

ОБРАЗНАТА ТРИАДА В РОМАНА НА СТЕФАН ЖЕРОМСКИ „ПЕПЕЛИЩА“

Аз разказвам своя живот...

Томас Ман

НИКОЛАЙ ДАСКАЛОВ

Така обяснява творчеството си един от най-големите художници на нашия век. Подобно изявление, разбира се, не трябва да се тълкува буквално, защото духовната биография на твореца не се покрива с житейската. Творческата активност на големия художник сякаш привлича към себе си частиците на битието и спорадично разпръснатата в него духовност, преобразува обикновеното, първичното от живота в художествена реалност, но твърде често той тръгва и от „историята“ на своята душа, за да изгради историята на народ и човечество, долавяйки сякаш „свръх-сетивни“ откровения, недостъпни за другите хора. „Като художник — пише И. Матушевски — Жеромски принадлежи на лирическия тип, гледа на света през призмата на чувствата, . . . хората, думите, събитията го привличат повече със своята вътрешна, духовна същност, отколкото с външната, пластичната страна.“¹ Такъв тип творец не е склонен към дистанциране от обекта на изображение, към наблюдения и анализи на живота от страни, а стои вътре в него, „преживява“ историята като онези, върху които се стоварва цялото нейно бреме от мисли, за да ги претопи в амалгамата на интрожитието и разкрие и грозното, и красивото, и злото, и доброто в събитията и у хората. „Пепелища“ на Жеромски не е само и не е просто исторически роман-епоса, а и роман на едно морално-философско самосъзнание, в който обективно-епичното съжителствува със субективно-експресивното, пластично-образното — с духовно-интелектуалното, драматично-усложненото с лирико-поетичното от най-висок разред. Тази стилна полифункционалност, в която функционират най-разнообразни тенденции, хармонира напълно с отворената жанрова конструкция на епоса, в която много глави притежават свобода по отношение на фабулата, съществуват като че ли сами за себе си като отделни новели, обединени не от фабулирането, а от главната тема и от духовната диспозиция на авторовата индивидуалност. Налице е едно движение в епичния статут на повествователя — от пластично-епичното към духовно-пространственото, от изобразителното към асоциативно-мисловното, от близките, зрими форми на битието към по-далечната, по-сложна и по-дълбока перспектива на идеограмата. По такъв начин много картини, епизоди, образи като че ли придобиват двойствен смисъл: от една страна, те се свързват с реалния събитен свят и функционират като конкретни белетристични категории, от друга — откриват някаква знакова перспектива към сложното индивидуално духов-

¹ J. Matuszewski. Żeromski i „Popioły”. — B: Stefan Żeromski, Warszawa, 1975, s. 228.

но битие на автора.² Тук може би се корени един от главните секрети и в образната структура на романа, която се подчинява само отчасти на панорамната композиция. Жеромски не проследява с видимата логическа последователност на Толстой формирането на характерите в контрентните обстоятелства, влиянието на обективните исторически процеси върху тяхното поведение, постъпки, действия. Но героите на Жеромски притежават своя „диалектика на душата“, която не е изолирана от движението на историята. Той не отрича обективния ход на историческото развитие (по основните, кардинални философско-исторически въпроси за движещите сили на историята Жеромски следва Толстой), но смята, че зависимостта на личността от историята не се изчерпва със социалната детерминираност на човешката съдба и характер. „Той се чувства дължен — пише неговият изтъкнат критик Ст. Бжозовски — да обхване всички стихии, космическия трагизъм на човешкия живот, да разбере, че историята не може да познае законите, ако не се опира на биологическите и психологическите реалности.“³ Така че не само по силата на една лична, вътрешно биологическа и психическа необходимост се ситуира и структурира образният свят на епопеята, а и по силата на определени възгледи за живота, за историята, за изкуството. За Жеромски в крайна сметка мисълта на художника се оплодява в сферата на духовното, а за да се проникне в нея, не са достатъчни логическите построения на ума — често „здравият разум“ не по-малко обезкриля и „обезлюдява“ изкуството, отколкото „болното“ горене в него. Дори у такъв гениален продуцент на реалистични характеристики като Толстой с течение на годините все повече се нарушава монументалното епическо съзнание, погледът се насочва и прониква все по-дълбоко в бездните на човешката душа, разколебава се ясната, логическа психограма на човешкия характер. Полският писател не е чужд на описанието, на пластичния модел при конструиране на образи и картини — нека припомним такива първокласни пластично-епически сцени като кулига, описанието на княжеския парк в Грудно, обсадата на Мантуа, боя в Сарагоса и при Фаленти и др. Отприщеното, езически пластично, буйно веселие по време на кулига, очарователното, импозантно описание на дърветата в княжеския парк — това „мълчаливо, гордо, привилегировано войнство“, което като че ли има собствено жизнеописание в славната фамилна книга на рода, панорамно-пластичното изображение на баталните сцени — всичко това показва, че Жеромски е прекрасен наблюдател на живота и владее сигурно класическите прийоми на описателната проза. Но дори и в тези класически описания намира стаеното вътрешно чувство, езически сочното, пластично-осезаемото е обвеяно от атмосферата на нещо многозначно, пронизано от една възбудена, опияняваща свръхчувствителност на сетивата, от някаква болезнена отзивчивост към скрития глас на нещата. Силата се съсредоточава във външното на експресията, в острата интензивност на душевните преживявания, в един „вулканичен лиризм“, който буквално изригва на места от дъното на една „племенна душа“. Движението на мисълта приема остри, нервни, графични очертания, за сметка на лирико-драматичното начало се стеснява епическото пространство, нарушава се пластично-пространственият модел на образната структура. Обединяващият, конструктивен център постепенно се измества от героя върху автора, върху неговите мисловни и психически състояния. Панорамното, монументалното, епическото се разчленява като съзнание, осезаемо се чувства личното, дискретно присъствие на Жеромски зад всеки от тримата главни герои, той се свързва с тях чрез всичките си сетива и нерви. Това не означава, разбира се, че образната триада — Рафал — Кшищоф — Гинтулт се превръща в някакъв илюстративен знак на собствената му житейска биография, че историческото съзна-

² J. Matuszewski. Żeromski „Popioły”. B: Stefan Żeromski, Warszawa, 1975, s. 236.

³ St. Brzozowski. Legenda „Młodej Polski”. Lwów, 1910. (B cб. St. Żeromski... s. 222.)

ние на писателя се рамкира от личния му живот. Вече имахме случай да отбележим, че съзнанието за историзъм у Жеромски е в диалектиката на социалното, биологичното и духовното (именно духовното, а не душевното). „Пепелища“ не е драматична история на едно индивидуално-психологическо битие, както не е и мозаичен отломък от една епична литературна традиция. Тя е цялостно и неповторимо явление в полската литература, чиито обективен смисъл на епопея е пронизан от една неспокойна мисъл, ситуирана тревожно в историята, в настоящето, в бъдещето на Полша и човечеството, от един личен дух, който „има правото след най-великия (Мицкевич, б. м.) да повтори: „Моето име е милион!“⁴ Тази именно акцентирана връзка на образите от епопеята с отликите в индивидуалното духовно битие на автора променя чувствително художествения ъгъл, диктува на писателя една по-голяма свобода при организирането на образната структура, която хармонира с новелистичния принцип на романовата композиция с нейните индивидуално-психологизирани форми на сцепление.

У родените големи художници е възможно раздвояването и разтрояването на съзнанието — състояния, наблюдавани при психиатрично болните. Юнг, наблюдавайки и изследвайки тази прилика, прониква в същественото различие между гения и лудостта. Той се е занимавал специално с художествените опити на лудите и отбелязва у тях не само раздвояване, но и разпад на съзнанието. Техният мир е фрагментарен, без никаква целност и цялостност, разнищен на късове, равен с безсмислицата. (В това се състои и абсурдността на съвременното модернистично изкуство — в неговото подражание на лудостта, т. е. на безцелността и безсмислието.) У гения, дори у гений, у който гори „болен“ пламък, душевното раздвояване или разтрояване не преминава в разпад, а във всепроникваща дълбина, не в безсмислица, а в пророческа мъдрост, той не се разпилява във фрагментарна безразборност, а се осъществява в грандиозното единство на собствен поетически космос. У него заговаря не просто паметта, а праисторическата памет, конвулсиите на патологията са овладени от вездесящ разум, „болното“ горене се превръща не в разруха, а в строител на красотата.

В трояката проекция на своята личност Жеромски не е банален плагиат на биографията си, автобиографизмът се претапя в амалгамата на интрожитието. Писателят не повтаря себе си еднотипно и еднопланово у тримата си герои, не преразказва своя характер, а разгръща същността си в три отделни, бихме казали, несъвместими характера, всеки автономен в троичността на вътрешното си тъждество.

Рафал Олбромски — това е неизживяната младост на Жеромски, инстинктът, поразен от болестта и облагороден от чистилището на мъката, средоточието на мощта и волята в живота, на вярата, че „нищо не трае вечно“.

Кшищоф Цедро е борбата на инстинкта с болестта, възплътената мечта у Жеромски на стремежа му да се изтръгне от веригите на слабостта, да се върне към цъфтящата сила на юношеството си. Той е раненият вик на Полша, човешката и писателската съвест на Жеромски.

Княз Гинтулт е скритото, тайно лице на писателя, участник в събитията от живота и същевременно техен наблюдател и тълкувател, двойник и антипод на своя създател.

Първата проекция на авторовата личност налага с плът и кръв, с кипящо здраве и сила Рафал Олбромски, който по първична енергия и ловна страст прилича на якия си като планински бук вуйчо Нардзевски. Този образ е едно недвусмислено връщане в младежките години на Жеромски, когато е чувствувал как в игрите и в лова мускулите му заякват, как се изпълва със здраве и сила, с мечтата, като стане мъж, да извърши подвизите на героите от последното

⁴ W. F e l d m a n. Współczesna literatura polska, 1880—1901. Warszawa, 1903, s. 228.

въстание, за които толкова е слушал в детството си. Съвсем естествено е авторът да надари този корав като каменен отломък младеж със собствената си мечтателност и пълнокръвна палитра на чувствата от онези безгрижни години. Защо е необходимо, защо трябва здравето да изключва мечтата? Да се обърнем сами към младежките си години — няма не сме се чувствували силни, не сме се влюбували и мечтали? Поразеният от болеста Жеромски, който след мизерията и глуда на студентството, с туберкулозни кръвоизливи пише творбите си и съборен от болестта, бърза да завърши „Пепелища“ от страх пред смъртта, болезнено изостря чувствителността си към спомена за своята прекършена младост, сила и хубост, разкъсва се от непреодолим копнеж по безвъзвратно изгубеното, издига в култ живота, силата, мощта на биоинстинкта. Тук се корени може би причината да се поддаде на подобни литературни везания на епохата, които характеризират част от творчеството на писателите от „Млада Полша“. Но при него в основата си подчертаният биологизъм не се дължи на модни тенденции, а произтича от въпиюща вътрешна потребност. Жеромски се влюбува на Рафал, на препускането му в сребрият прах на преспите, на лудориите му, на борбата му с ледените талази на Висла, на боя му с разсилните в училището, упива се от дързостта на нощната му среща с любимата, от смъртната схватка с вълка, от езическата му сила и жизненост. Пленява го неговата необузданост, неуравновесена буйност, предизвикателство към съдбата, способността му под напора на страстите да захвърли нещо, което след дълги страдания е постигнал. „Независимо от понятията добро и зло, от обществените критерии, свободата и силата на с нищо несдържаните инстинкти се превръща във висша ценност, която оправдава правото на съществуване с биологически и естетически закони“⁵ — пише Х. Маркевич. Наистина развихрянето на биологическите заложби в неговата крепка физика невинаги пасва с моралното законодателство и патриархалните представи на шляхтата, те се съобразяват само със законите на природата, но естетическата екзалтираност на тази могъща натура, която лови с всичките си сетива красотата на живота, крие и раздвоение между добро и зло — те са Хераклитовата война, която бушува в гърдите на Рафал. Нека припомним онзи момент от главата „Екзекуция“, когато под свистящите удари на пръчките Рафал единствено разбира на откъслечи повтаряната отразкървавената уста на Михчик фраза и заедно с дивата, необуздана, отвратителна болка, която се врязва в съзнанието от спомена за удара с бича по лицето му, се прокрадва в душата му и нещо, което той още не може да разбере, но което го разтърсва дълбоко: „Чувствуваше как този ден слънцето го беше парнало с целия си пожар. Още обикаляше със сърнето си ту тук, ту там. . .

Брат му Пьотр. . . Михчик. . . Земята, разчистена от тях. . . Вдигаше ръка, тежка като камък. Чувствуваше, че не може да си помогне. . . От пространствата, покрити с хвойна, от стърнищата, ухаещи на мащерка и на горчивите аромати на есенните бури, към него се носеше оня болезнен, страшен ропот на селячеството, трептеше в ушите неуволимата глъч на побеснялата тълпа, разярено скимтене, непоносимият стон. Рафал вдигна бича и започна да удря коня, като стягаше юздата и го шибаше по лъскавата извита шия, по задницата, по корема. Конят изстена глухо, изправи се на два крака, заизвива се и и заскача на място, а ударите, все по-бесни и безумни, плюшиха по него като светкавици, докато юздата го държеше здраво. . .“⁶

Приведохме тази сцена не само да се види ролята и асоциативната функционалност на спомена като характерен елемент при изграждането на характера, а и за да подчертаем, че тази вътрешна война, това раздвоение между „добро и зло“, което героят носи у себе си, макар и неосъзнато, го прави още по-податлив

⁵ H. Markiewicz. Tradycje i rewizje. Kraków, 1957, s. 275.

⁶ С. Жеромски. Пепелища. С., 1975, с. 194—195.

на нараняванията на красотата, която за него е ту гибелна страст, ту ангелско видение, сладостен унес, раздвижено от трепетите на жадуващо ласка състояние. Припомнете си нощната му среща с Хелена: такива приключения, такъв прехлас от хубостта на мечтаната любима могат да бъдат свойствени и на най-обикновения, шо-годе образозван младеж. Защо една голяма част от критиците на романа смятат, че те не могат да бъдат свойствени на Рафал, който се е занимавал с поезия и рецитира любовната лирика на римските поети, който е дете на природата? У него наистина клокочат първичните страсти на варварски княз, но варварски княз, възпитан от Рим и зачарован от тънката еротика на елегичите. „Рафал Олбромски — обикновен хубав селски момък — живее такъв наситен, огромен вътрешен живот, та нас ни се струва, че е гений на мечтата и екстаза“⁷ — пише К. Ижиговски. По същество с подобно мнение се солидаризира и В. В. Вит, когато се отзовава за Рафал: „Явявайки се по замисъл на писателя един от главните герои на романа, пред очите на когото се извършват много от най-важните събития, Рафал по същество в тях не участва, той е изключен от изобразените в романа жизнени връзки. Неговата душевна енергия в основата си намира изход в любовния екстаз, във възторженото любоване не природата, в усещането за своето разтваряне в нея.“⁸ Ако това твърдение съдържа истина, то това безспорно не е цялата истина за образа на героя, защото към сюжетно-композиционната и образна структура на модерния роман „Пепелища“ се подхожда с оценъчните критерии за традиционния роман. Новелистичният принцип на романовия разказ, вмъкването на интраромана, вплитането на есето в канавата на изобразителното платно и пр. разхлабват традиционните романови връзки, нарушават видимата логическа последователност при психологическото изграждане на характера, принуждават автора да прави „скокове“, разчитайки до голяма степен на въображението и асоцииращата способност на читателя. Композицията на романа, свързана с творческата концепция на писателя — да създаде с върмем е н е н исторически роман — удивително хармонира с образната му структура, която често придобива някакво надсюжетно битие. В същност, в случая „екзалтацията от любовта“, „любоването на природата“ и единението с нея са признак на душевно богатство, но и на конфликти в душата на героя, те не го изключват, а го правят драматичен участник в събитията. А „гений на любовта и на екстаза“ той става преди всичко след продължителните метафизични упражнения във варшавската резиденция на княз Гинтулт, след заниманията с мистичното богословие на Августин и жизнеописанията на пустинниците, след мистериозните масонски обреди и изисканата френска школовка в Грудно. Орфическото щастие от съединението му с Хелена в планината-храм, смазващият абсурд на нейното изнасилване от разбойниците и самоволната ѝ смърт в пропастта са полюсите на звезден мистицизъм и адска метафизика в душата му, на нейното изкачване до храмовото съзвучие любов-природа и разломяване в отчаяние на ръба на нищото. Инстинктът вече е поразен от болестта, авторът обременява героя си със своите страдания и страшни въпроси в просънната на туберкулозната температура, но той е обосновал душевните гърчове на Рафал. Той ги поразява и с болест — тифус опустошава неговата сила в затвора — и ние го виждаме скитник по пътищата, призрак на самия себе си. Перипетията на непоносимата трагедия, на затвора, на болестта, глада и бродячеството оголват нервите на неговата и без това поетическа чувствителност. И не само по силата на авторовото милосърдие героят ще издържи тези изпитания. Чудото на сапфирената нишка, оставено от птичката-рибарче (гл. „Рибарчето“) и неговата креслива песен, го възвръща към живота, физическата му мощ се възстановява, в оздравяващата му душа се обаждат отново инстинктите, ала облагородени от чисти-

⁷ K. Jęzowski. Cięższy i lżejszy kaliber. Warszawa, 1957, 202.

⁸ В. В. Витт. Стефан Жеромский. М., 1961, с. 149—150.

лището на мъката. И когато той застава в двореца на имението Яз пред някога любената и ненавиждана от него княгиня Елжбета, останал съвсем сам на света след смъртта на Хелена и брат му Пьотр, а в паметта му изплува кръгът на някогашните „омагьосани дни“, Рафал е същият и не е същият. Алчният глад на погледа е смекчен от елегията на отминалите дни, дивата властност на желанието му се стапя в ароматния въздух на нежна молба, прегръдката му е буря на самеца, но и молитвено преклонение на поета. Белегът от нейния бич, наказание за дързостта му на предизвикващ властната аристократка човек, сега възкръсва като пурпурна ивица на спомена, за да бъде обгорен от нейните потиснати желания. Главозамайващата любов към Елжбета е последното му препятствие по пътя към легионите, но Рафал го прекрива, за да тръгне по широкия друм на историята и по стръмните тесни пътеки на войската слава. Изплетен от вулканични страсти, от трагически контрасти, Рафал Олбромски ще има последната си обич — родината, и първия си дълг — нейното освобождение.

Несъмнено с този образ Жеромски плаща дан на нищешанската идея за култа към живота, към силата на човешката воля. В него до голяма степен е съсредоточена (както антитеза на изискваната поетичност в епопеята) и своеобразната ирония на писателя, скептичната му усмивка на човек от новия век. Не изпадайте в умиление, във възторжено заслепление — сякаш ни казва модерният изследовател на хомо сапиенс, — не се уповавайте много на разума, защото силите, които са извън нас и у нас, зверовете, които храним в кръвта си и държим зад ключалките на културата, ей сега ще ни изиграят номер. Но нито влиянието на немския философ, нито въздействието на декадентството има някакво принципиално значение за Жеромски.⁹ В крайна сметка образът на Рафал Олбромски е плод на едно модерно, усложнено, но изстрадано прозрение, чийто дълбок смисъл е съсредоточен в максимата на героя: „Нищо не трае вечно.“

Втората проекция на автора — Кшищоф Цедро, — нервно впечатлителен, с високи интелектуални способности, е получил от природата телесна слабост. Той като по чудо е оцелял от пневмонията, повалила го по вина на Рафал. Късогледният Кшищоф е силен и примерен ученик, отличен студент, има качества да направи голяма кариера във виенския двор. У него няма и следа от поетическото варварство на Рафал, неговата поетичност се изразява в невротичната възторженост на интелигента, който може да стане изтънчен учен или висш чиновник в монархическата йерархия. Пътят му е начертан — Виена, дипломатически сан. Той е боленен по рождение — наследил е излиялата кръв на своя баща-магнат, отрасъл е сред фини мебели, сред австрийски разкош, сред книги, музика и картини. Той не може да се пребори с вълка, да участва в пиянски оргии и улични побоища, не го привлича хазартът на живота. У Кшищ е вселена ранната болезненост на Жеромски, изгубеният рай на езическата жизненост, отнета му е градината на епикурейските наслаждения. Слабостта му го прави отзивчив към другите, милосърден и винаги готов да помогне, приветливо любезен. По природа е склонен към романтизъм, към философски разсъждения, интелектуални занимания. Той не е създаден за мъжествен ловец и войник и тъкмо затова мечтае за подвига на силата, примамава го излишъкът от мъжественост на Рафал, неговото буйство, разгорещената му невъздържаност. Като повечето момчета-интелигенти и Кшищоф храни култ към другаря си, който блести над всички с физическа сила и смелост, заразява се от стремежа да му подражава дори в лошите постъпки, обхваща го завистливият възторг да бъде като него, макар и привидно. Но противно на повиенения му баща у него не е угаснал свещеният пламък на патриотизма — може би пак от болезнена възторженост пред подвига на въстаниците. Под влиянието на разказа на Ойжински за пътя и делата на легио-

⁹ Вж. В. В. В и т. Цит. книга, с. 101.

ните и поради комплекса си да не изостава от Рафал, против волята на стария Цедро, той се втурва във вихъра на войната, дори нещо повече, подтиква другаря си в моменти на колебание. Неговата жажда, която е жажда и на интелегента Жеромски, да стане мъжествен и силен, се сбъдва. В многобройните походи, в тежки физически труд на окопната война, в стотиците схватки, в студ и пек той обгаря, мускулите му набъбват, ръката му започва да върти ловко сабята, той се превръща в стоманен Наполеонов войник. Спящите някога поради телесна немощ инстинкти се събуждат. Но това не става без вътрешни колизии и съмнения — нека си припомним отвращението, с което посреща гаврата на полските войници с беззащитните голи монахини, възхищението и после любовта му към красивата и горда млада испанка, която се сражава наравно с мъжете в Сарагоса, галантният виенски жест, с който я извежда от опасност. У него инстинктът никога не затъмнява благородника. Въпреки спора си с Вигановски единствено той го разбира и в голяма скръб, със собствените си ръце изкопава гроба на този съчувственик на испанците, убит и ограбен от испанец. Бойните другари на Кшищоф отначало го приемат като чуждо тяло, но след оздравяването му от почти смъртоносна рана го посрещат на войнишкия пир по братски, като равен. Благородник по „кръв и възпитание“, той спечелва истинско благородство на полето на честта, в трудните походи и в сраженията, започвайки като обикновен улан. Безспорно и в този образ Жеромски е платил дан на нищезанската идея за култа към мощта и силата на човека, на освободените от и във войната инстинкти. „В походите и в битките той постепенно изживява своя юношески романтизъм и чувствителност, превръща се в хладнокръвен улан, упиваш се от свистенето на сабята.“¹⁰ Тази критична бележка на В. В. Витт можем да приемем за безспорна, що се отнася до развитието на Кшищоф в хода на войната, до неговото ожесточаване в битките, но той никога не загубва човешкия си образ. За него любовта към далечната родина е „закон за душата“, в името на този закон той хладнокръвно убива, но в същото време без сянка от колебание е готов да накаже със смърт варварското насилие на полския войник над беззащитната испанка. Показателна е романтичната му страст към тази млада жена: в нейните светещи черни очи сякаш се оглежда някогашният болезнениво чувствителен юноша, в тях за миг се отразява и проблясва острието на ранимата човечност, оставено като пареща дия в душата му от думите на неговия приятел Щечпан Трепка. Не, Кшищоф не е просто и не е само хладнокръвният улан, той е и раненият вик на Полша към Наполеон, той е и ранимата душевност и човешката съвест на Жеромски. Разбира се, книжният сантиментализъм на юношата изгаря в пламъците на войната, заменя го рицарската гама от чувствата с нотки на нищезанство, действено служене с оръжие в ръка на патриотичния дълг и на революцията — една художествена реабилитация на уязвеното здраве на писателя във войнствените дела на Арес. У Кшищоф в много по-голяма степен, отколкото у Рафал се прокрадва диалектичното разбиране на Жеромски за Наполеоновите войни като насилие, което носи прогреса, но и като събитие, противно на човешкия разум. Затова може би в недописания истински финал на романа и неговите „вкамени от войнишка преданост“ очи ще бъдат засипани от „пепелищата“ и от зимните виелици някъде из снежните предели на Русия.

Третата проекция на ранимата човечност у Жеромски, на мъчително търсене съдбовни пътища за Полша (и човечството) е княз Гинтулт. Неговата биография е одимена през младежките му години с участието в Костюшковото въстание, заквасена е с радикалните идеи на Пьотр Олбромски. Ала след поражението на въстанието у него настъпва охлаждане към обществената дейност, програмата на радикалното крило на хората от късното Просвещение отстъпва място в

¹⁰ Вж. В. В. Витт. Цит. книга, с. 150.

съзнанието му на уравнилостен естетизъм, характерен за ранното Просвещение, на осветения от Гьоте олимпийски живот сред класически форми. Княз Гинтулт е гений на разочарованието. Неговата дълбока ранимост е засегната от поражението на въстанието, съществуването му сред чудни ваяния и красиви жени в Грудно не го удовлетворява, смъртта на приятеля му Пьотр го разтърсва — той е знаел, че в своята самота страдалецът се е потопил в индивидуалистична мистика. Молитвата на Пьотр е масонско излияние извън общността на църквата, тя не е молитва на отшелник, който се чувства част от вселенската еkleзия, а е израз на силното му отчуждение от този жесток и непонятен за благородното му сърце свят, уединен вопъл за милост и примирение с бога. Припомняме този откъс от романа, образец на вътрешен монолог, защото той не само разкрива душевното състояние, страдалческото бълнуване на Пьотр Олбромски, но е и увертюра към предстоящото духовно бродячество на княз Гинтулт. Той заминава за Италия, за да се срещне с детството си, с незабравимия свят на изкуството, да бъде като писателя наблюдател на живота, но се сблъсква с живата история. Острият му ум разбира неуместността на усилията на венецианската аристокрация да върне миналото, съюзявайки се пределски с австрийците. Изтънченият му поетизъм пък не може да се примири с вандалщината на полските легионери, които свалят бронзовите коне на Александър, за да украсят триумфа на Наполеон. Парижката му среща с княз Сулковски е опит да проумее героичното в най-трагичните му измерения, бранещо родината извън нея. Идеиният му диспут с адютанта на Наполеон е блестяща страница в творчеството на Жеромски, разкриваща не само философско-историческите проблеми на епохата, но до голяма степен и диалектиката на полската душа. Може би тук не е безинтересно да припомним думите на другия голям полски романист Х. Сенкевич, свързани с концепцията на неговия роман-шедьовър „*Qvo vadis*“, създаден приблизително по едно и също време с „Пепелища“: „Зачитайки се в „Аналите“ (на Тацит, б. м.), аз неведнъж чувствавах, че ме изкушава мисълта да дам художествено противопоставяне на тези два свята, от които единият е бил управляващ и всемогъщ със силата на административната си машина, а другият представлявал изключително духовната сила. Тази мисъл ме привличаше като по лък (разр. моя) със своята идея за победата на духа над материалната сила...“¹¹

Рим или Елада, делото или духът — ето един въпрос, на който създателят на християнската епопея дава еднозначен отговор в своя роман. В диспута между княз Сулковски и княз Гинтулт се вижда как чувствата и мислите на Жеромски се раздвояват между преклонението и съмнението, между делото и словото, между силата и морала. Но за това по-нататък.

Същността на образа на княз Гинтулт се изявява в най-възвишените за самия него търсения да опознае неизвестния строител на вселената, човека и себе си. В отделиения му от света варшавски дворец той изучава великите мъдрости на пустинята и учителите на църквата, разглежда и най-абстрактните въпроси на битието не само под формата на отвлечена мисъл, а като първообраз и практика на духа. Ала княз Гинтулт не е кротко агне в кошарата на църквата. Той е горд неопит на еретизма, тръгнал от точката, където е секнал дъхът на Пьотр, стреми се да стигне до истината не по догмата, а по странични пътеки. Него не го задоволява авторитетът на отците, той е член на общината на „свободните зидари“. Неговата тирада-есе ни отвежда в най-затънителните кътчета на търещия човешки дух, отвежда ни в усилията на еретизма да разшифрова доброто и злото. Свети Августин или еретикът Фортунат: кой е прав? Това есе е едно от най-силните страници на романа, които показват отчаяното търсене на пътища,

¹¹ H. Sienkiewicz. *Dziela*. Wydanie zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, 1949—1955, t. XL, s. 138.

пронизаната от безпокойство философска мисъл на Жеромски за неумолните съдбини на човечеството, за природата на доброто и злото. То е върховна изява на идейните лутаници на поколението на Жеромски, което на границата между двете столетия застава на кръстопът. Нека припомним, че почти по същото време един от най-талантливите поети на полската модерна лирика К. Пшерва — Тетмайер, ще направи дълбоката и искрена в своята безпътница поетическа изповед:

Мечти и вяра рухват; изнизва се векът. . .
Къде е твоят щит? Как ще надвиеш злото,
човеко мъдър? . . . А в отговор — мълчание. . .

Есето за Августин и Фортунат трябва да се прочете много пъти — то е между връхните постижения на метафизическо размишление и поетическа легенда, приближаваша се до философсколирическите митове на Платон, то е най-интересният мит в демитологизирания исторически роман. Ще припомним една част от него: „Мъдър и с мисли, чисти като планински извор, той (св. Августин, б. м.) твърди, че злото се е родило у човека по негова собствена воля. Човекът сам си е виновен. Той е грешник пред вечния господар. А оня пришълец от пустинята, където от пещерата си дълги години се е взирал в небесата, където цели дни и нощи е размишлявал в самота, се осмелява да проповядва, че природата на злото е вечна като бога. Той хвърля пред човешкия род този мощен удар, това бреме от мисли, толкова тежки, та, струва ти се, под тях трябва да се затреперала земята. . .

Да насочим душата си към възвишеното! Да тръгнем след погледа на Фортунат. . . Ето, той се вира от своята пещера в най-върховната сила на земята — в делото на възраждането на човешкия род. Вижда край брега на морските разливни пеликана, който се вие над вълните и носи храна за малките си. Стари легенди разказват, че пеликанът със собствената си кръв възкресявал своите убити деца, че разкъсвал с човка гърдите си. . . Като изхождал оттам, Фортунат прозрял всичко, премислил всичко. . .“

Ще пропуснем искрящите от пустинна поезия описания на сетивното и свръхсетивно съзерцание на еретика, за да стигнем до заключението:

„И ето, казал си Фортунат, че бащинството и раждането е зло. И се заклел в душата си, че няма да иска да има син, че би убил родения в греховете. Сам ще издигне в пустинята духа си над хората, ще го оформи по образ и подобие на Ахурамазда и тогава ще обяви война на тъмнатата, ще изведе духа си от тресавището на Ариман и ще застане над света като вековечен факел. . .“¹²

Притчата на Фортунат за бащата и детето довежда до схващането на Гинтулт, че е извечна природата на доброто и злото. Тази идея, както и отрицанието на детераждането като зло, е показателен факт за връзката между манихейското учение и масонството, между източния дуализъм и мистичното етическо учение на века. Защото Фортунат не носи смиренното на големите отшелници от Тиваида, неговото подвижничество е предизвикателство към устроителя на вселената, гордост на индивидуалния подвиг. Не е случайно, че в източния дуализъм намира идеята за свръхчовека и Ницше.

Колкото и да търсим обаче влияние на немския философ върху Жеромски, в случая това есе не може да се разглежда само като метафизична доктрина. У полския писател отношениято „добро — зло“ се намира в някакъв диалектически възел. Човекът не е създаден нито само от добро, нито само от зло — това са две противоборстващи и в същото време примирени стихии, две начала, заченати едновременно в гигантския организъм на битието, единни и раз-

¹² С т. Жеромски. Пепелища. . . , с. 369—370.

нолики, но превесът е винаги на страната на доброто. Авторът стига до въз- възприетото от неговия герой схващане, че арената на тази непрестанна война между Ормузд и Ариман е човешката душа, в нейната неизлечима и необятна вселена се осъществява техният грандиозен контрастно-хармоничен синтез. Но това страшно бреме от мисли не се поднася от един хладно-рационалистичен ум, изкусен от системите на спекулативната философия, а буквално се стоварва върху взните на душата, рефлектира се (за разлика от Ницше) от една акция на съвестта, от чисто морално-философска тревога за съдбата на човека и човечеството. Още в поменатата среща между Гинтулт и Сулковски, преди авторът да е разгърнал философско-моралния трактат-есе за Августин и Фортунат, проличава тази пронизана от безпокойство мисъл: „Загубих доверие във войната не от леност, дори не от страх — говори Гинтулт. — Просто угасна вярата ми в нейния смисъл. . . След дълги размишления аз дойдох до заключение, че всяка власт има своите недостатъци, всяка система има своите добри страни и дори най-желаните революции не са нищо друго освен скъпа смяна на едни злоупотребления и недостатъци със злоупотребления и недостатъци от друг вид и форма. Смятам. . . , че убийството от страна на тълпата на един човек, защото бил лош водач, тиранин, грабител, измамник, е сто пъти по-голямо зло, отколкото неговата тирания, грабителство, измамничество. А нищо добро не може да се роди от онова зло, което е по-голямо от предишното. Какъв смисъл има да се бием. Би трябвало да обявим яростна война, но не срещу хората, а срещу самата тирания, срещу самото грабителство, срещу самото измамничество. . . Това не е далечен враг. Ще трябва да го потърсим в т р е, в с а м и т е с е б е с и.“¹³

Така мисли Гинтулт. Но от диспута между двамата става ясно и нещо друго — и най-абстрактните въпроси на битието у Жеромски се рефлектират от полската му същност, от мисълта за заличеното от картата на Европа, унижено, уморено от търсене на пътища, отслабено от противоречия, разпънато на кръста на мъченичеството полско отечество. Неговата драматична история, удавена в кръвта на три въстания, раздорите, несъгласията в полското общество, трагично-безпомощната в своята същност илюзия на позитивизма — всичко това слага сякаш печата на отчаянието и безнадеждността. Минал през пожарите и кръвта на въстанията, отрекъл ги впоследствие като „героично-романтични безумия“, преживял краха на позитивистките идеали, на границата между двете столетия този нещастен кът от света, наречен Полша, сякаш губи вече вяра и в духа — тази най-върховна и най-трагична нейна привилегия. Гротескните, свърхреалистични картини на хаоса в „Химни“-те на Каспрович, сомнамбулистическият, невероятен, имажинерен танц на обществото от селяни, шляхтичи, интелигенти, кралски шутове, хетмани, крале в „Сватба“-та на Виспянски, изтръгнатият из корените бор в края на печалния роман „Бездомници“ стават като че ли един от най-дълбоките и най-трагични символи на полското безсилие. Върховно-трагичното се измерва с катастрофата на националния дух — отук до пълното отчаяние няма и крачка. Прекрасно е доловил и предал не само това състояние на Жеромски, но и неговото осмислено-изстрадано чувство за „страшното бреме на вътрешното озарение“, за „кралските мъки на откровението“ един от най-талантливите критици на писателя Ст. Бжозовски: „Жеромски като че ли се прощава с това огромно вътрешно богатство на полската душа, вижда гибелта на този единствено наш свят и дори не иска да съзре ясно своята отговорност за този трагизъм. — Моята душа е само частичка от тази погиваща красота — разнищена е от нейната гибел — така най-дълбоко може да се формулира неговото становище. — Виждаш ли, виждаш ли — сякаш посочва сам

¹³ Ст. Жеромски, „Пепелища“, с. 225—226.

на себе си това психическо чудо писателят — всичко това ще загине завинаги и тази моя страшна и красива болка ще премине. — Полската духовна традиция като жизнено съдържание на исторически безсилни съсловия и личности — ето генезиса на това изкуство¹⁴ — заключава Бжозовски. Една чувствителна, нервна, изтънчена до болезненост мисъл превръща историята на Полша в драма на човешкия дух и затова фактите, събитията носят в романа на Жеромски епическата тежест на историческата реалност от миналото, а героите чрез философско-моралната трагедийност на своите мисли и преживявания издават усложнената психика на съвременника. Чудно ли е тогава, че тези герои „прекалено медитират, мислят, разсъждават“¹⁵, че твърде често същността им се извява в една драматично-експресивна вибрация на чувствата, в елементарната, но животелна мощ на инстинкта и волята за действие, след като е съвсем ясно, че това не са модни прищевки, които слагат върху романа „печата на анахронизма“, а мисли дълбоки, изгарящи, неспокойни, свързани органически с необходимостта да се извърши другото „психическо чудо“ — възкресението на духа и вярата — тази мощна, висока, изтънчена привилегия на неговия народ. И тук излиза на преден план другото лице на писателя: Жеромски, чувстващ тази духовна смърт по-болезнено от удара на бич върху живо сърце, съзнаващ, че милосърдието и състраданието сами по себе си като абстрактна доброта са израз на духовно капитуланство — капки паднала от небесата роса върху пясъчна пустиня; разбираш, че въздишката, изтръгнала от сърцето и оставена без действие, е по-тежка и по-безплодна от камък — този Жеромски ще възпее култа към силата, но ще го възпее не така, както го възпява омирическият гений на Сенкевич. Защото самият духовен свят на писателя е драматично-усложнен, обременен не само от едно противоречиво национално съзнание, но и от една наднационална морално-философска рефлексия за съдбата на човек и човешка общност, от енигматичната неразчлененост на психологическия възел „добро — зло“, който много често се заплита още повече в студената работилница на разума, и блясък на делото, лишено от нравственост и духовност, носи със себе си демонологията на един груб материализъм, на една бруталност, преминаваща в безнадеждност. Идеиният диспут между Гинтулт и Сулковски пряко води към тази „психологическа диалектика“ на есето за Августин и Фортунат, което, определено можем да кажем, лежи в основата на „разтърсващите дисонанси“ на епопее. В доводите на Гинтулт-Жеромски проличава иронично-трагичната дистанция от мисълта за възможността само с амбициите на Антоний и Масиниса, на Александър и Наполеон да се постигне историята, само с ледения блясък“ на делото да се обхване истината. Но обърнете внимание — именно мисълта на Гинтулт, тази безприютна скитница на скептичния му ум, не се смирява, търси, рефлектира самата себе си, носи като че ли свободата в себе си — един подранил екзистенциализъм, но прояснен от болката и вярата пред извечната мощ на злото. Не е случайно, че по-късно той ще се спусне в Египет, за да дири като пилигрим в пустинните пясъци гроба на неразбираемия Сулковски, именно в пустинята, където тоя фанатик и жрец на делото „връща плътския си дял на майката-земя“. Безспорно в това търсачество има и метафизика — то е пътешествие на душата, съзерцаваща света и себе си. Но мисълта и душата на същия този Гинтулт ще спре с трепетно възмущение и смирена гордост пред оня залив на Генуа, който „с мелодията на вълните си е люлял детските и юношески вихри от мечти, страшните бури от желания на Христофор Ко-

¹⁴ Ст. Бжозовски. Цит. изсл. (По-подробно вж. в сб. Стефан Жеромски. . . , с. 220—222).

¹⁵ Teodor Jeske-Choiński. Kwiaty i chwasty „Bluszcz“, 1904, № 11; (По-подробно вж. J. Z. Jakubowski. „Popioły“ — wielka nowoczesna powieść historyczna. — B: St. Żeromski. . . , s. 40—42.)

лумб“, пред същото това „лазурно море, изхвърлило от пияната си на сушата на Стария свят Корсиканеца, първия консул, който сега с престъпленията на тиранията си изпълва с ужас Франция. . .“¹⁶ Същият този съзерцател на прекрасното и тайнственото във венецианския храм, „Сан Марко“ при завръщането си в Италия ще се включи в отбраната на Мантуа, ще бъде, както в младостта си, участник в събитията, ще прояви нечовешка издръжливост и воинска доблест. Но скритият у него наблюдател, тайното лице на писателя с философско проникновение и човечност ще следи кървавите вакханалии на войната. Моралният патос няма да го напусне дори в черната безсъзнателност на умората и ужаса, но той ще бъде и офицерът-аристократ, който счупва сабята си в знак на протест срещу пределството на френския генерал.

Повече от очевидно е — героят на Жеромски сякаш живее два живота — в конкретното време и извън него, като конкретен персонаж и като някаква извечна същност. Разгръщайки философско-лиричния мит-есе, героят сякаш елиминира времето, за да се осъществи в стила на една висока трагика, произтичаща от енигматичната неразчлененост на битието в глобален мащаб. В същото време транспонирането на този мит в романа, свързането му с възвишените търсения на княз Гинтулт води и до неговата конкретизация, до неговото „национализиране“, до неговото обсебване от конкретното историческо време, за да поеме функциите на онази лична морално-философска тревога за съдбата на Полша и на човечеството, с която е белязано почти цялото творчество на Жеромски. Така статутът му в романа става авторитарен, но не автономен, независим от творческата концепция на романиста: Унде сит малум? Ето големия, вечния въпрос, който занимава Жеромски — Гинтулт. В тревожните лабиринти на мисълта като че ли историята на събитията отстъпва място на историята на душата — тя става първоизточник и средоточие на всички конфликти, генезис и арена на онзи „полемус пропатер“, който сякаш определя неизменната съдба на човешкия род. Разбира се, героят не идва случайно до тази идея, до тези философски разсъждения за неща извън зримите форми на битието, до вътрешните метафизически сили в тях. Преживял краха на просвещенския радикализъм и илюзиите на реформаторските идеи, разочарован от трагичните резултати на въоръжената борба, той става пленник на мистични морални домогвания, упива се от съзерцанието на миналото и с всички сили брани красотата му от полските си събратя, насочили огъня на артилерията срещу заетия от австрийците манастир „Свети Якуб“. Но трагичният образ на този герой носи у себе си нещо от катастрофичните отблясъци на полската духовна същност, от непонятните за нас „мистични епидемии“ у тази надарена нация, от склонността ѝ към месианско-мистични озарения, към исторически мартирологии и трагически триумфи на духа. Нищо в този роман не звучи по-безнадеждно, по-печално и по-анахронично на фона на оръедения грохот от последното етико-философско послание на Гинтулт: „След мен, деца на вдовици!“ Но и по-възвишено от гледната му точка на една общочовешка нравственост, причинно заложена в самата ни същност и призвание — да отделяме красивото от грозното, доброто от злото, цивилизацията на духа от варварството на меча — най-универсалната и най-висша идея за смисъла на човешкия живот. Геният на разочарованието, какъвто е и Жеромски, като проникновен наблюдател на живота и участник в борбата на народа си, угасва с песента за розата и кръста на уста — последната му илюзия. . . .

Двойник и антипод на автора, княз Гинтулт е естет и етико-философ, смазан не толкова от тежестта на събитията, колкото от бремето на собствените си мисли — то се оказва по-тежко и по-безмилостно от епичния валяк на Напо-

¹⁶ С т. Ж е р о м с к и. Пепелища. . . , с. 369—370.

леоновата епоха. Подходът към неговия образ само като към конкретен исторически персонаж, а не и като към съдържателен човешки тип изобщо, който синтезира валидни за всички времена морално-философски проблеми, неизбежно слага върху неговото художествено битие печата на анахронизма.¹⁷

Образната триада Рафал — Кишищов — Гинтулт, в която Жеромски разгръща духовната си биография на творец и блуден син на „тъжните легенди на Полша“, е резултат и на стремежа му да постигне една по-цялостна концепция за човешкия характер, неговата „тотална“ детерминираност — национална, социална, биологическа, психическа. Това съвсем естествено хвърля мост от конкретното му историческо мислене към едно универсално морално-философско самосъзнание, от емпиричното историческо битие към надимперичната, духовна същност на битието в глобален мащаб. Чрез ратното бродячество на героите от епопеята (Рафал, Кишищов) и чрез духовното им пилигримство (Гинтулт) авторът сякаш се стреми да свърже времето в някакво неразкъсваемо единство. Оттам транспонирането на художествените образи върху две нива: конкретно-историческо и духовно-метафизическо. А в своя полюсен синтез това не може да се реализира в рамките на онази изобразителна, епическо-пластична литературна традиция, която бе основното, характерното за поетиката на историческите романи на неговите предходници Прус и Сенкевич.

¹⁷ Вж. мнението на В. В. Вит в цит. книга, с. 151.