

ЧОВЕКЪТ И ЛЮБОВТА У ДВАМА РОМАНИСТИ (АНТОН СТРАШИМИРОВ И ДЖОРДЖЕ КАЛИНЕСКУ)

СТРАХИЛ ПОПОВ

Проблемът за сравнително-типологическите изследвания на литературните взаимоотношения занимава особено интензивно световната литературна наука в последните две десетилетия. И причината за това се крие не толкова в преодоляването на стария френски компаративизъм с неговата „европо-центристка“ или „западно-европо-центристка“ насоченост.¹ Въпросът е по-сложен и засяга новите по-комплексни задачи, които в настоящия етап стоят пред литературната наука: изучаване в синхронно-диахронен план на зоналните и регионалните литературни връзки като необходим етап за пристъпване към една история на световната литература.² В същност зоните и регионите са наднационални оформили се географско-исторически общности, в които възникват сходни в типологическо отношение литературни явления. В този смисъл те са особено благодатно поле за изследване в синхронен план на подобни литературни системи.³ Твърде тесните граници и канонически схеми, в които се реализират изследванията на традиционния компаративизъм, не са в състояние да отговорят на подобни крупни задачи. Налагат се нови теоретически концепции, които да стимулират и „организируют“ една нова методология в сравнителното литературознание: търсене, анализиране, обяснение и обобщение на литературни съответствия, на сходни, родствени литературни явления, независимо дали съществуват между тях конкретни или генетически връзки; такива явления, между които съществуват дълбоки сходства от структурно естество.⁴ Твърде разнообразни нива предлагат типологическите изследвания: типология на стила, литературните направления, жанровете и т. н. Човекът и неговото комплексно обкръжение — главен проблем на литературата и изкуството — става обект на всестранен анализ-синтез: сходства в системата на идеологията, „обусловена от историческото сходство в обществените отношения“⁵ — при това мирогледът се разглежда не като проста система от теоретически възгледи у художника, а много по-широко — като съвкупност от всички негови отношения към заобикалящия го свят: емоционални, рационални, научни, естетически, морални, философски. Оттук и голямата роля на „социалните емоции“⁶, които инспирират в различни епохи различни „типове

¹ Вж. Paul Cornea. *Regula jocului*. București, 1980, Editura Eminescu, с. 95.

² Вж. И. Г. Неупокоева. *История всемирной литературы*. М., 1976.

³ Пак там, с. 102.

⁴ Вж. М. Б. Храпченко. *Художественное творчество, действительность, человек*. М., 1978, II изд., с. 341.

⁵ Вж. В. М. Жирмунский. *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*. М., 1958, с. 15.

⁶ Вж. Ю. А. Андреев. *Человек в мире. Поиски и утверждения принципов социально-психологического анализа в советской литературе 20—30-х годов*. — В: *Проблемы психологизма в советской литературе*. Л., 1970, с. 155—156.

на художественото съзнание“ (съзнание, което се проявява по специфичен начин в различните родове изкуства на дадена епоха).⁷ Оттук произтичат и някои по-специални задачи: изследване сходството между системите на художественото мислене и в частност — сходството между художествените системи на литературните жанрове.⁸

Една перспективна област за синхронно-типологически изследвания особено в рамките на една зона, като имаме пред вид, че жанровата система не е била обект на подобни широки обобщения. Да не говорим, че в синтетичен план досега не е осъществено изследване, в което диалектиката на националните, зоналните и регионалните художествени системи в рамките на даден жанр да се наложи като плодотворен научен метод. И особено това е характерно за зоната на европейския Югоизток, по-специално за българо-румънските литературни взаимоотношения през първите две десетилетия на XX в. и в периода между двете световни войни. Задачата тук не е да бъде изследван и обяснен комплексът от причини за съществуващата огромна празнина във взаимовръзките между културата и литературата на двете съседни страни. Но не е особено трудно да се отгатне, че тези причини са от национално и социално-политическо естество: барутният погреб на Балканите, който избухва в унищожителни войни между държавите на европейския Югоизток и създава изключително напрегната атмосфера през първата половина на XX в. Интересите на големите империалистически сили действително успяват да създадат огромна пропаст между балканските страни, в която дълго време е наложен вулканичният градус на национализма. В такава атмосфера трудни, почти невъзможни са не само национално-политическите, но и литературните взаимоотношения. Като че ли нищо не е останало от оная културна общност, която се осъществява към края на XIV в. и последвалите две столетия, когато Търновската книжовна школа на Патриарх Евтимий налага своето влияние на Балканите и в Русия. Защото няма нищо парадоксално във факта, че унищожаването на политическата независимост на България под ударите на турското нашествие съвпада с разцвета на българското културно влияние и интензивните за времето литературни и културни контакти между страните на Югоизтока и Изтока.

Тези контакти между България и Румъния продължават и през епохата на Българското възрождане и националноосвободителните борби. Периодът обаче от първата половина на века се отличава значително от предходните епохи. В една своя статия от 1907 г., изпратена в София за сп. „Мисъл“, Илариен Кенди пише: „Що се отнася до съседните страни, твърде странен е фактът, че интелектуалните връзки са така ограничени, че от литературна гледна точка едни за други ние представляваме почти „terra incognita“. Нито се превежда, нито дори има някаква информация...“⁹ Докато в България акцентът пада върху превода от румънската литература, разбира се, не в голямото многообразие на литературния процес, в Румъния преобладават критически отзиви за произведенията на българските писатели, без да има възможност румънският читател да влезе в пряк контакт с тези произведения. Според Елена Сюпюр това е един необходим етап в румъно-българските литературни взаимоотношения, който предшества периода след 1918 г., когато преводите от българската литература в Румъния бележат много по-високо ниво в количествено и качествено отношение.¹⁰ Има основание авторката, когато твърди, че до 1877 г. българската литература е свър-

⁷ И. Г. Неупокоева. Цит. кн., с. 97.

⁸ Пак там, с. 158.

⁹ Цит. по книгата на Elena Siupiu r. *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878–1918* (București, Editura Minerva, 1980, с. 123), която представлява пълна картина на взаимната рецепция на двете литератури в двете страни през посочения период.

¹⁰ Пак там, с. 111–112.

шено непозната за румънския читател; че „билингвизмът“ на българина в Румъния не засяга румънския читател през тази епоха; въпреки доброто познаване от страна на румънското общество на българската душевност, културата на съседната страна, идеалите на българите-емигранти, директни контакти с българската литература не съществуват. Друг е въпросът, дали „информационният“ период като необходим етап в интензифицирането на преките българо-румънски литературни взаимоотношения трябваше да предшества времето на преводите или, обратно, би било по-ефикасно средство. Във всеки случай безспорен факт е, че в зоната на европейския Югоизток до края на Първата световна война много по-силен е интересът към руската и западноевропейската литература, отколкото към литературите на съседните страни. Затова съвсем не е странно, че редица публикации в Западна Европа върху културата и литературата на балканските страни изиграват ролята на своеобразен стимулатор за подсилване на взаимния интерес между тези народи, които действително в продължение на векове са живеели в един общ духовен климат.¹¹

В действителност българският и румънският читател в периода до края на Първата световна война имат съвсем повърхностна, далеч непълна представа за литературата на двете страни. Въпреки ентузиазма на интелектуални среди към взаимно опознаване тази културна „политика“ има преди всичко спонтанен характер. „Така . . . българският читател остава с впечатлението за румънската литература, придобито само от прозата на Ал. Влахуца, Михаил Садовяну, Йон Ал. Братеску-Войнеши, прозата и поезията на Т. М. Стоенеску, К. Нутзеску, Л. Николяну, Н. Роман и др. Нищо не се знае за творчеството на П. Черна, Ал. Мачедонски, Барбу Делавранча, Дуйлиу Замфиреску . . . Както и румънският читател остава с една представа за българската литература само от творчеството на Ив. Вазов, Алеко Константинов и Елин Пелин. Нищо не се знае за Пейо К. Яворов, Димчо Дебелянов, прозата на Антон Страшмиров, за литературната дейност в социалистическите списания, за основоположника на българската марксистическа мисъл Димитър Благоев.“¹² Все пак началото на взаимните връзки в литературната област между България и Румъния е поставено. Посредством преводите, които действително се увеличават след войната, литературните взаимоотношения между двата народа стават по-интензивни. Въпреки че трудно може да се говори за взаимни влияния между двете култури и литератури.

При това положение като че ли единствено изследването на синхронните¹³ и типологическите аналогии в двете литератури могат да доведат до плодотворни резултати. Без съмнение в периода от първата половина на XX в. редица синхронно-типологически паралели в българската и румънската литература са очевидни. Те се обясняват с подобие на културно-историческия климат в двете страни.¹⁴ Още първото десетилетие на новия век поставя началото на решителни метаморфози в традиционните социално-психологически и морално-философски стойности за смисъла на човешкия живот. Започва преоценката, ерата на съмнения, която особено се задълбочава непосредствено преди войните и след тях. Новите поколения в Румъния и България застават на един кръстопът, символизиран във въпроса-дилема: „А сега накъде?“ Един страшен въпрос, в който надеждата едва мъждука сред морето от кръстни съмнения. Защото вярата на интелектуалеца в непоклатимите някога морални ценности е прекършена, нови етични стойности още не са създадени. Дълго време ще се търси яснотата, през всевъзможни

¹¹ Цит. по книгата на Elena Siupiur. *Relatii literare ramano-bulgare in perioada 1878-1918* București, Editura Minerva, 1980, с. 129.

¹² Пак там, с. 171.

¹³ Вж. Паул Корня. *Пос. кн.; вж. и Al. Dim a. Conceptul de literatură universală și comparată*, București, 1967.

¹⁴ П. Корня. *Пос. кн.*, с. 99. Така румънският социолог на литературата определя синхронните литературни връзки.

превратности на живота ще си пробива път многоаспектната ориентация на новия човек. В такива гранични ситуации, каквито са войните, настъпват колосални драматични стълкновения в индивидуалната и колективната душевност, през социалния и морален шок се филтрират метаморфозите на човешкото съществуване, въплътени в клокаещите мисли и емоции на поколението. Съвсем естествено този дух на времето в двете страни, провокирал толкова въпроси-дилеми за смисъла на човешкото съществуване, поставил пред съда на епохата разрешаването на редица проблеми от философско, социално, морално, психологическо естество, намира своята изява в сферата на литературата. И преди всичко в света на романа, жанра, единствен в състояние да обхване цялото многообразие на епохата. И съвсем не е случайно явление, че всички тези вибрации в социално-психическия живот предизвикват нови структури в романа, видоизменят системата на жанра. Един безспорен факт не само в румънската и българската, но и в европейската литература като цяло е стремежът към анализиране на „третото“ измерение у човека — дълбочината. А това е вече насоката към аналитичния роман, чието начало в румънската литература поставя Л. Ребряну¹⁵, в българската — Антон Страшимиров.

* * *

Може би изглежда странно съпоставянето на две романови системи (на Антон Страшимиров — „Висящ мост“, „Бена“, и Дж. Калинеску — „Enigma Otiliei“ — „Загадъчната Отилия“) — търсенето и анализирането на аналогии в тези романи, когато дистанцията във времето на тяхната публикация е едно десетилетие (романът на Калинеску излиза от печат в 1938 г.; на Страшимиров — през 20-те години, непосредствено след романа „Хоро“ — 1926 г.). Но нека не забравяме, че проблемите, интерпретирани в „Бена“ и „Висящ мост“, възнуват Страшимиров още преди Първата световна война — тогава той пише повестта „Кръстопът“, замисля и частично осъществява романа „Без път“, драмата „Висящ мост“. Войната само задълбочава конфликтите, филтрира преходното, за да изкристализират с по-голяма яснота психическите драми на поколението. У Калинеску забелязваме нещо подобно. Така, добросъвестно, по балзаковски маниер, романистът посочва астрономически точната дата от началото на романовото действие в двутомния си роман „Загадъчната Отилия“ („... началото на юли 1909 г., малко преди десет часа. . .“). Но ние не се съмняваме, че реализирането на романовия свят ще бъде повлияно от последвалите метаморфози в социално-психическия климат на времето (нима не е подобно положението със Страшимировия роман „Пропаст“ — 1936 г. — със сюжет от Първата световна война?). Действително различията в двете творчески индивидуалности (на Страшимиров и Калинеску) са очевидни; различия, които провокират различни жанрови особености на романите: у Калинеску — роман-социална фреска; у Страшимиров — камерно-аналитичен роман, въпреки че замисълът на българския белегист е бил друг: той проектира серия от пет романа под общото заглавие „Висящ мост“, в които художествено да илюстрира духа на превратните времена в българския град. Но и двамата художници на словото неслучайно концентрират своето внимание върху вечните проблеми, които през всички времена са били обект на литературата и изкуството (особено са актуални те в преходни епохи): любовта, морално-етичните норми в отношенията между мъжа и жената, сложните отношения в семейството, дълбоко психическите пластове у героите. А това придава по-особена нюансировка на романовия изказ.

И двамата романисти клонят към непознатите (и непознаваеми още) извивки на темпераментното чувство, търсят внушението на неповторимия миг,

¹⁵ Вж. Silvia Burdea. Romanul primului război mondial. București, 1977, с. 20.

омаята на спонтанното. Писатели-психолози, те притежават остро чувство за многообразието и изменчивостта на човешката природа. Бена и Отилия са многострани характери, които решително отхвърлят статичността и еднолинейността в поведението и действията си. Във всяка една от тях съжителствуват по няколко образа, които извяват своя лик в конкретните ситуации. Инженер Раданов е изненадан от разноликата Бена — всеки миг тя изпъква в нова светлина, винаги неповторима. „Какво криеш ти в себе си, момиче? Коя си ти, тъй различна? Защо аз не мога да те видя една? Как става тъй, че аз в тебе ловя с еднаква сила и правда, и лъжа?“¹⁶ — учуден заявява той.

В почти подобни ситуации попада и Феликс. С всички свои действия Отилия прогресивно става все по-енигматична за дълбоко влюбения в нея млад човек. Писателят проследява в най-малки детайли зараждането и развитието на любовта-чувство у Феликс, което постепенно обхваща цялото му същество. Над всичко обаче доминира загадката, която се излъчва всеки миг от Отилия и провокира в душата на Феликс разнообразни и разнородни състояния: тревожно очакване, драматични съмнения, ликуване от мимолетната „победа“, която в същия момент се оказва илюзорна, защото „здравият“ разум на Отилия (или добре изиграна сцена на свенливо кокетство, което граничи с дързостта на пресметливия акт) прекратява атмосферата на сладката омая и възстановява равновесието на спокойните мигове. Дори има моменти, когато своеобразният мазохизъм на Отилия е толкова искрено демонстриран, че изглежда невероятен за Феликс и той изпада в още по-голямо недоумение. В разговора между тях, който засяга мечтаното (за Феликс само) щастливо бъдеще в семейния живот, Отилия, за да избегне категоричния позитивен отговор, използва оръжието на собствената си посредственост (поне така искрено в момента мисли за себе си, старейки се да убеди младия човек). Тази спонтанна, но не непринудена автохарактеристика не само че не убеждава Феликс, но го изправя пред нова, неразрешима ситуация. Разстроен, той възкликва: „Отилия, ти винаги ми се изплъзваш, не ме обичаш. Искаш ли да се променя, да стана щик? Ще се опитам!“¹⁷

Калинеску обаче не се стреми към тотално обяснение на женската психика. Той само поставя своя герой в различни ситуации на любовта-чувство (много по-рядко пред пламъците на любовта-страст). Романистът-психолог познава прекрасно психологията на първата любов, обикновено неподатлива на безпристрастен анализ-синтез. Той оставя сам героя в лабиринтите на омагьосания кръг-любов, без да експериментира с него. Имаме чувството, че над героя- „той“ не тегне водещата ръка на неговия създател.

Страшимиров, напротив, непрекъснато рови, прониквайки в най-потайните кътчета на душата, където човешките страсти са разбулени, и тук прави своите открития. Прозрачното було на романтиците, което придава непроницаемост и необясним чар на жената, е снето. Като у древногръцката Фрина е премахнато и последното наметало. Целта е една — разгадаване на тайната. Един вечно актуален проблем, който ангажира вниманието на изкуството от най-древни времена до днес. Нито един значителен художник не го е отминавал в творчеството си. В Страшимировия роман има моменти, когато художникът се заплита в противоречия, но това е неизбежно при комплексния анализ на женската душевност. Пък и едва лие възможен изобщо обективен и за всички времена анализ на индивидуалната човешка психика. Ние ценим обаче преди всичко субективната проникновеност на художника-психолог. Страшимиров може да не е убедителен с обобщенията си за женската природа, но не можем да не оценим проникателността на психологическия му детайл. И смелия творчески експеримент на романиста.

¹⁶ А. Страшимиров. Съчинения. Ред. Д. Б. Митов. Т. III. Бена. С., 1947, с. 474.

¹⁷ G. Gălinescu. Opere, 4. Enigma Otiliei (2), 1966. Editura pentru literatură, с. 247.

Всички следващи цитати са по това издание.

Но това все още не е достатъчно за един художествен образ. Защото призиването на изкуството не е само да бъде „върховен акт на мисълта“. В този смисъл българският писател е много по-близо до тезата на Ловинеску, до художествената практика и естетиката на Камил Петреску, отколкото до Калинеску. Страшимиров е убеден, че развитието на философската и психологическата наука е пряка последица от промяната в общественото съзнание на дадена епоха и това оказва решително въздействие върху оптиката на художника. За разлика от него Калинеску предпочита „класиката“. Като сътрудник във „Vita literara“ (Литературен живот — 1926 г.) и в своите списания „Sinteza“ („Синтеза“ — 1927—1928 г.), „Capricorn“ („Козирог“ — 1930 г.) и „Jurnal literar“ („Литературен вестник“ — 1939 г.), той защитава становището, че „литературата не е във връзка с психологията, а с човешката душа“. Художникът трябва да обхване директно и в цялата ѝ сложност човешката природа. „Душата винаги е една и съща, научното познание се развива. Чудно би било едновременно с научното познание да се променят и психическите моменти, т. е. човешката душа, и героите на Балзак да останат анахронични.“¹⁸ Въпреки неговата препоръка към румънските писатели „да облекат смокинга и банския костюм“, за да присъствуват и изобразят новите тенденции в духа на епохата, естетиката на Калинеску предпочита класическите форми на романовия изказ.¹⁸ И трябва веднага да се добави: в художествената си практика, по-точно в „Загадъчната Отилия“, романистът почти не изменя на естетическото си кредо. Писателят е убеден, че художественото творчество е синтез на емоционални и интелектуални елементи, а не обикновена илюстрация на научни истини.

Страшимировият аналитичен роман изобилствува с пасажии, в които готовите логически формули заемат своето място. Но те са преминавали през творческата лаборатория на художника и са съобразени с конкретната ситуация. Героите влизат в конфликт със социалната среда и със себе си. Неслучайно те са представени в гранични ситуации, при които силата на психическия шок освобождава вътрешните пружини на душата. Страшимировите герои могат да живеят само разтърсвани от силни страсти. Те са уловени в момент, когато са най-естествено непринудени — когато психическият шок позволява изненадата и необмислените постъпки. Ето защо нито един психологически момент не прилича на следващия. „Оригиналността“ на жената е пълна, почти никога тя не се старее да предвиди последствията. Бена живее ден за ден, съобразно случайността на срещата и конфликта. Удивително гъвкава и логична сама за себе си, тя живее пълноценно само в сегашния момент и нищо не е в състояние да предизвика у нея превратно преживяване чрез спомена. У Бена се чувства една ярко манифестирана жизненост, която влиза в явно противоречие с традиционната психология и преодолява нормите на установения морал. Неуравновесеният ѝ характер е пряко следствие от изключението в нейната психика. А това косвено внушава социалната и идейната дезориентация на интелигента през войната (и след нея). Той блуждае в един омагьосан кръг, заплетен в лабиринтите на собствената си душа. Съзнателно или не романистът внушава на читателя точно тази идея — интелигентът е на кръстопът и само една очистителна буря може да го избави от неговата безпътница. В тези романи, първоначално проектирани като цикъл, Страшимиров е и моралист, и народопсихолог, и художник на индивидуалните душевни прояви, социолог и историк на конкретната епоха. Самият писател пише: „След преживяното крушение (войните — б. м.) повърнах се с дълбока горчивина върху своите предварителни догадки и прозрения. И спрях на проектираната си драма „Висящ мост“. Сега задачата беше обаче тъй сложна и тъй

¹⁸ Вж. О. V. S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Vol. I. Editura Minerva, București, 1972, с. 545.

мрачна, че ми се видя съвсем неподходяща за драма. И „Висящ мост“ се разрасна в обширен епос — серия от пет романа, — с общ наслов „Висящ мост“. Заработих върху обширния проект. И дадох първия роман — „Без път“ (в по-късна преработка нарекох го пак „Висящ мост“).¹⁹ Може ли той, регистраторът на всички трусове на своето време, да не отбележи упадък на нравствените ценности, причинени от войната, да не посочи пътищата за преодоляване кризата у духовете, когато цял живот има ясното съзнание, че е духовен вожд на своя народ. Хуманизмът му, макар и твърде абстрактен, е очевиден.

Героите на Калинеску не са реализирани в такива обобщени и абстрактни параметри. Но и той като българския романист търси истината за женската душевност в тази чудна асоциация на крайностите и противоречията. Без да мислеше да приложи към сферата на чувствата студения метод на анализа, характерен за света на идеите. И без да води своята героиня през тъмните светкавици на любовта-страст, на крайните гранични състояния, които предизвикват остри душевни драми и страдания. Върху Отилия не тегне мисията, придадена от автора, за бъдещата идеална жена, за жената-еталон като духовен партньор на мъжа. Безгрижно непринудена, тя е дете — продукт на днешния ден, миналото и бъдещето решително са избегнати дори в най-интимните ѝ помисли и желания. „... Винаги съм се страхувала предварително да решавам нещата, нещата, които не са в моя власт. Никога не съм казвала: утре ще свиря на пиано, но застанала пред пианото, съм свирила. Никога не си ме чула да казвам: ще ходя в Париж, а веднага тръгнах, когато ми предложиха. Не разбираш ли какво искам да ти кажа? Разговарям с тебе сега и ти казвам: „обичам те“, за тебе ще се омъжа, но сега не мога. Не обещавам нищо, гледам живота, който се развива, от тебе зависи всичко“²⁰ — заявява Отилия в един от многобройните и безполезни за Феликс разговори. Младият мъж е смаян не толкова от Отилия, колкото от своето съзнание, което не успява да обхване привидния, но логичен хаос в женската душа. През тревожната анализираща мисъл на героя авторът търси отговор на „проклетите“ въпроси, които смущават душата на Феликс. Въпреки убеждението му, че Отилия не е способна на дълбоки чувства, че душата ѝ е непонижаема, той не престава да търси яснотата в отношенията между тях. Съмнението и недоверието във формулата „обичам те“ отключва неподозираните до този момент анализаторски способности у него. Съвършено чист в своите помисли и желания, студентът всекичасно прави (и повтаря) най-фатални грешки: идентифицира мъжката и женската психика в любовта. Но неговите рефлексни-анализи не само че не предизвикват очаквания отговор от страна на жената, но и все повече го отдалечават от истината за тяхната интимна връзка. Дори мисълта за бъдещото наследство Отилия пренебрегва с онова артистично безредие, което характеризира цялостната ѝ индивидуална природа. Живеейки в сегашния миг, отдалечена значително от бъдещето, в което грозната усмивка на старостта неминуемо я чака, тя пък с театрален жест би съкратила земните си дни. . . . , когато дойде съответното време. . . , без да бъде сигурна, че ще изпълни мимолетния си замисъл. Нито сегашната, нито бъдещата гарантирана сигурност е в състояние да задържи вниманието и мисълта ѝ. Бъдещето се очертава като блян с непредвидени, неочаквани, но щастливи перспективи, като един вечен банкет на духа, който никога няма да секне. В този смисъл тя е неуловима и непонятна не само за Феликс. Вездесъщият Луцифер Станика също търси разумни обяснения за нейните постъпки, но затъва в по-големи заблуждения от неопитния студент по медицина. Наистина в своята любов Отилия се домогва до свобода, която граничи с абсолюта. По такъв начин тя се осъществява като

¹⁹ А. Страшимиров. Съчинения. Т. VII. С., 1963, с. 201—202.

²⁰ G. Gălinescu. Op. cit., p. 108.

силна индивидуалност — енигматична величина, която търси своята личностна изява в контакт с обкръжаващите я. Без обаче да притежава съзнанието, че е успяла да стане личност. Имаме чувството, че романистът е създал този индивидуализиран тип, който не е обусловен изцяло от условностите на социалния живот, с явното съзнание да го наложи като вечен тип за всички времена. Защото твърде широк и разнообразен е вътрешният ѝ живот, за да принадлежи изцяло само към своето поколение. Неудовлетворена от ограниченията на самодоволното съществуване, от злостните интриги и мечтите за еснафско благополучие у Аглае, Аурика, Станика, Отилия търси изход от душната атмосфера на семейството в своята илюзия за безграничната волност. Затова единствено въображението запълва празнотата на състоящето у нея. Една своеобразна несретница, артистична нехайница, която оставя навсякъде незаличим спомен след себе си. Тя е една в тъмното царство на досадата, на жалкото съществуване в средата на скъперника дядо Костаке и семейството на неговата сестра Аглае. Ето защо предпочита живота на волнокрилата любов, понякога твърде непридирчива към качеството на конкретните си прояви; любов, която често мени своите отсенки в зависимост от временните настроения на героинята. Подобен полет на Отилия към въображаемостта крие в себе си немалко героизъм. Това е своеобразен подвиг, който изглежда безумие у всички околни. Голяма душевна твърдост се изисква да пренебрегнеш едно бъдещо наследство, да се отнасяш с безразличие към него, да се възмущаваш искрено от скъперническите действия на дядо Костаке към Феликс, когато си сираче, сам на този свят, без никаква реална подкрепа (освен тази на Паскалопол). Тя скъсва без колебание със стойностите на средата си, тръгва с Паскалопол за Париж в най-тъмна неизвестност, разделя се по-късно с него „и сега е из Испания, Америка, не зная къде-си, съпруга на някакъв граф...“, според думите на всезнаещия Станика. И никога не скъсва със стойностите на собствената си природа. С безгрижието на жена, която знае, че всичко ѝ се прощава, заявява на Паскалопол: не би се поколебала да му измени с Феликс, ако е сигурна, че младият човек страда по нея... , защото продължавала да го обича силно. Отилия блуждае в тъмната на неизвестността, но непогрешимо като сомнамбуле устремена към щастието, макар то да се оказва илюзорно. И никога погледът не търси обратния лъч на рутината, безвъзвратното решение е окончателно. Героинята преодолява без колебание осветените от традицията нравствени ценности и предпочита волността на своята „несрета“. От какво естество е тя? Романистът акцентува не на причините от подобна постъпка, а на вихрения полет на душата, обобщава с една дума, „енигма“, в синтетичен план, само резултата от действието.

И наистина тази жена-загадка не може да не предизвика оправдан интерес към себе си. Феликс обича Отилия с пламъците на избухналите първи чувства, приема я с всички развихрени стихии на нейната природа. Той се възхищава от нея, а възхищението отключва въображението, което командва бъдещата наслада в любовта. Затова нищо не е в състояние да го спре — всички свенливи негови средства преследват нейната любов. Малко значение има фактът, че чувството ѝ се колебае между него и Паскалопол. Само огнената ревност и съвестта в подобни случаи нанасят своите тежки удари върху непорочното му съзнание и причиняват страдания, които катализират любовта му и доставят парливо-приятно удовлетворение в отделни моменти.

Калинеску обаче не поставя своите герои в остри гранични ситуации, в които полюсните превъплътения се взаимопроникват и обуславят. Напротив, Страшимировият темперамент е склонен към драматични преживявания. В някои случаи той „принуждава“ героите си да се изявят в непривична обстановка, контрастираща с любовта им, за да теоретизира по вечните проблеми — живот, любов, смърт. Никаква логика не оправдава „играта“ на страст между Бена и

Раданов в гробищата, както изводът-обобщение за женската психика: „Тя (жената — б. м.) се бои от смъртта, но никога я не чувства като своя сянка. Жената не мисли, не вярва, не благоговее! Тя само се бои. . .“²¹ Силните, противоречиви страсти на Бена, достигнали до пароксизъм, се проявяват в такива гранични ситуации, когато страхът от евентуалната мигновена смърт във вълните на морето се преплита с първичния инстинкт за отдаване на любимия мъж. Но това е само една игра на страсти и на. . . контрастни ситуации, които биха изяснили по някакъв ирационален начин тъмните, неуловими тръпки на похотливото чувство у жената. Тук разумът е нищо, инстинктите — всичко. Вахханалията на чувствата, търсенето на смъртта като катализатор на любовта-страст издава преднамереността на картината. Липсва истинският драматизъм въпреки ефектните фойерверки на стила и ситуацията.

Подобни фрагменти, в които мисълта е в особено активна позиция, са често явление в Страшимировия роман. Това му придава камерно звучене. И все пак реализацията на героите не е ограничена само в тесните рамки на мисълта. Романистът е отделил значително внимание на влиянието на обществените фактори върху оформянето на героите. Духовното отчуждение на интелигента е следствие от социалните промени — войните и новите класови разслоения. По такъв начин неговият герой има многогласово звучене — той е в непрекъсната кореспонденция с повелата на конкретния исторически момент. И точно този факт го оформя като тип. Интелектуалецът-личност Раданов, въпреки че е мислещ човек, не стига никога до херметизъм, до самотата на мъдрец, пристрастен към интелектуалния аристократизъм. Автоанализът и култът към човешкото „аз“ са само един момент от неговото самоизявяване, противодействие на обезличаването. Героят се бори със своята вяра в живота, за своята независимост в едно време, когато „антиличностите“, ограничени умствено и емоционално, но силни със своите догми, налагат морала на своето консуматорско съществуване. С каква горчивина инженер Раданов приема съобщението в пресата за коригирането на неговия проект! „Декори! Ако и в душата си носим само декори. . . тогава човек е наистина клоун. Играем, значи, на въже. И животът ни е майстория за печелене на пари. . .“²² Неговата сила се дължи на вътрешния съпротивителен потенциал, насочен против стандартизацията, която погубва човешката личност, превръща я в един посредствен нерв от гигантската енергия на масите. Психично неуравновесеният Съботинов не издържа натиска на обществото и завършва трагично. Има нещо агресивно, властно в поведението на Раданов. Подчертано изявена егоцентрична натура, енергичен, той е от онези силни Страшимирови герои, които оставят следа по своя път. Психичната устойчивост на външни влияния подсилва неговата склонност към интелектуален „вождизъм“. Социалната психология подчертава агресивността и влиятелността на подобна категория хора. Неслучайно в конфликтни моменти, когато е настъпило известно униние у него, той си припомня (или му припомнят) приказката „Депата на леса“, в която прилепът симболизира неговата личност. Сякаш прилепът-символ говори с неговите думи, отправени към света, който не познава силните, изгарящи страсти и колосални колебания: „За вас няма тайна, няма безпредел, няма вселена! Вий не знаете какво се крие в мрака, че в него може да се гледа, че той свети. За вас няма тъга, няма чезнене, няма безутешно скитане в нощта. . .“²³ Не подхожда на интелектуалеца-вожд да лети само „денем с крилатите червейчета“; за него нощта с многобройните си чудовищни контрасти е запазен и предпочитан периметър. Неслучайно към него се обръща за съвет и помощ учителката Тиха Касева,

²¹ А. Страшимиров. Съчинения. Редактор Д. Б. Митов. Т. III. Бена. С., 1948, с. 524.

²² Пак там, с. 236.

²³ Пак там, с. 284.

която е загубила контакт с масите, почувствувала е ужасяващата самота на непухия човек. Раданов се е сблъскал със страшната „философия на безначалието“ на Запад. Той разбира, че безсилието и отчуждението на Тиха Касева от народа и от самата нея не се дължи на „навей от чуждо небе“, а е продукт на домашния живот. „Опустя... някак изведнъж опустя животът ни. С всякото става нещо странно: липсва чувството на гражданственост... замря социалният усет...“²⁴ Оттук до песимизма има само една крачка. Раданов обаче има достатъчно сили у себе си, за да не изгуби вярата в народа. Единствено при него се осъществява движението от индивидуалността към личността, защото е бил докоснат от „огнивото на великото отрицание“, прозрял е истината в „нощта на живота“. Индивидуалистът Раданов е твърде далеч от безусловната лична свобода, издигната в култ от Васко Габринов. По-точно той уважава свободата на личността, но не за да тържествува законът на джунглата, а за да осъществи обновителните си идеи.

Страшимиров обединява в един хомогенен блок поведението, чувствата и морала на героите си. Неговите аналитични романи проследяват границите, в които може да се прояви същността на интелигента, неговата природа. Човешката природа, този витален принцип, индиферентен от само себе си към доброто и злото, не може безнаказано да бъде потъпкана. Нищо по-опасно от това да се задуши първичният душевен импулс, да се ограничи в готови схеми, които да се съобразяват само със здравия разум. Борбата между човека и неговата природа се състои не в нейното потискане, а в превъзможването ѝ посредством мощните съображения на сърцето. Бруталната намеса на разума води най-често до тежки последици и душевни депресии.

За Страшимиров истината е в уметелото балансиране между повелята на сърцето и построенията на разума, който е в състояние да направи човешкото съществуване не само поносимо, но и хармонично. Човекът изцяло — сърце, воля, интуиция, разум — трябва да се проникне от необходимостта за борба със своята природа. В тази борба, трудна по своя характер, той не трябва да я разруши или унищожи, а да съумее да я контролира, за да може в определени моменти да я коригира. Духовният двойник на Страшимиров, инженер Раданов, успява да усмири буйната си природа и да се прояви като цялостен хармоничен тип. Но опитите му с Бена пропадат, защото максималистичните му идеи търсят цялостен успех, без да държат сметка за индивидуалната природа на жената.

Заставяйки своите герои да се съобразяват с моралните норми, Страшимиров държи сметка за нормалните човешки чувства. Въпреки вложените „разумни“ идеи за бъдещата хармония между двата „целни индивида“ — мъжа и жената — обективно той е adept на „чувствения“ морал. Неговата Бена взема решение за бъдещите си действия и едва след това размишлява (ако е необходимо). Обикновено първият избор, спонтанен, защото е продиктуван от инстинкта за самосъхранение, свързан е с избора на собственото съществуване, се оказва решаващ. Така тя осъществява своята индивидуална свобода. Защото се ръководи от най-висшите прояви на своята природа. Страшимиров е твърде проникателен анализатор на живота, за да си позволи неправдоподобно и еднолинейно интерпретиране на своето време.

Всички негови герои са детерминирани от социалните категории на конкретния исторически момент. На пръв поглед алиенацията на интелигента в неговите аналитични романи създава реални предпоставки за осъществяването на героя изключително в етико-психологически план. Инженер Раданов живее цялостен живот в измисления свят на своите идеи, които са неосъществими в

²⁴ А. Страшимиров. Съчинения. Редактор Д. Б. Митев. Т. III. Бена, С., 1948, с. 295

настоящото. Самото съществуване на героя го поставя пред неразрешени проблеми от живота, които са твърде сложни, за да може да има ясно съзнание за тях. В този смисъл той е „проблематичен“ герой-личност, т. е. критично настроен към каноните на традиционния морал, но и човек, който изживява драмата на своето време, без да може да я разреши. По такъв начин съдбата на героя е свързана неразривно със състоянието на обществото в един преходен период — когато неговите морални ценности не могат да се наложат поради силното противодействие на традициите. Индивидуалното „аз“ се разширява извънмерно и съпада с универсалното „аз“, характерно за съответната социална група. „Откритията“ на обществените и хуманитарните науки насочват Страшимиров (и героя) към нови перспективи. Но моралът като обществено явление е твърде консервативен в сравнение с науката, която поставя пред човешкото съзнание непрекъснато проблеми за разрешаване. Това „несъответствие“ създава едно празно пространство, което трябва да се запълни с абстрактни идеи, съществуващи отвъд доброто и злото. Този процес на интензивна умствена ангажираност е безспорен факт за част от българската интелигенция в навечерието на войните. Тя не може да се примири със стандарта и конвенциите на възходящата буржоазия и търси нови пътища за самоизявяване. Раданов не страда от липса на морални принципи, защото познава здравите традиции на миналото, част от които преплита с новите си идеи. Неговата драма се дължи на безвремието, в което са разрушени дори илюзиите към съвършенство.

С поставянето на подобни проблеми Страшимиров разрешава етичните норми в социален план. Той противопоставя аморалността на Вания и Васко Габринов на „аморалността“ на Раданов, който за разлика от фасадно-декоративния еталонен свят на пасивно консуматорство създава свой, макар и илюзорен, щастлив кът, където стойностите на живота са в непрекъснат динамизъм. Действително в аналитичния си роман Страшимиров не изтъква на преден план класовата детерминираност на героите (не е това и целта му), но все пак съществува граница между интелектуалеца Раданов и безпринципния самодоволен свят на Васко Габринов. Различията между тях са особено очевидни, когато се срещат с любовта. В едни случаи това човешко чувство се превръща в еротично желание, стремеж към притежаване заради самата победа. Егоистичната страст на Васко Габринов към неговата братовчедка Вания не познава никакви висши полети на духа, без които любовта се обезценява.

Тук Страшимиров прави опит да навлезе в сферите на семейството, но трябва веднага да се добави: акцентът на художника не пада върху многообразните взаимоотношения в това малко общество, битовата страна съвсем съзнателно е игнорирана. Докато романът на Калинеску проследява в ширина и дълбочина живота в няколко семейства (на Аглас — Симион, на дядо Костаке, на Станика — Олимпия и мимоходом на Тити), в Страшимировия роман семейството е интерпретирано предимно от гледна точка на корелацията любов — морал в живота на героите. С това можем да си обясним факта, че в „Загадъчната Отилия“ въпреки заглавието на романа не любовта заема централно място в повествованието, а по-скоро проблемът за наследството на дядо Костаке и това държи в напрежение почти всички герои на романа. Любовта тук (в различни нейни нюанси) се преплита с метаморфозите на главния проблем, уплътнява ситуациите, в които попадат героите, катализира тяхната активност, прави ги класически възприемаеми от читателя. На различна плоскост е поставен и проблемът за отчуждението в семейството у двамата романисти. И у Калинеску, и у Страшимиров алиенацията между членовете на семейството е художествен факт, но гледната точка на румънския писател е съвсем друга — изобразяване на традиционните взаимоотношения, минирани от тежестта като зло-вещ фатум върху проблем за наследството. Поставени пред подобна заплаха, героите

демонстрират инстинктивните качества на своята природа, ампутирани са от всякакви по-висши морални пориви: пределно злобно-егоистичната Аглае, която трови всяка атмосфера само със своето присъствие; цинично-бруталният, но и особено прозорлив и опасен Станика, с цената на множество престъпления, в собствения си стил, да изплува от бедността; безволевата и посредствена Олимпия, която гледа на света с пълно безразличие и подчертана леност; небележимата от никого Аурика, чиято вътрешна драма е всеки момент предизвикана от завистта и ревността; безнадеждно болните баща и син (Симон и Тити), които блуждаят в сферите на неудовлетворените си амбиции; най-сетне — дядо Костак — привидно наивният добряк, хитър и коравосърдечен вълк-единак, станал жертва тъкмо на своя страх от ограбване. Като че ли единственият светъл лъч в това тъмно царство остава любовният триъгълник — Феликс — Отилия — Паскалопол. Мислите и действията на тези герои са в пълен контраст с твърде земните желания на другата категория. Но те са хората, които развед-ряват душната атмосфера в романа, атакуват устоите на „стария завет“, дават живот на всички тягостни ситуации. Романистът съумява да създаде не само художествени характери-типове, но и силни индивидуалности, които налагат своето присъствие като класически завършени величини. Пластичността на персонажите е очевидна.

У Страшимиров обаче абстракцията и обобщението (като разсъждения на автора и героя) се налага с пълната си сила. Той проектира поведението на своите герои върху категорията морал, показвайки като на сцена характери-антиподи. Пълно отчуждение съществува между д-р Методий Ноев и неговата жена — това е едно от онези случайни семейства, създадени по начало на фалшива основа. Някога като млад учител той е изоставил Жечка, фалшифицирал е гимназиалната си диплома, за да може да завърши образованието си на Запад. Тук той среща българската студентка (дъщеря на стария Габринов) и паричният въпрос се намесва в техните отношения. Младият дипломиран доктор сам е повишил собствената си морална деградация. Липсата на по-висши стремежи е отслабила до минимум съпротивителните му сили, за да се превърне най-после на играчка в полицейските сплетни на двореца. Моралното му падение достига дотам, че той приема помощта на същата Жечка, притежаваща сега властта на жена, която „всичко може“. Единствената му цел е да се задържи върху гръбена на живота и в името на това зоологическо съществуване той е готов дори да стане предател на своя народ въпреки моментните изблици на внезапно пробудилата се съвест. Естествена е личната неприязън на такива посредствени хора към успехите на таланта, който е запазил човешката си същност, като е излязъл победител в борбата с конвенционалността. Между двамата интелигенти, Методий Ноев и Раданов, съществува непреодолима пропаст. Дори и любовта им извън семейството е коренно различна. Единият е принуден да приема (и понася) скандалната любовна авантюра на Жечка, защото тя му е издействувала кариерата от Геров; а това е най-висшата му цел. Любовта на Раданов към Бена не е само следствие от изневяратата на Ваня. У Бена той търси новата жена, създадена от неговата фантазия. В неособиковената му обич липсва всякакъв еротизъм. Изобщо любовният конфликт между двамата илюстрира властта на идеите над чувството. Етиката елиминира сексуалността, защото Раданов е привлечен не от плътта, а от духовната величина на жената. И в двата случая обаче любовта не носи щастие. Напротив, тя е непрекъснат извор на страдание и престъпление. Нещо съдбовно тегне над героите, които се движат като слепи в един омагьосан кръг.

Страшимиров е илюстрирал убедително „болестта“ на своето време, което чувствително е деформирало духовете. Романтичната меланхолия е заменена с нервната депресия у героите до такава степен, че те изглеждат като клинични

случаи. Освободени от „лиризма“ на своите предшественици, те споделят неза-видната съдба на неубедителните идеолози и жертви на своето преходно време. Фиктивният свят на романа отразява това „смутно време“, създадо две против-положни групи характери — изплувалите от безвремието посредствени лич-ности (или антиличности), които не преследват никаква по-висша цел, не се ръководят от никаква идея — те само присъствуват в обществото, за да пре-дизвикат и регистрират моралната му деградация; от друга страна — това са малцината избрани духовни величини, чието колебание се дължи на богат, ин-тензивен душевен живот; те изживяват истинска драма, защото се стремят да не изостанат от смисъла на времето. Раданов, младият Голак, Тиха Касева имат свои цели, колкото и неясни да са те. Колкото и значителен да е конфликт-ът между двете групи, той не приема формата на открита, безкомпромисна класова борба. Защото самите сили са дезориентирани. Сам Страшимиров се колебае между интелектуалния либерализъм и социалната борба. Но дори и когато борбата с оръжие става необходима, предпочитанията на романиста са на страната на анархистите — организацията и дисциплината са две неприем-ливи понятия за писателя. Но нареждането на Бена в редовете на анархистите не е изход от интелектуалната безпътница. По-„верен“ е логическият, трагичен край на д-р Мавров, който се самоубива, сломен от конфликта с обществото. Инженер Раданов остава като последен мохикан да блуждае в сферата на своите блянове и илюзии, които никога няма да се осъществят. Без съмнение в този образ Страшимиров най-убедително е обективирал безпокойствата на своето време — девалвиране на обществените стойности и мъчителното домогване до нови истини, конфликтът между традиционните морални норми и аморал-ността на съвременното му консуматорско общество, скептицизмът и дегради-рането на интелигента.

Страшимиров е не само социолог, но и психолог. Той прониква в психи-ческите простори на героя и тук прави своите открития. Творецът е убеден, че дори и сферите на любовта подлежат на интелектуален контрол. Според него целта на новата литература е да създаде култ към жената-идеал, жената — ду-ховен партньор на мъжа. Неговата Бена, духовно еманципирана от условно-стите на живота, трябва да посочи път за развитие на българската жена. В този смисъл тя е колкото жив, толкова и символичен образ.

Движена от импулсите на своята природа, страшимировската „модерна“ жена е тази, без която в романа нищо не се извършва — щастieto и животът на мъжа са в зависимост от капризите на нейната душевност. Тя е, която обича с фатална страст, причинява неизброими страдания, убива или предизвиква самоубийство. Никой не е в състояние да се измъкне от нейната власт — нито интелектуалецът инженер Раданов, нито безволевият д-р Антонов (герой на романа „Пропаст“ — 1936 г.), най-малко първичната душевност на Сьботинов. Пиедесталът, на който е поставена от автора, е твърде висок, а мъжът почти никога не спира само до съзерцанието. Единствен извън нейните сфери на влия-ние остава само създателят ѝ. Неговият герой не може да избегне тъмната власт на Бена, защото не може да живее без демонизма на силните чувства. Те са свое-образен катарзис на душата му.

Бена според единодушното мнение е нов човек, оригинален в условията на провинциалния град. Романтическата свенливост на патриархалната девойка играе малка роля в отношенията ѝ с мъжа. Тя е непонятна за запазилата пър-вите чисти любовни трепети Савка. Смутните ѝ противоречиви чувства са израз на задоволство от безпокойствието и трепетите на плътта. Тя преднамерено търси силните душевни терзания, защото са следствие на силни страсти, и в това отношение почти не подбира средства. Присъщият на патриархалната любов двойствен живот на героинята за нея не съществува — рядко вътрешният

и живот не хармонира с нейните действия. Тя предизвиква смут у инженер Раданов, чиято душевност не е напълно избистрена. Неговата мисъл блуждае между Бена и Ваня, търси обяснение и... оправдание за бъдещите му постъпки. Срещата с Бена само ускорява зреещото решение, „че между него и Ваня е свършено всичко: той, старият Голак, ще си скъса сам като на пиле главата и пак не щ: се превие към безсрамиято на живота.“²⁵ А това е напълно възможно за него, защото не познава получувства и средни чувства — полюсните решения и състояния са неговата стихия. За разлика от д-р Мавров, който е запазил „животинската“ първичност на любовния пламък, у Раданов надделява разумното начало. Той търси у жената близката душа, за да излезе от угнетението си, от кръстопътя на своите възжелания, за да се издигне над нови духовни хоризонти.

Страшимиров не търси пълната автономия на жената в любовта. Неговата концепция е в тясна връзка с философията на М. Метерлинк. Възприел Ибсеновата концепция за еманципацията на жената от заробващите я условности на живота, той вижда съзидателната ѝ мисия не като противоположна или идентична с тази на мъжа, а като активно допълваща я. Мъжът и жената трябва да се възприемат като „целни индивидуалности“, които осъществяват взаимно общата си тотална автономия. Не напразно Раданов сам измисля псевдоним на Бена — Илюзия — странен феномен, създаден от неговата фантазия и идеален като всяка фантазия. Той, избраникът, един от величините на интелектуалния небосклон, не може да си позволи „да граби с лека ръка малките радости на живота“. Има нещо в неговата любов, което се стреми към абсолюта — трепетите на самоосъзнатата плът трябва да дойдат като последствие от общото духовно изживяване на двата пола. Точно това е непонятно за жената — изобщо тяхната любов още от самото начало е обречена. Дватамата говорят и мислят на различни езици, макар и крайната цел да е обща: физическото и духовното сливане в любовта. Такава любов е винаги драматична, достатъчно е само една малка искра на накрънено честолюбие, което мигновено прераства в егоистична гордост, и разрият става неминуем.

Вътрешният монолог на Раданов доизгражда концепцията му за мъжа и жената в любовта. Удивително е, че този мъж допуска колебание само в своите мисли и писма до Бена, а твърдата му воля тържествува в неговите действия. Той вече е удържал една победа над тъмните сили на страстите. Но дали не е по-правилно отгук да се започне, за да се пресече мътното в душата и едва след това да се зародят по-висшите стремежи?! Мъжът е прозрял интуитивно първичната стихия на жената Бена, у която егоцентризмът в любовта се проявява с пълна сила. Бена наистина не може да „играе на две страни“, тя е вярна на мъжа само в настоящия миг, но увлеченията ѝ като цялост са безгранични. Попаднал под ударите на нейните стрели, Косьо поп Алексев бърза да се отстрани от нея (наистина не без помощта на д-р Мавров). В този момент изплува злото начало у Бена — настроена предизвикателно, тя злорадствува над нещастieto на д-р Мавров и му откъщава с леденото си безразличие и презрение. Едрият снажен „планинец“ е безпомощен като дете пред нея, той е загубил волята си и жената тържествува над него. Отсега нататък нищожните остатъци от гордост и човешко достойнство у него ще избухнат под формата на гневни импулси, но те ще бъдат само парадна компенсация на чувството за малоценност и накрънено душевно равновесие. Самоубийството му е логичен край на безцелно пропийан живот, трагична развръзка на интелигента-индивидуалист.

Отилия на Калинеску и Страшимировата Бена винаги постигат целта си — те властвуват над мъжа чрез своята любов-загадка. В известен смисъл двете героини са духовни сестри. Бена търси у мъжа тъмните похоти на пола, за да го

²⁵ А. Страшимиров. Съчинения. Редактор Д. Б. Митов. Т. III. Бена. С., 1948, с. 435.

подчини и унищожи неговата индивидуалност. Към почти подобен своеобразен „демонизъм“ е настроена и Отилия, въпреки че нейните средства кореспондират с тактиката на непрестанното приближаване и отдалечаване. Но и двете проявяват в тази насока изключителна изобретателност, достигаща често до самоунижение. Феликс и Косьо поп Алексев попадат почти в идентични ситуации: и двамата са хора от „вехтия завет“, те недоумяват и често обвиняват жените за тяхното непостоянство, защото за тях любовта е свято тайнство, по-силно от смъртта, а не импулс на момента. Мълчаливият словесен двубой между Косьо поп Алексев и Бена разкрива истинския лик на влюбената жена. Един твърде оригинален прием, използван от Страшимиров за пряка автохарактеристика на героинята. „Разговорът“ между тях се води „вътрешно“, безгласно, в съзнанието на Бена. Имаме чувството, че тя води този диалог не с човека от „вехтия завет“, който не може да приеме трепетите на модерната душа, а със себе си. Две крайни състояния влизат в конфликт — традиционните норми на любовта от миналото и изблиците на тъмната женска природа, осъзнати от героинята като поведение на момента.

И образът на Отилия се възприема с това вътрешно противоречие. Обликът на влюбената жена постоянно се мени и читателят не може да предвиди следващия етап от нейното поведение, защото спонтанните ѝ реакции изключват закономерностите в действия и мисъл. Но дали тя наистина е влюбена? Малко значение има многократно повтаряното от нея пред Феликс „обичам те“, „не съм казвала, че те мразя“, „обичам те като сестра“ и т. н. Това е по-скоро съзнателно внушение (и самовнушение), целта на което е мимолетното оправдание на собствените постъпки. Оказва се, че тъкмо този мъж, когото Отилия е покорила, съвсем не е убеден в силата на нейната любов, мята се в съмнения и колебания, понякога изкупва своята „вина“ с драмите на безсънните си нощи. Защото любовта му към Отилия обхваща цялото му същество, смущава дори и сънищата му. Отилия е колкото реален, толкова и символен образ, която руши конформизма на пуритаризираната си среда, жената-илузия, чиято „несвършена“ психика разрушава и помита всичко по своя път. В този смисъл вълненията на любовта у нея са само средство, не крайна цел, която за нея витае в тъмата на неизвестността. Но в тази борба за самоизявяване тя използва с необикновена ловкост духовната и... материалната сила на мъжа (Феликс, Паскалопол). Защо в такъв случай настъпва крах в отношенията им, истинското дълбоко духовно единение не се осъществява? Трагичната вина на Феликс е там, че тръгва от един максималистичен блян към осъществяването му в действителността — попаднал под силното влияние на Отилия, той не е в състояние да напусне нейния омагьосан кръг, опората му в традиционните „норми“ на любовта и морала рухва, пометена е от волността на Отилия.

Чувства се известен егоцентризм у героинята, който изключва всякаква закономерност. Тя е продукт на хаоса и стремително търси безредието. Духовният пиедестал, на който иска да я издигне мъжът, се оказва илюзорен, защото не принадлежи на настоящето и тя решително го пренебрегва, тъй като не може да се задоволи само със съзерпание, макар то да предизвиква възхищение. Има моменти, когато импулсивната ѝ натура избухва с прозрението на мъдростта, мигове, когато тя наистина е влюбена и чувства, че е обичана от Феликс. Но тези моменти са също елементи на хаоса, който бушува у нея. Тогава нейната самозаблуда се превръща в увереност за бъдещето на жената като духовен партньор на мъжа. Това просветление в душата ѝ привлича мъжа и той залага на единствената карта — идеалната любов. Защото Феликс е многократно по-„безумен“ от Отилия — това е видяно прекрасно от прозорливата жена, която го обича по своему, запазвайки своята неповторимост на истинска илюзия.

Страшимировият герой инженер Раданов за разлика от Феликс се стреми към максимално обяснение на случая „Бена“ — от този частен случай той прави широки обобщения, тъй като съзнава, че е продукт и жертва едновременно на две епохи. За него е ясно, че любовта на Данте към Беатриче е отдавна отминала: „Човешката душа ще я отmine. . . А тази човешка душа е Бена.“ И тъкмо тук е драмата му — Раданов се възхищава от тази вече „изчерпана“ любов, която в новото време не може да се постигне; от друга страна — не може да овладее хаоса на новата любов чрез новите си идеи, които блуждаят между двете крайности. Свенливо-безплътната Беатриче или демонично-престъпната Саломе? Страшимиров избягва прекия отговор. И двете възможности съществуват паралелно, като взаимно се допълват и предполагат. С това се обяснява острата душевна борба у Раданов. Структурата на този образ съответства на психическата му депресия, която детерминира неговото поведение. До края на романа Раданов не успява да установи ясна позиция към любимата жена. Той остава фрагментарен, неустойчив, колеблив както в своите действия, така и в интимен разговор със себе си (представен най-често под формата на вътрешен монолог). Защото Бена е смутила неговото душевно равновесие. У нея вече е злата воля — лицемерното безразличие като заместител на чистия свят. Но тя не би била Страшимирова героиня, ако се задоволи само с това. Престорената защита от мъжката агресивност веднага преминава в открито предизвикателство, което скандализира любовта. Тя е била пренебрегната от Раданов в хана, когато сама е предлагала тъмните похоти на своята плът. Дошло е време, когато трябва да нанесе съкрушителен удар на мъжката воля. И тя го нанася. „Откровен“ цинизъм, вулгарност, задоволяващи нейното отъмнение — всичко това е хвърлено най-безцеремонно в лицето на любимия някога мъж. Любовта умира поради несъответствието в изискванията към нея.

Приблизително същият край настъпва в отношенията между Феликс и Отилия (край, който съвпада с финала на романа). Обожаваната от Феликс Отилия, „Божеството“, влиза в стаята му. Разигралата се сцена между тях е максимално лаконична. Нищо неочаквано в разменените реплики, защото романистът дълго преди това е „подготвил“ и предвидил дори и нелогичните постъпки на героинята. Изненада е подобно превъплъщение само за Феликс. „Не можем да се оженим сега, казах ти, по-късно, да. За да ти докажа, че те обичам, дойдох при теб. Можем да бъдем мъж и жена и без благословиите на поп Цуйка“ — заявява тя на Феликс. Божеството е снело своя ореол, слязло е от въображаемия Феликсов пиедестал на земята. Но Отилия като идеал, сега повече от всякога, колкото и парадоксално да звучи това, се издига в съзнанието на героя. И той като своя събрат Раданов, въпреки че не робува на предпоставени етични норми, не възприема тази малка радост на живота, не може да разбере, че това е кулминация и финал на тяхната любов. Защото още на другата сутрин, в зори, тя тръгва с Паскалопол, оставяйки паметната бележка, която диша огорчение, облекчение, едва прикрит упрек и в крайна сметка — тотално оправдание (в собствените ѝ очи) за всички свои бъдещи действия: „Който е бил способен на такова самообладание, може да победи и една неподходяща любов в името на своето голямо бъдеще.“ Един каменен епилог, още по-ефектен със своята лаконичност и ударна сила. Без да разгадае напълно своята енигма, Отилия повдига част от булото и разкрива частица от женската си природа. И всичко това романистът постига посредством художествената логика в развитието на характерите, без да теоретизира излишно върху женската и мъжката психика.

В съвсем друг план са реализирани романовите характери у Страшимиров. Абстрактните автори сентенции за женската душа са по-скоро синтез от психологически анализ, отколкото израз на конкретна социална среда в определен исторически момент. Психологическият проблем предполага интригата, той живее

самостоятелно (и до известна степен самоцелно). Защото самата интрига вече не е материализиран израз на социалните събития, а се оформя от конфликта между индивидуалните идеи и чувства на героите. Затова психологията на характерите влиза в комбинация с морални тези и от това единство възникват твърде причудливи максими, които нерядко граничат с парадокса. Анализирайки любовта на Бена и Ваня към инженер Раданов, Страшимиров поставя чувството на етична основа. У Ваня лицемерието надделява над откровеността. Присторената и отдаденост до безсрамие на Раданов (мъжа ѝ) е истинско нейно оръжие и прикритие, зад което ясно прозира аморалността. Ваня е „морална“ в обществото на конформизма, Бена е носител на новия морал в бъдещото общество. Привидното лекомислие на Бена е в същност остра драма в психически и морален смисъл, нещо, което у Ваня не съществува. Затова Бена е „корава до жестоко сърдие“ с мъжа — тя не може (а и не желае) да раздвои любовта си, защото любовта противоречи на истинската ѝ природа. Тя е пълзяла пред Раданов, за да постигне любовта му, разбила е душевното му равновесие, станала е за него любима жена — най-скроушеното за нея. Интересното у мъжа е прозряно и разгадано, тя вече се е изравнила с него. Нещо повече — станала е господар на волята му. Оттук започва идейната и психическата безпътница на Бена. Оказва се, че „звездата на нейната съдба“, мъжът-загадка, съвсем не може да ѝ осигури душевно равновесие. Страшимиров явно е смутен от нейните безразсъдни спонтани реакции и колкото повече се стреми до обоснове логически нейното поведение, толкова повече се заплита в противоречия. Защото сам е на кръстопът и не може да се отграничи от неустановените величини на своето време.

И двамата художници на словото следват един план в изобразяване на характера — от човешката индивидуалност, член на един колектив, към човека-загадка. Трудно можем да си представим Бена и Отилия, стриктно детерминирани от социалните условия на своето време. Защото хаосът в техните души налага различни действия в различни ситуации, които могат да бъдат подвластни само на абсолютното време. Затова и двамата романисти предпочитат да дадат пълна свобода на своите героини. По един и същ начин идват те при любимите мъже и си отиват с непорочността на прелетните птици — волни и свободни. Колкото пъти са се възкачвали (символично) до любовта на мъжа, толкова пъти са се възвисявали в собствените си очи и в очите на мъжа. Обратният път е бил винаги прелюдия към ново възкачване.

Героите у двамата романисти търсят у жената любовта-идеал, най-важното за тях е да бъдат обичани, защото по такъв начин ще се осъществи идеята им за мисията на любовта в новото време. И най-малката несполука довежда до страдания и болка — оттук и драматичните ситуации. Имаме чувството, че не може да се излезе от този жесток кръг, в който гласът на героя е по-скоро стон по неосъществената любов. Но Страшимировият роман далеч не е само ярна картина на действителността, която без съмнение е била и целта на художника: той е и перспектива, която, осъществена или не, разведрява душната атмосфера и чертае пътища за развитие в обществото. По този начин се неутрализира ефектът от спомена-драма и героят изживява терзанията си в друга светлина. Писмата на Раданов до Бена са своего рода разтоварване от вътрешното напрежение и малка илюзорна надежда на влюбения мъж, че всичко може да почне пак отначало. Това преливане на минали спомени, почти физически възприемаеми от героя в настоящето, разкрива не самодистанцията във времето, което отделя героите от някогашните преживявания, но и ги отдалечава значително един от друг. Дистанцията в пространството и времето обективира и мотивира чувствата, подсилена роля на разума чертае контурите на дълбоката бездна, която ги разделя, пресъздава в нова светлина драматизма на двете съдби, завинаги обречени на несъгласуваност. Нищо съществено не се е случило по време на краткотрайната

разделя между Бена и Раданов, но все пак всичко се е променило. Идентичност и различие във възгледите за ролята на любовта-чувство в новото време — това са двете противоположни крайности, между които съзнанието им е разпънато на кръст. И двамата в крайна сметка съзнават, че истината за отношенията между хората се намира някъде извън тях, в далечните перспективи на бъдещето. Може би с това се обяснява недостатъчно мотивираната постъпка на Бена да застане в редовете на анархистите.

Интелектуалният Страшимиров герой демонстрира по най-убедителен начин доверието на романиста в силата на разума и въображението. Неговите романи са синтез на множество дейности на интелигента в една неустановена, „бучаща“ епоха, когато ритъмът на живота е твърде бърз, за да може да бъде обхванат изцяло от постиженията на науката. Обективно неговият герой вярва в науката, в основата си построение на ума, но е принуден да признае разрушаването на здравия разум и чувството в новото време. Изневярат на Ваня, неосъществената любов между Раданов и Бена, моралната деградация и трагичен край на д-р Мавров, самоубийството на Съботинов, безсмислието на войната — всичко това нанася тежък удар върху героите. Вече не може да се живее със старите илюзии и лъжи. Необходима е една очистителна буря — революцията, — която ще преустрои обществото. Интелигентът достига до този извод по чисто мисловен път.

В двата романа — „Загадъчната Отилия“ и „Бена“ — характерите притежават истинска неограниченост. Те са неспособни за самоудовлетворение, за идилично щастие, постигнато по безбурен път. Истинският им живот се намира в съприкосновение с тревогата и мамещата несигурност в любовта, а най-висшата цел за тях е движението към целта. Неслучайно финалите и на двата романа с нищо не напомнят класическата развръзка, ефектният епичен край, в който героят, приключил своята мисия, остава в нашето съзнание като завършена, застинала стойност. Страшимиров довежда героя до следващата конфликтна ситуация, оставя го „незавършен“, но решително подготвен за нови преживявания, движение и развитие. Подобно явление забелязваме и в романите на Калинеску. Комуникацията между подобни романови характери реализира по-особената структура на белетристичното произведение. И двата романа имат своеобразна архитектурна. Дори финалът на „Загадъчната Отилия“ повтаря началото. И това съвсем не означава окончателното затваряне на кръга, а възможност за нови перспективи, отворен път към евентуално продължение на повествованието. По такъв начин системата на жанра претърпява някои метаморфози, които са пряко следствие от корелацията автор — герой.

Действително в романа на Калинеску преобладава сюжетното начало. Повествователят-автор търси осъществяването на героя в конкретни житейски ситуации, при които „външното“ действие играе решаваща роля. И не само това: самият автор често е сам коментатор и активно действащо лице в събитията. Случките и събитията в творбата следват нормалния си ход и създават илюзия за непосредственост между читател и изобразяваната действителност. Разбира се, този факт съвсем не означава липса на идеи в художественото произведение, но те се осъществяват в процеса на сюжетното развитие — героите са функция от външните събития. Ролята на повествователя е да представи „обективно“ и непосредствено определения към живота, детерминиран от времето, в което живее. В такива случаи реалното време се ограничава в твърде широки рамки. Съзнанието на читателя не е обременено с активна репродукция на сюжетната линия; той е непосредствен активен „консуматор“ на ценностите в произведението. Героят и читателят, без напълно да се покриват, са съвсем близки във възприемането и интерпретирането на живота. Описателният авторов коментар напраща както постъпките на героите, така и читателската „намеса“ в действието.

В най-общи линии това е класическият тип повествование, към който румънският романист има ярко изявено предпочитание. Периодът обаче по време и след Първата световна война налага нови императиви пред художника. Философско-психологическите постижения стават основа за нови естетически търсения. Този процес е характерен за българската и румънската литература. Аналитичното начало заема достойно своето място в романа, героите са интерпретирани от висотата на една голяма и интелектуална култура — тази на писателя. В този смисъл Страшимиров разграничава „художествената логика“ от „логиката на разсъдък“. Но и двамата романисти са убедени, че писателят твори живота с цялото си същество, създава нова образна мисъл, индивидуална по своя характер. Творецът не е стриктен рупор на философски концепции, а откривател на неизследвани области, при което логическите обобщения са колкото продукт на ума, толкова и на жизнения му опит и чувство. Затова и сюжестът не е просто развитие на колизията, а осъществяването на художествената реалност в тематично-проблемен план; темите в техните романи съдържат в себе си потенциално движение отвътре навън и обратно и това съставлява духовното съдържание на художественото произведение, в което реалните факти от живота са значително трансформирани.

Един от основните възгледи на марксистското литературознание гласи: без изявата на авторската личност (във всичките ѝ многообразни нюанси) не е възможна истинска художествена реалност. Затова с цялата си сила се налага проблемът за формите на авторовото присъствие в произведението. Защото този въпрос е пряко свързан с микроструктурите, които реализират системата на жанра, музиката на цялото. В Страшимировия роман „Бена“ преобладава субективната оценка на събитията. Защото събитието не живее обективно в романа, а е изяснено (и изявено) в зависимост от точката на виждане на героя (и автора). Отстраняването на автора е привидно. Фиктивният образ, индивидуалистът-интелигент, на когото романистът твърде много залага, за да представи духа на своето „идейно“ преуморено поколение, се оказва самият Страшимиров. Зад всяка морално-психологическа и философска сентенция, зад всеки обрат на речта на героя или отделен детайл прозира маската на привидно отстранилия се автор. В думите на Раданов долавяме хрониста, народопсихолога и моралиста Страшимиров, който търси взаимната тотална автономия на двата пола като гаранция за прогреса на обществото; усещахме предпочитанията му към философията на Метерлинк.

Впрочем и героите на Калинеску съвсем не са лишени от философски размисления, които визират разнообразни сфери на индивидуалния и социалния живот. Но авторовата интервенция не е така осезателна. Писателят предпочита балзаковския маниер на обобщение. Почти след всяка реплика, най-често след по-продължителен разговор или серия от действия на героите, романистът „дешифрира“ посредством описание или директен анализ смисъла на предходните събития. И все пак това не е генерализирана схема, която Калинеску стриктно следва. Той се отграничава от уроците на Балзак, когато неговото присъствие в повествованието приема формата на режисьорска интервенция. Така е композирана сцената, в която Феликс е в спокойно недоумение пред дилемата кого обича Отилия — него или Паскалопол. Наистина „говори“ авторът, но всичко е почувствувано и изстрадано от героя. Провокираният от щастието в любовта жар на героя да се изяви в научната област чрез публикации завършва с добре режисираната от автора сцена на всеобща завист от страна на по-възрастните колеги-медици и умело внушената характерология на посредствения човек, представена в обобщен план. Пак в същия дух е реализиран актът на самопознание у Феликс, учуден, че след преживяната плътска авантюра с Джорджета душата му е разведрена и способна на още по-голяма любов към Отилия. В този смисъл

Феликс до известна степен е едно експериментално поле за романиста. Анализите и самоанализите на героя черпят своя живот предимно от спонтанно близнали асоциации, чрез които той прониква в дълбините на явленията и останалите герои. Често Феликс, душата на когото е истински фокус на сложни трепети, съществувава проникновен психологически анализ, поставяйки в центъра собствената си личност. Но в тази атмосфера е кондензирана авторовата воля. Особено е убедително повествованието-психологическо прозрение, когато героят е затворен в себе си и наблюдава външните действия от своеобразен, чисто субективен ъгъл на зрение. Така се създава една психологическа конкретност, която кореспондира с истината. Защото героевото „аз“ тук не се движи само в егоцентрични граници, а черпи своето вдъхновение и проникновение от външния свят, от интензивността на един личен преживян опит, колкото и малък да е той (интимните му отношения с Отилия). И още нещо: не са редки случаите, когато авторът кара героите да търсят зад единичния факт или събитие философско или психологическо обяснение и обобщение. Ето защо твърдението, че романовият характер у Калинеску е израз на проникновеното му съзерцание-наблюдение, продукт на преживян от романиста живот, е недостатъчно. Защото Калинеску, както и Страшимиров не създават своите герои от пръв поглед. Творческият акт у тях не е просто промиване на негатив, а дело на комплексно преливане от обективно към субективно и обратно. Окончателният вариант на романовия характер се достроява на самата работна маса, в съответствие с авторовите философско-психологически концепции. Не са редки случаите у Калинеску, когато индивидуалната психика у героите изпъква като част от дедуктивни умозаключения за „природата“ на мъжа и жената изобщо. Имаме чувството, че действията и мислите на Отилия не могат да бъдат други, че нейната непроницаемост не е наложена от автора артистична прелюдия, а прозира всеки миг от абстрактната категория „жена“. По същия начин съкровеното желание у Феликс за тотална детерминираност на Отилия не е нищо друго освен част от онова разумно начало на мъжката природа, която винаги се е стремяла към ясното категоризиране и разумно обяснение на женската природа. И рефлексите на Феликс, както тези на Раданов, са насочени към абсолютната сигурност за бъдещето като идеално единение с любимата жена. Затова и краят на тяхната любов е един и същ — край на идеалната любов-чувство. Защото мъчителните анализи, самоанализи, обобщения у двамата отекват като глас в пустиня, изобщо не могат да проникнат в женската душевност; те рекушират в тази крепост-загадка, без да предизвикват очаквания емоционален резонанс. Тази ситуация поразително наподобява философската атмосфера на Яворовото стихотворение „Сенки“, в което извечните категории мъж и жена, „две сенки на нощта“, не постигат съгласуваност въпреки взаимната „жажда и притома“, която съществува между тях. Като че ли тази константност на двете природи налага линията на тяхното индивидуално поведение. Така веднъж Отилия без никакви усилия играе самата себе си, неподчинявайки се на никакви предварително обмислени действия. И точно тази липса на „разумно“ начало у нея, това поведение, инспирирано от женската природа, покорява заобикалящите я мъже, които доброволно признават нейното „право“, скланят глава пред омаята на нейното свършено несвършенство, без да ѝ противоречат. Съвсем неспринадено тя налага властта си над закоравелия скъперник дядо Костак, пресметливият хитрец Станика приема безропотно нейното поведение, Паскалопол само при един неин произволен жест е готов да изпълни всичките ѝ прищевки, Феликс става неин роб. Колкото и парадоксално да звучи, Отилия съвсем неспринадено демонстрира своя свян и съвсем не е далеч от мисълта да представи своето несвършенство на жена като парадна своя привилегия. В „откровен“ разговор с Феликс Отилия-жената прави едно признание, което звучи като изповед: „Феликс, не познаваш добре женската душа. Едно момиче се

възхищава от един млад човек със сериозни помисли, но често от това се уморява и нерядко предпочита посредствените хора. И момичето има своя идеал — да се харесва, докато е младо, да бъде обкръжавано от мъже. Амбициозният човек е малко егоист. . . и иска да превърне жената в икона само за собствено удоволствие.²⁶ . . . Ние, момичетата, Феликс, сме посредствени, непоправимо посредствени, и единствената моя заслуга е, че си давам сметка за това!²⁷ — един показателен автоанализ-синтез, в който се преплитат индивидуалната душевност на Отилия с абстрактните измерения на женската душевност изобщо. В крайна сметка се долавя авторовият режисьорски замисъл, неговата концепция за женската природа. Защото точно това е целта на романиста: да обясни, предвиди, в качеството си на демиург, най-сетне да обоснове художествената логика на края. . . в любовта между двамата. Затова Отилия е „принудена“ (от автора) да убеждава непрекъснато Феликс в своето несъвършенство и посредственост, да му внуши с всички средства, че е безполезно да направи от нея главна цел в живота си, когато му предстоят много други сериозни дела, за да се осъществи като личност. Това е водещата мисъл-лайтмотив в цялостното поведение на Отилия. Постигната предимно по интуитивен път, тази мисъл като че ли атакува по-сигурно и директно разумното разрешение на любовта между нея и Феликс. Още повече, че тя има пред себе си семейството на Станика и Олимпия, наподобяващо онези семейства, построени на пясъчна основа. По повод на подобни семейства Вайсман изповядва своето кредо пред Феликс. Неговите рефлексии, изказани в един дълъг монолог, се базират предимно върху природната даденост на мъжа и жената, върху любовта-страст между двамата партньори в плътската връзка и в последна сметка — отричане на моногамното семейство, което противоречи на първичните мъжки инстинкти. Тази дълга гриада, без да бъде теория на разврата, има претенцията да бъде истина от последна инстанция, едва ли не върхно постижение на човечеството в неговата вечна борба за щастие. В същност нищо ново в подобни идеи, те са по-скоро красноречива илюстрация на една душевна болест, обхванала част от поколението. Защото нищо градивно не предлагат тези идеи, само отричат. Впрочем теорията на Вайсман предлага един изход от щастливата любов между двама млади — най-„сигурният“ — смъртта — върхната точка на любовта. Парадокси. . . парадокси, в които много млади хора на времето се заплитат, без да могат да излязат от омагьосания кръг на своята мисъл, лишена от материална опора в социалния живот. Заслугата на Калинеску интелектуалеца и художника е, че е видял и изобразил тази болест на поколението и чрез своите романови характери я е илюстрирал. С това той кореспондира с откритията на Страшимиров-романиста. Но има една съществена разлика: дистанцията между автора и героя у Калинеску е значителна, романовите характери имат свой самостоятелен глас, режисьорската намеса е минимална. И тази авторова позиция е очевидна дори и при епизодичните характери.

Страшимиров е значително по-нервен темперамент. Умствените построения и прозрения на художника у него регистрират директно тревогата му за настоящето и бъдещето на обществото. Нищо чудно, ако героите на неговите градски романи говорят с гласа на своя автор — дистанцията между творец и герой е почти напълно заличена. Страшимиров не успява да се въплъти в своите характери — те са само проводници на неговите идеи и му приличат по съсловната си принадлежност, култура, степен на интелигентност. Почти всички герои от романите „Бена“ и „Висящ мост“ обединяват в себе си съмненията и колебанията на своя създател. И това съвсем не е случайно — тези образи-идеи материализират комплексната Страшимирова мисъл; техните монолози и диалози са израз

²⁶ G. Gălinescu. Op. cit., Vol. 4, Enigma Otiliei. Vol. 2. 1966, p. 246.

²⁷ Пак там, с. 247.

на авторския интелектуален „анархизъм“, отглас на неговия „социален анархизъм“. Героят е преминал през творческото чистилище на своя създател и естествено „ограбил“ е част от неговите идеи. Той е своего рода творчески авторски експеримент, авантюра на неговото въображение. Неслучайно, преди да стане герой на романа, Раданов е герой на драмата „Висящ мост“. От целия роман ни става ясна случката, вътрешният и външният свят на героите: „чуваме“ мислите им, познаваме вътрешните им импулси и реакции, но не и самите герои. Нито един от образите не е сетивно възприемаем. Това се дължи на факта, че авторът е насочил своето внимание предимно към интелектуалните сфери на човешкия живот. Самата мисъл е станала обект на художественото произведение. Липсва крупният, обемен характер на класическия реализъм за сметка на диалектически противоречивия ход на човешкото мислене — борба и съткновение на различни умствени пластове. А това са нови завоевания на реалистическата естетика.

Страшимировият роман-цикъл от 20-те години илюстрира убедително авторския култ към анализ и самоанализ на интелигента, вярата му в разума, който създава една индивидуална психология и философия на героя — личност и индивидуалност, а това вече е началото на аналитизма в българския роман. След около десетилетие („Загадъчната Отилия“, 1938 г.) подобна аналитична струя се чувства и в романа на Калинеску, за да се задълбочи в „Bietul Ioanide“ и „Scrinul negru“ по-късно. Очевиден е афинитетът на двамата художници на словото към загадките на човека и неговото обкръжение в света. Предимно пластичните романови характери у Калинеску, интелектуалните герои на Страшимиров илюстрират и възплащават, макар и не в еднаква степен, усилията на човешкия дух за проникване в същността на битието. И всичко това придобива плът и кръв през противоречията на неспокойната мисъл, през интензивните душевни драми на героите. Мисълта-емоция на двамата романисти прониква в загадките на потайното в любовта, забуленото, което човешката душа инстинктивно чувства и преживява; стреми се да назове с истинските им имена скритите възли на човешкия живот. А това сам по себе си е вечен проблем на всяка литература и изкуство.