

ЧЕРТИ ОТ ПОЕТИКАТА НА РОМАНА „ПЕПЕЛИЩА“ ОТ СТЕФАН ЖЕРОМСКИ

НИКОЛАЙ ДАСКАЛОВ

Великолепен роман. Чудесен, необикновен. На моменти просто застигам от изумление — в него има такова нечувано, приказно богатство на картините и езика. . . А какви необикновено нови усещания — някои от тях са така силни, дълбоки и точни, че проникват направо до мозъка на костите. Знаех, че това е голям талант, но тук той е надминал себе си десетократно. . .

Е. Ожешкова

Колкото и да са освободени от рационалната придирчивост на литературния критик и изпълнени с чистотата и непосредствеността на сърдечното възприятие, тези думи на една от най-големите полски романистки, казани за „Пепелища“ на Жеромски, не би трябвало да се разглеждат само като спонтанна, мигновена реакция от впечатлението ѝ при прочита на този роман. С чувствителните сетива на големия творец и с огромния си опит на художник-реалист Ожешкова долавя дълбоко новаторската същност на епопеята, която, без да скъсва с традиционната реалистична романова белетристика, натрупва непознати дотогава елементи, разчупва конструкциите на обичайната сюжетно-композиционна и образна структура, въвежда нови принципи на повествование, създава нов за полската литература езиков ритъм и поставя основите на модерния роман — лирическа епопея на народа и човечеството и приключението на духа.

Написването на епопеята на един род, едно съсловие, една нация, една епоха изисква богата родова и национална памет, фамилни книги с делата на най-далечни прадеди, летописи на възхода и упадъка, постоянство към някаква водеща мисъл на рода, съсловието, епохата, рафинирана култура на преданието. А да се обхване в художествена структура със строги пропорции съдбата на един народ в разреза на социалното и духовното му битие, освен това (нека ни бъде простена баналната метафора) е необходим и погледът на орела, който обхваща широтата на ландшафта, без дапуска най-дребните, наглед най-незначителни подробности. Малкото, което оглежда огромното, като му придава релефна осезаемост, и огромното, което поглъща малкото, като го надарява с ефимерност, с измамна несетивност — търсят съответно епическата пластика на подробностите и поетическата забуленост на смътното, на онова, което думата означава и не означава. За да се изрази тази антиномия, творецът трябва да има необикновено развито чувство за композиция, за изграждане на огром-

ното от детайла и за разтваряне на детайла в огромното. С тази дарба най-щедро са били одарени Вергилий, Данте, Толстой, Сенкевич. Особено Толстой. Грандиозната постройка на „Война и мир“, изградена върху първия принцип — натрупване на подробности от действителността и психиката, — е сякаш саморазвиващата се, обективизираща се идея на Хегел. Тук няма нищо излишно, при цялата необозримост пропорциите са класически, съвършени. Неведнъж е посочвано влиянието на Толстой, неговият пример с „Война и мир“ за създаването на историческия шедьовър на Жеромски. Никой обаче не се осмелява да вмени на полския писател епигонство или еклектичност. Сякаш сянката на великия му учител се вгражда в самобитното, голямо като цитадела с много фортове здание на романа и се изгубва. Чужд на подражателството, Жеромски в типичната за такава панорама композиция с преплитане на сюжетните линии, с честа смяна на мястото на действието, с много герои и масовки промена художествения ъгъл, натрупва хаотични сили, напруга сякаш волята си да ги овладее в един сложен възел и като че ли в тази борба търси изход за народа си, за себе си, за човечеството. Поразява ни способността на писателя да разчленява единното многообразие на живота, да анализира и обобщава, да демитологизира историята и в същото време, твърде често при неуловимото стъпковане на реалиста и натуралиста в себе си с романтика, да ни доведе до снigmatичната неразчлененост на мита, който нерядко казва повече от мъдростта, до която се докосваме посредством неговото тълкуване. Така, макар че се учи от Толстой, Жеромски напуска неговата непогрешимост на съотношенията, стреми се да изрази неизразимото, непостижимите с ума движения на първичното, заложено в инстинкта, и най-висшето, заложено в душата, инферналните клокоти в царството на биологичното и озаряващите трепети на неизразимо духовното. Затова у него класическата завършеност е накарънена, частите се отличават с нарушаване строгостта на пропорциите, романовият канон е деформиран. Хегеловото единство на обективизиращата се и осъзнаваща себе си идея е заменено с шопенхауеровски тласъци на чувствата — жажда за живот, която често поражда страдания и сякаш се стреми обратно към несъществуване, неистов стремеж към свобода, скован от необходимостта, боготърсачество, раздирано от неверие. Тежката стъпка на прозаическия епос непрестанно се разсича от крилете на поетични пориви, нарушава се съизмеримостта на единичното към цялото, набъбват емоционални отклонения, спокойната епика воюва с напрегнатата лирическа рефлексия — намираме се пред модерна естетика на дисонанса. Романът представя такава невероятна сплав от суров реализъм и крилат спиритуализъм, от лирическа екзалтираност и философска рефлексия, от натурализъм и сакрални посвещения, от почти ницшеански култ към силата и мощта на човека и смирение пред неведомите пътища на съдбата, че буквално ни обхваща страх. Тези особености на „Пепелища“ се забелязват от почти всички изследователи на Жеромски, но струва ни се най-лаконично и най-точно е изразил това известният критик на полската модерна литература И. Матушевски: „Пепелища“ не е спокойно и плавно течаща епопея, а бурлива симфония, изпълнена с разтърсващи дисонанси.“¹

Наистина в този необикновен роман съдбата на народа и съдбата на човечеството се преплитат в едно, инстинктът дири помирение с разума, мракът е сянка на светлината, личното се разтваря в безликото цяло, грохотът на войната потъва в тишината на смъртта, претротата на живота изписва йероглифите на инобитието, сфинксът на вечността се показва зад развълнувания лик на историческото време. Самобитност, сплавена от разнородното, от рашчо-

¹ J. Matuszewski. *Zeromski i „Popioly“*. Вж. сб. *Stefan Zeromski*. Warszawa, 1975, р. 224.

налното и ирационалното, от сън и брутална земност, от натурализъм и сакрални посвещения, от личност и маса, народ и човечество, добро и зло — сякаш не роман, а пророчески вик на рапсод, който не разказва, а напява океаничната тръпка на събитията, които на момента сякаш изникват из първозданието на битието. Изправени сме пред прага на посвещение в непозната мъдрост: народолюбие и могъщ полет на чувствата, благородно рицарство и плебейско пълнокръвие, богоискателство и богоборчество, заблуда и истина, наполеоновско тържество над съдбата и смирение пред неведомите ѝ пътища — проблеми, с които непрекъснато се сблъскваме в романа. С „Пепелища“ Жеромски е един от първите реалисти в европейската литература, който сътворява нещо, към което се стреми модернизмът, без да може да го постигне, защото от разноцветните фрагментни камъчета на съзнанието не е в състояние да изгради по-монолитна мозайка, по-цялостен образ на движението-покой и на покоя-движение, каквото е епопеята.

В най-общ смисъл новаторството можем да разбираме като цикличност, като известна повтораемост в развитието на света, като спираловидно движение вътре в самата цивилизация, когато на нова степен през определен етап от развитието сменя като че ли себе си в миналото, обогатява се в тази повтораемост, без да бъде същата и все пак сходна с него в неразличимия образ на бъдещето, което може да бъде почувствувано и като спомен. Погледнато в най-общ план, системата от художествени похвати, които наблюдаваме в новия романов свят на Жеромски, са породени от новите исторически условия в Полша и в Европа на границата между XIX и XX в. „Ако има идеи на времето, то има и форми на времето.“² Тази мисъл на Белински, взета откъм интересуващата ни страна, означава и това, че доколкото даден жанр е подложен на изменение и развитие, типологията няма право да се отказва от услугите на историческия принцип. Разхлабването на житейските връзки в крайна сметка води и до разхлабване на жанровите връзки в изкуството, до жанрово смешение. Така се е получило и в епопеята на Жеромски.

Много глави на „Пепелища“ притежават непозната за традиционния реалистичен исторически роман свобода по отношение на фабулата, съществуват като че ли сами за себе си. На читателя му се струва, че епопеята е построена от отделни новели, които могат да се четат самостоятелно, връзките са разхлабени, разпадат се по сюжети, фабулата е едва доловима нишка, обединява ги главната тема и психическата диспозиция на авторската индивидуалност — нещо, което характеризира още и романа „Бездомници“. „Това произведение („Бездомници“, б. м., Н. Д.) — пише още в началото на века А. Потоцки — много смело, много определено противопоставя на повествователния роман романа-настроение (разр. А. П.) с такъв принцип на композиция, при който главен момент е не последователността в развитието на събитията, а душевното настроение на художника.“³ Така функционалността на редица моменти в системата от случки и събития става повече психологическа, отколкото сюжетна, свързва се не толкова с изискването да се представи даден герой като системно организиран, епически функциониращ романов характер, колкото с необходимостта да се разкрият дълбочинните прояви в зародиша на чувствата и мислите, сложната природа на човешката психика. Оттук усещането за фрагментарност на композицията. Но това, както отбелязва И. Матушевски, не е лоша композиция⁴, защото историческият материал, който ляга в основата на сюжета и който по своя характер и същност би позволил да се разгърне

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. I. М., 1976, с. 276.

³ А. P o t o c k i. O „czującym wiedzieniu“ Zeromskiego. Bibl. Warszawska. 1900, t. I, p. 365.

⁴ J. M a t u s z e w s k i. Jeromski i „Popioły...“, p. 225.

една класически епична описателна проза, интересува Жеромски не само от гледна точка на историческата си конкретност и значимост, а и от гледището на една съвременна морално-философска чувствителност, на един комплекс от индивидуални мисли и преживявания, свойствени на психическата му организация, на естеството на неговото писателско дарование. И пак солидарно с Матушевски ще отбележим, че това „поражда необходимостта от такъв тип композиция, в който би станало възможно да се примири епическото изискване на темата с емоционалното настроение на твореца“ и че „Жеромски решава тази сложна задача майсторски“⁵. Поставяйки в основата на романа си исторически събития, писателят в същото време има ясното съзнание, че не създава традиционен исторически роман-епопея, в който действието тече спокойно, плавно, равномерно, с логическа последователност и епическа широта на изобразението. В съответствие със своя замисъл да създаде не просто исторически роман със съвременно звучене (подобно на Прусовия „Фараон“), а с ъ в р е м е н е н исторически роман и в съгласие със съзнанието за възможно най-голямата действена сила на своя талант Жеромски изгражда сюжетно-композиционната структура на своето произведение. Динамичната, нехармонична композиция на „Пепелища“ не трябва да се разглежда като недостатък на романа, а тъкмо напротив, защото тя напълно хармонира с целите, които авторът си поставя. До голяма степен лишена от видимата логическа последователност, взаимосвързаност и взаимообусловеност между отделните части, композицията всъщност има своя логика, свой вътрешен романов синтаксис, своя структурна територия, които са подчинени не на „пластичния, широк, епически способ“, а на стремежа на автора „погледът му да проникне в дълбочина, да се докосне до дъното на племенната душа“⁶.

Още от първите страници на романа читателят е ввлечен в нещо необичайно за традиционния реалистичен роман, в поетиката на премълчаното: зад словесното обилие се крие знаещото мълчание на планината, изтъкано от първични шумове. Обхванат сме от стремителния поток на някакви неясни, копнеещи шепоти: велико тайнство се извършва пред очите ни, някаква потънала в забрава, изтръгната из глъбините мелодия струи в душата и като в просъница ни връща изгубеното младенчество: „Но ето че от края на гората дъхна ленив повей, от дълбок сън пробуден шепот, тъжен полъх, дълго-дълго задържан дъх на лисогурските дебри. И докато из гората се носеше тази песен без думи, върхарите на дърветата сякаш в израз на почит свеждаха чела пред него. Мелодията ѝ, едва изтръгната от небитието, като с тих плач изразени предвечни вълнения, като стон на безнадеждност, гледаше от горската самота втори път, трети път, цедеше се в тихи звукови отсенки и изчезваше в бездната. Струваше ти се, че това омагьосано пеене, което живее в дърветата, за нещо натяква, зове. . . Старият лес го прегръщаше в тайнствените си обятия, отново го приемаше девствената гора, родната му майка, девствената гора — прабашина душа, гората — любима сестра. И това тъжно свистене замираще като въздишка. . . Къде ли замираще?“⁷

Това свято, на моменти почти екстазно преживяване на природата внася първата и най-мощна лирическа струя в епопеята. Дати, години, събития ще идват и отшумяват, чувствителната съвест на един от най-полеките писатели ще отреагира като сеизмографичен орган на вибрациите в народната и човешката душа, но никога този девствен, светъл като „душа на авлига“ шепот на родните му гори няма да заглъхне у него, ухото му завинаги ще остане при-

⁵ Пак там, с. 225.

⁶ Пак там, с. 224.

⁷ Стефан Жеромски. Пепелища. С., 1975, с. 24. (Всички цитати по-нататък са по това издание).

тиснато към сърцето на лисогурските дебри. Никой след Мицкевич не е видял и почувствувал така дълбоко и така поетично полската природа, както Жеромски. Неслучайно в своята „*Puszeża jodłowa*“, написана в последната година на неговия драматичен живот, той възкресява още от първите страници този любим и далечен свят⁸. Но това възпоминание не е просто и не е само връщане в забравената „градина на детството“. В „Пепелища“ то е изпълнено с дълбок смисъл, носи със себе си и в себе си типичното за Жеромски усещане за някаква първозданна сила, вечна, непоклатима, сигурна в своята измамно дремеща мощ: зад лирическото очарование на скритото природно мигновение сякаш са заключени мощни потоци, космически стихии, които в един само миг ще бликнат и ще потекат стремглаво в бурното течение на епопеята. Още тези първи редове, които внушават трайното, непреходното, вечното чрез поетиката на недоизказаното, сигнализират за първите дълбочинни импулси на едно непримиримо с епичното душевно равновесие съзнание, което не просто описва, а съпреживява, не само рисува, а извлича от дремливата, крепка мощ на планината някакви предвечни мелодии. Алгория на древното народно битие — от езическия магически пантеизъм до просветлената християнска символика, — тази планина се връзва в съзнанието ни с патриархалната си сигурност, здрава като инстинкта и висока като търсещия ум. Тя ни облъхва с три легенди: първата — праславянска, забравена, за божеството Лелюм-Полелюм, „което спи в потаен дол, покрито с мъха на хиляди зими и хиляди пролети и ще спи на вечни времена, никому неизвестно. . .“⁹, чийто първобитен атавизъм ще открием в разгорещената невъздржаност на Рафал Олбромски; втората — християнска — за „безсмъртния елен, който между рогата си носи из горите светия дървен кръст и се показва на хората веднаж на сто години. . .“¹⁰ — тя е приказният образ на родината, неизкоренимата вяра в нейното възкресение, която ще съпътствува Кшищоф Цедро по пътищата на далечната война извън родината. Тя със сиянието на дървения кръст е недописаният истински финал на романа, по-голяма от Наполеон, вечна като Полша; третата — еретическата — за развалините на арианския храм: „Това са руини на ариански храм. Някаква странна, внезапна скръб! Къде е този ден, къде изчезна той навеки?“¹¹ — тя ни отправя към еретизма на княз Гинтулт, към мистиката на черно книжниците и масонските дожи. Не е ли чудно, че този роман, който демитологизира историята, започва с три легенди, които стават три негови лайтмотива? Или това е намек, че след пространния анализ писателят в целостта на епопеята ще ни върне отново към сагата, към легендата? В случая е важно, че, натоварени с дълбок асоциативен смисъл, тези легенди откриват перспективата към разгръщане на едно модерно новелистично повествование.

Новелистичният принцип на композиция е типичен за модерната литература. Като самостоятелни новели са написани например главите на „Доктор Фаустус“ от Томас Ман. Ако следваме обаче разбирането на новаторството като цикличност, като повторяемост на нова степен от развитието, не можем да не отбележим, че с такъв принцип на композиране ние се срещаме още в литературата на древния Рим — „Сатирикон“ на Петроний например е съставен от различни новели, обединени от приключенията на двамата скитници. „Пепелища“ е изпълнен с цяла редица новели без сюжет, при които авторът си служи не с портретно-психологически характеристики, а с лирически динамизъм за предаване на особените състояния на човешката душа, за отсене на най-фините нюанси на чувствата. Такъв характер имат например двете съвсем

⁸ J. Z. Jakubowski, „Dzienniki i biografia“. В сб. St. Zeromski. . . , p. 10.

⁹ Стефан Жеромски. Пепелища, с. 24.

¹⁰ Пак там, с. 24.

¹¹ Пак там, с. 26.

кратки глави „Там. .“ и „Планини, долини“, в които като в буколическа поема са разкрити любовните преживявания на Рафал и Хелена де Вит в планинатата храм, самата тя сякаш евангелска метафора на Таворския връх, пръскащ почти мистично озарение в душите им. Тези кратки новели, подобно на скици, нарисувани с молив, внасят лекота в тежката конструкция на епопеята. От друга страна, усложненият синтаксис на изреченията, тяхната композиция в по-дълги периоди, музикалната им ритмика ни отправят към най-хубавите рефлексии на Томас Ман, който обожавал Вагнер — едно силно доказателство, че полският писател е симфоник на композицията и на фразата. Дисонансът у него идва в най-светлите лирически мигове: той хвърля героите си от върховете на просветелството в пропастта на отчаянието. Нека припомним бягството на Рафал и Хелена в безкрайното време на любовта, в магичния пантеизъм на вечната природа, където, „отърсили земната прах от нозете си“, се разтварят в безмълвното могъщество на естеството: след тихото и светло изкачване на душите до храмовото съзвучие на всемира внезапно идва смазващият абсурд на изнасилването на Хелена от разбойниците, нейната смърт и сгромолясането на героя в бездната на отчаянието (главата „Силата на сатаната“). Подобни художествени похвати не са привилегия само на „Пепелища“, в една или друга степен ще ги открием и в други произведения на Жеромски, но тук те съставят един от главните елементи на композицията, представят своеобразната „дисонансна диалектика“ на романиста, изключителния му усет като модерен майстор на контрапункта.

По-големите новели в епопеята са своеобразен роман в романа (главата „На война далечна“). Тяхното използване не е нито самоцел, нито склонност към „модно“ белетризиране. (Всъщност и този подход е стар като света — отколе народните разказвачи са вмятали приказка в приказката, а в Шекспировия „Хамлет“ той се явява непринудено, органически свързан с целия по-нататъшен ход на драматичното действие.) Така малкият роман на Ойжински за скитанията на войника се вмъква в големия роман не за ефект: той е свързан, от една страна, с творческата концепция на романиста (да разкрие съдбата на полските войници в състава на Наполеоновите армии), а от друга — дава силен гласък на самото действие в епопеята. Разказът на „войника-скитник“ от „Пепелища“ е скръбна и героична илюстрация на възгледите на Жеромски, на неговата историческа концепция за legionите на Домбровски и в същото време изпълнява важна композиционна функция в рамките на епопеята — форсира решението на двамата главни герои, свързва се здраво с тяхната по-нататъшна участ, постъпки, поведение. Или малката, но жестока повест на Михчик — тя е част от голямата социална драма на епохата, но в нея функционират и някакви скрити композиционни възли, пулсиращи асоциативни потоци, които водят към разгорещеното съзнание на Рафал. Подобни функции изпълняват и великолеплните есета, вплетени в тъканта на романа.

С отговорна мисия в „Пепелища“ е натоварен и пейзажът. Можем да се съгласим с мнението, че такова „обилие на пейзажните зарисовки, напълно уместно в други жанрове, тук се превръща в баласт, нарушаващ спецификата на историческия роман“, че „колкото и прекрасни да са описанията на природата, сами по себе си те не служат за възсъздаване на исторически колорит“, че, „явявайки се елемент на авторски лирически коментар, те нарушават единството на стила, тъй като се разминават със задачата да се изобразят картините в духа на възпроизвежданата епоха“¹². Можем, ако към романа „Пепелища“ подходим със Стендаловия принцип на „огледалото“, ако задачата на полския писател не бе

¹² И. К. Горек и й. Польский исторический роман и проблема историзма. М., АН СССР, 1963, с. 159.

несравнимо по-широка и по-сложна от необходимостта за исторически конкретно изображение на събитията и хората, ако той не търсеше в романа си по-дълбочинните пластове в човешката психика, неподвластни на времето, ако на великолепните природни картини погледнем само като на описания „сами по себе си“. Известно е, че Жеромски е прекрасен съзерцател на природата — на места той постига един от най-високите върхове на природоописателната традиция в полската литература. Но пейзажът в епопеята има и друга функция — той е една от степените към митологизация в демитологизирания исторически роман, пейзаж на душата, на интракосмоса. Важен компонент на неговата поезика, той присъства преди всичко като стимулатор на духа към прозрения на метафизическо ниво. Оттам и здравата му вътрешна спойка със сюжетен-психологическия център — скиталчеството на героите от епопеята в света и в себе си. Природата, пейзажът сякаш се „вместват“ в героите, стават тяхно психологическо състояние, носят нещо морално, поемат асоциативни функции, така както е при възпоминанието. Често, видени на границата с интуитивното, с подсъзнателното, те носят тревожната красота на нещо неясно, смътно като спомен и като предчувствие, активизират някакви скрити, латентни връзки с човешките съдби. Така неопределените, болезнени размисли на Рафал във Вигнанка след минутите на възможно най-голямото за него щастие и смъртната схватка с вълка са сякаш някакво алегорично движение на мисълта в сферите на неподвластното на човешкия разум, а заобикалящата го природа става една овеществена картина на скритото, невеществено-гълбинното, което се осмелява да живее в предметите и в природата, да ги одухотворява като античните метаморфози на богове и хора. Като цяло тази особеност на Жеромски може да ни отведе към някои особености на съвременната проза — към живота на предметите например у Натали Сарот. Само че сега всичко е по-фрагментарно, издава в много по-голяма степен раздробеността на съзнанието, няма я сочната цялостност, присъща на епопеята, хармоничният синтез между предметите и натурата и душевността на героите. Неслучайно в романа на Жеромски именно това овеществено и в същото време одухотворено присъствие на природата връща отново физическата мощ на Рафал след смъртта на Хелена и след болестта му, оздравява безприютната му душа, в която отново се обаждат инстинктите, възвръща го към живота. Пейзажът у Жеромски е и своеобразен философски трактат за първозданата стихия на битието, за вечните въпроси откъде идваме и накъде отиваме, за нашето скиталчество в света и в себе си, както е например при срещата на Кишицов Цедро с океана. Без да губи нищо от своята изобразително-изразителна сила, и тук той е обърнат повече към очите на духа, поема сякаш напрежението на търсещата мисъл на героя, углъбява психологическите му акценти. Какво по-силно и по-внушително сравнение на скиталческата участ на героя с този величествен и вековечен псалом на „скитащото в себе си море“?

Един от най-разпространените похвати при конструиране на големите романи е възпоминанието, придобиващо, по израза на Т. Ман, по-висш и потраен живот от самата действителност. Споменът е класическият начин на ретроспекция, но в „Пепелища“ той е обновен от елементи, които много приличат на днешната свободна асоциативност, на потока на съзнанието. Още от първите редове сме свидетели на такъв поток — детските възпоминания на Рафал текат на воля, размесват се с тайнствените усети и необвързани асоциации, разбъркват се с предметния свят наоколо. Първото изречение на епопеята, величествено просто в своята епичност: „Хрътовете се втурнаха в гората“, носи лирическото втурване в изгубеното младенчество, в невъзвратимия рай на игри до забрава и бродене на воля из планината. Възпоминание е и следващият го поетичен откъс — сбогуване навеки с преживяното щастие на невин-

ността и заклане към свидните сенки от миналото никога да не го изоставят в жизненото поприще, в борбата му на творец и блуден син на „тъжните легенди на Полша“¹³. Но този унес е подхранван и от мечтанията на едно друго отрочество, лелеано от музите и вселено в сърцето му от мощния гений на Мицкевич. Многоцветните картини на полския шляхтически бит във вечната епопея „Пан Тадеуш“ са оплодили своеобразното виждане на Жеромски, интимно полското оживява като багрови пламъци в камината на столетна къща, докато зимната виелица фучи в комина и като в просъница на давяновремски раздумки, като отражение на главните грее позлатеният дървен кръст между клонестите рога на елена. Споменът присъства като започната, но недовършена фраза, като тихо възклиание, като откъслечен звук в паметта на самотния костюшковец Пьотр Олбромски, който в последната прегръдка с Рафал сякаш му вдъхва остатък от своя достоен живот. Споменът-видение тресе тежко равения в Испания Кшишоф Цедро и в краткия и топъл промеждутък между живота и смъртта приема мистичното очертание на неволницата-родина в образа на свещения елен. Подобни художествени похвати за организация на романо-материал се срещат в „Пепелища“ много често. Те съгъставят лирико-поетичната атмосфера в епопеята, нарушават тежката, еднообразна конструкция на епоса, натрупват на моменти разтърсващи дисонансни сили, повишават градус и интензивността на драматичните изживявания и пр., но тяхната функция е структурно-организираща, с вътрешно-асоциативен смисъл и значение. Такъв дълбок смисъл у Жеромски придобиват и контрастите, резките преходи от едно състояние в друго. Това не са просто художествени похвати, „заети“ от поетиката на модернизма (в същността на големия творец е да не се побира в рамките на никоя школа). Тук става дума за художествено-естетически факт, органически свързан и обусловен както от творческата концепция на романиста за двойствеността и противоречивостта на човешката природа, така и от разбирането му за изкуството като триумфиращо страдание, като вечна тревога на едновременно ликовашата и ридаша, могъща и обезсилена в бездната на творческия акт човешка душа. Този непонятен, необясним, велик страх на душата, потопена в аскетично безмълвие след дълбокото, почти екстазно преживяване на радостта и болката от творческия акт, ще открием у късния Толстой; прекрасно ще опише това състояние и ранният Томас Ман в „Буденброкови“, когато малкият Гано импровизира върху рояла мотив от „несъществуващата мелодия“, буквално завличаща духа в страшния и примамлив свят на „въжделението, блаженството, гибелта“. В този смисъл като тип творец Жеромски е твърде сходен с тези двама трагични великани на духа. „Творчеството на Жеромски — отбелязва Матушевски — не е скулптурна група, изваяна старателно от твърд и траен мрамор, а мек глинен модел, върху който още личи суровото докосване на нервно треперещите пръсти на твореца. . . . Но този глинен модел живее, търпи, плаче, обича. . . . А нима това е малко?“¹⁴

Важно място в композиционната структура на епопеята заема идейният диспут — широко разпространен похват във философската проза на XX в. Като правило чрез него се „авансира“ мисловното, духовно-интелектуалното за сметка на образно-пластичното начало, идейната проблематика се реализира не толкова чрез ситуираните образни превъплъщения на героите, колкото чрез опозицията на техния духовно-интелектуален свят. Това съвсем естествено видеоизменя и художествения статут на повествователя — епическото съзнание се децентрализира, активизират се други пластове със субективно-експресивна и асоциативно-мисловна натовареност. Жеромски използва този похват

¹³ St. Żeromski. Dzienniki. T. I. Warszawa, 1953, p. 312.

¹⁴ J. Matuszewski. Studia o Żeromskim i Wispińskim. Warszawa, 1921, p. 19.

в голяма част от своето творчество, но не своеволно, капризно. В „Пепелища“ той става част от неговото мислене, един от ключовете за домогване до същността на проблематиката. На широкия фон на разломната епоха авторът ту го насища с животрептящи, злосторни проблеми, ту го изчиства от политическите напластявания на ежедневието, за да му придаде измерения общо-философски, общочовешки. Така например диспутите на княз Гинтулт с Пьотр Олбромски и княз Сулковски са разлюлени от големите вълни на времето, в тях се чувствуват духът и дъхът на историческата епоха, докато великолепните есета, вплетени в романа, трактуват вечни, кардинални философски проблеми — за неумолимата съдба на човечеството, за природата на доброто и злото. Очарователно е краткото есе на майор де Вит за тайната на зърното, обожествена от езическите религии, за оплодителното проникване на „натура натуранс“, за онова смъртно предчувствие у древните за безначалната и безкрайна, винаги една и съща, непрестанно действаща в мирозданието сила — творец на великото чудо на живота: „Някогашният забравен бог Митрас! Владетелят, от чиято воля зависят багрите на младите листенца, класовете на зърнените храни, чашките на цветовете по цялата тази чудесна земя. . . Божествен градинар! Той е, който прави крушата да узрява, от жилките на клоните да изтичат ароматни ябълки, зачервяващи се под увехналите листа — увехнали, както вехне прекрасната майка от ненаситната си любов към младото си момченце. . . Той прави тъмните сливи да се покриват с еднаква чудесна багра и гроздето да увисва от слабата пръчка на лозата и да тежи, като че ли се свежда към сън.“¹⁵ На тази езическа тирада Жеромски противопоставя веднага есето за пустинята, за духовната борба между Свети Августин и обладания от персийска мъдрост еретик Фортунат. Това е едно есе-легенда, съзвучие на стихийен източен теологизъм и житийна поезия от най-висок разред. Тук няма да се спираме на драматичния му смисъл — за него заслужава да се направи специално изследване, както да речем за „Великия инквизитор“ на Достоевски. Сега само ще обърнем внимание на факта, че тези две есета, които противостоят едно на друго, могат да съществуват студийно самостоятелно. Включването им от Жеромски в романовата територия без видима логическа връзка със сюжета, чрез една външно необвързана асоциативност и съпоставителност, е своеобразен контрастен монтаж, чиито невидими опорни точки са пак в цялостния творчески замисъл на романиста за човешкото битие, за неговата неизчерпаемост и чудна безкрайност, за радостта и мъката, надеждата и отчаянието, вярата и съмнението, доброто и злото. Вярно, това не е обширната и монолитна нравствено-философска цитадела на Толстой, нито „немски педантичната“ философско-есеистична архитектура на Томас Ман. Есетата на Жеромски буквално избликват от кръвта му и от полската му същност. В тези философско-морални трактати, които по своя характер изискват едно оптимизиране на интелектуално-мисловните параметри, писателят се стреми да ангажира „тотално“ сякаш всичките си сетива — физически и духовни. Нека припомним особено есето за житеното зърно — цвят, вкус, аромат, звук, лирически прехлас, душевен сдвиг, външни и вътрешни очи. Така Жеромски описва и природата — тя е своеобразна лирическа стихия, но и духовно-пространствен всемир, родствен със своето тайнство на човешката душа. Така „описва“ и човека. А това вече е белег не само за синтеза на две поетички — сетивно-пластична и експресивно-духовна, но и за тяхното съзвучие с една естетика, което вече като цяло вътрешно кореспондира с идейно-философския статут на романа „Пепелища“. Роман на едно морално-философско самосъзнание, което ни поставя пред прага на съседството с вечните, битийни проблеми на човечеството.

¹⁵ Стефан Жеромски. Пепелища, с. 302.