

СТРУКТУРА, ПСИХОЛОГИЯ И ДИНАМИКА НА ДИАЛОГА

Жана Николова-Гълъбова

Самата етимология на думата „диалог“ вече подсказва, че за осъществяването на един диалог са необходими двама души — двама събеседници. По-късно понятието разширява съдържанието си, защото разговорът може да се провежда между повече събеседници и все пак продължава да се нарича диалог.

Диалогът е най-основната форма на човешко общуване, изникнала още от самото зараждане на езика и от необходимостта от комуникация, т. е. от насъщната нужда за споделяне на мисли, чувства и желания с друго същество или повече лица, от психическата потребност на човека да преодолее своята самотност, да разшири своето „аз“ до едно „ние“, да се разговори, да разтвори душата си и сърцето си, да се почувствува като част от едно по-голямо човешко обществено, като част от колектива, като член на цялото човечество. В тая своя форма на самолечебно средство срещу самотата и изолираността на съществуването диалогът е и днес един от най-активните уравнилители на човешката психика. Един разговор може да бъде много по-продуктивен в своите въздействия върху човешката душа, отколкото каквото и да било лечебно средство. В тая лечебна сила на разговора лежи неговият най-еминентен смисъл. Можем да си представим живо как би изглеждал нашият живот, ако не притежавахме възможността да разговаряме, ако останехме едно заключено в себе си същество, една затворена монада.

Разговорът започва още от първите съчленения на човешката реч: между бебето и майката, отначало като израз повече на физиологични нужди, докато се издигне в съзнателна форма на комуникация, на чувства и социално общуване и се обособи по-късно като психологически и технически похват в областта на философията, изкуството, науката и политиката, защото тъкмо в разговора словото се утвърждава като динамично битие, като непрекъснат творчески процес.

Всеки разговор протича под формата на диалог, триалог или полидиалог, но не всеки разговор е в истинския смисъл на думата диалог. Не е истински диалог например един разговор на тема из нашето практическо всекидневие, макар външно да се развива под формата на въпрос и отговор и понякога да съдържа известни лични емоционални или мисловни ноти или дори да издава известно миогледно отношение, тъй като той има чисто информативен и безличен характер. Приликата между един такъв разговор и истинския диалог е, че истинският диалог се отличава по съдържание от него, защото се е обособил вече в особен вид разговор.

Диалогът се налага навсякъде, където разговорът се явява като емоционално, мисловно и морално отправление към събеседника и води до себепознание на личността като характер, стил, духовно, емоционално и морално същество. При това неговата същина не се изчерпва, както при всекидневните информа-

тивни диалози в безличието на осведомителни въпроси и отговори, той има обект на разискване, свързан с индивидуално оформяне на стила и езиковите средства, с напрежение, предизвикано или от самата тема, от личността на събеседника или от чувствата и актуизирането на мисълта. В диалогичния разговор, който се явява жизнена, художествена, философско-морална форма или политическо верую, човек участва със своето същество, със своите разбириания, убеждения, чувства, докато в обикновения разговор той не влага чувства, нито някакъв определен мироглед. Той протича като проста информация, каквито са, да речем, диалозите-модели за чуждите езици, клишета на разгръщането на определени теми из всекидневния живот под формата на въпрос и отговор. Разговорът се превръща в диалог, когато добие мисловната и емоционална багра на нашето „аз“, ток на мисълта, стилна и езикова индивидуализация. Той може да навлезе в драматично напрегната обмяна на реплики, в хумористично обагрен словесен двубой, в научно, философски, политически или емоционално заострен диалог, така че да се очертаят още по-ярко различията или приликите между двамата събеседници. Свободата на словото е необходима предпоставка за цялостното разгръщане и непосредствената изява на човешката личност. Спъвана ли е тя в своята свободна реакция на говорещо същество, се нарушава равновесието на истинското взаимодействие между нея и събеседника или околния свят. Получава се непълно отражение на човешката личност, а то в никакъв случай не може да служи за равностойно покритие на нейните духовни и емоционални възможности, за нейните убеждения и разбириания, за нейния мироглед.

Разговорът ни пресреща в нашия всекидневен живот на всяка стъпка, където отделното „аз“ влиза в съприкосновение с друго човешко същество, в непрекъснат контакт, в положителен или отрицателен допир със света около нас, като почнем от най-интимната ежедневна среда и завършим със сферите на науката, изкуството и политиката. Запълнен с различно съдържание, той отразява нашата личност в най-различни мисловни и психически аспекти в зависимост от лицето, с което говорим, т. е. с нашия езиков партньор. Езиковата и психическата адаптация се извършва автоматически, без да си даваме сметка за това, или съзнателно, когато диалогът се явява резултат на усилието или преднамерението да постигнем известен стил или да догоним стиловото и интелектуалното ниво на събеседника. Разговорът се определя двустранно: едновременно от говорителя и неговия събеседник и протича при непрекъснато взаимодействие между тези два фактора, но той може да бъде направляван и едностранно при една съзнателна режисура с цел да се постигне определен ефект. Изкуството на дипломатическата сръчност проличава тъкмо в тия предварително изчислени като при шахматна игра мисловни ходове на контрасъбеседника. Похватът на дирижираня диалог се прилага най-често в областта на политиката, но не с по-малко умение и в интимната човешка сфера. Ако се самонаблюдаваме, ще видим колко богато и тънко е нюансирана нашата реч дори в най-обикновения ни живот, по колко различен начин говорим с едно дете, с майка си, с баща си, с жена си, с мъжа си, с братята си, със сестрите си, с приятелите си, с любимата си, с любимия си, с началника си, с подчинените си, с професора си, с учителя си, с учениците си, с продавача, с човека от народа, на изпит, пред аудитория. Всеки път с оглед на психологическата подкладка и партньора ние променяме състава на речниковия подбор, изразните средства, стилния колорит, стилния пласт, интонацията, емоционалния облик и почти целия говорен реквизит от физически фактори: играта на очите, мимиката, жеста, модулацията на гласа, начупената линия на мелодиката, динамичния диапазон на тембъра, неговата звукова багра под влиянието на афекта, гладкия или прекъснат от вълнение говорен поток, късите или по-дълги паузи, замълчаванията и неволното заплитане на езика. Подтекстът на нашата реч може да крие подсъзнателно или съзнателно пред-

намерение да бъдем себе си в най-естествената стилна и емоционална гама на своето „аз“, за да се харесаме, да направим впечатление, да спечелим симпатии на събеседника си, да се представим в една по-благоприятна светлина, да изтъкнем начетеността и културата си, осведомеността, интелигентността и ерудицията си, да блеснем с качества на ума си, да го трогнем и изтъгнем от него пари, да го предразположим чрез ласкателство за някаква услуга, да го подтикнем към действие или съпротива, да го спечелим за себе си или да настроим против някого, да го убедим или разубедим в нещо, да разсеяем заблуда, да демаскираме машинациите на някого или да го изложим, да не изтървем дума, която може да издаде някаква скрита цел или да ни злепостави служебно или политически, да прикрием вътрешното си отношение към него или други лица, да не му дадем възможност да проникне в нашите истински чувства и мисли. Както се вижда, нагласата не е само стилна, но и емоционална, защото се диктува от нашето вътрешно отношение, т. е. от чувствата ни към него. Така словото се превръща не само в средство за общуване, но придобива емоционален пълнеж, различна стилна багра и динамика в зависимост от събеседника. Динамичното протичане на един диалог зависи от емоционалната натовареност. Афектът поражда светкавични реакции, в които надделява не стилната обусловеност, а емоционалният изблик, по-голямата или по-малка способност да се обуздава езикът, да се контролира подборът на изразните средства и да се поддържа разговорът на съответното стилно ниво. Едно слово, една по-къса или по-дълга реплика, едно възражение, възклицание, жест или замълчаване може да предизвика верижна емоционална реакция у нас или събеседника, която при други обстоятелства би останала латентна, и да промени динамичната линия и емоционалният облик на диалога, но преди всичко да го превърне в активно средство за преобразяване на човека, да го подтикне към творческа размисъл, да разреши личните или творческите му проблеми, да го доведе до съдбоносни изводи.

Класически пример и образец на истински диалог представя сцената между кралицата на Испания и инфанта в трагедията „Дон Карлос“ от Фридрих Шилер (първо действие, 5). В него всяка дума е натоварена с емоционално съдържание, всяко слово е индивидуална характеристика, еднократна и неповторима като проява, защото е обусловена както от личните заложби, така и от трагично заплетените съдби и обстоятелства. При това всеки един от двамата партньори в течение на диалога разкрива схващания за дълг, любов и вяръност и човешко величие в различна лирична и трагична интонация и гама.

Диалогът с кралицата издава многократна вътрешна обработка от страна на Карлос, натрупване и наслояване на все нови и нови чувства и страсти, сподяен бунт против краля и кралицата, борба да се обуздаят мъчителните кошмари. Мисълта му непрестанно кръжи около нея и чувствата му напират за израз. Обхванат от непреодолимото желание да излее мъката си и по този начин да изясни всички наболели въпроси, Карлос търси непрестанно случай да се срещне с нея, докато тя самата е неподготвена за тази среща, поради което отговаря на неговите въпроси с внезапна реакция на чувствата и отначало не успява да овладее диалога. Във въображението си Карлос неведнъж си е рисувал картината на тази среща, словата, които ще каже на възделената любима, докосването на скъпата ръка, блаженството от нейното присъствие, но неговите видения само отчасти се осъществяват, защото някогашната принцеса и годеница е сега вече кралица, негова майка и жена на баща му. При това разговорът е само един откраднат миг насаме при обстановка, която всеки миг може да се превърне в явна опасност и за двамата. В този кратък миг между четири очи, който носи характер и на експозиция на трагедията, Карлос трябва да излее цялото си сърце, цялата си неизбушувана мъка, вътрешния си бунт, готовността си да жертвува всичко в името на любовта, дори живота си, всичко, което в безсънните нощи е рушило покоя му и което той е конструирал в неизречени диалози с нея, но едно-

временно с това да разкрие дългата предистория на драмата. Поради напора на най-различни чувства, които се надпреварват за израз, и непрекъснатите контрареплики на кралицата диалогът протича отначало с начупена линия и се разклонява в различни емоционални посоки, без да може да добие сцеплението и тесния контакт, толкова необходим за провеждането на една стройна диалогична конструкция, но тъкмо в тоя си вид той най-ясно дава възможност за психологическото онагледяване на двата афекта: на възбунената любов и на страха пред един такъв разговор, в който всяко слово е натоварено с емоционален заряд. При това кралицата е в плен на един по-силен афект — на страха от краля — и този афект потиска истинските ѝ чувства и свободата на изказа.

Първата част на диалога се движи от стихийната изповед на Карлос и афектното състояние на Елисавета, въстание поражда неочаквани изблици както от негова, така и от нейна страна. Той се нахвърля с упреци върху нея, а тя го заплашва, че ще разкаже всичко на краля. Създава се истински диалог на драматична диалектика, носен от напрежение и от двата различни стремежа: Карлос да изкаже всичко, което тежи на душата му, кралицата да му попречи да смути покоя на сърцето ѝ и да предизвика гнева на краля:

Карлос (*на колене пред кралицата*).

Настъпи най-последен този миг желан
и Карлос може да докосне любимата ръка!

Кралицата. Каква постъпка! Каква дръзка
престъпна изненада! Станете веднага!
Могат да ни видят. Свитата ми е наблизо.

Карлос. Да стана? — Не, пред Вас тук вечно искам
на колене магесан да стоя,
в тая поза вечно прикован —

Кралицата. Безумце!

Тая дързост ли Ви вдъхна
моята благосклонност? Как? Нима не знаете,
че към кралицата, към майка си
отправяте дръзновените слова?
Че аз самата — самата аз на краля
за тази Ваша дързост. . .

Карлос. И че трябва да умира?

Нека отгук на ешафота да ме отведат,
за един миг в рая изживяя,
смъртта е твърде евтина цена.

Но нейната закана е само едно словесно средство на отстъпление и самосъхранение срещу собствената слабост, защото само няколко реда по-късно тази заплаха добива своя истински емоционален колорит, когато тя иска да предпази инфанта от гнева на краля, с когото само малко преди това го заплашва, и със съзи на очи го моли да избяга. Така тя сама опровергава заканата си и без да иска, установява емоционална близост на съучастничество, което дава повод за още по-пламенни слова от устата на принца, за да последва от нейна страна още едно емоционално отстъпление с още по-недвусмислена истина на чувствата. Нейната вътрешна устойчивост започва да се руши от лиричния огън на неговата изповед, от изключителната сила на любовта му, от нечовешкото усилие да победи себе си и да преодолее това надвластно чувство. При това колкото и стихийна, речта на Карлос е обгорена до такава степен от възвишения патос и младежкия плам на неговото изключително благородно същество, че действа еднакво експлозивно както със своето емоционално съдържание, така и със словесния разред, който по-късно кралицата ще охарактеризира като „дръзко витийство“. Но дръзкото витийство тук не е еквилибристичен словесен похват, а дълбока същина на стила, израз на пълно сцепление между емоционално съдържание и словесна форма, защото Карлос не е само дълбоко емоционална натура, но и поет по душа и словото не е само външна красива обвивка,

витийска обиграност и реторично изкуство, а непосредствена проява на една поетична душа, свикнала да излива своите чувства в съответен поетически съсъд. Затова и неговата реч завладява и покорява, затова и кралицата се страхува от завладяващата мощ на неговата изповед и го прекъсва почти със същите думи, с които Анна Каренина в едноименния роман се опитва да тури край на изповедта на Вронски и да прекрати верижността на емоционалното въздействие:

Карлос. Ще чакам тук

съдбата си — все едно

дали живот или смърт ще бъде тя. Как?

Нали на тоя миг единствен аз разчитам,

който без свидетели ми Ви дарява?

Нима сега, когато пред своята цел стоя,

да отстъпя пред страха? Не, кралице! Не!

Стотици пъти, хиляди може би, ще се завърти

светът около полюсите свои, преди

да се повтори този случай благосклонен.

Кралицата. Не бива никога той да се повтори.

Нешастико! Шо искате от мен?

Карлос. Кралице! Бог свидетел е, че аз

се борих дълго, тъй както никой

смъртен не се е борил — но напусто!

Сили вече няма моята храброст и аз съм победен!

Кралицата. Нито дума повече — покоя ми шадете!

Победена от неговата всеготовност, Елисавета постепенно се прикрива зад личността си към краля, без да отрича любовта си към принца, но едновременно с това тя овладява диалога, нейните реплики добиват убедителност и морална сила, защото успява да намери разрешение в една по-възвишена задача и да подчини личната съдба на надлични идеали. В това отношение тя проявява държавническа мъдрост и благоразумие на истинска кралица. Със своето овладяно вече слово тя успява да укроти бурята в душата на принца и да измести разговора на държавническа плоскост. Последната част от диалога бива издигната на едно много високо ниво. Инфантът губи все повече позиции, диалогът все повече се изплъзва от неговата власт и режисура, кралицата взема все повече превес, при това личните чувства отстъпват на заден ред пред дълга към родината и необходимостта да се подчинят на съдбата. С цялото благородство на своето сърце тя му противопоставя една по-велика цел: любовта към Испания:

Първата Ви любов

бе Елисавета. Испания нека бъде втора!

Отстъпвам Ви с радост, мили Карл,

на тая втора, по-добра любима!

Нейните реплики са импровизации, наложени от момента и развитието на диалога, който сега преминава в една нова фаза на изравняване на чувствата и страстите, в една възвишена надлична задача. Сега кралицата поема изцяло режисурата на диалога и говори с тон на емоционално, нравствено и словесно превъзходство. Преодоляла първите импулси на неочакваната среща, тя се проявява също като голяма майсторка на словото, от което лъха и величието на една нравствена личност, съумяла да овладее своите лични чувства в името на дълга и моралните повели. Елисавета е най-чистият образ на жена в цялата галерия от женски класически образи в творчеството на Шилер. Едновременно с това Шилер ѝ вдъхва и трепетното слово на непосредствено въздействие. Въпреки волята си Карлос бива включен в друг емоционален и мисловен кръг, съвсем неочакван за неговите предварително конструирани диалози. Само в края на този напрегнат диалог настъпва изравняване и на първата тема — любовта. Това изравняване е толкова стаено и толкова възвишено в своето себеотрицание, толкова в стила на просветлена човечност и класическа завършеност, че пора-

заява с победата на моралния човек. Самият инфант не може да задържи възхищението си от моралното величие на Елисавета и се хвърля развълнуван в кратката ѝ:

Колко възвишена сте, о божествена! — Всичко,
всичко, което искате, ще сторя! — Тъй да бъде!

Диалогът фактически е завършен и нищо не биха могли да си кажат повече, както в едно предаване, когато говорителят казва: край! Но точно в този момент на пълно откъсване от първата тема диалогът добива нерв и сцепление и свързва двамата партньори в едно емоционално звено, от което ще се породят новите динамични сили на развитие. В последния миг от този диалог зазвучава отново първата тема като някакъв лейтмотив. Това, което кралицата се пази да признае и издаде, сега се изплъзва от нейната уста и по тоя начин раздвоява драматичното развитие и го тласка по две линии: открито като политическа акция и подмолно като продължение на любовната интрига между инфанта и кралицата с всички подлействия от второстепен характер:

Карлос. Заклевам се в името на всемогъщия бог,
заклевам се, че навеки — о боже! Не!

Че навеки ще замлъкна, но не навеки ще забравя!

Кралицата. Могла ли бих от Карлос

да изисквам това, което самата аз не искам да забравя!

Така диалогът довежда до моралното преображение на Карлос и илюстрира по най-ярък начин взаимодействието между двамата партньори и постепенното преминаване от едно душевно състояние в друго, както и всичко, което остава в подтекста: а именно любовта на кралицата към инфанта, която тя успява да подчини на дълга. Въпреки изравняването, постигнато в диалога, за всекиго е ясно, че той ще продължи както в главата на Елисавета, така и в главата на Карлос, че пак ще заработи ротационният механизъм на непрекъснати нови профилировки и репродукции, защото всеки истински диалог, колкото и да е незначителен, продължава и след като е привидно приключен, да занимава съзнанието ни под формата на верижни емоционални реакции и да кръжи дотогава, докато под влиянието на непрекъснатите репродукции настъпи освобождаване на психиката от него или бъде превключен в нов диалог. Колкото и да е искрен Карлос в решението си да трансформира любовта си към Елисавета в любов към Нидерландия и така да изпълни нейната молба, това не му пречи пак да мечтае за нея, да възпроизвежда тръпния диалог с нея, особено нейните последни слова, да го реконструира в нови профилировки и по-късно да възликува и да повярва, че тъкмо тя, а не някоя друга му назначава среща. Пълната обсебеност на мисълта му от нея го прави неспособен за трезв размисъл и преценка на фактите и събитията и така, без да иска, в своята заслепеност той скачва главната фабула с подфабулата с принцеса Еболи, превръща принцесата в свой антагонист и така неволно раздвижва целия апарат от интриги, съперничество, доносничество, подмолни домогвания, долни страсти и тласка развитието на действието към трагична развръзка.

Един кратък диалог може да разкрие чувствата от съдбовно значение за живота на двама души, както в „Анна Каренина“ на Толстой. Този диалог се осъществява едва в края на първата част на романа, но сплита трагичния възел на действието, което оттук нататък се развива с напрежение, характерно за драмата. Още в този кратък диалог при един мигновен престой на влака проличава съдбовното свързване на Анна Каренина и Вронски в едно трагично единство на жизнена необходимост. Рядко един диалог, изказан с толкова кратки и прости думи, е толкова изчерпателен по вътрешно съдържание и категоричност на неотменна съдба, толкова експлозивен като двигател на емоционални реакции. Един диалог, който преобразява живота и на двамата. В духа на беле-

тристичната техника душевното състояние на двамата герои бива допълнено от ремарките на автора:

В първия миг на тази неочаквана среща я обхваща чувство на радостна гордост. Не беше нужно да го пита защо е тук. Тя го знаеше точно така, сякаш той ѝ го беше казал, че е тук, за да бъде там, където е тя.

— Не знаех, че и Вие пътувате. Защо пътувате? — запита тя, и неудържима радост и очигледно засияха на лицето ѝ.

— Защо пътувам? — повтори той, гледайки я право в очите. — Вие знаете защо. Аз пътувам, за да бъда там, където сте Вие — каза той. — Не мога иначе.

Той каза това, което душата ѝ желаше, но от което нейният разсъдък се боеше. Тя нищо не отвърна. На лицето ѝ той видя изписана борба.

— Простете ми, ако думите ми са Ви неприятни — заговори той покорно. Той говореше учтиво, почитателно, но така твърдо и настойчиво, че тя дълго не можа да отговори нищо.

— Лошо е това, което говорите, и аз Ви моля, ако сте добър човек, да забравите това, което казахте, както и аз ще го забравя.

— Нито една Ваша дума, нито едно Ваше движение нивга няма да забравя и не мога... — Стига, стига! — извика тя, мъчейки се да придаде на лицето си строго изражение.

Трепетното напрежение на този диалог се предава и на читателя, защото заедно с героите и той чувства съдбовността на този превратен момент. „Не мога иначе“ — едно просто и кратко изречение, но с него Вронски казва повече, отколкото ако се беше разпрострял надълго и нашироко върху дълбокото чувство, което в този момент изпълва сърцето му, и беше преминал към истинско любовно обяснение, което би превърнало тази сцена в банално приключение. Нейните думи на отбрана не го засягат, защото с интуицията на влюбен той чете в душата ѝ, както и тя в неговата. За него е повече от ясно, че и за нея любовта е придобила смисъл на живот. Тази увереност, тоя невидим вътрешен контакт, който от само себе си се установява между двама влюбени, Толстой е предал неподражаемо както тук, така и в душевното състояние на Анна и Вронски след този диалог и неговите превключения по-късно в нова диалогична постановка.

Диалогът между Анна и Вронски носи особеностите, които отличават драмата от романа, но това обстоятелство не го лишава от драматичност. Той не съдържа елементи на експозиция, миналото не участва като изложение в настоящето, както при Карлос и кралицата, защото в духа на повествователната техника е вече разказано от автора. Диалогът идва като кратка интродукция, за да се предаде действието, четката и палитрата в ръцете на действащите лица и чрез словото и психическата реакция, интонацията и израза на лицето да се навършат образите на Анна и Вронски в една обстановка на съдбовен поврат в техния живот. Драматичността на този момент може да се изрази само чрез диалог, но не и чрез повествование. Толстой е почувствувал това много добре и прибегва, до тази сцена, кратка по израз, но внушителна и незабравима по съдържание, ефект и картинно изображение: малката станция, беснеещата буря, потъналите в сумрака хора, вагони и стълби. Диалогът не носи следите на продължителната вътрешна обработка, нито на подробно или вариативно конструиране, както при Карлос и кралицата. Срещата между двамата се осъществява преди още диалогът да е изферментирал като диалог с Анна изобщо, защото, когато решава да я последва, Вронски слуша само гласа на първия импулс на сърцето си, който той чувства като жизнена повеля. Той повтаря това, което за него е вече установено като непоклатима истина на сърцето. Докато за него срещата не крие изненада, върху Анна действието е експлозивно, защото тъкмо в този момент по трепета на сърцето и радостното оживление в цялото ѝ същество тя осъзнава дълбоката истина на чувствата. Преди да изрече Вронски каквото и да е, с интуицията на влюбен, тя знае какво ще каже той. Нейният въпрос, изречен автоматически, само отключва репликата и го накаква да потвърди устно това, което вътре в себе си тя вече знае. Репликите на отстъпление от ней-

на страна не упражняват никакво влияние върху Вронски, защото лицето ѝ говори по-красноречиво и опровергава истинността на словата ѝ. Диалогът, колкото и кратък, завършва със същата поанта, с която завършва и диалогът между Карлос и кралицата: на молбата ѝ да забравят тази сцена Вронски отговаря, че няма да забрави нито една нейна дума, нито едно нейно движение, нивга няма да забрави и не може да забрави...

Както в драмата, така и тук в романа диалогът отсега нататък получава своя истински живот в душите им и образува връзката между тях. Докато малко преди това Анна живее с мисълта, че всичко между тях е свършено и бърза да напусне Москва, за да тури край на това опасно увлечение, което в известни минути ѝ се вижда като леко приключение, сега изведнъж то се налага неотменно на мисълта и сърцето ѝ. С нарастващо напрежение и вълнение тя непрекъснато възобновява във въображението си разговора, докато стига до едно състояние, в което словата изчезват и остава само чувството на страшна близост, породена от минутния разговор и някаква необяснима тревога. Отначало тя я измъчва, но после се превръща в радостна, топла възбуда. Напрегната и възбудена, тя задържа едва на размъване, за да се събуди бодро и освободена от тревогата на нощта.

С не по-малко майсторство предава Толстой и състоянието на Вронски след този разговор. И той прекарва нощта в безсъние и възбуда, но неговото състояние е много по-напрегнато от всевластното желание да бъде до нея, да я види отново, да я слуша. Потънал напълно в себе си, той никого не вижда, не чува, чувства само, че всичко се събира в една единствена мисъл за нея. Едва сега той започва да обработва диалога, да извиква във въображението си думите ѝ, образа ѝ, израза на лицето ѝ, походката ѝ, да сплита миналото с възможното бъдеще. При него в много по-висока степен се проявява потенциалната сила на диалога със закъснител с неговите зрителни и слухови халюцинации. На гарата в Петербург той долавя в погледа на Анна за миг щастливия отблясък от краткия разговор и сърцето му трепва в предчувствието за някакво неизпитано щастие.

Радостният отблясък на този разговор озарява душите и на двамата, когато два месеца по-късно те се срещат в дома на княгиня Бетси и в новия диалог бива превключено съдържанието на първия, само че в по-интимна гама и атмосфера на взаимна тайна, която създава у тях чувството на съпринадлежност. Отдалечението по време от първия разговор и вътрешната разработка са изменили доста от неговата дословност, затова пък емоционалното напрежение е покачено и първоначалната формула „не мога иначе“ и „трябва да бъде там, където сте Вие“ добива нови вариации и нова постановка, защото сега Вронски говори не само за себе си, но става тълкувател и на нейните чувства. С изострената интуиция на всички влюбени той чете в душата ѝ дори когато думите ѝ опровергават безмълвния говор на сърцето и чувството.

— Шо искате от мене? — попита той просто и сериозно.

— Искам да отидете в Москва и да поискате прошка от Кити.

— Вие не искате това — каза той. Той видя, че тя говори това, което се насили да каже, а не това, което иска.

— Ако ме обичате, както твърдите — прошепна тя, — то направете го, за да бъде спокойна. Лицето му просия.

— Нима не знаете, че за мене Вие сте целият живот; но аз не познавам спокойствие и не мога да Ви дам. Всичко друго, любов. . . да. Не мога да мисля за себе си и за Вас отделно. Вие и аз сме едно единство. Не виждам занаяпред спокойствие нито за себе си, нито за Вас. Аз виждам възможност за отчаяние, нещастие . . . или виждам възможност за щастие и, то какво щастие! . . . Нима е то възможно?

Диалогът завършва като първия диалог с молбата ѝ да не ѝ говори вече никога за любов, но тези думи не отразяват нейните истински чувства, те са само един

безуспешен опит от нейна страна да подчини любовта на дълга — пак една успоредница към диалога между Карлос и Елисавета. Тя предлага приятелство, но и тоя път в погледа ѝ Вронски прочита истината:

— Не можем да бъдем приятели. Вие знаете това сама.

И тук Толстой проявява усета на голям майстор и сърцеведец и не дава веднага поантата, а я запазва за съвсем кратък диалог пред вратата на раздяла и тъкмо поради това той действа много по-ефектно в своята изразна сила и съдбовност:

— Вие нищо не ми отговорихте. . . Вие знаете, че не дружба ми е нужна, за мене има само едно участие в живота: това слово, което Вие така не обичате. . . да, любов. . .

— Любов. . . повтори тя бавно със заглушен глас. . . — Аз затова не обичам това слово, защото за мене то значи твърде много, много повече, отколкото Вие можете да си представите.

Сравнени двата диалога — между Карлос и кралицата и Анна и Вронски — ясно проличава разликата и емоционалният обхват с оглед на различните задачи на драмата и романа. Шилер трябва на едно място в съгъстен вид да изнесе както политическата ситуация, така и предисторията на събитията и да сплети нишките на бъдещото драматично развитие, докато Толстой има възможност да разхвърли диалога в разгръщането на фабулата чрез любовната интрига, но наред с това да вplete в нея и странични действия и да нахвърли широко жизнено платно на руската действителност.

От тези два диалога проличава ясно разликата между информация и диалог. Простата информация не изисква предварителна психическа подготовка, тя е спонтанна и внезапна, наложена от случайни или предварително създадени обстоятелства и не впряга активно психиката ни в обработката си, защото най-често няма психологическа и характероложка предпоставка и подкладка. Нейният индивидуален облик се изразява в по-умелото или по-несръчно мисловно, стилно-езиково и техническо оформление, но то далече не е в състояние да изобрази вътрешния човек и неговите многостранни емоционални прояви, нито пък притежава силата на художествено внушение и емоционална изповед, с която ни покорява един истински диалог. Изпълва ли ни едно чувство, една мисъл, напират ли те за словесен изказ, неусетно те завладяват душевния ни живот и се налагат до такава степен на съществуването ни, че и да искаме, не можем да се освободим от тяхната тирания. Ротационният механизъм е поставен в действие и дни и нощи съзнанието ни е обсебено от складването на един диалог, който трябва да изнесе навън вътрешната ни тревога или мисълта, която ни занимава. И тъкмо по продължителността на вътрешната обработка се различава истинският диалог от информацията, особено когато съдържа активни емоционални съдържания от съдбовно значение за нашия живот. Макар да са дадени в различна емоционална и динамична гама, двата диалога от „Дон Карлос“ и „Анна Каренина“ ясно илюстрират колко дълбоко тяхното съдържание, тяхната динамика и конструкция са свързани с емоционалното „аз“ на двамата партньори и колко много се различават от един чисто информативен разговор, който угасва едновременно със своя завършек. *Една от най-съществените особености на истинския диалог е, че той не угасва със своя завършек, а продължава против волята ни да се обработва в нови профилировки и комбинации, да се превключва в други диалогични постановки или да превключва архивни материали от минали разговори, да покачва вътрешната температура на чувствата.*

Макар по начало диалогът да има своя рамка и динамика на протичането: завръзка, развитие и край, тя е подхвърлена на неочаквани обрати, усложнения, заплитания, задълбочавания, философски размисли, навлизане в други психологически състояния и стилни пластове и по тоя начин разкрива вътрешния човек в най-различни аспекти на неговото „аз“, показва го във всички негови динамич-

ни преображения на чувствата, афекта и стила. В процеса на ротационното кръжение, възбудено от един диалог, лиричните или драматични чувства, възбудата, възмущението, гневът или озлоблението, пакипялата страст и безпаметен гняв понякога се трансформират в по-стаен или по-примирен стил, защото сме избушвали силата на първия емоционален взрив, но тъкмо по същия път може да настъпи обратното явление: в кръговрата на ротационния механизъм да пламне от малката искра буен огън, който да превърне дребния повод в изстъплен афект, в пламенна жажда за мъст и унищожение дори с цената на собствената погибел. Сам човек не познава истинските измерения на своите емоционални реакции, особено ако те се направляват от една престъпна воля, както при Отело от едноименната трагедия и Фердинанд от „Коварство и любов“. Тъкмо при тях проличава силата и скритият потенциал на диалога, на скритото коварство, тъкмо при тях е илюстрирано най-ярко как един диалог, дирижиран с похватите на изтънчено психологическо и словесно майсторство, може коренно да преобрази човека и да го доведе до престъпление. От най-високите върхове на лирично излияние и възвишен стил те изпадат по пътя на вътрешно разпадане и деградация и яростни изстъпления на гнева и ревността и снижен речников реквизит, без дори самите те да са подозирали, че крият в себе си тези възможности на долноразделна реакция и полюсни действия, толкова чужди на тяхното благородно същество. Тяхното вътрешно преображение може да се измери с полюсната диаграма на емоционално-словесния изблик:

ангел, рожба на небесна идилия, чист
балсам, прекрасно произведение на
небесния ваятел, сладко създание

дявол, сатана, змия, блудница,
мръсница, възмутителен изрод,
кура

В полюсното люшкане между двете крайности на чувствата както Отело, така и Фердинанд преживяват моменти с обратна профилировка, когато виждат любимата си „ту чиста — ту нечиста“, но точно тогава ревността им бива прищипорена с нови импулси на ерозиращо коварство, за да ги доведе до престъплението.

Но, както ще видим, в диалога се крие и огромен морален потенциал, който може да доведе до пълно вътрешно преображение в положителен смисъл, например при Креон от „Антигона“, президента от „Коварство и любов“, леди Милфорт от същата трагедия, Мария Стюарт от едноименната драма, Жана Д'Арк от „Орлеанската дева“ и още много други.

Вътрешният контрол и съзнателна режисура на разговора нараства, когато чрез средствата на езика ние искаме да се представим в по-благоприятна светлина или се мъчим чрез него да догоним някаква цел. В обикновения живот често пъти разговорът се направлява от съзнателния и невинен стремеж за по-добро впечатление, но едновременно с това с речта е дадено едно от най-опасните средства за заблуда и подвеждане на събеседника ни. Тя може да бъде съдбоносна и за нас, когато в афект изгубим контрола над себе си и се разкрием ведна светлина, неблагоприятна за нас, или издадем скритите си намерения. Оттам поговорката: Език мой, враг мой.

Колкото по-виртуозно се овладяват многобройните реалии на речта и емоционалните ѝ преображения — когато тя престава да бъде непосредствено огледало и покритие на нашата личност, — толкова по-лесно може да се използва тя като артистично средство за измама, заблуда и подвеждане. В такъв случай тя престава да бъде непосредствен автопортрет на нашето истинско „аз“, а представя овладян артистичен похват, артистично-стилна имитация за преображение според случая. В тоя си вид диалогът на артистичната имитация се използва във всекидневния живот в умален мащаб почти от всяко човешко същество, и в увеличен мащаб като рафинирано средство от авантюристи, мошени-

ци и престъпници, които владеят изкуството на артистично и стилно превъплъщение и шествуват през всички социални положения, като изпълняват ролите си със завидно майсторство. В романа си „Изповедите на Феликс Крул“ немският писател Томас Ман разглежда проблема за тази житейска и езиково-стилна имитация, пренасянето и виртуозното овладяване на емоционално-стилните реkvизити и дарбата на артистично преобръщение в сферата на авантюристично-криминалното. С еднакво майсторство Феликс Крул се превъплъщава както съсловно, така и в поведение и обноски към всяка среда и провокира социалното разделение на обществото и условните повели и етикет, като показва тяхната несъстоятелност и неестественост, така че те започват да действуват като пародия. В трагедията или комедията артистичната имитация се явява като най-мощен двигател на действието и склждането и разврзката на конфликта. Шекспир и Шилер са големите майстори в трагедията на двойното портретиране, а Мюлер и Хайнрих фон Клайст в комедията.

С особено голямо майсторство е изобразена двойната същина на Клитемнестра в трагедията „Агамемнон“ от Есхил. Своята зловеща демоничност тя прикрива под ролята на любеща съпруга, като създава наред с това и езиково-стилният реkvизит. С възвишен химн на радостта тя посреща своя съпруг: „кучето на стадото, котвата спасителна, рожбата единствена, слънчевия светъл зрак след бурята, бистрия поток за жадни пътници“, но цялата тая лирично-възторжена имитация е само артистичен похват, за да го погуби, и в злорадо опиянение и в някакво садистично сладострастие да разкрие в репродукцията на убийството цинизма, психиката и стила на закоравял престъпник: „два пъти го ударих, с двойно викане отпусна той тяло. Като падна на земята, прибавих трети удар — в чест на адския владетел, избавителя на мъртвите.“

Обратното явление на недостатъчна адаптация и на артистична немощ се наблюдава при хора, при които общественото положение е изпреварило изграждането на психиката, поведението и езиковите средства, необходими за това ниво. Ако не притежава естествената склонност към бърза психическа, езикова и културна нагласа или артистичната дарба на преобръщение, човек изпада поради голямото разцепление между социалната среда, психика и стилно-езиковия пласт в категорията на „парвеню“ и започва да действувa карикатурно със своите прояви като Бай Ганьо на Алеко Константинов. Изобразен върху една още по-контрастна действителност, каквато е западноевропейската, неговият образ добива външно все по-колоритни хумористични очертания на негативно конципиран тип на български парвеню от миналото столетие, но напълно погрешно би било да се разглежда той в този хиперболизиран вид, в какъвто го изобразява на места авторът, само като отрицание. В него са заложили възможностите за едно положително бъдещо развитие, когато временната дисхармония в проявите на неговото още ненапълно адаптирано същество ще бъдат изравнени чрез жизнеспособната му психика, практически насочен интелект, бърза схватливост и дарба към нагласа. Един по-съвършен тип на парвеню е изобразил Томас Ман в романа си „Доктор Фаустус“. В лицето на фабриканта Булингер се крие друг събрат на Бай Ганьо, но даден в едно по-късно развитие на своята личност, когато вече е преодолел акутния стадий на хумористично действувачо разцепление между психика, език и околна среда. Парвенющината на неговата личност се проявява все още в пищните вечери, които дава на известни литературни и музикални светилина, в суетното задоволство, с което демонстрира богатата си дискотека и дилетантското си художествено производство.

Една дума от един наглед съвсем обикновен диалог може да отключи емоционални верижни реакции, ако съдържа за нас някакъв емоционален код, но тя може да изиграе и ролята на характероложко разкритие и да ни покаже партньора в съвсем друга светлина. Една единствена дума или един единствен израз,

заедно с техните психо-физически фактори може години по-късно да отключи представата за личността, толкова дълбоко говорът и индивидът се сливат в едно физиономично единство в нашето съзнание. Чувате я дори от устата на друго лице и веднага пред погледа ви възкръсва представата за първоизточника, той застава като жив пред вас заедно със звуковете и интонационните особености на речта си, или ако не се осъществи веднага сигналният контакт, дни поред съзнанието ви е заето с мисълта: къде съм чувал тая дума? Между един бивш концлагерист и бившия началник на концлагера, който сега под друго име и с променена външност и професия успява да заличи следите от миналото си, се завързва години по-късно дружба. При една разправия с трето лице от устата на разгневения бивш началник се изсипват куп ругатни, но една от тях особено се налага на съзнанието на неговия приятел, а именно полската ругатия „сукин сине“, изречена със съответната интонация и мелодика. Някаква скрита сигнална инсталация започва да работи в главата на бившия концлагерист. Къде е чул тази дума, и то със същата интонация? Ротационният механизъм е раздвижен, цели нощи тая мисъл смущава съня му, не му дава мира и покой и изведнъж озарението идва: в концлагера. Личността на бившия началник е демаскирана и идентифицирана благодарение само на тази ругатия и нейната психофизическа рамка. Това показва до каква степен словото се превръща във физиономичен белег и познавателен фактор за разкритието на личността. По тая причина словото и гласът могат да изиграят издайническа роля дори повече от външността, която с годините се променя или може съзнателно да бъде променена и така да заблуди всекиго, дори и най-близките ни хора. Дори телефонът, който деформира отчасти човешкия глас, не може да заличи физиономичната характеристика на индивидуалния говорен апарат както що се отнася до фонетичните особености в учлението, така и до структурата и характероложките белези на речта, поради което, за да се заблуди партньорът, се прави опит да се изменят всичките тези физиономични сигнали чрез кърпа на устата.

Вече отбелязахме, че една от най-характерните особености на истинския диалог е, че той не угасва със своя завършък. Способността на човека да се раздвоява и да се превъплътява в своя езиков партньор, да поема функцията му и мислено да продължава един прекъснат или привидно довършен разговор е много характерна не само за творческия процес на мислителя или писателя, но и за обикновения човешки индивид. *Диалогът със закъснител* има като първооснова винаги един минал разговор или емоционални взаимоотношения: любов, ревност, спор, различни мирогледни схващания, разправия, които продължават да действуват като „дразнител“ и предизвикват цяла серия от нови диалози с мислен събеседник, с реплики и контрареплики. По тоя начин се отреагирва всичко недоизказано, всичко, което сме пропуснали да кажем и възразим било защото мисълта ни още не е била достатъчно творчески афектирана, било защото находчивостта и асоциацията ни са били сковани от смущение или някакъв друг афект — възбуда, гняв, вълнение, било защото репликата, породена някъде дълбоко в подсъзнанието, все още не е изкристализирала в словесен израз. Нерядко причината се крие в самия събеседник или в неговото обществено положение, което ограничава и спъва свободата на изказа ни. Човешката психика не може да се примири с тая непълна реакция и изява на личността и търси начин за уравновесяване, ако няма възможност да продължи диалога на дело, тъкмо в конструирането на един диалог или серия от диалози, в който да разгърне напълно своите емоционални, интелектуални и езикови възможности. Под формата на верижна емоционална и интелектуална реакция той продължава да занимава съзнанието ни и след като привидно е приключен. Мисълта ни е афектирана творчески и кинетически тъкмо от незадоволството от протичането на диалога, който ние чувствуваме все още като незавършен, като недостатъчно отражение на нашата смо-

ционална и интелектуална индивидуалност. В процеса на това недоволство ние продължаваме вътре в себе си диалога и чрез непрекъснати нови профилировки, по пътя на реплика и контрареплика се добираме — с известно закъснение — до всичко онова, което сме пропуснали да кажем или е трябвало да кажем. Макар че отсъствава сега, нашият събеседник продължава да ни действа като побудител и стимулант, ние възпроизвеждаме отново разговора, обогатяваме го с нови вариации и нови обрати с тая разлика, че сега вече проявяваме оная свобода, находчивост и логична острота в контрарепликите, пълния израз на чувството, които при осъществяването на диалога са ни липсвали. Чрез новите профилировки стигаме до убедителни изводи и решения и до освобождаване на психиката. Така или това трябваше да му кажа. Отговорът е намерен и диалогът приключен. Всеки от нас е преживял състоянието на диалог със закъснител, като почнем от състоянието на изпит, когато езикът ни се заплита и в объркването унищожаваме впечатлението за солидна научна подготовка и със закъснител изпадаме в такава трескава възбуда, че ако имаме възможност да повторим изпита само един час по-късно, бихме смаяли екзаминаторите с блестящите си отговори, и стигнем до настоячивото натрапване на един несполучлив или недовършен за нас диалог, неуспеха на който трябва да отреагираме в съзнание, докато се освободим вътрешно и добием увереността, че сме прави, че не сме останали длъжни на нашия събеседник или обратно, че ние сме виновни, че той има право, или се доберем чрез някакъв внезапен ход или завой на мисълта до съдбовно решение, до някакъв нов изход. Но един диалог може и творчески да оплоди мисълта ни, стига да е успял да постави в действие мисловно-емоционалния мотор и да ни подтикне към творчески размисъл и превъплъщение. Още Сократ е открил продуктивната стойност на диалога при разрешаването на философски проблеми. В своята чиста форма на познавателно средство той е метод на философското мислене, в сплитането на познавателните изводи с емоционални въздействия той е обект на драмата, в творческия или личния живот на човека той играе ролята не само на познавателно средство, но така също и на творчески фактор или двигател на емоционални или морални реакции. Един диалог, макар и с действие на „закъснител“, може да преобрази целия ни живот и да промени изцяло миогледа ни. Много често озарението или просветлението идва точно тогава, когато най-малко го очакваме, посред нощ или в друга обстановка — едно доказателство, че в подсъзнанието ротационният механизъм е продължавал да се върти и да обработва диалога, макар външно да сме имали чувство, че сме ликвидирали с него.

В диалог със закъснител се извършва преображението на леди Милфорт от „Коварство и любов“ на Шилер. Комбиниран с проекция за бъдещето, той е една от най-безпощадните вивисекции над себе си. Захвърлила маската на своята артистична роля, леди Милфорт израства тук в морална личност, която под влиянието на разговорите с Фердинанд, камердинера и Луиза намира себе си и разчиства сметките си с миналото, за да остане вярна на своето потъпкано „аз“:

Какво бе това? Какво стана с мене? Какво каза тая нещастница? Още о, небе, още разкъсват ушите ми ужасните проклинащи ме слова: *Вземе те го!* — Кого, нещастнице? Подаръка на твоето предсмъртно хъркане ли? Господи! Господи! Толкова ли ниско съм паднала — тъй изведнъж ли се сгромолясах от всички тронове на моята гордост, та очаквам стръбно това, което великодушното на една просякния ще ми подхвърли в последната си предсмъртна борба? — *Вземе те го!* — И това тя каза с един тон, придружи го с един поглед — Ха, Емилия! Затова ли прекрачи границите на своя пол? Затова ли трябваше да се бориш тъй, за да си извоюваш прекрасното име на велика британска жена, че величествената страда на твоята чест да рухне пред възвишената добродетел на една незначителна гражданска девойка?

— Не, горда нещастнице! Не! Емилия Милфорт би оставила да бъде за срамена, но никога поругана. И аз имам сила да се откажа.

Четвърто действие, осма сцена

Този диалог е интересен и поради друга причина. Като репродукция той превключва не само съдържанието на един минал разговор, но и всички ония реквизити, които му дават сетивна сила и образно внушение, едно доказателство, че диалогът действа не само със своето словесно съдържание, но и с физико-психическите елементи: макар да не присъства, Луиза продължава да участва като стимулант и подбудител на диалога, нейните слова „разкъсват ушите“ на леди Милфорт, тя ги чувства като „предсмъртно хъркане“, а тонът и погледът, с които Луиза придружава тези думи, съживяват нейния образ пред очите на леди и покачват интензивността на въздействието.

Експлозивната сила и скритият емоционален потенциал на диалога със закъснител се проявява като морален трус в романа „Анна Каренина“ при Вронски след разговора с Алексей Александрович. Пред стаята на агонизиращата Анна, за която според лекарското мнение съществува само едно на сто възможност да победи смъртта, Алексей Александрович разкрива с безпощадна откровеност вътрешното си състояние, желанието си да отмъсти за нанесената обида и на двамата:

„Когато получих телеграмата, аз потеглих за тук със същото чувство, ще кажа дори: аз желях нейната смърт. Но . . . — той замълча, раздвоен в желанието си да му открие или не чувствата си. — Но аз видях и простих. И щастие то ми откри и моето задължение. Аз простих напълно. Аз съм готов да подложа и другата си страна за плесница, готов съм да дам и ризата си, след като са ми взели палтото, и моля бога само за едно: да не ми отнема щастие то на прощката. — Очите му бяха пълни със сълзи и техният светъл, спокоен поглед порази Вронски. — Ето моето положение. Вие можете да ме стъпчете в калта, да ме направите за посмешие пред целия свят, аз няма да я изоставя никога и никога от устата ми няма да чуете слово на упрек — продължи той. — Моето задължение е ясно очертано за мене, дължен съм да бъда с нея и ще бъда.“

Тоя разговор звучи още в душата на Вронски, ротационният механизъм го поема и в неговото непрекъснато вибриране нещата започват да придобиват друг облик. Цялата сграда на неговия досегашен живот започва да се руши, всичко около него, което досега е представлявало някаква ценност и щастие, загубва значението си. Той подхвърля на преоценка и собствената си човешка стойност и изведнъж пада от висотата на своето привидно превъзходство над измамения съпруг, на когото гледа досега като на някакво жалко, смешно същество. Алексей Александрович израства сега много високо над него, а Вронски се чувства смазан от собственото си нищожество, унижен и засрамен. Ролите се разменят. Той чувства величието на Алексей и своето падение, неговата правда и своята неправда. Диалогът едва сега му се разкрива в своето истинско значение. В желанието си да прекрати бесния кръговрат на ротационния механизъм, който превключва и целия комплекс от чувства с Анна, Вронски ляга с единствената мисъл да заспи, да забрави, но сякаш раздрусан от силен електрически заряд, той скача изплашен и отново започват натрапливите слухови и зрителни халюцинации:

„Вие можете да ме стъпчете в калта“ — слушаше той думите на Алексей Александрович и го видя като жив пред себе си, видя с трескавия руменец и блестящите очи и лицето на Анна, гледащо с нежност и любов, но не него, а Алексей Александрович, видя и своята, както му се стори, глупава и смешна фигура, когато Алексей Александрович дръпна ръцете му от лицето.“

Диалогът бива непрекъснато обогатяван с елементи на деформиране и деградиране на собствената личност и възвеличаване на Алексей Александрович. Колкото повече се мъчи да се освободи от натрапливото обсебване на мисълта му от този диалог, толкова повече той попада под неговото въздействие. Към основния емоционален афект се превключват нови спомени, нови образи, нови диалози, дори моменти с обратна профилировка на времето на безметежното щастие, но веднага към тяхната светла брънка се закачва последният диалог на унижение и падение. Вронски се опитва да пропъди натрапливите представи, да наложи друго съдържание на ротационния механизъм, да заспи, но усилено

и бъркотията в мозъка му едва не го подлудяват. Осъзнавайки безсмисленото на живота си без Анна и под въздействието на афекта от диалога с Алексей Александрич, той посяга към револвера.

Към диалога със закъснител спадат тъжните недовършени или неосъществени разговори с миналото или наши скъпи покойници, отнесли със себе си част от сърцето ни и смисъла на живота ни. Това, което сме пропуснали да им кажем приживе, ние поверяваме многократно на един мислен диалог със закъснител. Едва сега намираме изразите, които най-пълноценно отразяват нашата мисъл, нашите чувства, едва сега се осъществява чист и непосредствен контакт, какъвто приживе не сме могли да осъществим. Наред с това възникват вечните въпроси за смисъла на любовта и живота, за смъртта, които превръщат диалога в изповед и философско-лиричен дневник. В кръговрата на ротационния механизъм диалогът се избистря и изкристализира едва ли не в готова лирично-философска форма, в лирика, прорязана от лирични изблици и римувания или ритмични откъси, отначало може би още фрагментарни и нестройни, но в развитието си все по-единни и завършени, докато добият излитъка на някакво тайнство между двата свята: на тленното и нетленното битие.

Копнежът по мъртвата любима прекосява като мост зиналата пропаст между живота и смъртта, за да я открие между безплътните сенки. Нека само да си припомним вдъхновените „Химни към нощта“ на Фридрих фон Харденберг—Новалис, неговите лирично-философски излияния пред мъртвата годеница София фон Кюн, за да почувствуваме силата на копнежа, който превръща тъмнината на нощта в светъл ден на пълно слияние с любимата.

През същото чистилище на страданието минава и нашият поет П. К. Яворов, и то два пъти: първия път, когато смъртта покосява цветущия живот на Мина Тодорова, а втория път, когато Лора Яворова се самоубива. Първия път той преодолява мъката си, като написва отначало парижкия си „Поетическо-философски дневник“, а след това освобождава душата си от бремето на наслоените огорчения и конфликти чрез драмата „В полите на Витоша“. По собствен път той достига до целебната сила на отреагирането на страданието чрез активната творческа изповед било чрез дневници, драма, поезия или друга поетическа форма. Смъртта на Мина поставя в действие ротационния механизъм и отключва цяла поредица мислени диалози, но сега те не прерастват в чисто лирически излияния, както когато нейната любов го вдъхновява за най-прекрасните любовни песни. Душевият трус е много силен и самата първооснова на преживяванията е много по-сложна и по-драматична, за да може лиричната форма да освободи душата му от назрелите проблеми в нея. И без това поетът отдавна търси друг жанр, друг по-подходящ съсъд за проблемите, които го вълнуват, по-широк обхват на поетическа изповед и философски размисъл. Засега той само записва първите проблясъци на тия мислени диалози за същността на любовта, за смисъла на битието, за смъртта, за тайните на небитието. Той потъва в мистични съновидения, в които Мина добива реални очертания. На Боян Пенев той изповядва:

„Живея сам със скръбта си и не искам да я лекувам. Тя остава едничкото нещо, което ме свързва със света. . . Но моите страдания са толкова реални, че никакво художествено възплъщение не може да ме удовлетвори. . . Стиховете ме отвращават почти. . . Работата е, че имам нужда да се изкажа по-напълно, по-ясно.“

Чисто интуитивно той налучква стила на немските романтици и нахвърля своите мисли, прозрения и озарения, откровения и мистични настроения и чувства под формата на къси фрагменти, каквито Новалис печати в списанието „Атенеум“ под заглавието „Цветен пращец“ (Blütenstaub). При Новалис мислените диалози с мъртвата София се изливат в съсъда на лирико-философски хими, при Яворов те се оформят спонтанно в оная литературна форма, която най-мно-

го подхожда на неговата многолика скръб и нараненост — в трагедията. Но тоя процес на творческа трансформация трае по-дълго, защото към личното страдание трябва да се превключват като необходима съставна част преживяванията от сблъсъка с една социална действителност с доста вкостенели схващания за обществен морал.

По пътя на едно и също страдание, на един и същ диалог и Новалис (1772—1801), и Яворов стигат до едни и същи изводи, вълнуват ги едни и същи проблеми и чувства. Без да е повлиян пряко от немския романтик, Яворов почти повтаря неговите думи, защото са изникнали от една и съща скръб. Новалис пише:

„Тя ме обгръща непрестанно — всичко, което още правя, правя го в нейно име. Тя беше началото — тя ще бъде и краят на моя живот.“

Изповедта на Яворов обаче има един плюс на съкровеност и задушевност, защото диалогът му се води не в трето лице — „тя“ —, а пряко с мъртвата Мина във второ лице — „ти“ — и по тоя начин действа със силата на непосредственото внушение като разговор между два свята, като опит да се преодолее пространството и да се стигне онова далечно отвъд, непостижимо за обикновения смъртен. Отначало нахвърляни несвързано, бележките в неговия дневник имат все пак една единна първооснова: всеобхватната мисъл за Мина. Вътрешната подчиненост на неговия живот под това всеобхватно чувство се превръща едва ли не във физиологична жизнена функция: в дишане, в зрение, в мисъл, в движение, в живот, в бъдеще:

„Аз дишах и гледах чрез тебе. Аз живях чрез тебе. А ако мечтаех, аз мечтаех само да бъдеш, да те зная, че си, да дишам, да живея. Всяка моя мисъл, всяко мое дело беше от тебе и за тебе. Ти бе началото на всяко мое движение. Ти стоеше в края на всички краища, додето можеше да види около ми. Аз не помнях да бях живял, преди да те бях видял. Не, аз не помня, да не съм те знаел никога. Бъдещето, аз го наричах с твоето име. Бъдещето и миналото.“

От безсилието да прекрачи границата между живота и вечността, от мисълта, че не може да потъне в топлината на нейния поглед, да почувствува ръката ѝ в ръката си, произтича дълбокото му отчаяние. От друга страна, той я чувства като вечност в себе си и затова не може да се примири, че тя е била и вече я няма. Това, което неговите смъртни, несъвършени очи не могат да лицезрат, постига неговата наблюдава душа, тя прониква зад завесата на непонятното:

„Ти ме зовеше. Ти говореше на душата ми. Ти беше в душата ми. И аз изпитвах во всичката му мистериозна сила това чувство на твоето присъствие, на твоето живо присъствие.“

В непрекъснатия кръговрат на ротационния механизъм диалозите все повече се задълбочават и докато отначало са само мисловни и емоционални построения, сега се придружават и от зрителни и сетивни халюцинации, едно душевно състояние, намерило израз и в химните на Новалис. В третия химн, написан в ритмична проза, поетът стои безутешен пред гроба на София и през сълзи вижда как нейният гроб се пръска в облак прах. През облачната завеса Новалис съзира просветления лик на любимата, простира ръце към нея и в прегръдките ѝ изплаква възторжените сълзи на новия живот.

Халюцинацията на Яворов е на синора между действителност и сън, такава, каквато е била Мина винаги в неговото въображение: материална и рожба на един поетичен сън, отматериализирана мечта, две хубави очи, слънце, идеал и видение от някакъв друг свят:

„Странен сън. Аз виждам твоя гроб — и още нещо, което се е случило, което е било. Никога моята душа не е гледала по-ясно. И никога тя не е виждала по-смъртно. Ти плачеше и се радваше. И това вечно чувство, че ти си там, над своя гроб, облакътена на своя кръст, очакваша ме, с едно оплакване или с една радост.“

Като Новалис поетът стига до тайнството на тъмнината, до нейната мистична мощ на светлина, на целебен балсам, на мистично опиянение:

„Душата ми е жадна за светлина, колко жадна за светлина е душата ми! Аз затворих прозорците, спуснах завесите и направих тъмно.

И стана светло.

С кадийан мек поглед, с черни, развееани в пространството, тъй останали коси, с влажно топло дишане на полузатворени устни, които искат да промълвят словото на светлината — велика си ти, хубава си ти, животворна си ти, о тъмнина!

Аз затворих прозорците, спуснах завесите, възъзна си тъмнина и стана по-светло!

Аз те намерих в душата си, жива, дишаша, шепнеща думи на вечна любов, о мое мило дете!“

В своя дневник Яворов не стига до прозренията на Новалис за смъртта като живот, като възврат към вечната родина. В кръговрата на ротационния механизъм смъртта като проблем намира своето разрешение и диалозите, родени през тези мрачни мигове в неговия живот, се оформят в напълно завършена обработка едва в драмата „В полите на Витоша“ в сцената на гробищата между Мила и Христофоров:

„Любовта, истинската любов, много често пристъпва прага на гроба с радост, като праг на брачна стая. Какво знаем ние? Може би онова сливане на душите, към което хората се рват тъй мъчително, може би то е възможно там. . . Често ние долавяме у себе си някакъв невинен говор, който сякаш е една молитва за смърт.“

За тая драма самият Яворов казва, че тя се показва на видело, сякаш из тайните на душата му, съвсем обмислена и разработена до най-големите подробности. Мислено той последва Мина в смъртта и така чрез творческия акт намира изцеление.

Докато в трагедията на Мина поетът участва само като пасивно действащо лице и дори не може да бъде зрител край нейното легло и на нейните последни мигове, поради което страданието му се подхранва от най-чисти спомени за нейната външност и любов, от нейните вдъхновени и поетични писма, от екстатичността на една любов, в която няма капка сексуалност, защото, както сам признава, той никога не я е пожелавал като жена, при Лора той е активно действащо лице, непосредствен партньор в дългата борба за всеотдайна обич, но преди всичко съпруг и зрител на последния акт от нейния живот. Лора иска да спаси любовта си от посредствеността, от рутината, тя иска да запази празничната обредност, чистота и красота, но атмосферата около тях и в дома им е душна, напрегната от изкуствено подклаждана ревност, наситена с електричество, пропита от отровните изпарения на наслоения от миналото, от семейни, социални и професионални вражди и ежби, от мъчно прикривана завист и злоба, от подмолни действия на привидни доброжелатели и приятелки в кавички, чиято жизнена задача е да рушат красотата и да опошляват и най-възвишените трепети и да свличат и най-чистите пориви в калта. Заобиколени винаги от нечиста мълва, от бляща завист и омраза на съперници и на открити ухажбори, на зложелатели и зловещи прорицатели, Лора и Яворов са непрекъснато в обектива на злобата на деня и нощта и да се мъчат да се предпазят от действието на тия отровни бактерии, все пак неусетно ги поглъщат. И от едната, и от другата страна има страсти, защото и двамата са с подвижна емоционална структура и страстност. Диалозите им са много сложни и бележат начупената линия на трескава душевна диаграма с големи температурни скокове и падения, на екстремни чувства, върхове на любовна екстатика и низини на банални разправии с всичките реквизиции да се узви противната страна, да се отмъсти дори с цената на собствения живот. И Лора, и Яворов участвуват в диалога с всички добродетели и изстъпления на своята пълна човешка същина, защото никой от нас не е ангел. Опитаме ли се обаче да си ги представим вън от тая рамка на отровна атмосфера и външни взаимодействия, и двамата ще засияят в ореола на изключителна чистота и възвишена човечност, на „велика любов“ и „велика ревност“, която не е нищо друго освен нагон към непорочна чистота и стремеж към пълна съпринадлежност.

Трагичната вина и на двамата е, че нарушават приетия порядък на посредственост, че се отделят рязко от сивия поток на делничното като избраници, на които по някаква милост е отредено да изживеят своя живот в най-извисените му прояви, за да спечелят безсмъртие.

Лора обича поета с първородна сила на любовното чувство, за нея истинският живот започва с любовта към него, а Яворов е твърде зает с проблемите на своето творчество, с творчески планове, с нежелани литературни ежби, със служебни задължения, за да се замисли над нейната неспокойна любов и пламенна ревност, за да прочисти нездравия въздух в дома си и прогони бацилоносителите. Едва когато Лора е мъртва, поетът бива изправен лице срещу лице със собственото си Аз и започва да разнишва, преработва и изследва в безкрайни диалози причините за трагичния край. Ротационният механизъм започва да действа веднага след нейната смърт. Отначало у него се включват неприятните диалози от последната разправа и под влияние на тях у поета се поражда известно негодувание към нея, той я обвинява, че със своята пламенна и страстна природа е погубила и него, и неговото бъдеще, че е искала по този начин да му отмъсти, но постепенно в кръговрата на все нови и нови преработки, с преклещаване и на нейните писма, той стига до истинско слияние с Лора, до истинска преценка на нейната „велика любов“, на нейната „велика ревност“ и на своята „велика скръб“. Когато неговите близки се опитват да хвърлят обвинения срещу нея, той ги заклина да не петнят нейното име. На брат си Атанас той възразява: „Заклинам те в паметта на мама, втори път да не чувам тая дума от тебе! Буля ти заслужаваше не тази жертва (*да се самоубие за нея*), а още по-голяма. Аз трябваше още тогава да отида след нея.“ „Чувството му към Лора обзема всецяло съществото му и потапя всички други житейски съображения, мисли и чувства, пада като нож върху него, докато настъпва смъртта“ — твърди брат му Атанас. Образът на Лора засиява в чистата светлина на безсмъртна любима, всичко друго потъва дълбоко в съзнанието му. Той е преодолял живота, преодолял е всичко: мъжата, подлостта, преходните стойности, слава, творчески амбиции и планове, вестникарски обвинения и крясъци, уличната мъква и клюка, съскащата злоба, че правото му на живот отдавна било изтекло. *Най-голямото прозрение, до което стига в закъснелия кръговрат на тия диалози с мъртвата Лора, е съзнанието му за собствената „велика скръб“ и безсмъртна любов към нея.* За своята голяма любов към Лора той не е имал време да разсъждава и размишлява, защото със своя стихийен темперамент и излиятелна любов Лора просто не му дава възможност да прецени силата на собствените си чувства към нея. Самият той не се е познавал до тоя миг и сега в мъчителните безсънни нощи и в непрогледната тъма на очите, в бесния кръговрат на ротационния механизъм той за пръв път открива себе си, човека, мъжа, в оная първосъщина на неразлъчна обвързаност с вечната жена, без която животът му изгубва смисъл. Самият той е изненадан от това познание за себе си. И от това познание произтича цялата нова профилировка на отношението към мъртвата Лора. Този път диалозите остават заключени вътре в него, затова той трябва да умре. Те не изиграват целебната роля на диалозите с Мина, които той отреагирва в дневника и драмата „В полите на Витоша“. Само тук-там се промъкват сигнали за техния динамичен напор за поетическо превъплъщение на страданията, но надвластният зов на Лора е посилен от необходимостта да напише книга-некролог за нея и за себе си от жизнения нагон:

Лора все по-настоятелно ме зове ... И аз бързам.

Тоя зов от отвъдното липсва при Мина, а тук той се превръща в трепетно нетърпение, той чувства „трепета на Лора, която го чака“, тя го тегли с магнитна сила към земята. Слиянието трябва да се осъществи като мистично тайнство, но едно тайнство, осветено от страданието и съзнанието за вечна съпринадлеж-

ност. Неслучайно той избира годишнината от тяхната сватба, за да осъществи намерението си да я последва.

„Утре е ден на венчавката ми с Лора. Утре ще се венчаем навеки.“

Но непредвидени обстоятелства му попречват да изпълни намерението си. Така той утвърждава една любов извън пределите на този тленен свят, за която той намира израза „велика“. Като тая любов е и неговата скръб, „велика скръб“, каквато не всякога може да роди човешката душа.

Верижните реакции заглъхват, защото той е достигнал до истината на своето сърце. Диалозите свършват, ротационният механизъм престава да кръжи, защото всичко е пределно ясно:

Аз отивам при мама и Лора.

Това е финалният акорд на тези диалози със закъснител в прощалното писмо. От очистителната буря на страданието той се отправя към тия две жени, които са го опознали в неговата най-чиста и най-възвишена същност на човек. С тая своя стъпка той дава вечност не само на поета, но и на човека. Живеният му път е кратък, но пътят на душата му е дълъг, сякаш в него той „изживява няколко живота“ и с тая вълнуваща летопис на душата си той пленява и ще пленява поколенията.

Диалогът със закъснител е особено характерен при творческия процес. Проблясналата искра, някакво силно преживяване отключва верижни емоционални реакции, но не всякога те са в състояние да поддържат интензивно творческо вдъхновение в продължение на дни, седмици, месеци, години. Температурата на вдъхновението спада, преди да е изчерпана зародената концепция във всички свои подробности и разклонения. Остава някакъв фрагмент или бегла скица, за да се поддържа в общи черти проблясъците на озарението, а често то се изразява само в моментно настроение или намерение по-късно да се разработи. Привидно този процес на творческо активизиране е прекъснат, верижните емоционални реакции заглъхват, месеци, години протичат от първия момент на озарение. Зародената концепция потъва дълбоко в съзнанието, дори сте забравили за нея, подсъзнателно обаче тя продължава да действа като възбудител на скрити верижни емоционални реакции, в които се обработват, варират, комбинират или подхвърлят на коренна преработка първоначалните подтици, докато отлежат и удари часът на тяхното ново рождение. Фрагментът е останал цялостен организъм и напират като повеля на самия процес на завършена бременност да излезе на бял свят. Тая дълга творческа бременност е характерна за много поети. Гьоте цял живот не може да се освободи от верижните емоционални реакции, събудени от концепцията за „Фауст“. В първия миг на зараждането изниква почти на един дъх под напора на любовното преживяване с Фридерика Брион фрагментът „Фауст“, но за продължението на трагедията в нейния философско-лиричен аспект първите тласъци на верижните реакции не са достатъчни, нужно е по-проникновено углъбяване на проблемите, за да се стигне от концепцията за Фауст като символ на жадуваната за знание и мощ човешки гений до неговата метаморфоза в символ на дейната воля за добротворство в полза на човечеството, така че втората част е в същност не трагедията, а победата на моралния човек, прероден чрез любовта и страданието в един нов Прометей.

Като някакво подземно течение диалогът със закъснител придружава интензивния творчески процес над повърхността, два потока, които не си пречат до момент, когато подземната стихия на повърхността и се налага на ротационния механизъм. Подбуждан от творческите импулси, той не спира да се върти, докато не изчерпи изоставената концепция във всичките ѝ подробности. Цели четири десетилетия отлежава първоначалната концепция на „Доктор Фаустус“, докато самите събития в личния и обществен живот я изнасят отново на повърхността на съзнанието. Томас Ман наближава вече седемдесет години, когато

успява да напише най-сетне романа. В своя основен вид той е почти завършен във въображението му, едно ново доказателство за творческата интензивност на диалога със закъснител. Тъй или иначе човешката психика трябва да се разтовари било чрез оформено решение, било чрез творчески акт. Спомням си за дълголетната борба на Фани Попова-Мутафова за овладяването на историческия роман за Елена Драгаш, майката на Михаил Палеолог. Цели десетилетия тая концепция занимаваше творческото ѝ въображение и ту я грабваше като наложителна повеля на осъществяване, ту потъваше отново в подсъзнанието, затруднявана от други творчески планове, но макар и с бавни обороти, ротационният механизъм не преставаше да се върти. Някакъв нов повод възкресяваше отшумелите диалози, свързваше отново прекъснатите нишки, изникваше нова глава, краят се оформяше, преди още междинните глави да бяха завършени, и пак настъпваше привидно пауза, докато някакво ново преживяване не я поставяше отново на дневен ред. Когато я упреквах за тия дълги или къси паузи, тя ми възразяваше, че целият роман е готов в главата ѝ, но че има нужда от още време, за да доизработи историческата връзка между събитията. Често в папките си откриваше отделни бележки, написани и забравени, като внезапни озарения и проблясъци, натъкваше се при текущата си работа върху разни хроники на нови открития, които изменяха първоначалната концепция. Дори един ден пристигна дълбоко развълнувана у дома — беше на 22 април 1975 г. — и ни съобщи, че пред кабинета на заболяекаря скицирала заключителната глава на романа. Заявих ѝ, че точно сега е моментът да седне и веднъж завинаги да освободи психиката си от тоя дългогодишен товар.

„Но, както виждаш — възрази тя, — дългогодишното зрееие е само от полза. Ето, ако не бях написала тая глава, книгата ми щеше да загуби много. Когато разпях на зъболекаря — д-р Данов, — че не съм чакала напразно в чакалнята и съм записала сигнални подсъщания за последната глава на романа, той се засмя и ми предложи да идвам по-често при него, за да мога да го довърша. Странно — продължи тя със смях, — че тъкмо при зъболекаря ми идват много интересни похрувания. Веднъж седях дори на зъболекарския стол и след като дни подред бях се мъчила да разработя един диалог, внезапно о намери х неговот о разрешение. Извадих листче и го скицирах.“

Тези наблюдения потвърждават тъкмо действието на оня двигател, който подсъзнателно отключва верижните емоционални реакции и моменти, когато мисълта ни най-малко е заета с повод а и по тоя начин, макар със закъснител, довежда до освобождаване на психиката от един скрит дразнител.

Тоя тайнствен механизъм на творческия процес отбелязва много вярно и поетът Атанас Далчев.

„Поезията се ражда не когато ние искаме, а когато тя поиска. Тя прилича много пъти на забравената дума, която ни идва на устните само след като сме престанали да я търсим.“

Дългият процес на поетическа бременност е характерен и за неговото творчество, поради което, преди да запише мислите или стихотворенията си, те са вече напълно завършени по форма и съдържание в главата му. Когато сяда на масата, за да ги запише, те не се нуждаят от никакви поправки и преработки, защото предварително са отлежали и се раждат като зрял организъм по най-късата процедура на родилен процес. Атанас Далчев имаше необикновено силна памет и знаеше всичките си стихотворения наизуст, но мисля, че ги знаеше наизуст не толкова поради силната си памет, колкото поради подсъзнателната непрекъсната работа над тях, която той нарича „мързеливо писане“, а всъщност е процес на узряване, който, когато удари часът, не се нуждае от никакво акушерство:

„Ще бъде може би най-вярно, ако нарека писането си мързеливо. аз не съчинявам, не гоня мислите си по белия лист с перо в ръка, а ги оставям само да се развиват в мене. Така живея с тях месеци и дори години. Понякога съвсем ги изоставям или по-точно те ме изоставят. Но във всеки случай, когато сядам на масата, произведението ми е готово. аз не пиша, само записвам.“

Ротационният механизъм спира да се върти, защото всичко вече е отреагирано в поетическо творение.