

„БОМБЕТО“ ОТ ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Николай Звезданов

Тази загадъчна новела на писателя бе мълчаливо и незаслужено подмината от нашата литературна критика. И дори когато мимоходом ставаше обект на внимание, то и тогава се забелязваше една снизходително-подценяваща тенденция по отношение на нейните художествени достойнства. Тук накратко ще се опитаме да покажем, че подобна позиция е неоправдана както от идейно-естетическа, така и от стратегическа гледна точка, що се отнася до някои колкото традиционни, толкова и дръзко новаторски тенденции в нашия и въобще в световния литературен процес.

Макар на пръв поглед формално-тематично „Бомбето“ да стои встрани от цялостното творчество на писателя, в действителност тази новела се оказва в самото средоточие на Радичковия модел на света, в неговите исторически и над-исторически, карнавални измерения. Вече е ставало дума за „амбивалентното начало“ (Е. Мутафов), за смисъла на карнавално-протеистичното начало у Йордан Радичков (Кр. Куюмджиев), а между впрочем именно в „Бомбето“ тези кардинални форми на гротесковото мислене са достигнали своя апогей — факт, който недвусмислено поставя Радичковата творба в поредицата на световни литературни образци в тази област.

Навярно, след като се запознае с достопочтената, трагикомична и твърде поучителна съдба на Радичковото бомбе, „Негово Величество Читателят“ ще си спомни за Гоголевия „Нос“ — подобна асоциация е и естетически закономерна, и ценностно оправдана.

На Гогол принадлежи първенството в откритието на темата за негативните взаимоотношения между човека и вещите. Гоголевата гротеска така силно шокирала съвременниците, че дори Пушкин, известен със своя дар да разбира и поощрява всяко новаторство, е бил принуден да се извинява в своя „Съвременник“ пред читателите за твърде странния вид на тази творба. Днес „Нос“ се смята за един от върховете на реалистичната гротеска, а странната метаморфоза на обикновения нос в статски съветник (с два чина по-високо от самия притежател — колежския асесор Ковальов) се е превърнала в емблема на цяла една парадоксална епоха от живота на Русия, когато човекът се е ценял не по ума, а по чина, или по-точно, когато съвсем не е ставало дума за човека. Статският съветник господин Нос е гротесков материален израз на честолюбивите желания на „майор“ Ковальов — пошъл двойник на тази тържествуваща пошлост, еманация на хипертрофилното социално начало у индивида, белег за пълно отсъствие на индивидуално-личностното, патологична мостра на обезличения и напълно изчезнали в чина човек. Впрочем Гогол има и една недовършена комедия — „Владимир III степен“, където героят буквално се превръща в орден „Владимир III степен“. Великият писател никога не е „натрапвал“ гротесковото на

реалната действителност, то просто е произвело тази действителност; достатъчно е било да имаш великия дар да го обезсмъртиш в изкуството — така Гогол успява да издигне „неръкотворен“ паметник на своята епоха — паметник на тържествуващата, бюрократизирана и йерархизирана Нейно Величество Пошлостта.

Онова, което обединява произведенията „Нос“ и „Бомбето“, е гротесковата представа на техните автори за социално-знаковото съществуване на човека — неговата форма на реализация в определени епохи.

Действието в Радичковата творба се развива по време, когато, казано с понятията на писателя, „едната половина на земята бе под сянката на бомбето, а другата половина под сянката на желязната войнишка каска“, т. е. епохата на фашизма в света, на апогей и залез на монархията в България и от смяната ѝ от революционно-демократичното управление на страната, тръгваща по пътя на социализма, или ако се изразим отново с понятията на Йордан Радичков — епохата на Бомбето, сменена от епохата на Сталинския каскет.

Темата за взаимоотношенията между тези две коренно противоположни исторически епохи от предреволюционното и революционното време е многократно експлоатирана в нашата литература (и не само в нея), даже толкова много, че вече е изчерпала трагическите си възможности, т. е. за нея настъпва времето, когато вече може да бъде обект и на гротесковата трагикомична игра, или, както отбелязва Маркс, всяко явление в историята се изиграва винаги два пъти: първия път като трагедия и втория като пародия.

Както е известно, съществуват периоди от човешката история и съпътстващите ги култури с повече или по-малко изразена степен на семиотичност. Определено знакови са т. нар. преломни епохи. В силно изразената им знаковост приоритет се пада на формата, а не на съдържанието; на видимостта, въздигаща се в пример, за сметка на същността. Ето към такава епоха и към тази нейна съществува страна насочва вниманието си нашият писател.

За Радичков знакът, в случая бомбето, се явява единствена форма на строго определения модус на съществуване на човека, средство за неговото оцеляване. Шапката става израз на социалното начало в живота, на патологично развихрената социална стихия — нещо надлично, общозначимо, в чието тясно пространство се регламентира проявлението на личността като цяло. Конкретно-историческата форма на шапката е израз на формата, в която се обличат сменящите се на историческата арена модели на социален ред. Радичков определено търси не индивидуално-личностното (което, разбира се, под една или друга форма при всички случаи съществува), а социално-типичното; не обособяващото, а нивелиращото начало у даденото време, т. е. онова, което се явява характерното, съдбовното в неговия облик. За писателя в йерархизираната човешка фигура именно шапката е тази, която и в буквалния, и в преносния смисъл стои „най-горе“, възседнала главата, ограничавайки по този начин нейните лекомислени пориви в определено пространство, предпазвайки я както от външни влияния, така и от вътрешни „волни“ помисли. С две думи, шапката става залог за благонамереност. Тя осветява реда на живота, социалната принадлежност на индивида и неговото място в тази строга йерархия. Изразът „питай шапката ми“ тук се буквализира и добива богати семантични характеристики. Шапката е определенният духовен калъп, най-важният гръмоотвод по време на социални бури. И понеже самото нейно положение моделира и човешкото поведение, то по отношение на шапката човекът се явява едно второстепенно и преходно същество. Защо тогава трябва да се пише за човека, а не за шапката му? Йордан Радичков е предвидил читателския въпрос: „Защо трябва да се пише за бомбето, а не за човека?“ В отговора на писателя зад лувковството се открива горчивата истина за гибелта на индивидуалното в кривообразното социално битие: „Ами че и аз мис-

лех най-напред за човека, но колкото повече го изучавах, толкова повече той остаряваше и ставаше безцветен. Струва ми се дори, че един ден умря. Човекът никак не искаше да умре и за да се предпази от тази неприятна преживелица и за да я отдалечи по възможност повече от себе си, той много грижливо спеше, много грижливо ядеше, също така грижливо заседаваше, кихаше, пътуваше и понякога се изразяваше извънредно колоритно, в смисъл, че ние носим големи отговорности върху себе си и трябва да бъдем проникнати от съзнание за тези отговорности. Но въпреки колоритното си изразяване, но въпреки че ядеше, спеше, бръснеше се или пък се размножаваше, струва ми се, че човекът умря.

А Бомбето остана!¹

Достатъчна ли е съдбата на една шапка, за да се изрази с нея цялото многообразие на нещата от живота? За Йордан Радичков това е напълно достатъчно; ето, ражда се човекът и започват да му слагат разни шапки. Но идва решителният миг, когато той трябва сам да си избере своята шапка. Така минава животът му — с шапка или гологлав, за да завърши с една „могилка...“, едно тревясало подобие на бомбе“ и „с шапки долу!“. „Замисляли ли сме се понякога — пита писателят, — че в края на живота си ние пак се обръщаме към шапките и шапките са, които ни отдават последна почит“ (226).

По такъв начин в историята на шапката се оглежда ненаписаната, неофициална версия за човека. В новелата на Й. Радичков шапката язди главата на своя стопанин, абсолютно безразлична към онова, което той мърмори под носа си. Човекът, обелязва авторът, „винаги си е въобразявал, че сам избира шапката си, без да си даде ясна сметка, че шапката е, която избира човека“. Постепенно тя започва да играе за този човек ролята на шапка-невидимка и от пълноценни личности, за каквито обикновено се смятат хората с шапки, те се превръщат в „шапките и придружаващите ги лица“. Според писателя шапката е не само в състояние да изрази всички перипетии на единичния човешки живот, но и с най-голяма достоверност да очертае действителния облик на цяла една епоха. Затова повествованието за Бомбето той нарича „хроника“ и читателят се убеждава, че това е действителна летопис за духа на едно отминало в историята смутно време. Човешкото присъствие прераства в абсолютна човешка анонимност, лишено от автентичност — ограничено и изопачено. Екзистенциалното битие тук умира във фетишизираната знаковост. В дълбока нелегалност минава не само революционният каскет, но и човекът с Бомбето — той не може да заеме определено място в обективността — едно състояние, близко до Сартъровото „Le neant“ (не просто небитие, т. е. отсъствие на всякакво битие, а отрицателно битие), или още по-близо до Хайдегеровото състояние на „Man“, т. е. пълна уравниловка във вешното битие, зад което е погребан човекът. Животът се превръща в животец — даже един от „героите“ в „Бомбето“ така се и казва — Животеца. Веднъж метонимично заменил човека с вешта, писателят успява да изиграе удивителен марионетъчен театър от различни видове шапки. На пръв поглед това е абсурдно, фантастично, но подобно на Гогол авторът знае, че понякога абсурдът пронизва самия живот, а „безкрайната убедителност винаги стига до границата на фантастичното“ (239).

„Бомбето“ е гротеска от класически тип. Както е известно, гротеската взривява традиционния ред на нещата, за да проникне отвъд видимостта в тяхната същност. В противоположност на логиката и обективната реалност тя създава един алогичен, имажинерен свят, който не е цел сам по себе си, а форма на гротесково-игровото съзнание, за да оголи механизмите на явленията, скрити и трудно постижими от другите средства на изображение. Гротеската по самата

¹ Йордан Радичков. Избрани произведения в два тома. Т. II, с. 225. (Страниците на следващите питати ще бъдат указани вътре в текста.)

своя природа тежее към свръхобобщението — само с няколко шрихи тя е в състояние да разкрие облика на цели епохи, като предпочита панорамния обхват от „птичи поглед“. Тя доброволно заменя индивидуалното с общозначимото и търси духа на предмета в една привидно немотивирана случайност, зад абсурдността на която се открива, вече в друг план, логиката и мотивировката. Гротеската поставя в един ред неща, които в нашето съзнание не съществуват. Наличието на равнозначност и заменяемост между човека и неговата шапка е трудно приемливо за разума — това са твърде далечни неща. Но ако в реалната действителност се окаже, че те си съдействуват? Тогава в името на голямото художествено обобщение трябва да приемем тази игра, за да разберем по-късно как от игра тя ще се превърне в драма и как зад „видимия в света смях — както пише Гогол, ще зърнем незримите, неведоми нему сълзи“. Всяка фраза или ситуация в новелата открива своята двуплановост. Иносказанието се реализира както на сюжетен уровень, така и на свръхсюжетен уровень. Тук властвува стихията на двугласното слово, изпълнено с нюанси и културологически асоциации в степен, равна на нашето знание за изобразяваната действителност. Всяка гротеска е поливариантна — ето защо и тук всеки един от читателите ще прочете и схване различни неща, защото той става допълнителен генератор на информация в такава степен, в каквато успява да разчита гротесковия подтекст.

И така благодарение на един българин въпросното бомбе, марка „Борсалино“, попада в България по времето, когато в Италия все още всичко е наред и „Мусолини не бе почнал да сее жито в градските градини и да го вършее по площадите в Рим“. По пътя за България то среща товарните вагони с „каска и конски мунициии“ — те отиват на война. Тя въобще не го засяга — „бомбетата не се бият по фронтовете, за тая работа си има достатъчно много железни каски, както и руски ушанки“. Радичков твърде лаконично, но красноречиво реди картини, видени за миг от стремително летящия влак: „Няколко войнишки каски караха платнени каскети по един пращен път“, по-нататък се вижда „един връх, нахлушил бяла шапка от сняг“. Това е вече България. На перона, прочистен от „всякакви цивилни шапки и шапки от съмнително естество“, се очертава шпалир само от гвардейски шапки. Човекът им представя Бомбето. Следва гръмогласно „Ура!“. Огромното напрежение при посрещането му се предава и върху околните предмети: „умореният влак, който пхтя и се поти, за да докара бомбето, се изтегли на пръсти по релсите; на една пресечка с бясна скорост излита пожарна кола с пожарникарски шлемове и се закова на място, „треперейки от изненада“, и дълго време, след като отминава бомбето, пожарната продължава да „вие на паважа, изживявайки сътресението, и едва след като се съвзе, продължи някъде си към някакъв си пожар“.

Разбира се, че Бомбето е доволно от страхопочитанието, което предизвиква сред различните шапки: навсякъде ред и благонамереност. В опънатия като струна живот и най-слабият звук може да предизвика объркване. И за да не се скъса тази струна в строгата официалност и болезнена сериозност на социалната машина, от време на време и в умерени дози се допуска известен безпорядък и лековатост на духа. Такъв е епизодът с цирковите номера на шапката. Те включват ходене по въже с голяма шапка, чрез която се пази равновесие, обяд на въжеиграча с шапка върху въжето и т. н. Но става ясно, че „нарушенията“ на реда имат същия строго официален характер и въпреки видимата площадност и демократичност тук се преследва нравоучителна цел — да се покаже огромното значение на шапката, че „шапката съвсем спокойно и хладнокръвно държи човека, тя е неговото спасение“.

Всеизвестният майстор в изобразяването на всякакъв вид суматоха, авторът сега размишлява върху това, какво е суматоката за нас българите? Сред различните таланти и дарби на другите народи на българите се приз-

нава талантът „царе на суматохата“. Съгласете се, че е нужно изкуство, за да можеш в една суматоха да изразиш цялата си енергия, знания, възгледи, че „дори и религиозните си убеждения“. Впрочем истинската суматоха започва по времето на една разходка в градската градина, предназначена от самата корона за разхождане на шапки — появява се Вихрушката, която отнася от главите всички бомбета, дамски шапки и калимиявки. Гонитбата на бягащите шапки е упорита и завършва с успех, но тази история с побесняването на шапките е тревожният сигнал, че „ей така, както си стоиш някой ден някъде за значителност или просто да си постоиш, и шапката ти може да бъде отнесена“. Ясно е, че става дума за надвисващите върху царщината социално-исторически промени. На „отнесените от вихъра“ шапки им остава да се разхождат още твърде малко време. И много скоро настъпват тези „мистични събития“, неясни като „турска чалма“, изложени от автора като бягство на човека от старата шапка въпреки очевидната му привързаност към нея. Получава се невероятна ситуация — „шапката напада човека“, преследва го старият знак за принадлежност, миналото като цяло. Всичко се изпокрива в къщи или минава в дълбока нелегалност. Единствен глупакът, подсвирквайки си, излиза навън и като казва: „Нощес са хвърчели шапки“, започва да мие улицата. А улиците трябва да бъдат чисти, защото е дошло времето, когато „по главната улица преминава каскетът“ — новата епоха със свои отличителни знаци, отправяща старите в историята. Ликуват сините дочени кепета и викат „Ура!“, преминава открит автомобил — „един човек стоеше в автомобила и показваше на шапките, струпани от двете му страни, един каскет“ (256). На ъгъла — същата пожарна кола изчаква „чинно“ преминаването на автомобила и чак след това се запътва към „някакъв си пожар“. И тук не минава без увлечения — изобщо възторгът като всеки възторг отива в крайности. Каскетът прониква до всички колиби и измества всички други шапки, вкл. и калимявката от „някоя свещенослужителски глави“. Отново става много важно „не каква глава има под шапката, а каква капа носи главата“. Читателят много добре знае в какви мащаби и с каква сила революцията помита стария ред; той, разбира се, е чувал (казано на езика на Радичков) за изстребването на бомбетата от техните собственици и че „по това време във влаковете били хващани хора, които искали тайно да изнесат бомбетата си зад граница“, а край самата граница „се появили другоземни бомбета. . . и размахваха примамки от щипки сено, някои се промъкваха тайно и създаваха тайни организации за спасението на бомбетата. Каскетът ги изстребваше като дървеници“ (262).

Човекът вече много рядко извежда бомбето навън, и то само по един единствен маршрут — до млекарницата и фурната за хляб, който белите шапки му дават. Пък и този път е крайно опасен — навсякъде сноват дочени кепета и пиятат дрезгаво: „Ти там, дето се буташ, от коя организация си?“

„Да-да-да-да!“ — часовникът се съгласява с времето. И човекът трябва да се съгласи с него, защото времето не пита никого — спреш ли на едно място, то си е за твоя сметка. Затова невзрачният човек се разделя с бомбето и измъква от килера един стар слугински, „мърляв“ каскет. „Хм-хм“ — неговият нос произнася единствените си думи, а часовникът „придвижва с мъка времето“ — твърде уморен от бързия му ход.

Така новопокръстеният човечец, приел отличителната емблема на новото време, отново слива своя „възглед“ с „възгледите“ на другите и изчезва в единната знакова система. Той отново става анонимен и по този начин (в името на животееца) се придобива духовно към всеобщата анонимност в летаргическото състояние на „ман“. И тук във висша степен проличава семиотичността в поведението на човека, от която той не може и не иска да излезе. Предпочита просто да върви по течението: срещу вятъра винаги са отивали другите, асемиотиизиращите

човешкото битие — те движат колелото на историята, макар това колело често да се върти на празен ход, именно поради страха от индивидуалност на същия този семиотичен тип на поведение. Него можем да определим като „екстериоризиран“ (Успенски), що се отнася до външната форма на поведение, и „екстравертен“ (Юнг), що се отнася до психологическата „установка“ на субекта, който е свикнал да се „оглежда наоколо“. Доминантата на неговото съществуване е стремежът за принадлежност към колективната комуникация; „аз“-ът се самоутвърждава именно чрез пълното отъждествяване с другите и което е много важно, другите трябва да забележат това. Ясно е, че една от основните характеристики на знака е неговата импресионалност. Зафиксираният веднъж завинаги текст на поведение оформя понятието „маска“. В новелата на Йордан Радичков маската има социална функция и е свързана функционално със социалната забрана. Тя изчерпва цялата личност, като не засяга индивидуално-личностното. Ефектът на маската е свидетелство за нарушеното равновесие в индивида за сметка на социално-типичното. В това се корени и нейната прагматичност. С други думи, маската трябва да скрива индивидуалната промяна у индивида, която би влязла в противоречие със знаковостта на неговото съществуване. Маската, както отбелязват Пятигорска и Успенски, „е нужна на индивида преди всичко, за да създаде фиксиран образ на своето „аз“, в комуникация със самия себе си или с другите“ (ТЗС, III, Тарту, с. 23).

В маската индивидуалното време винаги изчезва в социалното време, когато те по една или друга причина не съвпадат. Й. Радичков по удивителен начин е изобразил ефекта на „несъвпадащите часовници“ (по сполучливия израз на Вилхелм Буш), страхът на „малкия“ часовник от несъвпадението и обяснения стремеж към изравняване с „големия“ часовник. Щом подобно изравняване е невъзможно на психологическа основа, то може да се осъществи на социална основа в тотализиращата тоталност на знака. Ето защо шапката в новелата на Йордан Радичков подобно на носа при Гоголевия „майор“ Ковальов се явява двойник на човека, но непълноценен, пародия двойник. Трябва да се съгласим с писателя, че „възгледът ни върху възгледите е малко неправилен“. Нека си представим — размишлява той — един човек, който е принуден да спи всяка нощ с дебелия си жена, „всяка нощ до края на живота си, а ако има задгробен живот, то да бъде с нея и в задгробния живот, вие бихте ли нарекли страданието му негов възглед за жената?“ (276). По същия начин стои въпросът за шапката и човека в произведението. В „Бомбето“ се оформя възглед за историята и човешката култура като имперсонална система от социални кодове, а по отношение на личността — като непрекъснато задаващ се и отменящ се текст на поведение. Животът, казано иначе, се възприема като сцена с непрекъсната смяна на кулиси и актьори — впрочем още Шекспировият Хамлет е забелязал това. Веднъж приел бомбето, човекът получава и особен лиценз на поведение, „роля“ с мандат, съпадащ по продължителност с мандата на приетата господстваща знакова система. Отмяната на едната знакова система от друга е в същност отмяна на реализацията на забрана и обратно — всичко свободно в старата се табуира в новата. И все пак човекът е, който дава живот на вещите и смисъл на знаците, без него вещите умират, умира магията в тях. Като че ли свършва и животът на бомбето, натъпкано в един сандък за стари, износени вещи, подобни, казва писателят, на „стари и износени идеи“ — отсега нататък човешката топлина на реалния живот се сменя с „кокошата топлина“ на спомена. Но с това не свършват неговите митарства. Изровено от наследниците на човека, преминаващо последователно през оказионен магазин, битпазар, то най-накрая е закупено от един театър и така започва неговият втори живот на сцената под „светлините на рампата“. Именно тази част от живота му иде да затвърди авторската представа за житейската сцена, където ставаме свидетели как „цели общества слизат от сцената, как видни държавници се

качват и слизат от нея, велики актьори се качват на нея и слизат от нея, оставяйки ни по една паметна плоча на къщата, в която са живели“ (283). Авторовият възглед за живота е малко скептичен, но нали именно чрез житейската съдба на бомбето той ни показва как „бързата смяна на възгледи подхранва скептицизма. То и постоянното придържане о един и същи възглед — добавя той със свойственият си релативизъм — също тъй не е препоръчително и ни прави скептици“ (276).

В театъра бомбето сменя много роли и това засилва неговия скепсис — в една пиеса продава царство за един кон, в друга пък Ленин прави революцията, а бомбето отива два пъти седмично да се възмушава, сменя главите на Капулети и Монтеки, на благородни рицари, бедняци, лакеи, глупаци, оеснафява се и т. н. и т. н. И именно театърът, в буквалния и преносния смисъл на понятието, се оказва царство на маските, между ролята на актьора и него самия липсва каквато и да е връзка, двойственото му съществуване е очевидно: актьорът говори за „висшия смисъл“, а вътре в него се върти непрекъснато една и съща мисъл: „Ама се натрякахме снощи! Ама че се наредихме хубаво. Като свини се натъркаляхме“, или пък се чуват викове от рода на „Меркуцио, Меркуцио! Къде се дяна пак тоя пияница, трети звънец биат.“ Така понятията „артист“ и „актьорство“ разширяват своя смисъл — идеята за големия актьор постепенно прераства в идея за човека, този лош актьор върху сцената на живота. Зад фиксираното благородство, сила и талант, зад привидността на формата се открива действителното съдържание — човешката пошлост, слабост, страх, посредственост. Тази вътрешна празнота се явява подстъп за разгърнатия от автора образ на снежния човек, когото напразно много експедиции търсеха из Хималаите, а се оказа, че той е тук и се разхожда между нас: „Около нас е пълно със снежни човече; но странно защо не ги забелязваме“ (286).

И бомбето слиза от сцената, от която са слизали толкова велики актьори. Но съдбата сякаш бди над него, за да изпита всичко — от най-висшите до най-низшите сфери на живота. Напречният разрез на обществото позволява на автора да очертае степените на „актьорска дарба“ в различните слоеве на населението. По време на едно гостуване с театъра на село бомбето е подарено от един артист на един селянин. И то заживява сред „капите“ и сламените шапки. Това са неговите „прости преживелици“, но какво да се прави — човекът не избира своята шапка, но и шапката не може да избира своята съдба. Писателят не величае живота на трудовия селянин от сталинското време, той вижда неговата социално-историческа и духовна изостаналост, но му признава относителна свобода и естественост в изразяване на себе си, в сравнение с трафаретния и шаблонен израз на артистите. В живота на селянина писателят вижда разколебана знакова система, чужда на обикновения човешки живот. Строгата йерархизация тук комически се сменя във вечно жизненото карнавално народно начало.

Битието като цяло в новелата на Йордан Радичков се оказва „двоемирно“, т. е. историческо и надисторическо, строго йерархично и карнавално, чуждо на всяка йерархизация и порядък. Това са не две последователни, а едно в ременни негови състояния, т. е. тук, както вече бе заявено в началото, се открива в пълна мяра амбивалентното мислене на писателя. Сериозното заживява втори живот — иронично-пародиен — една обрната с главата надолу проекция на официалния живот. Гносеологическите предпоставки за карнавалното начало се коренят в повторителността на някои основни социални закони независимо и въпреки смяната на социалните и културните кодове на мислене и поведение. Карнавалът, както посочи М. Бахтин, това е „парад на всеунищожаващото време“. Затова в новата система, отменяща старата, определено зазвучават итеративни тенденции. Например: „В затворения кръг на сталинския каскет мисълта бе проста и ясна. Главата се стремеше да се приобщи към фило-

софията на каскета, вместо каскетът да се приобщава към философията на главата. Повтаряше се вечният закон на шапката, макар че не е откриван от никой мислител; доказваше се категорично, че при всички условия тя стои принципно над човека. . . Нашите шапки са нашите възгледи!“ (с. 261). С други думи, една маска отменя другата, но и нейната функция по същество си остава същата. Ето защо и в историческия ред, и в карнавалната гротескова надредна действителност се срещат едни и същи понятия — суматоха, куклена игра, игра с маски, цирк и т. н.

Смяната на официалния с неофициалния живот в „Бомбето“ се реализира като смяна на сцената на живота на лозето на живота — понятия, които не се отличават по същество. И все пак разликата между тях е налице — знакова несвобода върху „сцената на живота“ и карнавална отмяна на всякакво табу върху „лозето на живота“. Любимото занимание на селяните-черказци, при които сега попада бомбето, е правене на плашила — „и тъй като знаеха поговорката, че страх лозе пази, черказци строяха с голям шум и веселост своите страшни плашила“. Тези плашила като че играят ролята на психокompенсаторен механизъм за селското съзнание — чрез плашилото всеки може да реализира свободно възгледите си: на един се удава окончателно „да разпъне“ жена си върху лозето като отмъщение за нейния терор в къщи, друг „да натрие носа“ на съседа и т. н., т. е. тук става онова, което в реалния сериозен живот не може да стане. Преди да отидат окончателно в небитието, всички непотребни вещи се изваждат от килера и стават „строителен материал“ на идеи и възгледи под формата на плашила в лозята. Такъв е външният облик на всеки карнавал. „Тъй и с човека понякога се случва — разсъждава писателят, — къде ли не го тикат, в мазетата, в таваните или в килерите на живота, но един ден този търкалян и натикван едва ли не в миша дупка човек, този захабен, станал вече неудобен за показване човек изведнъж става наша гордост и ние го издигаме върху лозето на живота. Мигар малко са тези примери, когато при висока напрегнатост на мисълта разбираме, че този човек, този предмет или тази дреха не са за мазето. . .“ (289).

Последната роля на бомбето е карнавалната роля — то е занесено от селянина на лозето и е поставено върху главата на едно плашило, за да плаши гаргите. Стряскайки човека преди, сега то има прекрасната възможност да сплаши гаргите. И отново неговият социален статус е сменен, но по същество си е останал същият — „но не на колене“, — така авторът е нарекъл тази част на повествованието си.

Тук бомбето среща каскета, който също плаши гаргите, над някаква женска риза, хастар и вата. Щом битието определя мисленето — размишлява бомбето, — то ще трябва да се коригира мисълта и да се съобрази с новото битие. Няма място за старата враждебност. Двете шапки имат своя памет за миналия живот (бомбето помни ози страшен въпрос: „Ти от коя организация си?“), опитът у тях е жив, но е настанало времето за изработване на съвместна програма за сплашване на гаргите, налитачи на рояци върху лозето. Напълно в съответствие с изискванията на карнавала, когато „се отменя всяка д и с т а н ц и я между хората и влиза в сила особена карнавална категория — с в о б о д е н ф а м и л и а р е н к о н т а к т м е ж д у х о р а т а“ (разр. на автора — М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 140). И двете шапки за първи път започват своя интимен, човешки, лишен от предразсъдъци разговор: „Помниш ли?“, „Ами ти помниш ли?“, „Как да не помня, разбира се!“ „Че и аз помня“. „А ето сега вече сме плашила!“

Върху „лозето на живота“ в карнавала се възцарява равенство и свобода от всякакви норми. В тази отмяна на всякакво табу има и смях, и горест, и горчива самоирония. Така минава световната слава. Колко струват почестите, успехите?

„Думи, думи, думи“ — спомня си бомбето фразата от старата роля; „Всичко е дим, господа“ — си припомня каскетът Тургеневата тъжна истина. В следващата глава „Рошавите гарги си прехапват езиките“ се изобразява смелият двубой между плашилата и гаргите. Картината добива епичен размах, но в това странно смесение на великото и нищожното всяка сериозна тенденция угасва в комическата нищожност на целта. Затова пък още по-определено се открива вторият план на новелата; гротеската на смеха се превръща в гротеска на страха, но не на онзи страх, за който стана дума по-горе, а на страх екзистенциален, породен от въпроса, какво в края на краищата остава от всички нас, от нашите надежди, от нашия живот? В това крещящо разстояние между привычното старо и непривичното ново битие карнавалната мисъл на писателя достига удивителни резултати: „При подобни битки — насърчава Каскетът своя нов боен другар Бомбето — е особено важно да няма паника, да чувствуваш готовност у всекиго, да усещаш рамото на плашилото до своето рамо“ (293).

Настъпват късните есенни дъждове, иде зимата, каскетът ще изгние в лозето, през следващото лято друга стара шапка ще дооформи образа на новото плашило. Не е такъв краят на бомбето. Задигнат от скитащи цигани във връзка с един лов на живи зайци за родната му Италия, то ще се срещне отново със селянина на голямото увеселение по случай отпътуването на автовлака, напълнен догоре със зайци — и ще бъде насечено със сатър от същия този селянин, изпържено с чушки и изядено от всички присъстващи. Животът на бомбето завършва с весела карнавална смърт. Така човекът, който освещава величието на знака, го унищожава в себе си и страха, породен от този знак, се завършва отново при него в образа на карнавален смях и пиршествена смърт. В тази своеобразна диалектика се проявява най-съществената страна на селското съзнание, стоящо „винаги в историята и винаги извън нея“, както лаконично се изразява Кр. Куюмджиев, размишлявайки върху творчеството на Йордан Радичков.

В „Бомбето“ дионисиевската весела смърт е венец на всяко човешко намерение. И когато сега се обръщаме, към началните страници на новелата, разбираме, че тя, веселата смърт, е не само край, но и начало. Пътувайки за България, бомбето вижда от прозореца на влака в лозята друго непознато бомбе, каскет без козирка, железничарска шапка, овча капа — всичко онова, което ще види после в „Лозето на живота“. Тези начални впечатления за бомбето имат характер на съдба и по същество са предупреждението на карнавала към историята, комично-страшното предупреждение на вечно умиращата и вечно възраждащата се живот. Сега става ясно, че не само в края, а непрекъснато карнавалните моменти се врязват в тъканта на творбата и я обгръщат смехово, откривайки перспективата на една безкрайна метаморфоза. Затова и Йордан Радичков избира подходящ финал за своята творба:

„Шапки долу!

Старите шапки измряха! Аве Мария! Бисерната мида затваря черупката си и всичко се покрива с мрак. Едноминутно гологлаво мълчание и негово величество читателят може да си тури нова шапка.

Честита ви нова шапка, ваше величество!“

По-горе стана дума, че що се отнася до Радичковия модел на света, на „Бомбето“ трябва да се гледа като на една от строителните идеи на този модел, поддържаща неговия свод, така да се каже. И отново стигаме до великия Гогол. М. Бахтин, който разкри смисъла на карнавалната култура в неписаната история на човечеството, неслучайно посочи форми на карнавално изображение на действителността, произлизащи цялото Гоголево творчество. Но у руския писател този проблем има и една друга страна:

В „Петербургски повести“ и „Мъртви души“ човекът до такава степен се е „маскирал“ зад вещите и знаците, че превърнал се в техен скрит вътрешен дви-

гatel, той незримо участвува в един грандиозен карнавален парад. По „Невски проспект“ се движат обувки, рокли, бради, бакембарди и отличителни знаци. Но не и хора. В „Мъртви души“ сборът от „физиономичните“ вещи е косвен свидетел за човешкото присъствие. В „Нос“ чинът сам по себе си е достатъчно условие за съществуването на един странен член в йерархичната държавна машина. В „Портрет“ човекът в буквалния смисъл на думата продава душата си на паричния знак, който му отваря вратите към цяла друга знакова система, в която той иначе не може да влезе. Човешката индивидуалност в „Записки на лудия“ е до такава степен *табуирана*, че за да просъществува, сменя своя статус на благодаразумно нищожество с безумие, но безумие донкихотовско, правещо чест на Човека, показващо, че действителното безумие е в този страшен ред, враждебен на живота като цяло. В тези свръхобобщения на действителността, която е обект на Гоголевото изображение, карнавалното мислене добива митологичен оттенък. Това най-добре проличава в знаменития „Шинел“. Там Гогол е отделил в разредка някои важни думи: един департамент, един чиновник и едно високопоставено лице. Силен е Вятърът и Студът в Петербург и за да съществува, Акакий Акакиевич Башмачкин трябва да си ушие шинел. Читателят наблюдава страшната метаморфоза как, напругайки всички жизнени сили, човечецът успява да ушие своя шинел и как накрая изчезва в него; шинелът не просто го заменя, а го подменя и той се превръща, по сполучливия израз на Иван Пауновски, в „нула плюс шинел“, в придатък към вещта, в случаен неин спътник, но по своя воля, разбира се. С кражбата на шинела умира и човекът, но от задгробния свят го връща Гогол в името на някакво чуждо на неговото време човешко милосърдие, в името на вечната справедливост. По този начин повествованието се превръща в мит за изчезването, за отпадането на човека от света. Митотворчеството започва в мига на пределната персонална фикция и метаморфоза. В мита, както забелязва Аверинцев, „персонажът придобива способност за взаимозамяна, неговата същност твърде лесно се преобразува“ (Сб. О современной буржуазной эстетике. 1971, с. 135). Тук действие, мисъл и образ са в едно неразрушимо синкретично цяло. Така е у Гогол, така е и у Йордан Радичков. Човекът е фикция, фантом. От „бисер на природата“, от „знак на бога“ той се е превърнал в знак на знака. „Шапката-невидимка“, зад която се скрива човекът у Йордан Радичков, е по същество успешен художествен опит да се създаде съвременен мит и това е митът за човешката екзистенциална мнимост.

Когато казваме „човекът е съвкупност от обществени отношения“, ние изразяваме по определен начин една истина, в която частичното се отнася към общото, включвайки се в неговото множество. Едното и другото са съотносими, но не тъждествени. Но когато кажем: човекът е шинел, човекът е нос, човекът е бомбе, ние изразяваме по друг начин своята мисъл, в която за разлика от първия случай е налице тъждественост (изоморфизъм) между два обекта. Това са две различни сфери на логично и предлогично описание на явленията. В първата предметът се ориентира към понятие, изразено с особен метазик на представи, във втората — предметът се изразява с особен метатекст, т. е. със „също такъв предмет, но разположен на йерархически висша степен първопредмет, пробраз на предмета“. Първия тип описание Лотман и Успенски наричат „немитологично“ (диспаративно), а втория — „митологично“ (ТЗС. Миф, имя, култура, с. 282). Светът в представите на митологичното съзнание се състои от обекти еднорангови, еднократни, неразчленени на признаци, като отсъствие-то на логическа йерархия се компенсира с йерархия, семантично ценностна във висша степен.

Множеството в новелата на Й. Радичков изчезва в образа на е д и н, знакът става собствено име, повествованието за бомбето — повествование за човека.