нищото, както твърдят повечето средновековни теолози, а го извлича от себе си. Самият той е нематериален, абсолютен и вездесъщ дух, който запълва цялото пространство, но от този дух произлиза, овеществява се първичната материя на видимия свят. В нея пък като основен физически закон е заложен стремежът към самоусъвършенстване (ср. Дарвин!), благодарение на който материята се издига обратно нагоре към духовното лоно на своя създател. Процесът на този възход е сложен и постепенен. По-низшите стихии подхранват по-висшите, додето от земята през водата и въздуха се възлесе до огъня, до небесните огънове или светила, чиято служба е да сгреят плодната земя и да раздвижат в нея тъмния корен на растението. От корена се извисява по-светлото и леко стъбло, от стъблото — ефирните листа и уханният цвят — предчувствието за плод. Плодът на свой ред става храна за човека и преминал през

стройната йерархия на неговия организъм, се трансформира в най-високата степен на живот — в духовна дейност. Чрез човека сътвореният материален свят се превръща отчасти в дух и както Рафаил подсказва на Адам, с време човекът може би ще стане изцяло дух, ще се смеси с ангелите и ще заживее сред тяхното блаженство. Това изглежда съвсем възможно и вероятно в Милтъновия свят, който не познава резки преходи от едно стъпало на битието към друго. Ангелите, както личи, се хранят и любят почти като хората, изчервяват се от свян като тях и са способни на всякакви други човешки чувства и страсти особено след падането си от небесата, но и преди това.

Възходящото движение на битието обаче може да става само постепенно и в единен поток по пътя на самоусъвършенстването в естествените предели на съответната степен. Всеки опит да се надскочат тези предели чрез насилие или измама, т.е. чрез външни средства, нарушава световната хармония и е осъден на провал. Горделивият скок нагоре завършва със сгромолясване надолу.

Така крилатият архангел, пожелал за себе си най-висшето от всичко — божия престол, се спуща главоломно през пространството и битието, докато се превърне в най-низшата от живите твари — пълзящата по корема си змия. Човеците, съблазнени от него с обещанието да литнат сред ангелите и да се изравнят по знание с боговете, трябва да се лишат дори от тяхното общество и да сведат глави към земята, за да изкарват хляба си от нея с пот на чело.

Не по-малко опасно е и нарушаването на вътрешната йерархия на човешката душевност. Според наследената още от древността психология страстите са най-ниското стъпало на тази душевност. Те подбуждат към едно или друго действие нейното междинно стъпало — волята. Но волята е пряко подчинена на най-горното стъпало — разума, и не бива да взема никакви решения без неговото одобрение и съгласие. Когато тя престъпи този закон и се окаже в плен на силна страст, както това се случва и със Сатаната, а и с Адам и Ева, душевната йерархия (тази „държава на ума“, както я нарича поетът) се преобръща и първоначалният ред се сгромолясва през хаоса на неразумните и противоречиви чувства към ада на душевните терзания. В какъвто и план да се погледне, бунтът на гордостта, алчността, омразата, похотта и коя да е друга страст срещу разума води неизменно към преизподнята.

В хода на световното движение злото непрекъснато се поражда из средата на доброто и се вдига на всеоръжие срещу него. Но доброто е достатъчно силно да повали и отстрани злото от себе си, да го сриневъв вселенските бездни. Разбира се, тази победа е с отрицателен знак. Тя е тържество на ампутацията, унищожението, разрухата. Небесата са раздрани от грозната бран, а Хаосът реве в „десеторен смут“. Сякаш неговото царство за миг се е разпростряло над целия всемир. Но това е само временна илюзия. Защото с разрушението започва и новото изграждане — сътворението на човешкия свят, създаването на новото ангелско племе, и то върху „територия“, извоювана не от другаде, а тъкмо от царството на Хаоса. Вследствие на разгромяния метеж световният ред на победилия разум разширява своите владения, а безредието в паника отстъпва все по-надолу, към адското дъно на вселената. Едемският рай е изгубен, опустошен завинаги, но пред осъзналите се човеци се открива целият свят, огрян от надеждата за един неразрушим бъдещ рай, който трябва да се спечели с пот на чело, в жестоко и сякаш безкрайно изпитание на вярата. Пред Адам и Ева лежи цялата позната човешка история в своя библейски образ — история на братоубийства и несправедливости от първия до последния ден. Но отвъд, както възкликва нашият поет, „там цъфти Ханаан, от Правдата обетован нам“. Божеството на „Изгубеният рай“, това абсолютно въплъщение на световния закон, има способността в крайна сметка да извлече добро от всяко зло и да умножава доброто до пълното унищожение на злото.

В това разбиране, макар и в трансцендентален план, се крие историческият оптимизъм на Милтъновия епос. Една велика революция е разгромена, предадена от своята вътрешна слабост. Грешните потомци на Адам още веднъж са се оказали — като своя прародител — неспособни на правилен избор. Пред тях се е открил Милтъновият свят на разумната свобода, но уплашени от новата, свръхчовешка отговорност на тази свобода, те са потърсили убежище обратно под крилото на осветената от самия Калвин тирания, в едно социално и миросгледно битие, в което решенията се взимат без тяхното участие и не подлежат на обсъждане, но и самите те не подлежат на съд. Пред трудната и достойна свобода на разума е предпочетена скотската безотговорност на робството. Човекът не се е показал достатъчно зрял за големия скок. Неговата добродетел не е

устояла на изпитанието, но тя не е останала и спотайваща се, отшелническа, неупражнена и незакалена. Зад гърба му е вече чистилицето на опита, на непоправимата загуба, за която може да вини само себе си. А напред, макар и безкрайно отдалечена, останала отвъд последната граница на познатия свят, отвъд апокалиптичния огън на окончателното пречистване, блещука като пътеводна звезда живата утопия на хуманизма. Но първото условие за нейното достигане е душевното усъвършенстване на индивида. В това извоюване на „вътрешния рай“, на вътрешното узряване за отговорността на свободата Милтън вижда сега най-важната посока на човешкия напредък.

Колкото и да е централна по своето значение, идеята за неотменното превъзможване на разрухата чрез създанието като основен природен закон е доста замъглена с първоначалното деление на поемата на десет книги съгласно ренесансовото тълкование на Аристотелевите структурни норми. В тази подредба на произведението акцентите неминуемо падат върху негативната страна на отношението разруха — създание. Достатъчно е да посочим, че естественият център на цялата постройка — между петата и шестата книга — се оказва по средата на небесната война, когато беззаконието на Хаоса като че ли заплашва да залее самия божи престол. С възплъщението на световното зло, Сатаната, се занимават в основни линии първите шест от общо десетте книги на епопеята — т.е. нейната по-голяма част.

Второто и последно пожизнено издание на автора от 1674 г. е вече основно преработено и се счита за неоспоримо и окончателно. Всъщност текстът сам по себе си е почти непроменен, но досегашните десет книги са преразпределени в дванадесет чрез раздвояване на и без това прекалено обемистите книги VII и X. По такъв начин центърът на поемата е вече пренесен между книги VI и VII, където по начало е естественото му място, ако се съди по общия обем на стиховете. Сега първата половина на творбата, започнала със зараждането на повторния дяволски метеж в адските дълбини, завършва, тъй да се каже, в миналото, с разгрома на първия метеж — символ на вселенската разруха, предизвикана от силите на злото и стоварена върху тях. Втората половина, от друга страна, се открива с великолепия космически танц на сътворението на човешкия свят, за да завърши с излизането на помъдрелите първочовеци от младенчески

невинния Едем и с началото на техния нелек поход към по-достойния и по-щастлив всесветски рай, до който може да се стигне само по изборния от тях път на действителния опит, на познанието за доброто чрез злото. От греха чрез изкуплението е извлечена полза, от злото — добро.

Пренареждането на поемата е успешно и без друго довежда до пренасяне на ударението върху положителната, градивна и оптимистична страна на двойствената истина за света. Може би това разкрива по-ясно първоначално замъглената авторова позиция, но не е изключено и да показва ново укрепване на неговата стоическа вяра в човека след трагичното ѝ разколебаване по време на разгрома на революцията. Във всеки случай новата структура е много по-добре уравновесена в чисто обемно, а и в тематично — сюжетно отношение. В нея вече се откроява много по-цялостно вътрешната симетрия на произведението.

И все пак самата нужда от такова пренареждане свидетелства за наличието на един съществен композиционен парадокс, който не може да бъде преодолян по никакъв механичен начин. Още от първите редове ние научаваме, че предмет на поемата ще бъде човекът и трагичният му грях — злоупотребата с предоставената му свобода, както и последвалото наказание. Но едва завършил този общ пролог, който с лекота се помества на първата страница на книгата, ние сме въведени в един свят, от който човекът отсъства.

Двете начални книги на поемата с недостигната по-късно сила на художественото внушение ни разкриват мъките на падналите ангели в техния огнен зандан и решимостта им да се надигнат отново, за да потърсят загубените си правдини или да изгубят всичко докрай. Високо над метежните духове се издига техният величествен и неоспорим вожд, който е дръзнал да ги поведе на война срещу Всемогъщия и не ще се поколебае да повтори своя отчаян подвиг, дори да няма никаква надежда за успех. Още от първи поглед ние сме — замаяни от исполинския ръст на Сатаната, от неговото още непомръкнало ангелско лъчезарие, от неговата мъжествена твърдост в страшната беда, от доблестта и съобразителността му — и от собствен опит разбираме как той е успял да поведе след себе си „третината от войнството небесно“ и как отново успява да повдигне и насърчи своите опълчения за по-нататъшни решителни битки. Тъй като нищо в

по-късните книги на епоса не може да затъмни това първоначално огнено сияние на Сатаната, авторът се оказва внезапно изправен пред двойна опасност. От една страна, отрицателният герой на поемата — а той без друго е замислен като такъв, както личи още от пролога, а и от цялостното по-сетнешно развитие на повествованието — заема твърде централно място в нашето внимание и до голяма степен спечелва сърцата ни със своята неустрашимост. Заедно с това вторичният сюжет на поемата, който се развива в света на ангелите — единоборството между безсмъртните сили на доброто и злото, — заплашва да измести първичния, главния сюжет, за който ни подготвя прологът: „За първото човешко непокорство...“ Нека кажем веднага, че Милтън не съумява да избегне нито едната, нито другата страна на тази опасност, въпреки че опитва да ги преодолее с най-различни средства, преди да стигне и до последното — преразделението на поемата.

Преди всичко той методично прилепва своя отрезвителен авторски коментар към всяка пламенна реч на Сатаната — дръпва ни леко за ръкава, както иронично се изразява един критик, и ни прошепва: „Не му вярвайте, той е силен в приказките, но слушайте какво ви казвам...“ И наистина той е силен в приказките. Дългогодишното обучение на Милтън в тайните на класическото ораторско изкуство още от ученическата скамейка сега дава своите обилни плодове. Но дали всичко е само витийско майсторство, овладяване на занаята? Ако е така, защо Сатаната надминава всички останали отрицателни и положителни герои на поемата с неотразимата енергии на своето слово? Защо замайва сетивата ни така, че да не забележим безспорните вътрешни противоречия, липсата на логична последователност в неговите страстни речи?

В епохата на Великата френска революция предшественикът на английския романтизъм Уилям Блейк разрешава въпроса с една кратка летяща фраза: „Защото той (Милтън) е бил истински поет и от партията на Дявола, без сам да го знае.“ Оттук нататък почти всички романтици следват това схващане. За тях Сатаната е в една или друга степен въплъщение на Милтъновия идеал за свободата на духа и следователно с право — централен герой на произведението. Без сами да го знаят, те със задна дата приемат Милтън в своята партия на богоборството в името на абсолютната свобода, която той така безкомпромисно отрича.

В по-ново време английската и американската милтънистика със скептична предпазливост се промъква колкото може по-далеч от Сцилата на романтичните възторзи, които преобразяват всичко така, че да заприлича на тях. В тази си предпазливост обаче тя попада в „отгатышния гибелен въртоп“. Сега в образа на Сатаната се открива просто неприветливото отражение на самия автор или по-скоро на неговото мрачно подсъзнание, изтъкано от себичност, високомерие, амбициозност и сурова студенина. Привлекателните страни на този образ, за които вече стана дума, често напълно се пренебрегват, за да се подкрепи тезата за Милтъновата духовна ограниченост и неблагоприятност.

Но автобиографически-психологическият подход съвсем не е единственият. Не са малко напоследък и чисто „техническите“ обяснения на феномена Сатана. Особено интересно в тази група е предположението, че поетът дава възможност на своя отрицателен герой да се открие до такава степен, с цел да ни подложи по драматичен начин на същите изкушения, на които е трябвало да устояват първите човеци, и да ни покаже на практика колко трудно е да се устои на тези изкушения. Духовният свят на читателя по този начин се превръща в арена, на която отново и отново се разиграва трагедията на грехопадението. Затова и авторовият коментар е напълно функционален — всеки път, след като се поддадем на „силните приказки“ на Сатаната, той идва да ни стресне, да ни извади от хипнозата, да ни напомни за истинската същност на този коварен вития и да ни укори на местопрестъплението за нашата податливост и наивност — отличителни черти на човешката природа, в която след падението чувствата и възприятията с лекота взимат връх над разума.

Не е за пренебрегване и едно друго, историко-идеологическо съображение в тълкованието на този герой. Идентифицирането му с поета започва едва в епохата на романтизма. В Милтъново време читателите, за разлика от нас са били почти без изключение вярващи християни. Те добре са знаели кой е Сатаната, колко е лукав той и колко е опасен за лековерните — всички проповеди са им внушавали зоркост срещу гибелните козни на Архиврага. Така че съвременниците на Милтън ще са били по-склонни от нас да се доверят не на дяволската риторика, а на авторовите предупреждения, колкото и дидактично — сухи и художествено неубедителни да ни се виждат те

днес. Че това сигурно ще е било така, личи от факта, че през дълбоко религиозния XVII век „Изгубеният рай“ изведнъж достига върховете на литературната слава и минава от издание в издание, без да събуди ни най-малко подозрение в „сатанинските“ тежнени на своя автор. Вместо това осторожният цензор, преподобният Томас Томкинс, забавя първото публикуване на поемата през 1667 г., тъй като подозира антироялистски намеци в поетичния образ на слънцето, което:

*на източния хоризонт през въздуха мъглив
изгрява от лъчи лишено или от луната
засенчено, изпраща своя полузрак злоещ
над половината народи и с промени плаши
монарсите смутени...*

Както се казва, де го чукаш — де се пука! Но какво да се прави — не им е лесно и на цензорите. От постоянно гледане на четири човек и кривоглед става.

Милтън несъмнено е разчитал на правоверността на своята публика и все пак той бърза да покаже истинския лик на Сатаната не само в коментара си към неговите речи в първите две книги, но и в методичното му деградиране в по-нататъшните части на творбата. Както сполучливо се изразява видният английски критик К. С Люис, с развитието на поемата падналият архангел се превръща „от герой в пълководец, от пълководец в политик, от политик в таен агент, от тук в твар, която наднича през прозорците на спални и тоалетни, после в жаба и накрая в змия“. Едни гледат на тези превращения като на механични скокообразни промени, предизвикани от необходимостта да се развенчае прекалено обаятелният отрицателен герой, да му се отнеме докрай даденият му по погрешка начален блясък. Други твърдят, че макар и да му липсва плавност, това е все пак закономерното разрушение на героичната личност, която е допуснала злото да проникне в нейната същност и да я завладее изцяло — централната тема на английската ренесансова трагедия на прехода между XVI и XVII век.

Така в своето отчаяно лутане през оплетения гъсталак от загадки и парадокси по пътя към истината за Сатаната и неговото място в

Милтъновия епос литературната критика най-сетне съзира далечна светлинка. Сатаната е всъщност наш отколешен познайник. И неговото родословие не ни извежда направо към Дявола от библейските и апокрифните предания или от средновековните мистерии, а към много по-близки литературни образци — злодеите от елизабетинската драма. Друг е въпросът, че самите те са хуманистично обогатени превъплъщения на по-стари традиционни фигури, зародени в църковното богослужение и лицедействие.

В Марлоувите свръхчовеци — Тамерлан, Варава, Фауст, в Шекспировите велики злосторници — Ричард III и Макбет, донякъде и в по-късните окървавени герои на Уебстър и Мидълтън ние можем да открием истинските предшественици на Сатаната. По един или друг начин всички тези тревожещи образи са художествени опити да се проникне в основния проблем на ренесансовия хуманизъм — проблема за свободата на разкрепостената от традиционните ограничения личност, превърнала себе си в център на света. Всички те пренебрегват обичайните норми на човешкото общежитие, дават простор на първичните си инстинкти и страсти: честолубие, властолубие, сластолубие, сребролюбие и т.н., позволяват на тези страсти след мъчителна вътрешна, борба да се възцарят над разума и да го превърнат в свой послушен слуга — преобръщат следователно цялата си душевна йерархия, преди да постъпят по същия начин и с обществената. Редът вътре в тях се разпада и превръща в хаос, който поглъща с чудовищно безразличие и жертвите на отприщеното зло, и неговите жреци, додето бесният пожар утихне, след като е изпепелил всичко, и природният закон отново се наложи над изстрадалия свят.

Стремежът на Сатаната към абсолютна свобода, неговата враждебност спрямо установената стълба на битието и бунтът му срещу нея с всички произтичащи за него и околните трагични последици го правят пряк наследник на незабравимата поредица титанични злодеи от елизабетинската сцена. Заедно с това обаче той е нещо повече от тези персонажи — нов художествен синтез на техните индивидуалности, който по законите на диалектиката се завръща към отречения и снет в тях средновековен първообраз — Дявола от средновековната драма, за да го възроди в невероятно обогатения му хуманистичен образ.

Впрочем обобщителният характер на образа на Сатаната се разпростира върху много по-широка драматургическа територия. От една страна, той наистина е библейският дявол — лъв, който с рев разкъсва плячката си. Той е злосторникът герой, който се сгромолясва от висотите на най-бляскавото духовно величие и в този смисъл се родее с Фауст и Макбет. Заедно с това обаче в него прозира още от началото и другата му, много по-ниска същност — същността на озлобения интригант, на злъчния завистник, на Яго и Едмънд, на всички онези отровни пълзящи твари от елизабетинската драма, които нито за миг не се издигат до трагизъм, защото са вътрешно опустошени още с появяването си на сцената — дяволът — змия. Рязка граница между двете категории елизабетински злодеи, разбира се, не може да се прекара. Първите незабелязано се превръщат във вторите в процеса на своето саморазрушение. В Сатаната обаче и двата вида съществуват едновременно от самото начало. Затова и неговият образ е толкова противоречив и трудно определим.

Милтъновият Архивраг прилича на театралните си предходници не само по своята същина и участ, но и по начина, по който ни е представен — чрез серия от драматични монолози, между другото пряко повлияни от постиженията на Шекспировата трагедийна школа. И това, че той успява така безрезервно да ни увлече с патоса на своите речи в началото на поемата, не се дължи единствено на свръхчовешкото му красноречие — защото същото постигат в повечето случаи и елизабетинските злодеи. Всички те са майстори на увещанията, увъртанията и лъжите. Но във всички тях има и нещо дълбоко човешко, което ни кара да им съчувстваме въпреки несъгласието си с техните деяния. Става дума за онази вътрешна неудовлетвореност, онзи изконен стремеж към надхвърляме на разумно достижимото даже с цената на самоунищожението. Както и да я осъждаме в проповеди или поеми, тази гибелна слабост, този романтичен копнеж по абсолютната свобода е в кръвта на всички ни. Затова бунтът на Сатаната и високата цена, която той заплаща за него, не може да ни остави равнодушни. Изправени пред неговия стоицизъм в страданието и болката, ние сме склонни да забравим и простим дори себичните му мотиви. Може би защото, както при Фауст, Хамлет, Макбет, Лир и Отело, те прерастват в нещо много по-голямо — в общочовешки инстинкт, който отново и отново взривява общоприетите

нравствени норми. Фактът, че Милтън усеща силата на тази тъмна страна от човешката природа, особено развихрена в зората на буржоазния индивидуализъм, едва ли ни дава право да го поставим в сатанинския лагер. Още повече, че корените на неговата неволна симпатия към Сатаната не са изключително метафизически.

Великият бунтар срещу узаконения ред вълнува поета и затова, защото независимо от своите подбуди и цели (видяхме, че с тях авторът не се солидаризира) със самото си изправяне срещу върховната вселенска власт той става носител и на цяла редица борчески революционни добродетели: непримиримост, целеустременост, безстрашие, устойчивост и пр. — качества, за които вече говорихме. Макар и да не е съгласен с богоборческото начало у Сатаната, Милтън не може да не се възхищава от независимостта на духа му, не може да не съчувства на главоломното му поражение. Всичко това е толкова близко на автора, толкова поразително напомня за неговата съдба и за съдбата на неговата революция, че проклетият Архивраг неусетно започва да израства в герой. Додето с едната ръка отнема от трагичното великолепие на Сатаната, с другата Милтън прибавя двойно повече. За да ни остави в края на краищата пред една величествена енигма — една фигура, многозначна като всички безсмъртни творения на човешкия гений: Едип, Дон Кихот, Хамлет, Мона Лиза... Защото Сатаната на „Изгубеният рай“ не е просто един от многото шедьоври на европейското поетическо изкуство. Той е голямото художествено обобщение на целия сложен и противоречив мисловно — изобразителен опит на ренесансовия хуманизъм, преминал с един гениален поет през горнилото на първата в света буржоазна революция.

Всички останали герои на Милтъновия епос безусловно бледнеят в сянката на падналия архангел. Всемогъщият Бог — отец и всемилостивият Бог — син — тези две върховни възплъщения на вселенския разум, са не по-малко внушителни от библейските образи, изписани от великия тосканец по свода на Сикстинската капела, но не успяват да ни трогнат. Самите те са толкова безупречни и уравновесени в себе си, че остават далече над нашите човешки вълнения. Представителите на различните степени от ангелската йерархия в двата враждуващи лагера, както и откровено алегоричните фигури на Грях и Смърт, сякаш заети направо от Спенсъровата

„Кралица на феите“, са доста добре индивидуализирани, но по необходимост остават периферни и се сливат в общия фон на поемата.

По-иначе стои въпросът с героите от основния, човешки сюжет. В сравнение с библейските си прабразни Милтъновите Адам и Ева са истински творения на хуманистическото изкуство. Майсторски е описана тяхната божествена външност и детската невинност на техните мисли, чувства и действия, съчетана с ведра мъдрост и благородство. Те са поставени наистина в райска градина, която им дава всичко наготово и в изобилие, но им предоставя и свещеното за протестантската идеология право на съзидателен труд. Цялата природа е създадена, за да им служи и да ги радва. Те са в пълна хармония и със света около себе си, и с неговия и техен творец, когото славят ежедневно в непринудени благодарствени химни. Но най-красива е хармонията, която цари помежду им. Двамата първочовеци са идеалната съпружеска двойка — моделът за онова съвършено отношение между половете, който Милтън предлага още в ранните си трактати по проблемите на брака. Влюбени един в друг и изпълнени с взаимно уважение, те са две равностойни човешки същества — прекрасни, достойни, богоподобни. Идеални — като скулптурите на Праксител и Микеланджело. Заедно с това обаче и двамата добре разбират своята нееднаквост в природната йерархия, помнят, че са създадени различни — „единствено за Бога той, а тя за Бога в него“ — традиционно схващане, което открихме в публицистиката на Милтън, което споделят по същество всички ренесансови хуманисти, включително и самият Шекспир (вж. напр. епилога на „Укротяване на опърничавата“), и за преодоляване на което ще бъде необходимо коренно преустройство на човешкото общество и мироглед — един дълъг исторически процес, който не е завършил и до ден-днешен.

С една реч, на Адам и Ева е предоставено изобилие от всякакви райски наслади и радости. Единственото изискване към тях е да зачитат природния ред и отвън, и вътре в себе си — да знаят мястото си в световната верига между ангелите над тях и зверовете под тях и да не се опитват да го променят за своя изгода, да спазват съотношението помежду си с произтичащите за всекиго задължения и да не допуснат страстите да възтържествуват над разума и да подведат волята им. Естествено в съгласие с Милтъновото разбиране за мястото на човека в света изкушението и възможността да съгрешат не им е отнета. Защото

какво е покорството без свободен избор, освен безправна тирания? Човекът, както и ангелите преди него, има на разположение този избор — да приеме световния ред на божествения разум — любов и да му се подчини доброволно или да го отхвърли и да поеме върху себе си всички последствия от това. Тезисът за свободната човешка воля, която се осъществява в нравствения избор, е Милтъновата хуманистична корекция на калвинистическия детерминизъм. Той лежи в основата и на неговия неиздаден теологически трактат „За християнското учение“, писан успоредно с „Изгубеният рай“.

В средата на райската градина — току до дървото на живота — е дървото на познанието. Единствено от неговите плодове Бог е забранил на Адам и Ева да вкусват под страх от смъртно наказание. И това не е произволна прищявка, а опит за закриляне на новия, по-крехък род от противоречивата сложност на вселената, в която съществува не само добро, но и зло, не само блаженство, но и страдание. В Едем човекът е ограден като в парник от суровите ветрове на битието. Ако не се изкуши да отхапе забранения плод, той никога няма да разбере какво представлява светът отвън, но и никога няма да бъде подложен на неговите бедни. И така, първоначалните имат да избират между защитената невинност и трагичния опит, между съобразяването с всемирния ред и неговото опасно нарушаване. Дървото на познанието е изправено пред тях като въпрос — едно непрекъснато изпитание на човешката вярност към природния закон.

Сега Милтън се изправя пред нов художествен проблем. Адам и Ева са създадени съвършени като ангелите — иначе техният творец не може да ги съди за непослушанието им. Но как тогава да са обясни в човешки план спущането на двамата до греха? Милтън, струва ми се, разрешава тази дилема блестящо. Още преди грехопадението у идеалната двойка са набелязани някои слабости, които с време ще доведат до трагичната простъпка, но засега са почти неотделими от общото съвършенство на героите. При Ева тази слабост е самолюбуването, което се проявява веднага след сътворението ѝ — вместо да насочи възхищението си към своя съпруг, тя инстинктивно го обръща към себе си, към своето отражение във водата. На тази нарцистична струна по-сетне изкусно ще играе съблазнителят, за да доведе до край своето кобно дело. Адам от своя страна признава, че в присъствието на Ева разумът му губи сигурността си и той е готов да

приеме всичко у нея за проява на по-висша мъдрост. Това е безусловно израз на пламенна съпругеска любов, но и симптом на подменяне на отношението съпруг — съпруга с отношението човек — бог или в по-широк план на извеждане на личното над общото. Преобръщането на вътрешната психологическа йерархия с възтържествуването на чувството над разума води неумолимо и към аналогично преобръщане на външната, онтологическата. Именно поради тази си фатална слабост предоверилият се Адам ще остави Ева без подкрепа в решителния час, а после ще повтори нейния грях, като предпочете съпругеската вярност пред верността си към бога.

По този начин Милтън успява с невероятна деликатност да са справи с една на пръв поглед непреодолима трудност на материала — да превърне библейския мит за грехопадението в жива човешка драма. От вкусването на забранения плод нататък нарушеният световен ред постепенно се разпада в неуправляем хаос и това става преди всичко в душите на двамата герои и в отношението между тях. Ясният и чист разум у Адам и Ева е замъглен и удавен във вихъра на страстите, както става по-рано и със Сатаната при първото му встъпване в сътворения свят. Досегашното взаимно разбирателство, доверие и любов се сменят с похот, подозрения и взаимни обвинения. Първоначалната идеализирана извисеност и хармоничност на семейната двойка рухват в почти натуралистичната сцена на тяхната безсмислена кавга. От върховете на героичното сме се спуснали в низините на прозата. Адам и Ева са станали действителни персонажи, слезли са на нашето равнище, подготвили са се за прехода от идеалния в реалния свят, но са изгубили завинаги своя божествен блясък. Може да се каже, че финалът на поемата, където се довежда докрай този преход, придобива широко исторически смисъл на прощаване с наивната и все пак велика утопия на ранния хуманизъм и на безвъзвратно преминаване от нейния бленуван Слънчев град в епохата на делничния реализъм. От гледна точка на историята на литературата преминаването е от романтичната елизабетинска драма към романа на ранния XVIII век.

Обратът при Адам и Ева е наистина драматичен и майсторски осъществен, И все пак двамата първочовеци са по-скоро пасивни жертви, отколкото активни герои. Тяхното прегрешение, за разлика от онова на Сатаната не е трагично и затова и наказанието им е обновително пречистване в мъката, а не пълно унищожение.

Следователно дори двамата главни герои — носителите на основния сюжет на „Изгубеният рай“ — по самата си природа се оказват по-малко внушителни от Сатаната, лишени от неговото самостоятелно трагическо величие.

И така, какво се е получило с вътрешната структура на Милтъновия епос? Приблизително същото, както и с тази на Шекспировата пиеса „Венецианският търговец“. Поетът не е устоял на изкушението на своя психологически материал. Злодеят — тук Сатаната, а там Шайлок — е станал прекалено сложен, прекалено истински, извисил се е над всички останали, уж по-достойни от него персонажи и е успял донякъде да преобърне ако не целия световен ред, поне авторския план на произведението. Въпросът сега е: ако трябваше и можеше да избираме, колко от нас биха пожертвали Шайлок и Сатаната в името на пълното осъществяване на този план?

Образът на непокаяния Сатана в неговото мрачно великолепие е безусловно онова изключително художествено постижение, което не може да убегне и на най-неподготвения читател на Милтъновата поема. Но да се проникне в нейното цялостно поразително богатство на идеи, мисли и чувства, не е толкова просто. Още при писането на „Изгубеният рай“ поетът ясно е съзнавал, че това не е произведение от типа на Чосъровите стихотворни повествования или на Шекспировите поетични драми, които крият дълбочината си под външна достъпност. То се родее по-скоро с Дантевата „Божествена комедия“, с нейната очевидна за всекиго многопластова сложност. Затова в едно от обръщенията си към музата в началото на Книга VII Милтън с право я призовава да събира за песента му „публика достойна, но макар и малка“.

Трудностите на възприемането идват по няколко линии. Преди всичко, за разлика от „Илиадата“, „Одисеята“ и „Енеидата“ „Изгубеният рай“ е не първичен, а вторичен епос, както го наричат някои, т.е. той черпи своя основен материал не от устни предания и пряко наблюдение, а от вече съществуващи, създадени преди него литературни образци. Преосмислянето на художественото наследство в съвременността е главна насока на цялата ренесансова култура, но у Милтън, както и у най-великите му предходници, сякаш всички

разнородни потоци на европейската цивилизация се сливат в едно мощно течение.

На първо място между източниците на „Изгубеният рай“ е Библията и по-точно нейният Вехт завет. Видяхме вече, че черпенето на материал от Светото писание далеч не означава, че идеята на произведението е тясно теологична или че читателят трябва задължително да споделя религията на автора, за да разбере и оцени творбата. Както всички други епоси — и навярно в още по-висока степен поради своята „вторичност“, Милтъновият е не толкова пряко повествование, колкото алегория — алегория за непрекъснатата борба между злото и доброто в човека и в неговия свят, а и за мястото на човека в този свят, — тема вечна и позната като самото изкуство. За да проникне до тънкостите на „Изгубеният рай“ обаче, читателят трябва да е наясно с голям брой библейски легенди, митове и герои, които са вплетени в тъканта на поемата — и то не в изчистен вид, а в смесица с не по-малък дял легенди, митове и герои от древната гръцка и римска митология. Понякога митологическата алюзия на пръв поглед изглежда външна, прикачена към повествованието с чисто стилистична цел, но при по-внимателно проучване неизменно се оказва, че Милтън използва на повърхността само част от материала — за останалото едва е загатнато. Авторът явно очаква от нас да познаваме културното наследство на античността с не по-малка пълнота и прецизност от самия него и да уловим в недоизказаното скритите двусмислия и иронии на текста.

За съжаление и най-изчерпателните обяснителни бележки могат да помогнат само донякъде. Нашата образователна система с основание гледа преди всичко към настоящето и бъдещето, но прекъсването на връзките със старите идеологически постройки ни лишава от истински достъп до някои от най-трайните паметници на световната култура.

Ако тази първа и може би най-очевидна трудност се дължи на нашето отдалечаване от Милтъновата епоха, следващите се крият в самата структура на поемата, в изпълването на всички нива на тази структура със значение.

И така, основният сюжет на „Изгубеният рай“ е съдбата на двамата библейски прародители на човечеството, Адам и Ева: нарушаването на божията забрана и последвалото ги наказание —

изгонване от райското блаженство. Успоредно с тази главна линия на действието се разгръща и един втори сюжет, участта на Сатаната и неговите метежни ангелски опълчения: техният бунт срещу Всемогъщия и последвалото ги наказание — прокуждане от небесното блаженство. И в двете сфери — земната и небесната — събитията се развиват по идентичен начин, следват една и съща схема. Този метод напомня за характерната композиция назрялата елизабетинска драма, в която подсюжетът е често вариация върху централния сюжет и има за задача да хвърли допълнителна светлина върху смисъла на основното действие или да разшири неговия обсег.

Функциите на двусюжетната постройка при Милтън обаче са повече от една. Ангелската война може да се възприеме като художествен образ на вечния конфликт между силите на доброто и злото в света, като образ на естествената среда, в която се развива човешката драма. От друга страна, тя представлява проекция на вътрешната борба в човека — борбата между страстите и разума — и така изнася на сцената на въображението самото съдържание на тази драма. Погледнати пък в хронологическа перспектива, двата сюжета показват повторение на един и същ модел на преминаване от първоначално благоденствие през бунт към загуба на благоденствието на двете последователни нива на битието — ангелското и човешкото. Така този модел се превръща в закономерност, определяща цикличното движение на света... И най-сетне, както в най-умело изградените ренесансови пиеси, двете сюжетни линии не са абсолютно „паралелни“, защото не само се пресичат, но и се преливат една в друга. Човекът е създаден вследствие на ангелската война и изгонването на метежните духове от емпирея — с цел да се запълни празнината. Така че самото начало на човешкия сюжет се заражда в ангелския, в момента на неговата кулминация, т.е. в началото на поемата. На свой ред кулминацията на човешкия сюжет е подготвена от Сатаната — един от протагонистите на ангелския сюжет. Излишно е да напомняме колко тясно се преплитат двете линии не само в точките на пряка намеса на небесните или адските сили в човешката участ, не само в посещенията на техни пратеници на земята, а и в цялата явна или прикрита борба между тях за бъдещето на човека.

Но въпреки сложността си двусюжетната постройка на поемата не би затруднила съществено читателското възприятие, ако не беше

насечена направо на по-големи или по-малки хронологически късове и пренаредена по начин, който не съответства на действителната временна последователност на събитията. Произведението започва с окопитването на падналите ангели в ада и замислянето на тяхната мъст срещу Бога, а после продължава с полета на Сатаната към Едем в изпълнение на взетото решение чак до първото му покушение върху човека в осквернения сън на Ева. Сега обаче от средата на Книга V архангел Рафаил подхваща своя дълъг разказ за предисторията и историята на небесната война. С това ние се връщаме във времето преди началото на поемата и влизаме в нейния втори хронологически къс, който обективно предшества първия. Разказът продължава до самия край на Книга VI и завършва с изхвърлянето на метежните ангели от небесата. В следващата Книга VII Рафаил вече разкрива пред Адам и историята на сътворението на човешкия свят, а в Книга VIII Адам му се отплаща с разказа за венеца на това творение — създаването на двамата човеци. Така завършва вторият хронологически къс. Третият къс, въведен с началото на Книга IX, се връща към точката, където е прекъснал първият — в средата на Книга V. Сатаната пристъпва към самото изкушение и грехопадението е извършено. В следващата Книга X Бог — син съди съгрешилите човеци и те изпадат в смут, а Сатаната се връща триумфално в ада, за да намери там заслуженото наказание.

Приключва третият и започва четвъртият хронологически къс, който обхваща почти изцяло последните две книги на поемата и в който архангел Михаил разкрива пред Адам бъдещето на неговото потомство според библейската история. Ако с втория къс е направен скок назад във времето, в предисторията на човешкия сюжет, с четвъртия е напразен аналогичен скок напред — в неговата следистория. Последният, пети къс се състои само от заключителните стотина стиха на поемата и в хронологическа последователност идва непосредствено след третия — Адам и Ева напуцат Рая и тръгват към света.

И тъй, основното действие на „Изгубеният рай“ е прекъснато на два пъти — веднъж към средата, непосредствено преди кулминацията си, и втори път — към края, наред развързката, за да се вклинят в него действия, които го предхождат или следват в пряка последователност и обуславят неговото развитие. Това разместване не е маниерност, а

добре обмислено композиционно решение. Благодарение на вмъкнатите късове Адам и Ева получават в критичните моменти на сюжета цялото необходимо знание, за да могат с отворени очи да извършат фаталния си грях и да поемат трудния и криволичещ път на изкуплението.

Заедно с това тази разбита хронологична структура създава чувство за относителност на времето, за смесване на времената — едно усещане, което се подсилва и от цяла група спомагателни прийоми: вмъкване на минали и бъдещи моменти във всеки от късовете посредством спомени и пророчества, многократно завръщане към едни и същи централни събития в монолозите на различни персонажи, цитиране на имена на места или герои от по-сетнешни епохи, разбъркване на разнородни митологически пластове, разбъркване на глаголните времена и т.н. Така се стига до онова преодоляване на времето във вечността, което в теологията открай време се нарича „вечният миг“. Със спирането на часовника Милтън постига не само илюзия за безвремие, но успява да издигне своята преработка на библейската легенда над простото преповторение на свещената история и да я превърне в поетичен мит, в безсмъртна емблема на величието и падението на човека.

Читателят на „Изгубеният рай“ е поставен на изпитание не само от общокомпозиционните, а и от ритмико-стилистичните особености на поемата, с които се среща на всяка крачка. Преди всичко той трябва да приучи ухото си към неподражаемия милтъновски ритъм, чиито наченки забелязахме в ранното творчество на поета и който тук достига върха си. Става дума за тъй нареченото пасажно стихосложение, при което границите на отделния стих като метрическа единица се изгубват в общия много по-обхватен поток на граматическата структура — изречението. За този ефект особено спомага липсата на рима, това „изобретение на една варварска епоха, предназначено да компенсира нищожния предмет и куцата метрика“, както с презрение се отзовава Милтън в кратката си бележка върху прозодията на поемата. Краят на стихотворния ред при белия стих е естествено много по-неотчетлив и незабележимо се прелива в началото на следващия. Не е без значение и подвижната незадължителна цезура, която може да се яви след коя да е стъпка на стиха или да отсъства напълно. По този начин ритмичното движение се насича на

неравномерни дялове, за да се преодолее монотонността — тази главна опасност за всяко обемно стихотворно произведение.

Милтъновите изречения от своя страна не са от най-простите. Те се превръщат в същинска арена на мисълта и чувството, на която се води непрекъсната война между различни гледища, а всяка истина предизвиква съпротива и се защитава с уговорки и отстъпки. Цялото това високо полемическо изкуство авторът е усъвършенствал не другаде, а тъкмо в латинската и английска проза на революционната си публицистика. Уж изгубените години на праха и зноя сега се оказват толкова значителни и богати не само в съдържателен, но и в чисто изразителен план. Често едно-единствено изречение на епопеята с безбройните си разклонения може да обхване десетки стихове. Ако го следваме внимателно, ще видим, че логическата му постройка, колкото и да е усложнена, е безупречна и сложността не е външна, маниерна, а същностна — сложност на самия предмет. Думите също не са едноточни и ежедневни. Те са в по-голямата си част тържествени и многозначни. В тях вибрират някогашни, първоначални смисли. Гръцки, латински и други заемки се събуждат за нов живот в едновременните заемки, за да допълнят и обогатят съвременната им английска семантика. И целият този небивал, новосъздаден речев организъм заживява по своите закони, основани не върху традиционната метрика, формалната логика и школската граматика, а върху неизследваните и до днес норми на вътрешното движение на страстната мисъл.

Характерната Милтънова музика, „органовият глас“ на поета, който зазвучава в резултат на цялата тази свръхчовешка организация на стихотворния текст, има истинско хипнотично въздействие върху сетивата ни. Много често първото възприятие при навлизането в поемата е само опиянение от мощния звуков поток, безпомощно понасяне по неговата повърхност, загубване на смислово — образните координати. Такъв е бил очевидно опитът дори на един толкова изкусен в поезията читател като Т. С. Елиът, който се оплаква, че ударението при Милтън пада „върху звука, а не върху откровението, върху думата, а не върху идеята“ и че за да се извлече всичко възможно от „Изгубеният рай“, „изглежда, е необходимо поемата да се прочете по два различни начина, първо само заради звученето, а след това заради смисъла“. В края на краищата целият проблем според Елиът се

дължи на създадения от Милтън изкуствен и условен риторичен език, „не основан върху обикновената реч или обикновената проза, или прякото предаване на значението“.

Интересно е, че този проблем на възприемането се явява едва в началото на ХХ век — с появяването на новата, елиътуска поетика, която се стреми да превърне ритмите на разговорната реч в основа на стихосложението. До този момент никой не открива каквато и да било дихотомия в Милтъновия епос. Фактът, че стилът на поемата е далече от ежедневието — тържествен и ритуален като нейната висока тема, едва ли подлежи на обсъждане. Но да се обвинява „Изгубеният рай“ в липса на интимност или разговорност, както забелязва един критик, значи да се вине тъкмо за онова, което той се стреми да бъде и трябва да бъде — все едно да се заклеява някоя опера или оратория за това, че героите пеят, вместо да говорят.

Ако нашата журналистическа епоха изпитва трудности в компактното усвояване на „ритуалното изкуство“, ако за нея то често трябва да се разцепи на форма и съдържание, за да се асимилира докрай, вината за това не бива да се търси у автора. Трудностите са специфично наши и никой не подозира за тяхното съществуване до края на миналия век. Още от времето на романтизма обаче се изтъква необикновената интелектуална гъстота на Милтъновия текст и изискванията, които тя поставя пред публиката. Големият поет и талантилен ценител на литературата Самюел Тейлър Колридж например пише: „Читателят на Милтън трябва да бъде непрекъснато нащрек — той е заобиколен със смисъл. Всеки ред е изпълнен със смисъл, всяка дума е на мястото си. Няма лениви интервали — всичко е обмислено и изисква, а и заслужава внимание.“ А ето и любопитното наблюдение на съвременника на Колридж, критика Чарлз Лам: „Не мога да си представя двама поети по-различни, отколкото са Омир и Милтън. Омир е свършен бърбивец, макар и прелестен бърбивец, сравнен с дълбокия оракулски глас на Милтън. При Милтън ти се иска да спреш и да потопиш ума си във всеки велик образ или чувство, при Омир бързаш напред, за да вкусиш още от неговото приятно повествование.“

Многозначността, която отбелязахме в Милтъновия подход към митологичния материал, а и към класическите речникови заемки, присъства на всички граматични, прозодични и образни нива на поемата. Дори самото ѝ заглавие е двупосочно. Неговият буквален

превод на български би бил „Раят изгубен“ и преводачът дълго се колеба, но в края на краищата малодушно отстъпи пред утвърдената традиция. Както биха се изразили езиковедите, фразата „раят изгубен“ може да се приеме с еднакво основание или като атрибутивно-инверсивна (т.е. риторично преобърнат вариант на „изгубеният рай“), или като предикативно — елиптична (т.е. съкратен вариант на изречението „раят е изгубен“, в който изпусването на глагола създава пауза между съществителното и причастието и прави израза драматичен като тежка въздишка). Докато първото значение поне на български е малко по-отчетливо, второто е по-уместно, защото задачата на поета, както, научаваме още от пролога, е не толкова да ни опише рая, който е изгубен, а да ни покаже как той е бил изгубен. Тъкмо това второ значение не се съдържа в еднозначно атрибутивната фраза „изгубеният рай“. С други думи, „раят изгубен“ е характерен по своята компактност милтъновски израз, докато „изгубеният рай“ е плосък и мелодраматичен като заглавие на сантиментален роман. Единственото ни утешение е, че заглавието на кое да е произведение с време загубва самостоятелното си съдържание и се превръща просто в знак за това произведение.

След като, тъй или иначе, сме отворили преводаческите скобки, да ги използваме за още едно признание. „Гъстотата“ на Милтъновия текст, за която говорихме досега, поставя пред преводача непосилни изисквания. Тук наистина всяка дума е на мястото си, всички думи носят почти равностойно смислово ударение и обичайният при превод на поезия метод на отсяване на важното от маловажното, с цел да се съхрани горе-долу оригиналният размер на творбата не помага. А това е цяло бедствие, когато се превежда от английски на български — знайно е, че средната дължина на българската дума е доста по-голяма от тази на английската.

Изходът от подобно заплетено положение може да се търси в две посоки. На първо място, преводачът може да се помъчи да подбира по-кратки думи. Но възможностите за такъв подбор са ограничени и той неминуемо води към обедняване на поетичния език и към задънена улица. А и тържественото звучене на Милтъновия стих едва ли ще се предаде най-добре чрез най-кратките български думи. Във всеки случай такова решение на въпроса би ни изправило пред още по-големи препятствия. Втората, по-разумна посока би била към

умножаване броя на стиховете, т.е. превеждане на един поетичен ред от оригинала в един и половина, два или повече реда. Този метод не е нов, особено при произведения в бял стих, но при Милтън той отново удря на камък. Някои от изреченията в „Изгубеният рай“, както казахме, се простират върху десетки стихове. Какво ли би се получило при удвояване на този брой? Но това все пак е по-малката беда. Милтън често построява поетичния си ред по начин, който не бива да се променя, ако не искаме да изгубим функционалната многозначност на текста. Да вземем например началния стих на поемата: „За първото човешко непокорство и плода“. По характерен за автора начин този стих сякаш ни формулира цялата тема и целия сюжет на епоса: за първото човешко непокорство и за неговия плод, за последиците от него. Поне за такова развитие на смисъла ни подготвя този встъпителен такт. Следващият, втори стих обаче, противно на очакванията ни, продължава образа по друга линия: „на запретеното дърво...“ Така и двата смисъла присъстват един след друг и един до друг, вплетени в една възлова дума и по такъв начин породили първото вътрешно напрежение на формата — напрежение, дължащо се на пресичането на метрическата и пасажна структура на творбата, защото „и плода“ е част от първия стих, но част, която е отцепена от предходната фраза чрез цезурата и в синтактическата си незавършеност гравитира към онова, което следва в общия ритмичен поток.

Тази типична за Милтън смислова „двупосочност“, а и много други сходни ефекти на двойната ритмико-метрическа структура биха се изгубили и претопили, ако вземем да умножаваме метрическите единици. Би се изличила изцяло и една немаловажна композиционна страна на оригинала, за която не дойде ред в този предговор — нумерологичната. В съвършената постройка на своя епос Милтън, както строителите на Хеопсовата пирамида, е вложил значими числени съотношения, за които може да се говори надълго и нашироко. Но нека споменем само един-единствен красноречив пример. Стих 631 от Книга XI гласи: „или насред път да загубиш цялата си сила“. И той наистина е „насред път“ — точно на средата между началото на разказа за световната история до потопа в стих 423 и неговия край в стих 839. Търпеливият читател може да открие десетки такива пропорции и символи в поемата.

И така, по метода на изключването се стигна до последното възможно решение, което да не пренебрегне нито една от посочените съществени черти на оригинала и да се помъчи да ги предаде в тяхната пълнота и взаимоотношеност. Милтъновият петостъпен ямб в този превод е заменен със седмостъпен. Удължаването на размера на стиха, а не увеличаването на броя на стиховете, създава необходимите условия авторовият текст да се предаде почти изцяло — ред за ред — в съответната му постройка и със сходно звучене на тържествена извисеност (разбира се, доколкото позволяват скромните сили на преводача). Рискът на това решение е очевиден — размерът е необичаен и изисква от читателя да се пренагоди към нето. Но нали същото важи и за цялата поема!

Впрочем време е да затворим скобата и да хвърлим бегъл поглед пи останалите няколко години от живота и творчеството на Джон Милтън след публикуването на „Изгубеният рай“.

През 1671 г. Милтън издава едновременно още две забележителни творби — по-кратката епическа поема „Възврънатиет рай“ и драматическата поема „Самсон борецът“. Първото от тези две произведения сякаш е предвидено като продължение на „Изгубеният рай“, но всъщност сходството е, кажи-речи, само в заглавията. Сюжетът на „Възврънатиет рай“ е евангелистки — духовната победа на Христос над Сатаната в отхвърлянето на неговите изкушения. Като че ли сме се завърнали в тъмния лес на „Комус“, където персонифицираната добродетел трябва да бъде изпитана докрай в срещата си с порока. Подобна е не само основната тема, но и методът на изграждане — словесният дебат, „свободната дискусия“, в която истината трябва да се докаже в единоборство с лъжата. Общият регистър на „Възврънатиет рай“ обаче е неочаквано приглушен. Вместо обичайните титанични фигури на Милтъновата поезия тук виждаме двама доста сухи оратори, чийто стил наподобява лаконичния прозаизъм на Новия завет, чиито чувства са изцяло дисциплинирани от разума и които трудно могат да бъдат изненадани от развитието на елементарната интрига. С други думи, след огнената бушуваща вселена на „Изгубеният рай“ изведнъж сме захвърлени на някакъв безплоден пясъчен бряг, на който всичко е пределно ясно и студено.

Трудно е да се определи на какво се дължи този неуспех, но поне една от причините е може би естественият отлив на творческа енергия след нечовешкото напрежение на по-ранната поема. Редом с това, изглежда, е действал и стремежът на автора да не повтори композиционната грешка на „Изгубеният рай“, да не позволи на своя материал да се измъкне из неговата власт. От друга страна, и като първоначален замисъл „Възвърнатият рай“ не дава възможност за някакво повнушително разгръщане. Каквото и да е обяснението му, този творчески спад ни помага още по-точно да оценим предшествания го триумф.

Със „Самсон борецът“ Милтън отново се връща към Вехтия завет — основния сюжетен извор на „Изгубеният рай“, а и към трудно достижимата художествена висота на тази епопея. Поетът взема библейската легенда за Самсон и Далила в почти непроменен по същество вид, но подреждането на материала и неговата трактовки са съвършено различни. Митологичната история е превърната в истинска класическа драма. Както в древногръцката трагедия, цялото действие се съсредоточава в един върхов момент и както в нея, то е преди всичко вътрешно. За външните събития — предишни или сегашни, включително и за самата развръзка — ние научаваме от традиционните вестоносци. Пред очите ни се случват много малко неща от физическо естество. Но тъкмо пред очите ни узрява за своя трагичен подвиг героя Самсон, за да се превърне от фантастичен библейски свръхчовек в сложна съвременна личност — едно превъплъщение, което преди него са преминали и другите незабравими Милтънови персонажи — Сатаната, Адам и Ева.

От самото начало на поемата почти до края й Самсон, пленен и ослепен от своите врагове — филистимците, седи пред вратите на затвора в Газа и се мъчи да осмисли участието си. На този ден неверните му господари празнуват победата си над него, радват се на избавлението си от такъв страшен противник и принасят благодарни жертви на езическия си бог. Окованият слепец е изведен от тъмницата и оставен под открито небе да си вземе дъх, за да може на върха на празненството да забавлява своите тържествуващи врагове с необикновената си физическа сила. Преди да бъде повикан да изпълни това унижително и кощунствено задължение, Самсон е навестен от цяла върволица свои познати и сродници, почитатели и завистници, и в

разговор с тях и със себе си още веднъж преживява титаничния си живот. В паметта му се редят чутовните дела на неговата богодарена мощ в защита на праведната вяра. С горчиво разкаяние си спомня той как попаднал в примките на продажната Далила, разкрива пред нея свещената тайна на силата си — разказва ѝ, че разковничето се крие в косата му и остриган и ослепен в съня си, попада в ръцете на безмилостните филистимци. Трагичната грешка на Самсон, както и на Адам преди него, се корени в преобръщането на природната йерархия, в заменянето на висшата любов и преданост към бога с любов и преданост към недостойната жена, с една реч — в подмяната на героичната жизнена мисия с домашния уют на удобството и наслаждението.

Но не всичко е докрай загубено. В дните на пленничеството косата на Самсон отново е пораснала и заедно с нея се е завърнала неговата предишна сила, макар и окована във веригите и слепотата му. Мъката, разкаянието и отчаянието постепенно отстъпват пред една нова трагична решителност и в края на творбата възроденият Самсон се изправя на арената сред развратната папач на неприятелите си — изправя се в пълния си ръст не за да ги развлича, а за да събори върху тях и върху себе си цялата им богопротивна сграда и в самата си гибел да пожъне своята най-велика победа.

Кой е този нов Самсон? Не е ли той самият поет, сляп и безсилен, сред презрените филистимски тълпи на Реставрацията? Не е ли това съкровеният копнеж на неговото духовно заточение — с едно последно неистово усилие да срути над главите им свода на техния позорно стеснен, себичен свят и да загине сред тях — отмъстен? Не е ли това предсмъртният задавен вик на поваления, но несломан революционер, химнът на неговата стоическа вяра в могъществото на човешкия дух, в неговото тържество над себе си и дори над своята недостойна епоха?

Широко разпространено е мнението, че Милтън е в центъра на цялото си творчество, че всички негови герои са до голяма степен автопортрети. И действително, още в най-ранните му поетични опити идеалът за любимата жена с нейния „лик величав и с тъмни вежди, под които блести спокойствието на възвишен ум“, с привързаността ѝ към изящството на словото и музиката странно напомня за самия поет. Видяхме, че и Дамата в „Комус“ носи невинното, но войнствено

целомъдрие на авторовата младост, а „Лисид“ не е толкова тъга по загиналия приятел, колкото трагична загриженост за съдбата на таланта в един смъртен свят — загриженост, вероятно подбудена от Милтъновото първо прозрение за парадоксалната несигурност на собствените му планове и стремежи. Проследихме внимателно и личните мотиви, които довеждат до публицистичното преображение на поета в годините на борбата. Що се отнася до късните творби, някои критици с известно основание твърдят, че и Сатаната, и Йехова, и Христос, и Адам, и Ева, и най-вече Самсон — всички са художествени проекции на една и съща личност — Джон Милтън с неговата гордост, непоколебимост и съзнание за изключителна мисия.

Излишно е да се повтаря колко по-широко е значението на тези образи, колко далеч надхвърля то автобиографичния етюд или дори тясно историческата алегория. Както всички велики художници, Милтън инстинктивно се стреми към вечните въпроси на човешкото битие и човешкото общезитие. Но той до такава степен се е слял със своята изключителна епоха, с нейното движение към сърцевината на тези въпроси, че заедно с нея и в нея те са станали негова същност, неделима част от личността му. Затова и личността на Милтън присъства навсякъде — не само в неговите безсмъртни герои, но и в толкова индивидуалната вселена, която изгражда, и в неподражаемия му стил и език, и в характерното стихосложение на зрелите му творби. На онези, които недоволстват срещу това неизменно и категорично присъствие, ще отговорим с думите на Колридж: „Егоцентризмът на такъв човек е откровение на духа.“

В залеза на живота си поетът е изпълнен с онова ведро спокойствие, което навярно е осенило и Самсон в последния миг — спокойствието на осъществения подвиг. Той продължава да работи, да „чете“ и „пише“, но вече намира и повече време да посвири на домашния орган и да попее с все още плътния си приятен глас, да посреща почитатели от цяла Европа и да беседва с тях, да се посмее дори с малцината верни другари наред мъчителните, вече почти непрекъснати пристъпи на подаграта. Започнал живота си като примерен англиканец, впоследствие повел дълга и упорита борба за правото на всеки човек на религиозно самоопределение, сега Милтън не принадлежи на нито една църква, на нито една протестантска секта, не участва в техните събирания и не изпълнява никакви религиозни

ритуали в дома си. Вместо това в топли и сухи дни старецът се загръща в грубия си сив плащ и излиза пред къщи да се погрее на оскъдното лондонско слънце. Слепите му очи се вглеждат в далечината, като че ли очакват да видят бъдещето. В такива минути той прилича на незабравимия Галилео, когото навести някога във Флоренция, и на Самсон в Газа. А очите му са чисти и ясни, и широко отворени — като очите на зрящ.

Смъртта настъпва неусетно през една ноемврийска нощ — малко след излизането на второто, окончателно преработено издание на „Изгубеният рай“. Тя идва в онези късни часове, в които преди го посещаваше музата и той едва ли е различил едната от другата. До вечното му жилище, според един съвременник, идват да го изпроводят „всички негови учени и знаменити лондонски приятели, както и стеклото се дружелюбно простолюдие“. Поетът — трибун е положен редом с баща си при една църквица в лондонския квартал Крипългейт — недалеч от пепелището на родния му дом. Кръгът се е затворил. На надгробната плоча е издълбано:

Близо до това място бе погребан
Джон Милтън,
автор на „Изгубеният рай“,
роден 1608 — умрял 1674 год.

Някога, още на младини, той бе казал, че „онзи, който се надява след време да пише добре за похвални неща, трябва сам да бъде същинска поема, сиреч съвкупност и съчетание от всичко най-добро и най-достойно, и да не дръзва да пее възхвали на героични мъже и славни градове, ако сам не е изпитал и преживял всичко, което заслужава похвала“. Такава поема е целият живот на Милтън и той го изгражда със същото чувство за отговорност пред човечеството, с което вае и поетичното си дело. Изгражда го с неотстъпно постоянство, додето личност и творчество, слово и жест, страст и мисъл се слоят в една първична материя и из хаоса на времето възникне неразрушимият разумен свят на изкуството, сътворен от човека за хората.

Александър Шурбанов

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.