

„АВТОРОВИЯТ ОБРАЗ“ В РАЗКАЗИТЕ НА Г. П. СТАМАТОВ

ДИМИТЪР ВЕЛИКОВ, НЕВЕНА ГЕОРГИЕВА

В изследователския тезис, който се съдържа в заглавието на настоящата статия, има едно определящо понятие — „авторов образ“. В литературната наука това понятие има различни концептуални покрития¹. Съобразявайки се с това, ние осъзнаваме, че тази статия е само подстъп към по-цялостното изследване на специфичните тенденции в процеса на творческо самоосъзнаване, които намират художествена реализация в белетристичната форма на персонажа — автор. В литературното измиждане на творческата идентичност се съдържа винаги, макар и имплицитно, социалната детерминираност на характера на героя, дори и тогава, когато вътрешната му логика се разминава с нея.

В българската белетристика след Освобождението с присъщата ѝ критико-реалистическа насоченост се появява един нов персонаж—персонажът автор. Той не само приема или не приема социалната действителност, а и насочва своята мисъл към творческото самосъзнание и към драмата на твореца, породена от нея². След Иван Вазов Стаматов е първият български писател, който съумява да „превключи“ в художествената система на националната ни литература типологичните и универсалните концепции за мисията на твореца, намерили вече отражение в европейската литература. Във фокуса на Стаматовия

¹ Вж. Розалия Ликова. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 16: „Напоследък все повече се налага понятието „образ на автора“, въведено от В. Виноградов, който му дава няколко значения. На първо място това е определена конструкция на разказвача, която оприличава разказвача с личността на автора, внушавайки до известна степен тяхното тъждество. В този случай наличието на биографични подробности, позоваване на професията на писателя и неговата творческа дейност, словесни сигнали от типа на „аз“—автора внушават ясната връзка между разказвача и автора. Това авторско „аз“ става по-уловимо тогава, когато съществува наред с персонализиран разказвач и ясно се отделя от него. В подобни случаи са възможни напрежения в отношението между разказвача и „автора“. „В по-малко уловими форми се касае—пише Йежи Михно—за самата повествователна перспектива на автора, отделяща се от стилизираната диалектна реч на фиктивния разказвач.“

Подобно разбиране за „авторов образ“ излага Филип Лъожьон, най-сериозният френски изследвач за момента на повествователните техники в автобиографията като литературен жанр: „Авторът не е личност. Това е личност, която пише и публикува. Разпнат между „извън-текста“ и текста, авторът чертае допирната линия помежду им. Авторът се определя едновременно като реална личност, социално отговорна и производител на слово. За читателя, непознаващ реалната личност, но същевременно вярващ в съществуването ѝ, авторът се определя като личността, способна да сътвори това слово, и така той (читателят) си я представя според нейното произведение. Може би се става автор едва след втората книга, когато собственото име на корицата стане „общ фактор“ на поне два различни текста и създаде представата за една личност, която не може да бъде сведена само до един от тях и която, способна да създаде и други, ги надхвърля всички.“ Ph. Lejeune. Le pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1975, p. 23. По този въпрос заслужава интерес и другата му книга: Je est un autre. Paris, Seuil, 1980.

² Срв. Иван Вазов, Карлашев на лов.

разказ стои персонажът. Неговото изграждане е доминантната на художествения свят — „разчитането“ на характеристиките му води до напишването на законите, управляващи разказа. Как да подходим към него? Персонажите на Стаматов са галерия от криви огледала, в които се зъбят и смеят човешките пороци и добродетели. Сатирично смалени, гротескно увеличени, грозни и нереални в преувеличеното си уродство, тези образи остават убедителни с най-автентичната реалност — литературната. Но за да заиграят измамно-истинските отражения по калаената амалгама, е необходима появата на един първообраз, който да бъде разчупен и разпръснат в хиляди „прашинки“ живот. Морален водач в този лабиринт от съдби е тематизираният авторов образ — личността на човека на изкуството. Лабиринт, където случаят поставя на дневен ред чиновника и военния, дребния интелигент, гения и тълпата.

Няма дотогава в България друг творец, който така систематично да въвежда в краткия разказ образа на писателя, както Георги П. Стаматов. Този негов интерес към разкриване на творческото начало се домогва и до представителите на другите изкуства — музика и живопис. Една нова, чисто стама-товска естетика разгъва артистичния си триптих в тези разкази. Нейната установеност води до тематичната повторемост при разгръщането на образите. Това ни позволява да се спрем при анализа на онези от тях, признати като притежаващи висока художествена стойност и които според нас са художествен синтез на творческото кредо на Стаматов.

Многократно е отбелязвано, че разказите на Г. П. Стаматов се отличават със „сценичност“ — т. е. структурата им наподобява тази на драмата. Един от добрите познавачи на живота и на творчеството на Стаматов Вичо Иванов счита, че: „Повечето му къси разкази звучат като едноактни драми: толкова те са правдиви и драматични по техника и психологична напрегнатост [. . .]. Техниката на неговата белетристика е техника сценична. Мярката му на художник? Тя е мярка на драматург, който не претрупва диалога, който не се доизказва, дори да даде възможност на зрителя да поеме и продължи сам по-нататък действието и мислите му.“ Същото мнение, но по други причини изразява и Д. Б. Митов: „Само с няколко думи той може не само да характеризира един образ, но и да очертае цялата му биография. В това отношение той владее майсторството на драматически писател [. . .]“³. Но опитите тези толкова драматични разкази да зазвучат на сцената са в повечето случаи и до днес неуспешни. Драматичността на Стаматовият разказ не намира израз нито в кратката „едноактова“ форма и задължителната ѝ незавършеност, нито в уменията да се гради пестеливо, но богато асоциативно художественият образ. Честата употреба на диалога у Стаматов придобива функция, различна от драматичната, поради влиянието на прекия разказвачески контекст, в който е потопен. В драмата персонажите притежават неизбежно по-голяма словесна самостоятелност: в нея липсва многообразието на разказваческата оценка, чийто глас дели територията с този на персонажа. В разказа диалогът е част от повествованието, в пиесата той съставлява повествованието. По тази причина и в най-камерната пиеса диалогичността носи по-силен заряд от действие, отколкото в разказните жанрове. И все пак има творби, които се поддават на екранизация, и други, които „не стават“. Стаматовият разказвач е майстор в шрихирането на образите, но именно неговият начин на шрихиране го прави непригоден за сцената. Специфичното ехо на разказваческия глас в образа на твореца, осъществено чрез смяната на гледните точки на персонажите, на оценъчното им присъствие в текста, е драматическият белег на Стаматовото разказваческо изкуство.

³ Двете критически изказвания, подбрани от нас като най-показателни за „критическото недоразумение“ по въпроса за драматичността на Стаматовите разкази, са цитирани в „Бележки“ към Г. П. Стаматов. Избр. съч. в два тома. С., БП, 1961.

„Синодалната палата — един вид литературна казарма“⁴ на образа на Стаматовия писател, се явява в разказа „Задгробници“. Той е посочен от критиките като нетипичен за Стаматовото творчество поради дължината си. В стил-ов аспект „Задгробници“ е изключение от задъханото, епилептично Стаматово повествование. От идейна гледна точка разказът обединява прототиповете на писателя, които са главни образи в „Бивши Лермонтов“, „Братът на Лавров“, „Два таланта“, „Мирчо — поет“, „На село“, „Дело № 15“. Сюжестроенето в него следва няколко фабулни линии, проследени независимо една от друга. С изключение на първата тематична нишка всички останали се обединяват в един заключителен разказ. Причинно-следствена връзка между отделните части не съществува — всяка една от тях би могла да бъде обособена като отделна творба. Смесовото равновесие в привидно разтегнатата интрига на „Задгробници“, която често пъти е била изтъквана като недостатък на творбата, е всъщност много здраво структурирано чрез опозиционното представяне на образа на писателя. Всеки епизод въвежда различен персонаж писател и решава по различен начин поставените от него проблеми. Финалното пряко противопоставяне на героите чрез диалогичната реч ни дава основание да твърдим, че „Задгробници“ има особения статут на творчески манифест, който изяснява възгледите на Стаматовия писател за творчеството.

Персонажите в „Задгробници“ са обединени от писателската професия. Тя е за тях нещо повече от прехрана — писателството е съдба; да излееш себе си в думи, е „болест, краста“⁵. Парадоксът на творчеството е такъв, че писателят е първият си читател. Изискванията, които той си поставя, често не спомагат за разпродажбата на книгите му. Разликата (разривът) между занааята, чрез който писателят става обществена личност, и същността на изкуството, което не може да бъде оценено в монети, прави пътя към славата „трънлив“. Степента на талант обособява героите, проектирайки ги нравствено над и отвъд тълпата в един материален свят от друго естество — думите, — насочен към бъдещето.

Неслучайно наложилият се поет Багрянов, човек, уснял в професията си, е герой от първия епизод на „Задгробници“. За да зазвучи убедително творческото верую, което той излага, доверието на читателя не бива да бъде подкопано от примера за един провален живот и неизбежния песимизъм, с който той бележи творческите възгледи на човека. Интересен е начинът, по който е въведен образът на Багрянов. На фона на градинско увеселение, където безличната тълпа търси забавата за празния си джоб в чаша евтина бира, се очертава самотен остров с двама души — мъж и жена. Гласът на разказвача откроява тези фигури с най-ярките им характеристики — красотата на жената и непричастността на мъжа към заобикалящия го свят⁶. Няма Стаматов герой творец, чието съществуване да не е съпроводено от женски образ. Във всички разкази ще открием това изискване на партньорите един към друг. Любимата на поета трябва да бъде жива скулптура, привидение, да възплъщава идеала за красотата на писателя. Той от своя страна е видян от нея като неповторим,

⁴ Г. П. Стаматов. Избр. съч. Т. I, с. 483, разказът „Задгробници“.

⁵ Пак там, с. 478.

⁶ Пак там, с. 430: „До масичка, сложена до самия стълб с електрически шар, седят мъж и жена. Високо, кичесто дърво със спуснати широки листа образува сянка над масата тъй, че лицата на седящите едвам се виждат — те се отгатват само. Лек ветрец клати дървото, листата се дърпат за миг и бледата електрическа светлина осветява мило женско лице. Очите на мъжа са втръпени в пространството — той е неподвижен, сякаш заснал с отворени очи“ (курс. а. — Д. В. и Н. Г.).

чужденец сред тълпата, същество не от този свят (срв.: „Той, земен бог, на нея, простосмъртна“). Жената е перспективата, уголемяващото огледало, в което е видян творецът. Разказваческият глас замлъква, за да ѝ отстъпи разказа. Сама избраница на съдбата, отличена от сивата маса чрез божи дар — красотата, жената олицетворява най-доброто, което може да предложи жизнената реалност. Тя е най-високото стъпало от действителността, към което може да бъде приравнен писателят, но и то е твърде ниско за неговите възжеления и истинска стойност.

Поетът е несравним не само с обикновените, а и с нему подобните: „Мили! Ти си мой. . . мой Ибсен, мой Метерлинк. . .

Свиленов го опари нещо.

— Какво искаш да кажеш, Олга? Защо тези сравнения?

— Нищо не искам да кажа. . . Ти имаш право да се сърдиш. Аз не трябва да те сравнявам с тях. . . с никого — ти си по-горе от всички.“⁷

Затова за жената е щастие да му бъде любовница и мечта — да му стане съпруга. Това, което привлича младата вдовица Мери към Багрянов, е славата. Чудно нещо е това невидимо, необяснимо хорско мнение, което превръща живота на творца в непрекъсната гонитба на сенки. Желанието за известност е присъщо на всички, но осъществимо само от него. То тласка жените към специалния избраник — сякаш лягайки с него, те си осигуряват правото на частица от славата. Мери доброволно се превръща във вещ, необходима за живота на поета — но все пак вещ, употребявана и един ден захвърлена. Основната разлика между нея и Багрянов е, че „ . . . тя трябва нему, само нему, а той трябва на България. . . на света“⁸.

Публиката е тази, която определя цената на човека в разказите на Стаматов. Пред нея, заради нея персонажите се гиздат с качества, които не притежават. Не е важна същността на личността — това, което единствено има значение, е как ще бъде оценена тя отвън, от другите. Най-интересното е, че приемайки да играят ролята на условностите, героите на Стаматов запазват пълното съзнание за измамата. Критичното самоосъзнаване е присъщо на всеки от тях. То води до две последствия — стремежът към „включване в играта“ чрез маската⁹ винаги е съпътствуван от момент на горчива равносметка. Щрихирането на това противоречие придава неподозирана дълбочина на на пръв поглед ежедневните, лишени от оригиналност образи. Героите на Стаматов подозират същата двуличност и у другите — в основата на тяхното поведение е недоверието. Този принцип на изграждане на персонажите тематично се съсредоточава в опитите им да разкрият това „кътче на душата“, разковниче на тайната, която е другият за тях. Но жената принадлежи към „дребните, малки човечета“¹⁰, за които душата на един Багрянов ще остане завинаги загадка.

Мери затяга собствената си примка — възнасяйки любимия до небесата (тя го сравнява с „Христос, поел по своята Голгота“), тя остава с мечтите

⁷ Такава е трагедията на почти всички Стаматови героини — напр. Зора от „Малков и Славин“, Аня от „Виринов“. Ако успеят да сключат брак с писателя, те се превръщат в непрекъсната пречка за неговото творчество точно поради тази липса на „идеалното“ в тях — вж. „В кабинетна мъгла“. Жената обаче е и необходимо зло. Невъзможността да я притежава сваля писателя от пиедестала и го превръща в животно, задоволяващо страстите си. Социалният статут на писателя, лишен от женско присъствие, се променя — от гражданин със „завидно положение“ той става престъпник — вж. „Дело № 15“.

⁸ Г. П. Стаматов. Цит. съч., с. 439.

⁹ Ролята на маската е посочена от С. Султанов в предговора към Г. П. Стаматов. Избр. съч. Т. I, II. С., 1961.

¹⁰ Задгробници. Цит. изд., с. 442.

си да го притежава вечно, признавайки се безпомощна да спечели душата му. А по нейно признание, затова мястото ѝ до поета е завидно, дори земната царица не може да се радва на подобно величие, защото ѝ липсва „душа, поезия“. Но идва денят, когато жената до твореца проглежда и разбира, че не може да се живее с душа под наем, да се свети вечно с отразена светлина. Осъзнавайки химерата на своето желание да се приобщи към писателя, неговото величие започва да ѝ тежи: „Храмът на изкуството, в който я въведе Саша (Багрянов), изглеждаше ѝ много хладен, твърде величествен за крехката ѝ душа. Тя губеше в него мъничкото си „аз“. Той я притискаше като гигантска гробница, в която доброволно се е заровила жива.“¹¹ За щастието Мери (и другите Стаматови героини) има нужда от човек, а не от идол.

Образът на жената е този контрапункт в разказа, чрез който е въведен обичайният „поглед отстрани“ върху твореца. Реализирането на литературната мечта го поставя толкова високо, че дори стремящото се към него любящо същество му остава чуждо. В случаите, когато любовта е представена като споделена, писателят неизменно е неудачник (вж. напр. връзката Борски — Нина в същия разказ). Любовта у Стаматов не спада към нравственото начало — тя принадлежи към вещния свят на всекидневието. Пречистващата ѝ сила липсва. „Погледът отвън“ остава дескриптивен — психологическият анализ е съсредоточен не върху обекта (писателя), а върху субекта на гледната точка (жената). Тя е сподвижник, не съпътник на неговия живот. Ролята на чувството е надскочена от друга, чисто логична морална норма, изключваща човешкото — нормата на създателя демиург.

Разкриването на образа на успелия писател се осъществява и пряко в неговата собствена реч. Писателят осъзнава, че неговият „живот е Голгота“, че „всички му завиждат“. За него творчеството му го отделя от хората, защото, за да бъде приет от публиката, за да ѝ хареса, писателят „изхабява понякога цялото си аз, за да създаде една страница, няколко реда“¹². Какво е читателят за него, чийто идеал се състои от „гений и красота“¹³? Багрянов отрича съвременниците си, той твори за бъдещето, когато ще дойдат нови хора и ще го оценят според стойността му. За този „идеален“ читател писателят като личност няма да съществува. Разказвачът ще продължи делото през вековете. В реалния живот всичко, което ще остане от него, е паметник, статуя, площад с името му — „реликви“, както Багрянов сам ги нарича. Образът на „идеалния“ читател извиква представата за авторовата личност у Стаматов. Тя е символ, форма, чието актуализиране е несъвместимо с настоящето. На успелия писател са присъщи утопичните черти на „идеалния“ читател. Затова в „Задгробници“ той е представен чрез речта си като отрицание на художествения свят на разказа, присъствието му се изчерпва с първия епизод.

В идеалния си вид — ако запази само пророческия си аспект и отхвърли изцяло нормата, канона на досегашното творчество, манифестната реч е обречена на мълчание. Единственият искрен образ в Стаматовите разкази е това творческо „аз“. Оказва се обаче, че то е непригодно за живот. Маската е защитният шлем, без който героят е обречен на литературна смърт.

Апогееят на маската, образът, чийто сблъсък с успелия писател става повод за неговото саморазкриване, е Испорски. „Душата на човека не се задоволява само с черкви, трябват ѝ и кръчми“ — такъв е неговият девиз в живота. Пред храма на изкуството той избира пошлостта на живота; пред вечната служба на идеята за красота — разнообразното непостоянство на бохема. Като преломен момент, предопределил избора му, Испорски посочва два

¹¹ Пак там, с. 467.

¹² Пак там, с. 440.

¹³ Пак там, с. 441.

различни повода в зависимост от събеседника си. Пред Багрянов — среща с по-умен човек, преценил, че драмите му са за „запустял кладенец, голям като кош на редакция“¹⁴, пред Мери — откриването на Зола: „Зола ме хвърли в кладенец със студена вода, а не можех да му се сърдя: той беше жесток, но не лъжеше“¹⁵. Ако поводът е различен, резултатът е един и същ. Метафората обединява в едно означавано подобие на различни явления. Дали поради отказа от първата си публика или поради получилия се естетически зев в героя — творчеството му потъва в кладенеца на забвението. Метафоричното текстово решение на „случая“ Испорски е грижливо подготвено. Саморазкриващата реч на героя и в двата случая посочва неговия погрешен подход към изкуството. Вместо да потърси творческата струя в себе си като Багрянов, у него енергията на характера е насочена към формално външно подражание на велики писатели: „Колко недели, месеци съм ходил като *Шилер* из улиците, лягах като *Шекспир* и една заран се събудих — *Станчев*“¹⁶ (курс. а.—Д.В.и Н.Т.); „Вие, Мери, която познавате сегашния Испорски, знаете ли, че на млади години аз писах стихове, не по-хубави от Саша. . . не дай боже—но по-нежни. [. . .] В Хайне аз обичах не гениалния смях, а нежните теменужки, които той къса в полето за своята мила.“¹⁷

Испорски се идентифицира с човека Шекспир, с Шилер — неговият прочит на Хайне остава на нивото на обикновеното, непрофесионално съпребиваване на литературата. Границата между реално и естетическо значение на нещата за него е неуловима — пряката (и затова вулгаризирана) имитация на изкуството измества опосредствуваната му същност. Неспособен да разбере разковничето на собственото си безсилие, Испорски инстинктивно започва да крие произведенията си от немилостивия читателски поглед. Щом „на езика сяда Мефистофел“, щом пред искреността на творческото слово е предпочетен карнавалът на живота, „в който е важно да не бъдеш туй, що си“¹⁸, образът на Испорски престава да бъде образ на писателя и се преобразува в обикновен Стаматов герой.

За разлика от Багрянов присъствието на Испорски в интригата е неизбежно. Той въвежда заедно с образа на жената жизнения мироглед на Стаматовия разказвач. Благодарение на него и на останалите разновидности на писатели неудачници разказът „Задгробници“ заживява литературен живот. За Испорски званието „писател“ е само етикет, изкуството е самият живот. Идеалния бог — красотата, той заменя с „най-стария бог — жената“¹⁹. Пред Багрянов Испорски се нарича просто Станчев — обикновен, нищожен човек, сравнен с величието на писателя. Пред Мери Станчев навлича псевдонима Испорски и разиграва ролята на разочарован писател, предпочел живота пред изкуството, но все пак писател. Показателно е, че разговорът между Испорски и Мери се състои след момента на разочарование на жената от нейния идол — Багрянов. Той й дава възможност да направи избор — да приеме действителността с нейната променливост, изневери, вулгарност, с хората, които вечно играят някаква роля. „Защо не постъпихте на сцена? Вие щяхте да бъдете гениален актьор за всякакви роли. Уверявам ви. . .“ — казва тя на Испорски, отгатнала истинските му намерения. Пред ежедневието, игра на маски, Мери избира самотната върност на Татяна. Жената, вече казахме, е любещият поглед отстрани и той се спира на Багрянов. На нивото на идеята разказваче-

¹⁴ Пак там, с. 436.

¹⁵ Пак там, с. 478.

¹⁶ Пак там, с. 436.

¹⁷ Пак там, с. 472.

¹⁸ Пак там, с. 473.

¹⁹ Пак там.

ската оценка е уточнена, образът на Мери е изчерпал функцията си — тя също напуска интригата.

Повторението, любим похват на Стаматовия разказвач, очертаващо словесната вселена, се промъква на всички нива²⁰ на повествованието. Личната драма на Испорски — неумението му да види изкуството различно от действителността, намира своя двойник в епизода със Свиленов. Загатнатата идея се разширява в мотив, от характеристика на образ тя се „разлива“ в част от интригата. Въпреки че работи като следовател, за писателя Свиленов е унизително да бъде „откривател“ другаде освен в литературата. Тя е неговото „Сезам“ към света, посредством нея той осъществява мечтите си. Скромни мечти наистина за човек, мечтаещ за Пантеона — превземането на женената красавица Олга. Изпълнението им обаче съвсем не е традиционно. Вместо словоизлияния той ѝ поднася новата си драма, в която сякаш случайно ситуацията на героите съпада с тяхната. Развързката на драматичната любовна интрига подсказва решението, което омъжената Олга трябва да вземе: да остави сивотата на семейния живот и да последва гениалния писател „там, дето не изгрява слънцето, защото не захожда“. Свиленов успява да реализира „новата драма, която вълнува мозъка му, новия роман, който преживява душата му“²¹. Смесвайки представата си за талант с любовно изживяване, ориентирайки текста към определен читател — „любимата жена, която според него е най-тънкия критик“, Свиленов създава фотография, не изкуство. Прагматическата насоченост на текста го превръща в огледално отражение на действителността. Авторът надява социалните си маски и литературата загубва второто си значение. Разказвач и писател се идентифицират и талантът на Свиленов е представен в сферата на собствените му илюзии: „И какво ми липсва на земята? Млад съм, здрав, с положение. Пиша, печатам, четат ме, критикуват, ругат. Но кога не ругат? Толстой даже. . . Хората уважават, жените обичат. . . какво повече ми трябва?“²²

Литературата увеличава стойността на гражданина Свиленов, осигурява му място в обществената стълбица. Драмите му обаче събират едни и същи почитатели — жените. Публиката липсва, критиката само го ругае. Не е лесно да измамиш читателя. Невидимото му присъствие броди, привлечено от магьосническата сила на изкуството, коронясва го като единствен владетел. Ако диамантът на словото е заменен с дубликат, залата остава празна и авторът е развенчан. Той се превръща в най-обикновен човек, оженен за грозна жена, който потиснат се връща в къщи.

Заключителният момент в разказа „Задгробници“ може да бъде посочен като пример за потвърждение на казаното по-горе. В идейно отношение дискусията на писателите, раздвижена от непрекъснатата смяна на гледните точки, не обогатява разказа. Сравнението на авторите с Шекспир, Толстой, възвишените стремежи на изкуството се прехвърлят незабелязано и естествено към сравнението с обикновения, проспериращ българин, който „има всичко, а ние един ден ще умрем на слама“²³. Надделява образният, ежедневен Стаматов свят и от красивата защита на изкуството оцеляват само символичните съзън на Надя, съпруга на писателя Борски, оплакваща безизходицата на българския писател.

Така конфликтът Багрянов — Борски, изначално осъществяващ движението на Стаматовото повествование от художествена типизация на образите

²⁰ Терминът „ниво на повествованието“ е уточнен от Жерар Женет. Тук го употребяваме в смисъла, посочен от: Genette Figures, III. Paris, Seuil, 1972.

²¹ Задгробници, цит. изд., с. 452.

²² Пак там, 453—454.

²³ Пак там, с. 482.

към портретна конкретизация, трасира начина на изграждане на нормите на представния свят. Отклоненията от тях са вариации по тема — те позволяват синтагматичната независимост на епизодите. Смисълът на „Задгробници“, свързаността на текста се реализират в парадигматичното му измерение. Това е отличителен белег на Стаматовия разказ — в него идеята гради скелета на повествованието, а не случката. По това Стаматов се отделя от традицията на краткия български разказ²⁴ и се явява като исторически необходим етап за поставяне основата на нов тип повествование в българската литература, вече появило се в европейската. В избора на темата — проблемите на творчеството — Стаматов също е новатор. Какво тогава в неговите образи остава чисто, типично българско? При Стаматов идеологическата гледна точка²⁵ в повествованието неизменно има за опора проблемите на българския писател. В „Задгробници“ Мери намира нещо много общо между взаимноотричащите се образи на Багрянов и Испорски: „Но у него има едно нещо, което е взел от тебе. . . И той мрази всичко българско.“ Всичко българско — в смисъл на посредствеността на нашата култура, която Стаматовият разказвач включва в сатиричния си прицел, но болката, от която е така силна, че се завърща като лйт-мотив в разказите.

Ако това е вярно за разкази като „Вирянов“ — младият провинциалист, който се отказва от престижа на званието поет и се включва като журналист в политическия живот, т. е. от автор на фикция се превръща в автор на злободневки и заслужава Стаматовото порицание, можем ли да открием тази „българска“ тематична нишка в образа на безименния писател от „Последните акорди“?

Започнал кариерата си с „лирика, по-нежна от първа целувка. И не само към жената — към човека“²⁷, писателят разбира, че публиката не заслужава подобен дар — разголване на душата. Поезията е саморазкриване, разговор насаме със себе си. За да спечелиш читателя (тълпата), е необходима маската — привидният консенсус на литературния свят със съществуващите морални норми на обществото. Но прикрие ли се разказвачът, променя се и писателската личност. Премерил се със същата мярка, писателят осъзнава превъзходството си над останалите хора, но, уви, и принизяването на собствената си мяра: „Слезе от облаците — не се сля с околното. Качи се на пиедестал“²⁸. От „наивно дете“, широко разтворило очи да пресътвори новото, красивото в света, авторовото „аз“ влиза в ролята на съдник. „Прокурора“ — така Стаматов определя това ново величие, претеглящо на везни доброто и злото. Разказвачът-маска губи от изключителността си, но пък се превръща в символ на гражданствеността. Зад гърба му съзираме редиците от хора, гласували законите, през думите му прозира мъдростта на клишетето²⁹. Прокурорът не може да съществува, ако няма престъпници, прегазили установения ред. Или по-точно — функцията му е да вижда нарушителите. Прокурорската длъжност е откривателска — зад привидността, преценявайки всички „за“ и „против“ на мотивировката на престъплението, той разравя една истина. Стигнал до абсурдния извод, че човек може да бъде видян като изтъкан от зло, стига да го погледнеш под определен ъгъл — да го поставиш на подсъдимата скамейка, разказ-

²⁴ Вж. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1975, с. 9, 32. Йовков основателно е посочен като отклонение от авторката. Той, колкото и странно да е на пръв поглед, като разказвач се явява най-близо до Стаматов в посочената от нас насока.

²⁵ За термина вж. Б. Успенский. Поэтика композиции. М., 1971.

²⁷ Г. П. Стаматов. Т. II, с. 415, Последните акорди.

²⁸ Пак там, с. 414.

²⁹ По този проблем вж теоретичната разработка на Anne Herschberg-Pierot. *Problématique du cliché. Poétique*, sept. 1980/43.

вачът попада в задънена улица. Напразно съдникът сипе закани и хули — злото продължава да се шири.

За осъдения е по-важна присъдата, отколкото мотивировката на престъплението. За персонажите на прокурора разказвач — оценката, спрямо която да бъдат отразени изкривените им образи. Но в този свят на злото разказвачът не съумява да нагласи везните на Темида: „Прокурорът се забърка. В потърпевшия откриваше неоткрити престъпници, в подсъдимите — изиграни от случайността несретници“³⁰. Маската, навлечена от словото, ражда изроди. Фалшът не може да създава живот, дори канализиран от правдоподобните ули на закона. И писателят сваля оръжието, замечтава за живот без бели страници и перо „без мисли и мъдрувания“. Текстът не може да бъде създаден, ако разказвачът няма ясна позиция. Само определеното разказваческо отношение насочва литературата към социално определен читател, без който написаното остава куп бездушна хартия. В основите на образния свят на успешния писател според Стаматов стои оценъчното разказваческо присъствие, имплициращо конкретен, социално определен читателски отзвук. Цепнатината между този постулат на Стаматовото творчество и маската, която писателят приема, за да „успее“ в обществото, придава на образния свят „лъх на гробница“³¹. Маската има този недостатък, че се износва. Веднъж излязла от мода, писателят получава писмо, в което за първи път отказват да поставят неговата пиеса: „Вие изпълнихте тежкия си, благороден, безсмъртен дълг към родината. Сега театърът почва делничната си работа по трънливия път на младото поколение в хаоса на новото време. . .“³² Реализмът на перото с маска, наложеното от публиката правдоподобие на представния свят не притежават женшена на вечната младост на Изкуството. Идва ден, когато публиката си избира нови кумири и успелият (социално) писател е принуден да избере живота. Затова заглавието е „Последните акорди“ — разказ за отмирането на твореца в личността.

Дори в „Последните акорди“, където анонимността на представния свят предава тенденция към типизация на образите, диапазонът на Стаматовата разказваческа перспектива е стеснен в границите на определени пропорции между елементите на разказа. Въпреки безличното (формално) повествование зад факта, че образът на писателя е винаги образ на неудачника, откриваме (пряко, както във „Вирянов“, или непряко — напр. „Задгробници“) Стаматовия автобиографичен почерк — до нас достигат идеите на българския писател Стаматов.

ПЕВЕЦЪТ

Човекът на изкуството в разказите на Г. П. Стаматов не е само писателят. Не само думите притежават чародейната мощ да създадат един нов, по-съвършен свят — музиката, нейната пречистваща същност също има своите жреци. Тази тема е по-слабо застъпена в образния свят на Стаматов, но не е по-маловажна. На нейната трактовка дължим един от най-хубавите Стаматови разкази — „Паладини“. С него Стаматов още веднъж се отделя от руслото на националната ни традиция в нормите на създаване на представния свят, за да се присъедини към тази тенденция в българската литература с „малко страни, малко причудливи, малко чуждоземни краски“³³, каквато бележи

³⁰ Последните акорди, цит. изд., с. 415.

³¹ Пак там, с. 414.

³² Пак там.

³³ С. Султанов. Своеобразието на сатирика. Предговор към Г. П. Стаматов. Избр. съч. в два тома. С., 1961, с. 15.

творчеството на един Св. Минков или Д. Димов. Трябва веднага да отбележим, че „Паладини“ е изключение в това иначе така типично българско разказваческо царство. За разлика от Св. Минков например Стаматов е до болка предан на идеята за родина, дом, корени. Тази е неговата изходна позиция, спрямо нея той гради персонажите си; в центъра на затворения Стаматов свят стои българският автор, българският човек. У този европейски възпитаник, следвал пет години в Женева, трудно бихме могли да открием космополитизма на Минков, така убедителните небългарски герои на „Осъдени души“ или „Поручик Бенц“. И все пак „Паладини“ съществува, нещо повече — той е един от най-известните му разкази. Как и защо историята на един италиански певец се вмести в Стаматовото творчество, което демонстрира така ясно своята нетърпимост към всичко чуждо, в което чувството за национално достойнство е принцип на съществуване?

Достатъчно е да си припомним „Малкият Содом“, в който героят се самоубива именно поради неспособността си да се интегрира в нова, следвоенна България, в която дори собственото му семейство е загубило чувство за почтеност. Преживял ужасите на окопите и смъртта, Митя не може да погледне французи, италианци като хора от ежедневието — те са за него врагове, причина за смъртта на хиляди българи. За него бракът на собствената му сестра с италианеца Риналди е предателство спрямо идеята, за която е воювал. Способността на Митя да мисли от името на България, това негово свойство да се чувства личност само и единствено присъединявайки се към изграденото от него понятие за българска нация, го прави непригоден за живот. Нахлуването на чуждото в собствения му дом разбива представите на Митя за твърди устои в живота, а без тях героят не може да живее. Бракът на сестра му с чужденец се превръща в натрапчива мисъл, в символ на отрицанието на героя да промени своята изстрада на любов към България, единствената вярна мяра за съществуване.

„Малкият Содом“ е само един пример за крайното становище на Стаматов по въпроса за „българщината“. Всъщност достатъчно е да прочетем заглавията на разказите („Нашата земя“, „Генко Михов“, „Киранов“, „Малков и Славин“), за да се убедим, че „Паладини“ е единственото чуждо име в тази нашенска палитра. Дори „Бивши Лермонтов“ е само прякор на героя — става дума за „[. . .] друг Лермонтов, български, но все пак Лермонтов“³⁴. Само тогава, когато става дума за преценка на българското изкуство, за определяне на мястото му в световен мащаб, в разказите нахлува струята на сравнения с европейски писатели, художници, музиканти. Гласът на разказвача хули и жали, оправдава посредствеността на българската литература с липсата на вековна традиция, с мизерните условия на живот, принуждаващи твореца да се бори за къшей хляб, пречещи му да се издигне над борбата за живот. Дори в болката обаче Стаматовият творец остава самокритичен, не може да се залъже с никакви оправдания. Въпросът за изкуството остава открит — кървяща рана, за която няма лековито биле. Всеки Стаматов творец го търси, защото без него понятието „българин“ остава половинчато. В това се състои „новостта“ на разказвача Стаматов — в болезнената амбиция да види българското изкуство на равна нога с европейското, в мъчителното мятане от отчаяние към неугасваща надежда, че един ден, някога и ние ще създадем незабравимата, неуволнима красота. В този контекст „Паладини“ се явява като естествена брънка от изграждането на Стаматовото творческо веруу.

Това, което излиза на преден план в разказа, не е реалността на художествения референт — Неапол, Италия, италианското певческо изкуство, ита-

³⁴ Г. П. Стаматов. Т. I, с. 212.

лианският маестро Пиетро, италианският певец Паладини. Неслучайно действието е представено на път — един артист изнася концерти, мести се от град на град, от страна в страна. Откриваме само три опорни непроменливи точки за ориентация в него: Неапол, операта и публиката. В Неапол започва и завършва действието. Този избор е изрично мотивиран в разказа — за тенора Пиетро Далбиани „Неапол . . . е Италия — вселена! Тук той видя божия свят, гласецът му отначало дразнеше съседите с писък и викове, а сетне галеше слуха с нежни мелодии“³⁵. За героя родното място е символ — то е олицетворение на първата публика, която го е открила като талант, превръща се в необходимия за всеки човешки живот ствол на споделената любов, подкрепящ и реализацията на личността. Затова, когато настъпва моментът, в който трябва да вземе съдбовно решение, той се завръща отново там: „Нещо го теглеше към родното място, там се е решавало всичко важно в живота му, ще се реши и туй“³⁶.

Ако проследим внимателно интригата, ще видим, че други индикации за мястото на действие почти не съществуват. Ето как е резюмирано то от разказвача: „Те обикаляха света. Пиетро ставаше по-мрачен и по-мрачен. Паладини по-безгрижен.“ Същите наблюдения могат да бъдат направени и за времето на представния свят. Не е указана точно епохата на действието; за нея можем да съдим по второстепенни белези в текста: облеклото на персонажите, някои характеристики на редките дескриптивни моменти от заобикалящите героите свят. Временното измерение в разказа също е персонализирано — то е неразривно свързано с чувствата и изявата на Пиетро и Джоувани. Обективното историческо време, така характерно за разказите на Г. П. Стаматов, изобразено в най-малки подробности (вж. напр. „Лалка и Лили“, „Мирчо-поет“, „Санде Клинчарски“), отсъствува в „Паладини“. Това време, което кара С. Султанов да твърди, че: „Творчеството на Стаматов ни отвежда назад, в началото на нашия век, в столицата на третото българско царство с първите трамваи, с файтоните и газените лампи по тротоарите, с баровете във Военния клуб и гуляите в семейните бирарии [. . .]“³⁷.

В „Паладини“ нашите догадки за него се свеждат до това, че действието се извършва тогава, когато е имало файтони, когато се е танцувало „канкан“ и представата за елегантност се е заключавала във „връзка с небесен цвят, малка шапка, стегнати жълти чепици, лека пръчица, ръкавици“³⁸. С една дума, диапазонът на разказното време тук е парадоксално разтегнат вследствие на неговата неопределеност и стеснен, понеже се явява като функция от представянето на персонажите. Този рисунък на атмосферата в „Паладини“ води до обобщаващата сила на образите в разказа. Начинът на тяхното изграждане спазва така очертаната линия на типизация. Отправна точка в повествованието е портретът на неаполитанския певец, признат за „маестро“ в цяла Италия — синьор Пиетро Далбиани. Тук думата „портрет“ трябва да бъде разбрана само като начин на въвеждане на персонажа в повествованието — ние научаваме, че неговото призвание в живота е изкуството и че той е успял да получи признание. Единственият шрих относно неговата външност е разпиляната от вятъра „черна, къдрава, тук-там прошарена коса“, която извиква в съзнанието ни образите на композиторите, познати ни от портретите. Това оголване на образа до неговата морална същност ни подготвя за разказа на един необикновен живот — живота на импресариото, отказал се от собствената слава в името на изкуството.

³⁵ Г. П. Стаматов. Т. II, с. 58.

³⁶ Пак там, с. 84.

³⁷ Г. П. Стаматов. Т. I, с. 5.

³⁸ Г. П. Стаматов. Т. II, с. 63.

Тематично разказът е разделен на две части. Първата може да бъде озаглавена „откриването на таланта“. Един прекрасен ден, минавайки покрай една бирария, маестро Пиетро открива сред певците на една гастролираща група неподозираният музикален гений. Той кани младия беден корсиканец Джиовани в къщи на прослушване и от този ден нататък се отказва от кариерата си, за да се превърне в негов учител. Една елипса обособява втората част на разказа, която можем да наречем „умирането на таланта“. В нея ролите са разменени: ако в началото на разказа персонажите се появяват като маестро Пиетро и певецът Джиовани, то тук се срещаме със „шестдесетгодишно старче [с. . .] гъста, къдрава, съвсем бяла коса“ и маестро Паладини. Отказвайки се от сцената, Пиетро Далбиани губи титлата „маестро“; намирайки своята публика, обикновеният момък Джиовани се превръща в „маестро Паладини“. Тази превратна смяна на имената ни насочва към неговия идеен център. Защо и кой преименува Джиовани на Паладини (името на свещеника, който пръв го е оценил като талант) — за това в разказа изобщо не става дума. Важното е, че във втората част двигател на действието става маестро Паладини. Пиетро е сянката, която хвърля една велика личност. Ненапразно са побелели косите му — от талантлив изпълнител на музика Пиетро Далбиани се превръща в духовен баща. Борбата му с човека Паладини, за да запази певица Паладини, е жестока. Два мирогледа, два различни темперамента се сблъскват: изходът може да бъде само един — смъртта на единия, за да просъществува другият. На нивото на интригата умира Пиетро — битката е спечелена от Джиовани. На нивото на идеята изкуството, чието изпълнение е Паладини, не може да съществува без себеотрицанието, без душата на Пиетро. То е всеобемащо — не може човек да „обича тъй лакомо живота“, да бъде „вечно“ дете и да остане великият Паладини. Пиетро се бори докрай с живота за изкуството, но любовта на Паладини към живота надделява. Той разпийва таланта си, загубва гласа си, но не го осъзнава. Осъзнава го Пиетро и умира от това. Едва неговата смърт става повод за коментар върху името Паладини: „Спомни свещеника Паладини . . . Паладини! . . . Туй велико име не е негово — чуждо. Гледа плика: „На Джиовани“. Да, той не е Паладини, а е Джиовани, беден корсиканец, който толкова години е лъгал света“³⁹.

Всеки разказ поставя един въпрос. Въпросът на „Паладини“ е: Кога изкуството е истинско? Творческият процес е представен като неотделимо свързан с мирогледа и характера на съзидателната личност. За да даде изход на интригата⁴⁰, повествованието изтласква като сюжетна плетеница проблема за идентичността. Ако образът на Пиетро е изграден физически сугестивно, дескрипцията на певица Джиовани заема необичайно място сред портретите⁴¹ на Стаматовия разказвач. Ето как бъдещият Паладини е въведен: „Маестро впи поглед в него — млад, снажен, с широки плещи момък, симпатично лице, умислени очи, скромно държане, още по-скромно облекло“⁴². За разлика от болшинството Стаматови разкази — имаме предвид тези, в които пресъздаването на твореца не е обобщаваща смисъла доминанта — тук портретът е

³⁹ Пак там, с. 94.

⁴⁰ Tz. Todorov. *Littérature et signification*. Paris, Larousse, 1967, p. 45.

„Така интригата не е вътрешноприсъща категория на представения свят, тя не е възприета от персонажите, които възприемат редица жизнени факти. Интригата е в замяна на това рецептирана от читателя, тъй като той си дава сметка, че някои от описаните явления играят роля в рецепцията, докато други имат само второстепенна функция (по отношение на разказаната история); че те служат по-скоро за характеризиране на даден персонаж или ситуация. Интригата съществува само в нашата рецепция на представения свят.“

⁴¹ Вж. С. Султанов. Цит. пр. („Него (Стаматов) го интересува повече изобличението и по-малко извайването на образа — повече сатиричната оценка и по-малко създаването на индивидуалния характер“), с. 19.

⁴² Паладини, цит. изд., с. 60.

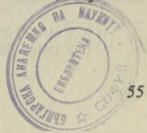
съграден от персонаж, а не от всеприсъстващия Стаматов разказвач. Ако разтворим страниците на „Киранов“ например, ще се натъкнем на външния, разказвачески поглед, който представя героя като обективна даденост, само регистрирана от анонимен глас: „Слаба светлина на малка лампичка осветяваше лицето му. Той беше облегнат на лявата ръка, а дясната бързо бягаше по сложената пред него тетрадка. . . В очите му светеше онзи огън на младостта, който винаги тъй много обещава. Той като че канеше цял свят на борба“⁴³ (курс.а. — Д.В.и Н.Г.). Оценката на разказвача, изключен от сюжетното действие, тук е осезаема. Това постоянство в регулирането на рецепцията на разказите, осъществено чрез явното разказваческо присъствие, е вече анализирано от познавачите на Стаматов. То го приобщава към повествователната „реалистична“ традиция на Зола и Мопасан, за чийто следовник Стаматов се счита.

Това, което досега е убягвало от вниманието на изследванията, е процесът на персонализация на това считано до днес съвършено „обективно“ творчество. Степените на тази разказваческа тенденция са различни, но те се проявяват само в трактовката на посочената от нас тематична нишка. Тук погледът отвън се интериоризира — персонаж, участващ в действието, дава мнение за нещата, става разказвач (срв.: „Пиетро хвърляше безпокойни погледи на Паладини. От бързите движения косата му се разроши, вратовръзката се изкриви, по лицето плуваха червеникави облаци“). В „Паладини“ разказваческият поглед принадлежи на Пиетро; представената пълнокръвна фигура е Джиовани. Старият маестро повежда разказа: „Какво е туй? . . Халюцинация сред бял ден? . . [. .] Боже мой — туй е гласът на Луиджи. . . Кой друг може да пее така? Луиджи е умрял“⁴⁴. Първата представа, която получаваме за Джиовани, е това сравнение с великия мъртвец, бивш ученик на Маестрото. От какво умира Луиджи, този постоянен призрак, който преследва в мислите на Пиетро образа на новооткрития гений? Тук текстът дава противоречиви обосновки. Отначало разгулният живот е подсказан като причина за неговата гибел (вж. напр. с. 71: „Нима Луиджи не беше велик артист? Загина. Пиех и аз, да, но какво бях?“). В съзнанието на Пиетро Луиджи и Джиовани се припокриват: „Туй е Луиджи! Не! Паладини!“ И двамата велики, и двамата безсъвестни прахосници на величието си. Едва когато Пиетро е принуден да избере кого да убие — себе си или „бившия“ Паладини, образът на Джиовани заживява в съзнанието на учителя самостоятелно. За Луиджи „туберкулозата която го довърши“, е оправдание, Джиовани, обречен на творческа немощ, е престъпник, който трябва да бъде наказан. Отново зазвучава прокурорската присъда, отново откриваме колебанието на съдбовните теглилки, определящи участието на героя. Но кой е съдникът?

Идентичността на Пиетро е така проблематична, както тази на неговите възпитаници. Отначало „маестро“, сам прочут изпълнител, след срещата си с Паладини се превръща в лукаво старче (срв: с. 67). Образът му е видян както контрапункт на ученика му: „Ти си мой тиранин, но понякога най-мил човек на света!“ — признава великият Паладини в пристъп на пиянско откровение. „Mefisto“ — това е прозвището, което Паладини използва, за да заклейми прозорливостта на Пиетро. Нищо не може да заблуди този човек, за когото изкуството е мания. Той брой всяка хапка, отмерва всяка чаша, предписва всяка разходка на Паладини. Предупреждава го и за най-малката угроза, която тегне над таланта му. „Ти си човек с характер, не като мене!“ — му казва Паладини. Характерът на Пиетро е маниакално еднопосочен: съществуват жи-

⁴³ Киранов, т. I, цит. изд., с. 332.

⁴⁴ Паладини, цит. изд., с. 59.



вот и изкуство; тълпа, която живее, и гений, който твори. Няма и не може да има преход помежду им — ако настъпи и най-незначителната промяна в ценностното самосъзнание на артиста, той губи правото си да бъде дори човек. Пиетро за разлика от Паладини е в по-голяма степен саморазкрит, отколкото видян отвън. Аз-повествованието, толкова рядко в разказите на Стама-тов, тук на места залива сюжетната граница и съставя мотивацията на действието. То е неизбежен момент от творческата концепция за двата противоположни образа. Не може Паладини, велик изпълнител, но земно, „телесно“ същество да вдигне взор към идеята, чието олицетворение е Пиетро. Първата му мисъл, когато намира мъртъв своя учител, е: „Пиетро умря! Значи, туй е вярно. *Не е било заплашване*“ (курс. а. — Д. В. и Н. Г.). Защото за „маестро“ Паладини животът е игра, думите нямат референт, той няма памет за тях. Съществуването му е низ от настоящи мигове — бъдещето, в което Пиетро проектира всичко — извечна същност на изкуството, за него няма значение. Вкусът му е вулгарен и непостоянен — хората са взаимозаменяеми, думите могат да бъдат и това, и това, обещанията са, за да не бъдат удържани. Никак не е чудно тогава, че когато решава да напише собствената си автобиография, в нея герой става Пиетро: „Автобиографията напредваше. Вечер Паладини четеше откъслечи на Пиетро и *разправяше повече за него, отколкото за себе си*. Пиетро искрено се сърдеше. — Почнете от Милан, маестро. — Не може, Пиетро, всичко — отначало и подред. *И внимавай, всяка твоя жестокост ще бъде увековечена.*“ Струва ни се, че неслучайно текстът тук говори най-напред за биография-разказ, който има за обект друг човек, а едва след това за „автобиография“ (срв.: „Пиетро с благоговение изчезна. *Отдавна мечтаеше за тази биография*“).

Автобиография може да има човек, който е личност, а Паладини остава изпълнител на роля. Образът на Паладини е маска, тя е бездушна като сценичните декори. Когато трябва да пее пред неаполитанците за рождения ден на Пиетро, Паладини казва: „Разбира се, съгласих се и поблагодарих *от твоё име*. Програмата *ще бъде само от парчета на великия неаполитанец Пиетро*“⁴⁵ (курс. а. — Д. В. и Н. Г.). Паладини заема името на Пиетро, но музиката той може само да предаде, не да пресътвори. Пиетро е този, който е неаполитанецът, човекът с корени, с минало и бъдеще — Паладини е марионетка, без роден край, живеещ в настоящето на сценичния спектакъл. Докато Паладини остава верен слуга на гласа си, маската удивително прилича на истина — фигурата в театъра сякаш създава живот. Пред нея публиката немее, Паладини е бог дори за Пиетро. Но веднъж слязъл от подиума, оставен сам на себе си, без двигателната сила на призванието, без спасителния парапет на творческата съвест, с която го огражда Пиетро, Паладини се връща към своя първообраз — плебея Джиовани. За него единственото представление, в което играе добре, е „полупияна компания“. Когато Пиетро го сварва в това обкръжение, сепнат, героят разбира че: „[. . .] гласът му, този свещен дар, не е бил даден от бога, а от Пиетро [. . .]“⁴⁶. Това е кулминацията на разказа: шом Пиетро открива, че Паладини е загубил гласа си, правото на титлата бог е дадено нему. Статутът на персонажа се променя, сянката става образ с мисълта си. „Боже, Паладини е наша рожба“ — проговаря Пиетро и така започва неговата вътрешна борба за спасяването или убийството вече не на певеца Паладини, а на простия, обикновен човек. В началото е небесният дар, способността да създаваш неземното — изкуството. До него се нарежда учителят, без който тя не може да има реализация. Равноправен му става уче-

⁴⁵ Пак там, с. 90.

⁴⁶ Пак там, с. 82.

никът, прегърнал великото мъченичество — неговото изпълнение. Ето „светата троица“ на Стаматовия Пиетро. Но щом артистът престане да бъде такъв, учителят умира.

За Стаматов има един бог — една идея за творчеството, вечна, ясна, неповторима. Само сливането на мисъл и действие, само монолитността на творческата идентичност е плодотворна. Разпределянето на ролите в разказа „Паладини“ е пагубно — на всеки герой нещо му липсва. Играта на собствените имена прехвърля като в огледална зала образите един към друг, един в друг, без да осъществи пълното им сливане.

Пиетро е възплъщение на естетическите възгледи, които трябва да има творецът, Паладини е материалната кукла, позволила да бъде „дърпана от тях“. Пиетро е отхвърлен в бъдещето чрез душата си, която отлита при сянката на „техните велики учители“ (Моцарт и др.), „малкият“ човек Джиовани е повлечен към „миналото“ от „Луиджи, който с укор му сочи трупа на Пиетро и го кани при себе си“. Всъщност и тук разказвачът, приел най-напред гледната точка на Пиетро, за да заключи с тази на бившия Паладини, преследва неотклонно решението на главния Стаматов проблем — проблема за маската. Защото, ако Пиетро риде — то „не за себе си — не за Паладини, — за суетата на най-великото изкуство“⁴⁷. Това е трагедията на Стаматовия разказвач — той живее с желанието за непреходното, за вечното, за това изкуство, чиито примери намира в световната културна съкровищница. Някъде там обаче дълбоко спотасан дреме националният комплекс, буден е българският писател у Стаматов. И въпреки че избира Италия, родината на изкуствата, разказвачът успява да посади в нея своята собствена история — с много вяра, борбеност, но и с една неизлечима, реална тъга. Нищо, че героите се казват Пиетро и Паладини; сменени са само имената, увеличен е мащабът на типизацията, проблемите остават същите — проблемите на нашия, български творец.

ХУДОЖНИКЪТ

Образът на художника е третата тематична вариация, предложена от Стаматов. И художникът подобно на музиканта, сравнен с писателя, се явява своего рода самотник — „Арданов“ е единствената изложба на платната му. За разлика от маестро Пиетро образът на Арданов далеч не остава на нивото на портретната сугестивност. Той е белязан от простодушната баналност на конкретния шрих — виждаме го „разгърден, с боси крака в стари галоши“. Действителността, в която Арданов твори и мечтае, е българската провинция с групите местни госпожици, мечтаещи да му станат модели, и мирисът на нашенски гювеч — нагъл смутител на опитите за възвишени разговори. Докато в „Паладини“ проблемът за естетиката и реализацията на изкуството творчески е възплътен в различни образи, то тук схемата на разказа е опростена. Арданов е мислителят и съзателят — творческият поглед и ръката, която „ражда“ живот. Личността включва в себе си раздиращия избор — живот или творчество. „Велик художник можеш да станеш и в мансарда — човек — в комфортна обстановка и първокласен ресторант.“⁴⁸

Тази равностойност на двата ключови момента в ценностните представи на героя определя вълнообразното, но балансирано линейно движение на интригата. Надделява ту художникът, ту човекът Арданов и епизодите съответ-

⁴⁷ Пак там, с. 89.

⁴⁸ Арданов, цит. изд., т. II, с. 346.

но са центрирани върху изображението на творческите му вълнения или на амбициозния провинциалист, стремящ се към всички наслади, които предлага хубавицата София. В основата на тази лутаща се двупосочност на разказа за разкриването на персонажа лежи неговата неопределеност като артист. Арданов съзнава, че „има нещо“ в циганина, който е първият му модел, но „не може да го долови ясно“⁴⁹. За миг той успява да съзре в своя обект извънвременното, единственото, което прави голямото изкуство, „символ на човечество — вечно с протегнатата ръка към някого [. . .]“⁵⁰. В това се състои дилемата на художника — как да намери цветовете и линиите, за да създаде изконната човешка същност, разпъната между самотата си и жаждата за любов, и същевременно да я обособи в портрет, да я заключи в рамките на една личност, съществуваща в човешкото време. Това несвършенство на артистичния поглед е загатнато още в обрисовката на самия Арданов: „Усмивнат, блестящи очи, вирнат нос“. Блестящ поглед все още не значи прозорливост; потопен в контекста на стереотипа, най-отличителният белег на художника — погледът — от самото начало е обезсилен.

Трагедията на Арданов (и дълбочината на Стаматовия образ) е осъзнаването на творческата му половинчатост. Моментите на прозрение се редуват с моменти на слепота, идеята преминава със скоростта на мълния — докато се усетиш, вече я няма. Нейната изневерява отпуска ръката с четката. Въпросът „Ще предам ли това?“ в началото на разказа се превръща в констатация накрая, когато Арданов преглежда старите си платна: „Едно е било в мозъка, друго — на платното.“

Идеята предава Арданов, но артистичният му интерес проявява удивително постоянство — портретът е неговото амплуа, изкуството му преследва изображението на човека. Писателят Марнев, „Инвалид“, „Улична“ — това са недоносчетата на неговия труд. Повествованието въвежда твореца Арданов в момент, когато той осъзнава пред портрета на циганина, че трябва да търси общочовешкото в личността — символичното начало в представянето. Едва достигнал до това тайнство, художникът е стъписан пред втория си модел, който няма „ясно определено свое „аз““⁵¹. Тук разказът прави остър идеен завои, който мотивира неговата развръзка. Разсъжденията върху образа на циганина са предложени от гледната точка на Арданов, въпреки че употребата на „безличното“ повествование (т. е. разказът е воден от 3 л. ед. ч.) ги жигосва с отпечатъка на общовалидността. Аз-разказът на писателя Марнев подема темата за идентичността и ѝ придава ново значение. Защо Марнев не е личност? Защото е по-скоро адвокат, отколкото творец. Самооткровението на героя стига до цинизъм — оправдавайки посредствеността си с българския си произход, с липсата на опората на национална литературна памет, той размахва като знаме лъжата на своето „аз“. Маската на интелегента с „мъчителна, мълчалива трагедия насаме“⁵² е удобна — кокетството с нея му печели симпатията на публиката. Едва ли има в творчеството на Г. П. Стаматов по-двусмислен пример на искреност, по-тънко моделирано преплитане на противоречията на „аза“.

Заговорва „писателят“ Марнев, този, който демонстрира яснота и убеденост във възгледите си, че изкуството не е фотография без живот, че маската на позирането трябва да бъде смъкната, за да се изпише вечното движение на човешкото. Словото на писателя Марнев в този първи момент е тематично

⁴⁹ Пак там, с. 346.

⁵⁰ Пак там, с. 347.

⁵¹ Пак там, с. 349.

⁵² Пак там, с. 350.

повторение, разяснение на изводите, до които току-що е стигнал художникът Арданов. В откровението чрез антитезната реч на „средния“ човек, чиято амбиция и убеждения се разминават, взема връх адвокатът Марнев. Неслучайно аз-повествованието тук преминава в множествено число: „Не обичаме изкуството, а всички минаваме през него“ [. . .]. В София, провинция — епидемия на таланти. Що са? . . . Жреци? Откъснати хора от свои истински призвания...“⁵³ Словото става реторично, призовава към конкретна цел, променя обекта си. От самопознание то се превръща в рецепта, в подкана към спазване на гражданския ред. Неговата законност е по-широка от „тесните“ морални рамки, проблемите придобиват световни размери. Адвокатът за миг се задъхва от въпроси за бъдещето, а се спъва отново в маската си — как да предложи изход той, който освен защитник на законността е и събрат на артистите, строящи вили, не изкуство. И Марнев като Пилат Понтийски измива ръцете си: не е важно, че „легитимацията заменя“ идентичността му, днес с всички е така. Художникът е този, който трябва да види личността. Неговият поглед го отдели от масата — неговото задължение е да я превърне в личности. Отново, както в „Паладини“, прозвучава Стаматовият възглед за неразривната връзка между твореца и творбата: „ . . . каквото и да бъде портретът — ще го купят, само че *вие сте го рисували*“⁵⁴ (курс. а.—Д. В., Н. Г.).

Писателят Марнев е единственият портрет на Арданов, слязъл от рамката, за да обсъди с художника неговите творчески търсения. Обектът на изобразяване се трансформира в субект на словото. Той обгръща образа на Арданов с омагьосания кръг на посредствеността, включва го в безизходната на българския творец. От този миг нататък интригата е предрешена — образът на Арданов не може да бъде разрешен извън тази проблематика. Следващата сцена, в която Арданов разтваря старите си папки, за да ги сравни с картините от каталога на интернационалната изложба във Венеция и „се усети мъничък, мъничък“⁵⁵, осъществява пренасянето — интериоризирането — на гореизложените възгледи, превръщайки ги в негова собствена гледна точка. Затова не се учудваме, че разказът за изложбата му в София е побран в една фраза: „Доволен от себе си и столичанките—Арданов весело отпътува за провинцията.“ Човекът Арданов се разхожда по столичните улици, изпълнен с най-банални спомени и желания; образът на художника се превръща в професия, социална маска, не призвание. Затова не се учудваме, че Арданов не успява на конкурса, който трябва да го отличи като български избраник. Символична е сцената с циганина, който, виждайки Арданов заспал, го мисли за убит и избягва. Това е първото решение, което Стаматов дава на проблемите, и разказът би могъл спокойно да свърши дотук. На нивото на интригата или по-точно на логиката на интригата свързаността е спазена, но на плана на повествованието липсва равновесие. То е постигнато отново чрез дублиране на художествената образност — похват, предпочитан от Стаматов. Неуспехът в България е смърт за художника Арданов, символична, разбира се, но смърт (срв.: „Усети в мозъка, душата—освобождение от нещо. Откъсна се от себе си“, с. 358). Човекът Арданов се възражда и решава да живее в Италия. Той скъсва с миналото, изгаряйки картините си, и проблемите, поставени от образите на циганина и писателя, се стопяват в огъня. Арданов е преименуван в Ботичели, който тръгва за Рим „[. . .] сякаш папата го е поканил да събори стария и да съгради нов Ватикан“. Смяната на името, която и в разказа „Паладини“ отговаряше на появата на нова идентичност, тук е базирана на кул-

⁵³ Пак там, с. 351.

⁵⁴ Пак там, с. 349.

⁵⁵ Пак там, с. 355.

турно-исторически референт — Арданов е видян на равна нога с великия италиански художник.

Неслучайно през погледа на писателя, на Марнев. И неслучайно ироничната нотка в разказваческата финална фраза запазва своята анонимност. Дали Марнев — това vyplъщение на Стаматовите идеи — или безименният разказвач дава тази оценка, ние не знаем, повествованието остава двусмислено. Едно е сигурно — чуваме ясно Стаматовия смях — присъда над твореца, решил да избяга от проблемите си, да замени творчеството с мечта, била тя и мечта за великото италианско изкуство.

Разказът „Паладини“ е опит за „поглед отгоре“, за обобщаващата сила на Стаматовата естетическа вяра — манифестното слово е винаги сериозно, тонът му е белязан с трагичността на алтернативата. „Арданов“ е типично Стаматова рожба — изстрадана, обичана, осъдена с много твърдост, но и с усмивката на майчина любов.

* * *

Това, което литературната наука е открила до днес като художествени истини за идейния свят и за поетиката на Стаматовата проза, е сигурна база за нанасянето на онези на пръв поглед допълнителни изследователски шрихи, които биха приближили до съзнанието на днешния читател оставащите все още в сянка страни от творческата му физиономия. Често пъти лесното приемане на онова, което е установено за прозата на Г. П. Стаматов, създава известна инертност в общуването с този автор. Бихме могли да посочим всеизвестното мнение за еднозначността на Стаматовите разкази. Вярно е, че Стаматовите герои не попадат в сложни психологически ситуации и самият автор не мотивира с познатата ни обстоятелственост техните емоции, чувства и мисли. Липсата на пространни психологически дисекции поражда компенсаторна творческа реакция в Стаматовия метод. Външната опростеност на героите е всъщност пределен синтез на личностни качества, на нравственост и на социална рефлексия. Така че тази еднозначност е всъщност дълбоко художествена, което ще рече, че е познавателно обемна. С други думи, в нея е заложена тайната на Стаматовия реализъм.

Анализът на подобрите разкази доказва, че еднопосочността на образите на твореца в идеен план се превръща в многозначност на сюжетно-структурното ниво на разказите. В основата на Стаматовата типизация на твореца лежи естетически възглед, а не качество от характера на героя. Това определя дублирането на образната система в тези разкази, което се извършва на всички нива. В случая става въпрос за дублиране на образите на героите, за метафорично, дори лексикално повторение. Досега елипсата у Г. П. Стаматов е разглеждана само като стилос похват. Но тя има много по-дълбока обусловеност в структурата на разказа, която пък от своя страна тясно зависи от цялостната Стаматова концепция за героя и неговата среда. Герой в разглежданите разкази е творецът. За да се „внедри“ в социалната действителност, неговата маска е маската на словото, на музиката и четката. Налице е едно разминаване между автентичната творческа идентичност и наложената от социалната среда творческа маска на личността. Представата на Стаматовия герой за човека и представата на писателя Г. П. Стаматов в тези разкази се разминават. Всички тези писатели, музиканти, художници имат книжен поглед за истинското изкуство, който е предпоставка за неспособността им да се ориентират в социалноценностния контекст на тази действителност. Те са българи по националност и темперамент, а не искат да бъдат такива, защото живеят с привнесената за тяхната психологическа същност идея за вечното изкуство.

С присъщия му духовен аристократизъм Стаматов разкрива неподпла-теността на техните творчески амбиции, внушавайки с една сведена до мини-мум мотивировка, че такава социална действителност неминуемо обезценява творчеството и личността на художника. Затова искреността на Стаматовия творец е разкрита чрез отрицанието, в нея няма утвърждаващ елемент. Ста-матовите разкази за твореца са всъщност разкази за отмирането на твореца в личността и оттук за деструкцията на самата личност. Смяната на гледните точки на героите, която раздвижва повествованието, е уравнивесена от един-ството на разказваческия глас в тях. Образността в тези разкази се изгражда от различни мотиви, които имат постоянна функция. Липсва по-пълното из-граждане на представния свят и на характерите, присъщо за разказите от дру-гите тематични кръгове в Стаматовото творчество. Това създава представата за частична художествена непълноценност на тези разкази. Но, от друга стра-на, не трябва да се подценява новаторският принос на Г. П. Стаматов за худо-жественото обективизиране на сложната личност и на творческата психология на писателя, на музиканта, на художника. Нещо повече — дори самите загла-вия „Паладини“, „Задгробници“, „Последните акорди“ ни препращат към един нов тип идейносъдържателни отношения. Творчеството на Г. П. Стаматов подготвя онази традиция в българската белетристика, в центъра на която стои интересът към творческото самосъзнание, към динамиката на отношенията изкуство — реалност; творец — действителност.