

ВСИЧКИ ПЪТИЩА ВОДЯТ КЪМ ЧОВЕКА

(Черти от поетиката на Йордан Радичков)

НИКОЛАЙ ЗВЕЗДАНОВ

Многолик, многозначен и магичен, светът на Йордан Радичков не знае покой — непостоянен, неуловим в своите чувства и форми, той е в непрестанно движение: духовното се материализира, абстрактното се определява, човешкото се проткрива в животното, в „мъртвата“ вещ, а вещта и животното — отново в човека, без да има някакъв предел тази метаморфоза. За Радичков светът е пълен със съответствия, тук всичко може да стане и действително става всичко.

Този писател дойде в нашата литература, за да възстанови в съзнанието ни представата за пълно единение между човека и „равнодушната“ природа, съществувало отпреди, отчуждението на зънзешия и сиротен дух — вън от него и вътре в самия него, — за отдалечаването ни от древни ценности, без които животът губи мирис, вкус и смисъл. Той е убеден: обективната действителност противостои на съвременния човек, но човекът трябва да излезе от своето монологично съществуване и да се научи да води диалог, да си възвърне изгубената душевна щедрост, въображение и любопитство към заобикалящия го свят, да се настави доверчиво в него и да се слее с него в неразрушимо и хармонично цяло. Във възобновяването на старата *при-родност* със света писателят вижда залога за неговото оцеляване и нравствено възвисяване. Ето така започна Радичковият поход към материята, която той просветли и одухотвори, като я спечели за магията на живота, в който нищо не загива, а само променя безкрайните си форми по великата спирала на Вечността.

Той откри нови духовни връзки на личността със света, тайната на укореняването, на завръщането при първостихиите на живота, на умението да се съединяват всички сфери на битието, да се изработи нова мяра за човека и за мястото му в световната подредба. Чрез Радичков нашата литература си възвърна предметността като духовност и духовността — като силово поле, осмислящо предметния свят. За архаичното съзнание природата не е равнодушна и безлика. За него тя е анимистичен съсъд на човешкото. Ето това полузабравено чувство ни възвърна Радичков — като спасение от сиротните скиталчества на цивилизования дух. Съвременното „кращешо човечество“ се разлита в различни посоки, разбягват се народи и култури. Радичковата „боязлива нежност“ венчава човека за Мирозданието, възвръща му изконното космическо чувство за родство и всепринадлежност. Неговото изкуство не разединява, а събира, не разрушава, а лекува, не развързва, а завързва — духа за естеството, човека — за корена, настоящето — за миналото, историята — за метансторията, а разума — за митическата памет на човечеството. В съзнанието му е жива представата за магико-катартическата функция на изкуството. Надарен с мощна филогенетична памет, той улови тъгата на съвременния жител на земята по простите истини на живота, до колективното детство, по разрушаващия се свят на първичност, наивност и доброта. Той ни предаде тази носталгия с доказателства от противното — като свое хармо-

нично световъзпремане, което се вмения на съвременния човек като залог за пълнотата на съществуването му. За него изкуството е средство да се разкрие генната памет на човечеството, родово-историческото му упоаване пред времето.

Органичност на световъзприеждането — ето стихията на Радичков. В съвременния национален и световен литературен процес той узакони нов принцип на художествено мислене, основано на тоталното взаимодействие и взаимопроникване — принципа на *художествения синкретизъм*. Макар и с архаичен адрес, това е художествено мислене от нов тип, защото сменя в себе си и диалектиката на модерното съзнание, и архаичната представа за всесимпатия и заразителност на елементите от великото цяло. С други думи, синкретизмът на писателя е единство на представи от литературния и литературния опит на художественото съзнание. На индивидуалистичното начало Радичков отговаря с колективната представа; на бягащата стрела на историческото време — с кръговото време на вечното възвръщане в извънвременния ритуал; на разединените истини на разума и сърцето — със *синкретична художествена правда*, която включва в себе си неправдоподобие, от гледна точка на видимостта, но от гледна точка на същността и духовния опит на човека отвежда към големите истини — парадигми на битието.

Съкровеният художествен порив на Радичков е *Цялото*. Неговото съзнание болезнено реагира на разкъсването и разполовяването, той непрекъснато е заргжен да съединява и събира. За него човекът не е нещо сам по себе си, а част от цялото битие, или ако искате — целият свят е „дом на душата“. Затова истината за човека при него е непременно въпрос на истината за света. Както и обратното — цялата истина за света — сегашната и изтеклата във времето — това е човекът. Най-горният и най-книжният слой на съзнанието — самосъзнанието, правещо човека личност, с малки изключения не е обект на вниманието на писателя. И основателно — разединението на елементите от цялото по принцип противоречи на законите на синкретизма. Притежаващ изключителна дарба за превъплъщение, Радичков изобрази по-първични проявления на мислене във формите на самото това мислене. В него се оглеждат не само отразените във фолклора ни дълбоко народностни представи за мястото на човека в света, но и нещо от източната мъдрост да се изживява пълноценно този свят, чрез завръщането ни в лоното на едно полузабравено от западноевропейската цивилизация хармонично съществуване. Така писателят от Балканите изпраща „позивни“ от Изтока към Запада, превръщайки се в посредник на явления и тенденции със световно-исторически смисъл.

* * *

Бисерното зърно на Радичковото художествено дарование е рядката способност за *всеемчивост и всеразбиране*. Щедър дар на природата е това бисерно зърно на вдъхновено отношение към човека и света — или го имаш, или го нямаш — то не се постига. Радичковият протеизъм (умението да слушаш и разбираш всички гласове на битието и да се превъплъщаваш в тях) няма аналог в литературната ни история и по широтата на емоционално-смысловия диапазон напомня за протеизма на Пушкин. Надареният с гения на всеотзивчивостта обладава мъдрост. Но мъдростта не значи сърдечна нечувствителност: да живееш мъдро съвсем не означава да си затискаш ушите за гласовете на света, тъкмо обратното — мъдростта е пределна напрегнатост на сестивата, от които тръгва интуитивното прозрение за истината, тя е способност да слушаш и разбираш всичко и всички и, разбирайки, да приемеш и простиш. Протеизмът на Радичков не значи релативизъм, той е въодушевление, лекота на духа, чудна способност за превъплъщаване до възможния предел, отказ от афектно-волевото начало, в което е посето семето на всяко доктринерство и фанатизъм. На писателя е подвластна тайната на Гоголевото жизнестроителство — да упрекнеш човека и света с добродетелите, скрити в самия него. Подобно на Гогол и Радичков притежава мощна интуиция за злото и дисхармонията, и горчивите истини за човека не ни се спестяват. Но тъкмо те

спасяват оптимизма от фалшивост и вярата от сладниковаост, те са форма на ходене на надеждата по мъките на „човешката проза“, за да бъде и поезията на този живот жизнєубедителна.

Отзивчивостта е способност на човека да повече за света. Всеки творец притежава отзивчива душа — без нея и самото творчество би било невъзможно. У Радичков тази способност е развита в извънмерна степен. Той притежава необикновено висока чувствителност, която понякога може би минава границата на естественото и стига до болезненото — поне в очите на дебелокожия и безухия за много от звуковете и виковете на живота човек. И когато този писател ви уверява, че чува космически шумове, „шепот и шушукане“ из всемира, не бързайте да се усмихвате, той иска просто да ви каже колко мощни са радарите на неговата, бих казал, свръхсетивност. Толкова голяма е тя, че ако той пристъпи към изображение на собствено драматичното в живота, към трагичните колізии на съзнанието и самосъзнанието, неговата природа не би издържала. Ето защо тя „блокира“ за онова, което в нашите очи е трагедия, за да открие драматичното там, където ние не го забелязваме, т. е. под прага на нашата чувствителност. Ето с този неподозиран от нас емоционален фонд на битието е силен Радичков и пак тези територии са отново само негови.

Умението на писателя да слуша и разбира всички гласове на живота още означава, че в ухото и сърцето му всички гласове са *равностойни* и че той изповядва представа за принципиалната нейерархичност на елементите от Цялото. Радичков е от машинната творци, които улавят *стереофонията на битието и съзнанието*. Тук няма важно-неважно, всичко трябва да има някакъв смисъл, щом се грее под слънцето. Но за да разрушиш твърдо узаконената представа за йерархията на битието в съзнанието на човека, трябва да притежаваш способността да възвръщаш изконния смисъл на предметите и явленията, скрития им енергетизъм. Широкият емоционално-смыслов диапазон и рядката, ще кажа феноменална, интуиция на писателя му позволяват да улавя и усилива и най-минималната вътрешна сила на предмета. Така многоликото и многозначно битие тук намира отново своята пълнота и пълноводие.

Стерефоничното световъзприемане за зло или за добро пречатства динамичното и стройно сюжетно-фабулно развитие на действието. За привикналото на стройност и ред читателско ухо действието в Радичковите творби, лишено привидно от каузалност и стройност, се движи в неведоми за ума посоки. Всяка една от тези истории е брънка от верига, която винаги може да се скъса и после отново да продължи. И смислово, и композиционно неговите творби са отворени за всички посоки и имат само относителна завършеност. Впрочем сравнението с верига не е много удачно и по-добре ще е ако сравним Радичковата повествователна история по смисъл и композиция с мрежата на паяк. Където връзката между отделните части е опосредствена и многопосочна така, че върху която и част от мрежата да попадне мухата, сигнал за основната нишка винаги ще има. А още по-добре ще бъде, ако оприличим Радичковата творба на лабиринт с няколко тайни входа и изхода. Неговите произведения дават възможност за многовариантен прочит. И затова — постигнал някакъв смисъл — читателят не трябва да бъде много сигурен, че нишката, която държи в ръцете си, е именно спасителната нишка на Ариадна, по която се излиза от Лабиринта на многослойното повествование. Защото всичко тук има значение, всеки уroveň е някакъв текст на културата, форма на светоотношение, аспект на авторовата душевност. Всичко е брънка от безкрайната спирала, а всъщност — от „нежната спирала“ на човешкото. Писателят с еднакво любопитство се спира пред всичко, което среща по пътя на изобразяваната история и веднага го прави равнопосочен участник в действието.

Многоцветни, ярки — ту скулптурно отчетливи, ту тайнствено преливащи един в друг, са образите, състоянията и картините у Радичков. Дори когато сте забравили историята, в която те участвуват, и тяхното предназначение в многогласния хор на цялото, магнетичната им сила не отслабва и вие продължавате да ги помните — те са оставили траен отпечатък в съзнанието ви. Но когато все пак се опитате да разберете как са постигнати, изпадате в затруднение, подвижните пясъци на тези образи изтичат през

пръстите и шепите остават празни. Ето от такива песъчинки се гради образът у този писател. Безчислени подробности лягат в основата на голямото обобщение. Сетивата на Радичков по пътя към образа са просто ненаситни; неговият поглед не търпи празно място, пустотата го отблъсква и той бърза да запълни и най-малкото пространство, през което после ще трябва да се провират събитията. Образът тук възниква от напрежението между елементите, трудно съединими помежду си, защото са взети от отдалечени един от друг пластове на съзнанието, но от полярността възниква силово поле, към което те се устремяват тъй, както металните пращинки се устремяват към полюсите на магнита. Трудно обяснима е тази чисто радичковска способност да открива в различното еднаквото. За да съединиш стоящи далече един от друг в съзнанието обекти е нужно да познаваш тяхната душа, вътрешната им енергия и да притежаваш магическата вяра, че те могат да встъпят в диалог. А за това е нужно вътрешното зрение на големия художник. Екстензивното събирателство на писателя не е самоцел, а средство, което отвежда при интензивното углъбяване в образа, към обобщения с най-широк обхват. И този стремеж отразява представата на твореца за йерархичния облик на истината.

В творчеството на Радичков собствените значения на елементите се разколебават и около тях възникват семантични ореоли: вещите, животните, хората, природните реалии се взаимопроникват и хвърлят един върху друг свои отблясъци. Светът като цяло започва да се двои и застава в зоната на една *неясно очертана граница* между възможното и невъзможното, реалното и магическото. Ето защо толкова голямо е значението на *отблясъците* в творчеството на писателя. Тук всичко е в състояние да излъчва и приема всичко отвън и властвува законът за всезаразяване и всесимпатия. И тази способност на Радичковия свят открива художествената представа на неговия създател за принципиалната отговорност, *диалогичност* на всички елементи на битието.

Всезотзивчивостта на Радичков е *всезотзивчивост към всяка промяна на живот*. Тук е коренът на неговото жизнестроителство. Той ревниво събира и приютава при човека всичко, което може да се вгради в основата на неговото пълноценно битие. Сборникът „Нежната спирала“ се открива с разказа „Авгострадата“, там обект на изображение са пъпчивите жаби, които за автора са „мили пъпчиви бабунки“. В непобедимия им порив да преминат от другата страна на магистралата въпреки огромните жертви, които непрекъснато дават, той улавя нещо от поведението и съдбата на човека. Жабата става факт на човешкото и неин аналог. В „Ноев ковчег“ сърце не му дава да посегне на жабата: „Помислих, че като убивам, то аз не само изтребвам животните, но изтребвам и гена информация. По този начин моето невежество съсипе Александрийската библиотека на природата. Ето защо в процеса на писането, поглеждайки притихналата в маранята жаба, аз реших твърдо да оставя тази пъпчива и неугледна книжка в библиотеката.“

Мисълта за генната информация, за живота на настоящето в бъдещето е в основата на Радичковото жизнестроителство и прави неговата мисия съзвучна с мисията на митичния Ной, загрижен да запази за бъдещия живот всичко, което е било проява на битие в миналия живот на човечеството. В цялото творчество на Радичков се строи Ноевият ковчег и се запълва с ревнивото упорство на самата природа, която не признава предпочитания пред никое от многобройните си деца. В Ноевия ковчег на писателя на равноправни начала са и пъпчивата жаба, и жабата коритарка (костенурката), и човекът, и хлебарката, и таралежът, и змията, и лисицата, и свраката, и безпризорните кучета, накратко — всичко онова, което е част от усилието и паметта на материята. Всяко неуважение и излишно разхищение на живот според Радичков е безправствено. Представата за абсолютната ценност на всичко в света не се примирява в съзнанието му с факта на смъртта. Оттук и мощният стремеж към съхраняване на живота въпреки смъртта — за което ще стане дума по-нататък. В новелата „Таралежът“ малкото животинче дни и нощи почуква на прозореца на неговата душа, а заедно с това и в душата на читателя, за да му напомни, „че в основата си човекът е изграден от милост и любовителство към заобикалящия го свят“. *Милост към живота*, към безчислените му проявления — ето основният закон на Радичковия етически кодекс.

Целият художествен свят на писателя минава под знака на *всеобщ, тотален антропоморфизъм*. И това се отнася и до природата, животните и вещите в неговото творчество. Без да губи своята автономност, природата и животното у Радичков се превръща в човешка душевна флора и фауна.

Радичков е тънък познавач и художник на *природата*. Той живее в дълбоко човешки и интимни отношения с нея. Цялото му творчество и най-вече пътеписните му книги и ловните му „записки“ свидетелствуват за необикновено точни наблюдения върху флората и фауната, наблюдения, които разширяват нашите познания за заобикалящия ни свят. Но Радичковите пейзажи и образи не се изчерпват с видимостта и точното знание. Природата при него е двойствена и единна в своята двойственост, тя също застава в зоната на неясно очертаната граница: макар да запазва относително самостоятелното си значение, тя се развещества и се превръща в изразител на духовни измерения на нещата. Конкретното изображение в един момент, неусетно започва да губи своята природна автономност и се превръща в субект на авторската творческа воля, в пластичен материал на неговото човекостроителство. Така различните състояния на природата стават изразители на душевни състояния и движения — с рядко срещано богатство на светлосенките.

Невероятната впечатлителност на Радичковата художествена природа си казва думата и тук: „Ако виہ вървите из заснежена гора през зимата върху малки боровинкови храсти, скрити под снега, то възможно е техните късни плодове да обагрят стъпките ви в червено.“ В „Малка северна сага“ писателят изтръгва от такава картина драматични интонации, които навеждат на мисълта за някакво престъпление на вървящия по земята човек. Тревожно чувство, трудно преводимо на езика на логиката, улавя писателя. Само с няколко шрихи и в общата картина той е изградил драматичен микрообраз, резултат от взаимодействието между белотата на снега, кървавите стъпки на самозапалващ се човек („застанал като в жарава“), ранената земя, която кърви, белите саркофази на смъртта. И всеки художествен образ на Радичков е резултат от взаимодействието на подобни микрообрази и ситуации — пулсиращи обертонове и нива на единното и живо цяло. И ако припомним до аналогии, характерни за физиката, бих казал, че образът у писателя — пределно одухотворен и подвижен — се строи на *принципа на интерференцията*. Ето така писателят „разтваря“ човека в заобикалящия го свят, за да го съгради отново, с нова мяра между природно-космическото и социалното начало у него.

Радичковата милост и състрадание към заобикалящия го свят е в крайна сметка милост и състрадание именно към човека. Или средство за доказателство на противоположното — да се навлезе в първоприродните, първобитни стихии у него, в дълбоките му и „тъмни подземия“. Какъвто е случаят с разказа „Шилков храст“. В повествованието образът на шипковия храст, както е по обичая на Радичков, започва да се двои. С една своя страна, той си остава чисто природното, първозданното в природата. От друга страна, добива антропоморфни свойства и състояния. Така че историята на храста се превръща в притча за човека — природата става факт на културата. Антропоморфизмът на писателя се проявява с еднаква сила както в опредметяването на абстрактното, така и в одухотворяването на материалното — всичко се приютява в тихите и прозрачни пространства на душата. Не познавам друг писател, у когото в такава степен стихията на изображението да се превръща в стихия на очовечаването, на пренамирането на човешкото навсякъде и във всичко.

Аналогична е метаморфозата и на *животните* в творчеството на писателя. Но Радичковите произведения, посветени на животните, не са анималистични в собствения смисъл на думата, макар че те издават дълбоки познания върху животинския свят.

Такава гледна точка върху животното няма да намерим нито у „езичника“ Емилиян Станев, нито у Елин Пелин и Йовков, където отношението към него е нелишено от сантиментално-романтични нотки. Така са изобразени и Белчо, и Сивушка, и старият вол, който отива да умре почти като човек, и черният жребец, и Балкан, и даже възлицата майка, която умира с отворени очи. Йовковият чичо Митуш поставя животното „по-горе от чиляка“. Ако можеха да говорят! — тъжно възкликва Йовков. Радичковите животни говорят, мислят, мечтаят. Чрез техния загадъчен свят писателят изразява своята тъга по пълнотата на живота, по загубената хармония, която лежи в основата и на Йовковия идеал. Подобно на своя предходник и Радичков чрез животното завързва и очовечава, търси онова, което прави чест на Човешкото.

Но за разлика от Йовков, Радичков тръгва към животното от другата страна: той възстановява изконното митическо родство между животното и човека, свързани от голямата тайна на изтеклите хилядолетия. И той има творби, където животното е повече притча, отколкото непосредствена реалност („Птицата“, „Лисицата, която се преструваше на умряла“ и др.). Подобна роля има и Йовковият козел от „Постолови воденици“, където животното е призвано да изрази езическото, тъмното у човека, освободено от моралния закон и водешо до престъплението. Йовковият козел символизира тези почти надлични стихии в човешката природа, надвиснали неумолимо над нея подобно на съдба. Чрез козелата в „Постолови воденици“ красотата се осмисля като бездна — тя освобождава и заробва, извисява и погубва едновременно.

Козелът на Радичков се двои в съзнанието на читателя. С едната си половина е в сферата на природността, а с другата си половина е обърнат към човека, става негов двойник, изразител на подсъзнателни природни влечения и стихии. У Радичков вървят ръка за ръка анимализмът, зооморфизмът и антропоморфизмът. Затова е и толкова лесна метаморфозата на животното в човек, както и на човека в животното („Сивият вълк, черното куче“, „Януари“ и т. н.). Скритият, тайнствен и древен *диалог между човека, животното и природата* — това е Радичковото художествено откритие. Природата и животното тук са една душевност, която търси и намира пластични форми за своята изява.

Но антропоморфизмът и зооморфизмът на писателя би бил невъзможен без основното изрочно средство за неговата поезика — *метафората*. Именно повсеместната метафоричност раздвоява неговия художествен свят и го поставя в зоната на „двоемирието“, двусмисленото, игровото и сериозното. Метафората у Радичков е лостът, около който се завърта всичко: и „равнодушната“ природа, превърната в средство за душевна тайнопис, и гротесковото двосначалие, и митопоетическото начало. Не само в нашата литература, но навярно и в съвременния световен литературен процес Радичковото изкуство в това отношение е едно уникално явление. Неговото творчество е пронизано от безусловното тържество на метафоричната образност. Този писател възстанови в представите ни едно архаично състояние на езика като система от застнали метафори. Представата за подвижност на нещата, за вечната им метаморфоза и симпатия между тях е рожба на метафоричната логика, която пренася, премества чувства и състояния, един обект в друг, една област в друга, а в крайна сметка — в орбитата на човешкото. Тук чрез повсеместната аналогия малкото и голямото, духовното и материалното, конкретното и абстрактното, времето и пространството, най-сетне микрокосмоса и макрокосмоса се пренамират един в друг. Така в Радичковото изкуство тържествува в пълна мяра тоталната взаимозависимост между „аз“ а и света. Метафората се превръща в най-надеждна форма на познание и самопознание, тя е новият орган, чрез който творецът улавя многообразието, богатството на взаимоотношения, връзки и взаимоотношения, тя е залог за пълнотата в изживяването и осмислянето на битието, за подреждане на неговите откъслечи в многообразното и противоречиво цяло.

Хармонизацията на всички сфери на битието, *единството на света* — ето смисъла на неговите творчески търсения. Затова многовариантни, многозначни са Радичковите творби, трудно е да отделиш в тях образа от смисъла, контекста от подтекста, а индивидуалното битие от метатипа и архетипа на мислене и поведение. Както и кръвната

Група на чувството и настроението. Възхитителна е тази екзистенциална лекота у писателя, с която драматичното се прониква от комическото вѐдушевление, от лиризма, за да се превърне неусетно на игра в светла печал, а още по-нататък — в омиротворена тъга по така трудно постижимата хармония на нещата от живота. Но творецът вярва в нейната постижимост, таи надежда, че ще успее да превърне човешката ни проза в перла на създанието. Защото лоша или добра, но именно тази проза е животът на човека. И неговият жребий е жребият на мидата — да превърща грозотата и страданието в бисер от болка и красота.

* * *

В промеждутъчната сфера между живата и неживата природа стоят и *вещите* в творчеството на писателя. И те имат двойно битие: запазващи собствените си значения, те са небезразлични към човека, към неговия духовен или бездуховен свят. И в зависимост от това, дали духовният свят на този човек ще се окаже действителен, или мним, вещите строят, съзидат или разграждат, разсъбличат дрехите на мнимата духовност, за да блесне човешката нишета. За това колко *физиономични* са вещите в творчеството на писателя нека си спомним сцената с характеристиката на църковното настоятелство от „Спомени за коне“. Там характеристиката, посветена на военнопленника, започва много странно: „Непосредствено до петромаксовата лампа се нареждаше бивш военнопленник...“ Какво означава това? Че петромаксовата лампа е един от седмината участници в църковното настоятелство? Съвсем не, участва жив човек, но Радичков така и не споменава човека, а любимата му вещь — петромаксовата лампа, „без ветроупорно шише, без чорапче, с развалена помпа, сляпа...“ Така вещта е заменила човека в йерархията на ценностите. В замяната има, разбира се, абсурд, но абсурдът е в самия човек, във вещната му „духовност“. Взаимоотношенията между героя и вещния свят у Радичков са много динамични. Вещта може да прави чест на своя притежател, какъвто е примерът с наковалнята от „Заяко“. Нейното създаване е тайнство, проникнато от човешка светлина и топлина, която ще откънява завинаги в загадъчното „Тини!“.

Но възможна е и обратната метаморфоза — човекът да прави чест на вещта. В такива случаи вещта надвърля своята физиономичност по отношение на притежателя си и се превръща в индивидуалност, в *личност*, а заедно с това — в знак на човешка *без-личност* и духовна мизерия. Чрез вещта Радичков ни говори и за човешката пошлост и „градобитнина“ — по неговия израз. Така стоят нещата в разказа „Дървената кука“. Тази прословута дървена кука не е само дървена кука, тя е в пълното си право да заяви: „Аз съм Другоселец!“ — ни повече, ни по-малко. Постепенно тя започва да се издига над цялото повествование като въпрос, отправен към всички. И в твоето битие, драги читателю — ни внушава авторът, — има нещо от дървената кука. И в този смисъл дървената кука е и твое изпитание, и твой жребий.

Така стигаме до Гогол — откривателят на голямата тема за световната литература — човекът и вещите. Изкуството на Гогол, както и това на Радичков, е антропоцентрично, тук всички пътища стигат до човека — и когато този човек е личност, и когато той е безличност, и когато лети, и когато пада под тежестта на притискащата го „кора земности“, както се изразява Гогол. Но за да стигнат до него, двамата писатели избират обиколен път — света на вещите и знаците. По този начин истината за човека може да изглежда малко по-сурова, но пък е вярна. Смисълът на техните пътувания към човека е: от ескртервертното жизнесьбирателство към интровертното човкостроителство.

Помните ли как пеят вратите в „Старовремски помешници“? А помните ли как пеят и като пеят какво казват вратите в Радичковата „Козя брада? Като „подслушват“ песните и хулиганските подвиквания на вратите след посетителя, Радичков и Гогол все едно че са беседвали с техния стопанин. До същината на нещата те стигат от предверието, чрез подробностите на живота и чувствата, но така, че основната граница, отделяща великото от нищожното, да загуби всякакъв смисъл. У Гогол вещта крещи: „Аз съм

Собакевич!“, „Аз съм Плюшкин!“. Но надзърнете например в „Ерусалимчета“ на Радичков и също ще чуete гласове: „Аз съм Тодор Аньмата!“, „Аз съм монаха Доситей!“ И когато се замислите за начина, по който е изграден образът на монаха Доситей, забелязвате как този герой се разгражда в съзнанието ви в ред от нищожни вещици и психологически подробности, легнали като строителен материал в основата на странната му съдба. Няма смисъл да се изброява всичко, достатъчно е да си спомним за скърцащата стълба, която води в камбанарията. Когато монахът стъпи върху нея, всяко стъпало охка и ръмжи, всяко стъпало си има свой „образ и подобие“. Изкачването по стълбата е все пак поносимо, но слизането изпълва камбанарията с „ропот и несъгласие“. Също като житейската стълба, си мисли монахът — „мълком те издига нагоре ти и с ропот, скърцане със зъби и кучешки лай те изпраща надолу“. Взета в контекста на творбата, тази мисъл казва много неща на читателя: и за характера на героя, и за неговата драма, и за онази житейска стълба, за която Гогол е говорил в края на дните си. Само безспорният талант може да изтръгне от мъртвия предмет отрадната или скръбна истина за човека.

Дори когато човекът и вещта са свързани в съдбовно, неразчленимо единство, от различните проявления на тази връзка двамата писатели извличат различни значения. Нека си спомним Радичковия „Ямурлук“ и Гоголевия „Шинел“ — тази „пощенска станция в руската литература“ по израза на Игор Золотуски.

В Гоголевата повест успоредно със създаването на шинела, се пресъздава човекът, който и преди това, бидейки осъден на анонимност, никога не е бил загубен за човешкото. У Гогол има трагизъм и той идва от смъртта на героя — като даденост и като надежда, която умира заедно с него. Тук покорява трагичната участ на *нереализирания човек*. В Радичковия „Ямурлук“ той е *нереализуемият човек*, с ниска степен на духовност и със силни инстинкти. Затова „драмата“ на Лазар зазвучава комично-фарсово и остава у нас чувството на съжаление за малодушието на човека, уплашен от света на недостижното, от който иде момчето. Но само заради това ли плаче Лазар в края на историята — че „адът“ е свършил и той си е намерил ямурлука? Своя ямурлук ли само прегръща Лазар, или и в неговото сърце проговаря нещо безкористно, предназначено и за момчето, и за великия момент на всенародно веселие? Трудно е да се отговори, Радичков се стреми да остави своя герой в едно неопределено състояние, когато инстинктът за самосъхранение може би започва да се прониква от представата за надличен живот, от всенародна грижа и радост.

„Гогол — писа Радичков в „Неосветените дворове“ — по най-благороден начин ши шинела на Русия, всичко ши с ибришим, с двосен ситен шев и всеки шев след това той минаваше със собствените си зъби, като правеше с тях разни фигури.“ Но както Гогол ши шинела на Русия с вдъхновението и замаха на своя Петрович, така и Радичков, „като правеше разни фигури“, успя да уши Ямурлука, Бомбето и Сталинския каскет на България.

* * *

От психологическа гледна точка в историята на изкуството винаги са съществували два коренно различни типа творци: тип „мумия“ и тип „схема“. У първите доминира стремеж към натурално пресъздаване на живота, у вторите — стремеж към деформация на реалността и създаване на нови форми, несрещащи се в природата и обществото. Към този втори, „схематизиращ“ тип принадлежи и Йордан Радичков. У него поражда силата на свободния творчески дух, неспирната метаморфоза, артистичната игра с реалността, силната потребност от изравняване на субекта с света. Обективната действителност тук не противостои на твореца като битие от друг порядък; художественото съзнание тип „схема“ прави света „свой“ и неговата независимост то осъзнава като дефицит в активността на своята воля. В този случай авторът се издига до равнището на пълноправен субект, който моделира действителността по свой образ и подобие, превръщайки я от битие в себе си, в битие за себе си.

Радичков ни представя свой условен вариант на действителността — според законите на тази действителност. За него е неприемливо онтологичното спокойствие, с което нашето съзнание е склонно да приема обективната йерархия на духовното и вещното начало в живота. В неговото творчество става *срив между дух и материя*, объркване на ролите, невъзможна от гледна точка на разума метаморфоза. Видимостта се оспорва от твореца и се отхвърля в името на могъщото въображение и на една скрита същност на нещата. „Тиранията“ на емпирията се побеждава в магическия акт на авторовата субективност, която, преодолявайки необходимостта, влиза в царството на свободната волеизявка. Творецът вече не се съревновава с природата — той е неин демиург. Така стигахме до последната степен на художествената условност — *гротеската* и свойствените за нея гротескови принципи на изображение, породени от специфичното за писателя *гротесково мислене*.

Най-надеждният критерий при разграничаване на гротесковата от негротесковата творба е присъствието на фантастичното, магическото, иреалното, съединено с повседневното, реалното. Макар гротесковата имагинерна действителност да изглежда „натрапена“ на предметния и събитийен порядък, то постепенно става ясно, че тя е рожба на този „порядък“, че е квинтесенция на неговия скрит вътрешен облик. Съединявайки несъединимото, гротеската установява диалог между различни времеви и пространствени плоскости на изображение. Така в „Лазарица“, „играйки“ с времето и пространството, Радичков ще ни разкрие величието и драмата на цивилизования се човек, трудния път на самопостигането.

На гротеската са подвластни в еднаква степен и грозното и прекрасното, и абсурдното и страшното, и комичното и трагичното, и нравствено възвишеното и безобразното — целия сложен спектър на живота. Така у Гогол в „Шинел“ тя ратува за човешината между хората, за преодоляването на душевния студ в техните сърца, в „Портрет“ заклъпва демоничното в света, в „Нос“ се присмива на кривата душа на човека. Тъй както в „Бомбето“ на Радичков тя ни разкрива истината за човешката безличност, в „Шипков храст“ става изразител на суровата справедливост, в „Дефилето“, „Верблюди“, „Козя брада“, „Страх“ ни говори за тайнственото, неназовимото, страшното, което пронизва живота и битува в дълбините на природата ни, а в „Хляб“, „Таралежът“, „Нежната спирала“ въздава безсмъртие и утвърждава духовната сила и постоянство на човека.

Съхранила в себе си многовековната традиция на площадната и смехова култура, опита на новото време, тя е и мъдрото философско съзнание и вечната, неумираща игра върху сериозната сцена на живота. Тя свободно навлиза в бездните на подсъзнателното, атавистичното, на космическия страх и ужас — във всичко онова, скрито и и загадъчно, което съставя непонятната човешка галактика. В този смисъл гротесковият принцип на изображение може да се определи като синкретична и сумарна, афектно творческа и игрова трансформация и сублимация в сетивно-чувствени форми на трудно уловими (неназовими, невербални) мисли, чувства и състояния, абстрактни явления и тенденции на живота, неподдаващи се на сетивно изображение, но заявяващи правото си на съществуване в реалната действителност. Неофициалната култура представлява стройна знакова система, обърната към каноничните форми на мислене и представа за света със знака минус. В процеса на карнавализация на литературата се ражда този особен тип реализъм в изкуството, наречен „гротесков реализъм“, просъществува и до днес чрез историческата памет на жанра в творчеството на гении, като Рабле, Гогол, Достоевски.

В националната ни литература творчеството на Йордан Радичков е достоен наследник и изразител на тази древна народна култура. В творчеството му преминава в най-пищният си вид многовековният неофициален живот на българската народност. И това се отнася не само до разказите от „Свирепо настроение“, „Коженият пъпеш“ и „Водолей“, но и за по-сетнешните превращения и предизвикателства към официалността на неговите герои. Тук влизат и неблагоприятните предизвикателства на Е. С. срещу богоугодната райска обител („Таралежът“), на пазарлъците на Емилиан Станев

в отвъдното с бога по повод на стоте кучешки синджира („Малка северна сага“), площадният пир на народа от „Епични времена“ и т. н. Така отново в наши дни светът се обръна наопаки и ние, неговите читатели с полуизбледения памет за подземната вода на многоликия народен живот видяхме в това дръко разместване на първичните ни представи всепобеждаваща жизнестойност и мъдрост. Този писател ни възвърна чувството за собствено достойнство, за древни литературни традиции и национално духовно величие. Радичковият, *homo ludens* играейки си със света, направи този свят по-уютен, по-привлекателен и свободен и прибавяйки „дясното“ към „лявото“ в културата ни, той я направи по-жизнеспособна, по-витадна и органична.

Гротеската в българската литература до Радичков може да се окачестви преди всичко като сатирична. На нея ѝ са чужди пластичното, многопластовото и разнолико реагиране на живота. Рационалният момент взема обикновено връх над емоционално-сетивния и непосредствено интуитивен поглед върху нещата. В това отношение Йордан Радичков е безспорен обновител на гротесковата ни традиция. Неговата гротеска е от друга „кръвна група“ и има за основа дълбоко национални, предлитературни и фолклорно-демонологични традиции на народната култура. В стремежа си към лаконичен, синтетичен гротесков вариант на действителността, той започна с гротесковата миниатюра и гротесковата притча и много по-късно намеси магическото в разказа, новелата и драмата, та дори и в пътеписните си книги. Така в „Малка северна сага“ той ще пусне една дървена щипка за пране да плува из Световния океан с „потъналите гемии“ на съвременното човечество. Пълнотата на живота в неговите гротески в най-голяма степен се доближава до изконния смисъл на гротесковата образност, до онзи растителен орнамент, който Рафаело и неговите ученици открили в една пещера (grotta): растения, животни и хора, преплетени в едно неразрушимо и причудливо съчетание. Такъв е обликът и на Радичковата гротеска. В нея фантастичното, магическото има много източници: то може да има фолклорна основа („Верблюди“, „Козя брада“), върху съвременна фантастика и научна хипотеза („Дърворезачка“, „Прашка“), може да пронизва цялата тъкан на повествованието („Януари“, „Лазарица“, „Бомбето“, „Луда трева“), но може да заяви за себе си в един повествователен епизод, придавайки с това нов смисъл на цялата творба („Хляб“, „Камъни“, „Страх“, „Къпещи се жени“, „Дефилето“, „Таралежът“, „Шипков храст“ и др.).

Очертавайки нови територии на знаковата природа на гротесковата реалност, писателят показва, че художествената условност е иманентно присъща на неговия талант, че в неговите представи фантастичното няма удивляващи свойства, че за него преходът от реалното в магическото, от леката ирония до чистата лирика и от смешното до възвишеното е нещо, което се разбира от само себе си. Като никой друг в литературата ни той е способен да намери в грозотата красота, в красотата — калница безобразие, в реда — безпорядък (суматоха), в обикновеното — величие, във величието — пошлост.

* * *

От казаното дотук читателят навярно вече е успял да улови основния принцип, върху който се строи света на Радичков — *принципът на матриоиките*. По същество това е *холографски принцип*. Малкото се проектира в голямото, битът се „заразява“ с битие, смъртта — с безсмъртие, земното се „засява“ от небесните зарници на Икар. И понеже онтогенезисът се пренамира във филогенезиса, а миналото — в бъдещето, съзнанието на писателя започва да елиминира категорията време и категорията причинност.

За Радичков, чиято основна творческа цел е единството на света, целият този свят е една изумителна холограма с тотален изоморфизъм между част и цяло, просто и сложно, реално и магическо, микрообраз и макрообраз, микрокосмос и макрокосмос и т. н. Само така можем да си обясним невероятната асоциативност на неговото художествено мислене и не по-малко удивителната способност на неговата природа да съединява неща от далечни, дори несъединими за линейното и строго логическо мислене

явления от битието, да прави различното единно, да пренася флората, фауната и вещния свят в човека, а човека в света на природните феномени, да вклинява мотиви и цели пасажии от предишните си творби в новите, при което и новите произведения да запазват своята органичност, композиционно единство и цялостност. За съвременната психология образното, интуитивно-недискретно мислене на дяното полукулбо на човека се строи на принципа на холографията. Този факт е още едно доказателство за дяснокулбовата ориентираност на Радичковото художествено-синкретично мислене.

Космосът на Радичков е кръгъл и напомня поредица от матрешки: първо се очертава сферата, после се отваря, за да прелее с по-усложнени значения в другата сфера, а от нея в третата и т. н. Така „сферата“ на съвременността прелива в матрешка с по-древни значения, реалното влиза в света на магическото, историята — в мита, мита — в бита и т. н. и т. н. Моделирането на света на принципа на матрешките се разпростира и върху формите на човешкото мислене и представи: комедията „Сума-тоха“ е една история, която се строи в системата от тринадесет матрешки. Ярко изразена поредица от концентрични окръжности има света в „Лазарица“, „Луда трева“, „Таралейт“, „Последно лято“, „Януари“, „Спомени за коне“, „Кошници“ и др. На границата между различните сфери се намират *медиаторите* (Тенецът, таралейт, дяволът, лудият, детето и др.). Преходът от едната сфера в другата носи последствия за подвижния персонаж — промяна на неговия житейски и ценностен статус. Така системата от матрешки открива най-важния закон в творчеството на Радичков — *законът за подобие то и всеобщата връзка*, чиято основна цел отново е единството на света.

Всяка ненаселеност и пустота на космоса е мъчителна за писателя. Той не понася празно пространство, то му напомня ограбена пирамида („Последно лято“), храм без божества, където отеква „меланхоличния капчук“ на небитието („Страх“, „Козелът“, „Дефилето“). В такива случаи неговата първа грижа е да го напоси и одухотвори, да го направи уютен и удобен за живеене. Така и Лазар, изпаднал в състояние на една почти космическа изолация, населява пустотата със самия себе си и я прави „жизнена среда“, удобна за живеене. Мълчанието тук няма оня тайнствен и пророчески смисъл, какъвто има той у Гогол („Накъде летиш, Русийо? Отговори! Не отговаря!“), у Радичков мълчанието и безверието са проводници на хаоса и безпорядъка. Затова словото за писателя и неговите герои е основание за съществуване, средство за борба с хаоса на мълчанието. Писателят е убеден, че „мълчанието също ражда матрешки. Това е последната фраза на сборника „Шест малки матрешки и една голяма“. Затвъряящ сборника, съставен от шест матрешки, а седмата, голямата — я няма. Възниква въпросът, коя е седмата матрешка?

Ами, седмата матрешка е *Човекът, Животът на човека*. И пак започваш да четеш отначало. Смисълът на всяка от творбите започва да се променя. И забелязваш, че животът и смъртта изгубват очертанията си, и ти заставаш по средата, като Никола Турчина, разпнат между Ада и Рая. *Живот на границата* — това е съществуването на повечето Радичкови герои. Такова е съществуването тук на монаха Доситей („Ерусалимчета“), на Лазар от „Луда трева“, където узнаваш, че същият този живот си има и свои Мойсеви браници, т. е. друга, отвъдна страна, някаква магическа, ослепителна, извънвременна, вечна проекция, в която смъртният Лазар ще стане Вечният Лазар. В „Дървената кука“ разбираш, че тази злополучна кука е една матрешка, достатъчно голяма, за да се побере в нея животът на другоселеца с едното око. В „Матрешки“ прочиташ две ловни истории, досущ като две матрешки, в „Змийски сняг“ виждаш змия върху снега — един от водните вампири и драколи, за които в „По водата“ вече ти е говорил Йона, мокрият влах. От матрешка към матрешка, животът добива облик на бдение, на самотно плаване в лодка през неизбродни води. Както в „По водата“: първо научаваш какво е смърт, после какво е раждане; първо срещаш Рибата, после Детето. . . И благослов, и потресение от живота, от водовъртежите му, от съзиждането и разрушението, от скиталчествата и покоя, от жестокостта и мило-сърдието.

Да обичаш човека за нещо или поради нещо — това може всеки. Но да обичаш човека заради скритото в него зрънце доброта, скрито в безмерната пошлост на живота му — на това са способни малцина. Радичков проявява интерес към обикновения живот на обикновения човек, който, заради трудността на изобразението, отминават даже творци, в чийто талант никой не би се усъмнил. За да направиш герой на творбата си „един незначителен, плах, голоброд, потен човечец, с очи като разграден двор. . . наричан от всички с прозвището Куче Влаци“, за да се измъкне от него човешката истина, за това се иска да бъдеш голям майстор, да притежаваш силата на Гоголевата чувствителност, необичайно въображение и любов — състрадание“. Изпод шинела на Гогол“ излиза Йордан Радичков. С всеопрощаваща усмивка той търси в човешката „градобитнина“ искрата на любовта и милосърдието. Когато съм се зачитал в някоя от неговите книги, ме е поразявала именно тази вяра и търпимост, неуморната му защита на живота. „Сърцето бие за хората“ е не само заглавие на една книга, а клетва, на която писателят остана верен. В такива мигове ме е спожодала дръзка мисъл, че за този творец, който с еднаква сила чува днешните и древните гласове на живота, който и под ледените северни планини успя да напипа пулса на топлото сърце на живота, вече няма неразгадаеми тайни върху лицето на земята. И в мъртвата Сахара да отиде, и оттам ще ни донесе „крехкото цвете на надеждата и живота“ и даже, подобно на Данте, да слезе в царството на самата смърт и да премине през всичките врати на ада, през които мина ужасният флорентинец, той ще го разбере и с невероятната си способност за любов ще те накара да го обикнеш и да простиш страшната му суровост — сърцето винаги прощава онова, което разбира.

* * *

В бъдещата история на световната култура нашият драматичен ХХ век навярно ще бъде означен като време на небивал интерес към глъбинните структури на човешкото съзнание, формирани през хилядолетията, към изконните, предлогични и митологични представи за битието. В психиката и поведението на съвременния човек се усеща осезаема тяга към ранните етапи на човешката еволюция, към племенния живот и филогенетичното детство на човечеството. Той осъзнава своята изолираност, обособеност от Голямото време, а следователно и от древната илюзия за вечност и ненакърнимост на всяко индивидуално битие, пренамиращо се в непрестанно повтарящия се ритуал.

От тази гледна точка става обяснимо странното съжителство на здрава логика и магизъм в изкуството на нашето време. Най-добрите образци на съвременната латиноамериканска литература, както и на многонационалната съветска литература са построени върху странното и безконфликтно съжителство на древни митове и митологеми с реалната история. Забележителните произведения на нашия век, като „Одисей“ на Джойс, притчите на Кафка, „Йосиф и неговите братя“ на Томас Ман, „Майсторът и Маргарита“ на Булгаков, „Сто години самота“ на Маркес „Денят по-дълъг е от век“ на Айтматов, савдъхновени от митологията и сами по себе си изразяват сложни модели от архетипни представи на човешкия дух през вековете.

В контекста на гореказаното творчеството на Йордан Радичков, в което се осъществява синтез на литературата и митологията, зазвучава особено актуално. Без да губи националния си облик, то се явява един от водещите гласове в съвременния световен процес на митологизация в литературата. Митосътворяващата тенденция у Радичков не е бягство от проблемите на съвременността. Тя има за свой единствен обект на познание и оценка нашето време. Вслушан с едното ухо в „суматохата“ на историята, а с другото — в мълчаливия зов на паметта, който ние днес слабо дотичваме, но без който скучен и безсилен е животът, този писател ни възвръща представата за архаичните устои на битието ни. Шегувайки се, Иван Николов е прав: „В калиманските пирамиди между къклицата и житото бяха открити северозападни меунки и един нов образ на Амон Ра Дичков.“

Неговото творчество е една талантлива сага за древното и вечното в живота. Йордан Радичков първи в националната ни литература свързва проблема за оцеляването на човека и човечеството с проблема за ненакърнимостта на корена. Че преди да погледнем нагоре, трябва да се вгледаме надолу — в дълбините на изтеклия живот — там е скрит тайният знак и на нашия живот. Тогава ще се утешим и ще приемем доверчиво света с ясното съзнание, че в него непременно има някаква скрита магия.

Специфичното мислене и световъзприемане на Радичков му позволиха да създаде свой самостоятелен и пълноценен художествен образ на света, в който социално-историческото се прониква от фантастиката и мита. Но тези три страни на художественото изображение — гротесковото, митопоетическото и социално-историческото начало трудно могат да се отделият една от друга и именно в своята неразчленимост те строят единната и многопластова художествена картина на света.

Най-общите свойства на митологичното мислене могат да бъдат потвърдени в творчеството на Радичков. Дори при най-повърхностен поглед тук се забелязва характерната за митологичното съзнание метаморфоза на живото и мъртвото, на видимото и невидимото, замяна на всички нива, при което под външното подобие се подразбира и вътрешно сходство, защото приликата на уровена на видимостта, неизменно се мотивира от митологичната логика като достатъчно условие за тъждество на уровена на същността. Тоталният антропоморфизъм, мощната метафорична стихия, синкретизмът на различните нива на битието показват, че мисленето на нашия писател е много близко до комплексното мислене на митологичното съзнание. От пределно обобщения синтез на някои социални и психологически явления Радичков създаде свой свят от собствени имена, като Бомбето, Верблюда, Тенецът, Козята брада, Йероглифът, Кентавърът, Дървената щипка за пране и др. Особена заслуга тук отново се пада на метафората:

Метафората в неговото творчество е кръстопътят, от който отвеждат пътища както до гротесковата образност, така и до митологичното мислене. По същество метафората — това е гротеска и миниатюра. Но метафората е и мит в миниатюра, най-вече в случаите на така наречената реализация на метафората. Реализацията на метафори като „плета си кошницата“ („Кошници“), „питай си шапката“ („Бомбето“), „простотията живее с човека“ („За простотията“) е вече форма на митотворчество, в пределите на немитологичното съзнание, разбира се — никое съвременно съзнание не може да се завърне в чистите предели на митичното, в собствения смисъл на думата.

Стремещт на писателя към повсеместно одухотворяване показва, че художественото съзнание на Радичков е във властта на архетипа „анима“. Творчеството му е забележителен пример на една безкрайна анимистична проекция на човешкото през природата, животното и мъртвата вещ — до одухотворените предели на Мирозданието. Тук човекът разширява себе си до безмерността на вселената, или както се изразява писателя: „Дом на душата е целия свят.“ Радичков „засява“ човешкото в космоса и възстановява космоса в човека. Одухотворяването на света, всеотзивчивостта идат отвътре, от мощния витализъм на тази творческа натура, от стремежа ѝ за „колонизация“ на грубата материя в един световен анимизъм и за присъствие във всичко. От стремежа ѝ към безсмъртие, защото всеотзивчивост значи безсмъртие, или поне най-прекия път до него.

В антропоморфизма на писателя метафората често губи субстанциалните си свойства и превръща обективната реалност в символ на човешката природа. Пейзажите на душата се превръщат в символи на душата. Такива символи са Дървената кука (едн. разказ), Дефилето (едн. разказ), Лудата трева, Матрьошката, Спиралата, Дървената щипка за пране и др. У Радичков пределно обобщените типове на човешко поведение са също символи: Йона, мокрият влах, Крум Иванов, Лудият на селцето и т. н. Тук единственото и определеното вече влече към всечовешкото и безграничното нататък, накъдето води всеки символ.

При Йордан Радичков съществува още една причина за митологична образност и ярка анимопроекция — *детската гледна точка върху света*, дадена му като извънмерен

и щедър дар на невероятния му талант. „Човекът в човека“ за него това е преди всичко детето в човека. Детското начало у Радичков е на възраст, колкото самото човечество. То е основата, върху която се градят митологичните му представи, защото най-близо до митологичното мислене стои синкретизмът на детското мислене. Детският свят е също свят на собствени имена. Впрочем, тук става дума за съизмеримост между филогенезис и онтогенезис, затова, че в начина на мислене детството на човека и детството на човечеството си съвпадат. И че у творци, чието художествено мислене е родствено на митологичната логика, наличието на детска гледна точка върху света е неизбежно. Магическият свят на детството и детската съвест у Радичков има космостроителен смисъл; то е форма на тотално време-пространствено и ценностно преустройство на света, средство за отстояване на вечните основи на битието.

Много близо до детската гледна точка застава мисленето и световъзприемането на повечето от Радичковите герои. Те трудно могат да се нарекат наши съвременници в точния, исторически смисъл на думата. Те притежават по-широк темпорален регистър и по-архаична природа. Като психическа реалност те са хора от „вчера“, върху живота на които откриват съвременни социални явления, за да се проveri тяхната годност за „утре“. Макар да принадлежат към своето време, те са участници в една вселенска мистерия. Ето, те плетат своите кошници-съдби на брега на великата Лета, която отнася и донася живота и спомена за живота („Кошници“), бавно и трудно си припомнят златните сънища на човечеството и, подобно на Икар политат, преодолявайки гравитацията на земното и безкрило съществуване, за да достигнат до отвъдни светове, където са сеиките на деците, преминали в царството на Великия покой („Опит за летеие“). Те отиват в отвъдното и се завръщат, преселени в тялото на вълци („Януари“). Радичковият Лазар ще стане Вечният Лазар и ще изиграе своята лазарица, т. е. своя живот върху Дървото на живота, а Лазар от „Луда трева“, подобно на Еней, слиза в отвъдното, за да търси сянката на своята майка. Човекът на Радичков става съизмерим с всечовешкото време и от наш съвременник става съвременник на вечността. Реалните колизии тук откриват абсолютните колизии на битието.

* * *

Световъзприемането на човека през всички времена се е обуславяло от неговите представи за пространство, време и движение. Най-общо казано, в многовековната история на човечеството тези представи са минали през следните три степени: митологично, абсолютно и относително време-пространство; от представата за нееднородност, цикличност и обратимост на митологичното време до съвременната представа за трагическата необратимост на „бягащото“ време. Съществува е тази разлика в мировъзренчески план, защото древният човек е схващал себе си като безсмъртен, а съвременният човек е лишен от тази илюзия, той осъзнава себе си като мигновена искра върху безкрайната права на времето. Ето защо неговото битие е по-драматично от това на предците му. Тристепенният образ на времето и пространството във филогенезиса се пренамира по аналогичен начин в онтогенезиса. В своя живот човекът извървява пътя от митологичната, синкретична представа за света от детството до представата за необратимостта на времето у възрастния.

Всеки художествен време-пространствен модел е еквивалент на кондензиран, символно преобразуван опит на творещото съзнание. Съзнателен или безсъзнателен наследник на цялата разноезична философия за времето и пространството, в реализацията на своите идеи, художникът е в правото си да прибегва до всички възможни форми на хронометрично изображение на света. Ето защо от гледна точка на съвременната наука всяко художествено съзнание може да се определи като специфична и неповторима инерциална система, със свои пространствено-времеви параметри, в които улавя обективната реалност и я преобразува според своите представи. Затова проблемът за художествената картина на света у даден творец не може да се реши, без да се отчита този индивидуален и архетипичен пространствено-времеви модул на битието.

В творчеството на Радичков, от гледна точка на времето и пространството, е налице тотален *антропометризм*. Това в еднаква степен се отнася както до реалните, тъй и до имагинерните образи на гротесково-митологичния свят. В единното художествено „двосмирие“ на света те могат да влизат в различни взаимоотношения помежду си — да оформят опозиция, симетрия, асиметрия. В този двойно населен свят на реалности и мнимости се пренамират и живите и сенките на мъртвите, напуснали този свят и все пак присъстващи в него, като друга негова проекция, пораждащи във взаимоотношение с него смислови двойки като: преходност—вечност, видимост — същност, памет — забравата и т. н. За писателя е необходимо да намери мястото на мнимите образи в реалния свят, без при това те да отнемат нещо от пространството на действителните образи — да си спомни отново принципа на холографията. В „Неосветените дворове“ светът на Севера е „залепнал“ за очите и душата на пътешественика и завръщайки се в София, той е принуден да го носи навсякъде със себе си. Въображението руши твърдата граница на реалния свят и ето че във финала на творбата една обикновена по размери софийска стая става бездънна и безкрайна. Двата типа време и пространство тук са аналози на две противоположни състояния на авторовата душа, на нейната умора от прозата на бита и на нейния „опит за летене“, на стремежа ѝ към онази свобода и красота на съществуването, която тя е открила у хората на Сибир.

„Двосмирният“ свят на Радичков се строи от едновременното присъствие на *правата и обратната перспектива*. Тези два типа изображение на действителността са израз на два съвършено противоположни типа светоразбиране в духовната история на човечеството. Логиката на обратноперспективното изображение е логиката на детското мислене, на детската рисунка, което ще рече: ценностна организация на света не на равнина на видимостта, а на същността. Детската гледна точка върху света, съчетана с гледната точка на умдрелия човек, това в аспекта на времето, пространството и ценностите е единството на правата и обратна перспектива в творчеството на Радичков. Така, в името на интензивния, многостепенен образ на битието и истината, в името на същността, неспокойното съзнание на твореца срива физическите закони на света и на тяхно място съгражда своя пълноценна художествена вселена.

Най-големи резултати Радичковият талант достига именно в произведения, в които наред с реалното време и пространство присъствуват и имагинерните пространствено-времени митологични модификации („Луда трева“, „Малка северна сага“, „Спомени за коне“, „Ноев ковчег“ и др.). Това са творби, в които малкото време на човека се прониква от Голямото време на митологичната вечност, с две думи творби, в които се очертават параметрите на Радичковия митологичен време-пространствен модел на света. Така в сб. „Барутен буквар“ за писателя е недостатъчно да завърши със смъртта на бай Ангел и стрина Василка. В подвига, в човеколюбието има скрито безсмъртие, затова той търси онази гледна точка, чрез която да преодолее барьерата на физическата гибел и да пренесе своите герои отвъд жестокия факт на смъртта, да ги върне към живота, в името на същата тази справедливост и човеколюбие, заради което те са загинали. Преходът от реалния свят в света на други измерения е осъществен плавно и е безлязан с *прехода от реалното в Голямото време* на безсмъртието.

С разказа на героя, който е „отгътък“ — в тъма и самота — започва историята в разказа „Каруцата“. Такъв герой не бива да умре — ето художествената митопоетическа логика на Радичков, която го води до гледната точка за човека и историята през погледа на митологичната вечност. В защита на прекрасното у човека, душата на твореца си има своите основания да противостои на суровите закони на реалния свят и да търси други измерения на живота, с които да възстанови нарушената справедливост. Висши морални основания водят перото на писателя в тази победа над ограниченото човешко време. И тук Радичков е достоен наследник на богатата ни фолклорно-митична традиция, където човекът умира, а душата му се преселва в тялото на животно или птица, като например в онази гълъбница, в която се е „преселила“ душата на мъртвата майка, дошла в родната си къща да пита своя дедер за мъжа си и за децата си: „...Моите песни пее ли, децата добре гледа ли?“

Споменавам за птица не случайна, защото смисловата емблема на сборника „Барутен буквар“ е един „Малък послеслов“, в който пекарят изважда живи птиците от пещта. Макар и минали през горещата фурна, те са останали живи, те са възкръснали от огъня, подобно на митичната птица Феникс. „Не може да бъде!“ — казва народът. Но фолклорно-митичното съзнание на Радичков отговаря: Невъзможно е, но така трябва да бъде! За да е по-красиво. И по-тъжно. . .

* * *

Така стигаме до проблема за взаимоотношенията между *история* и *мит* в творчеството на писателя. Митологичните представи за време и пространство имат универсален характер, те са фундаментът на митологичното космосъзидателство, способ за проекция на човека в Универсума и средство за духовно оправдание на битието. Митологичното мислене е във висша степен йерархично и това е йерархия на времето и пространството. В Началото, като абсолютен образец, стои митичното сакрално Пра-време на раждане на Космоса от Хаоса, на първопредметите и прасъбитията.

Подобно на митическото време, и митичното пространство има ярко изразена ценностна и качествена характеристика. То се дели на център и периферия. Преходът от едното в другото пространство е свързан с цялостна, качествена промяна на битието на героя. За митическото съзнание принципът на повсеместния изоморфизъм, т. е. представата, че „светът е пълен със съответствия“ води до представата за тъждество между макрокосмоса и микрокосмоса; биологическото време на индивида става изходна основа за време-пространствена йерархизация на света и за създаване на функционална връзка между астрономическия и етическият космос.

Разликата между история и мит е толкова голяма, че можем да говорим за враждебност на мита спрямо историята. У Радичков история и мит водят своя вечен диалог. Удивителна е тази митопоетическа логика, с която той постига съвременната действителност, като я отправя към архаични представи за пространство, време и движение. Враждата между колективната памет и необратимото историческо време тук е очевидна, но на равнина на авторското съзнание историята и мита се примиряват и взаимно се подпомагат в усилията за глобално изображение и обобщение на многообразния живот. Примирява ги представата за аналогия между явленията в света, това, че новото често се оказва вариант на добре забравеното старо. В творчеството на писателя светът има двоен смисъл: той има история — усеща се неговата наситеност във времето, и няма история, защото се намира в състояние на вечно повторение, каквото е случаят с „Образ и подобие“. Тук историческият факт се митологизира и прераства в притча за историята. Или, казано по друг начин, писателят оглежда историята в мита, късата лента на своята епоха той „прослушва“ на дългата лента на своята огромна историко-филогенетична памет.

Йордан Радичков гледа на света *през погледа на Вечността*. За него изкуството е средство да се разкрие генната памет на човека, неговото филигенетично упование. За него изкуството е *припомняне*. Той възвръща на единното човешко време всевремението на човека въобще. Тук дом на душата е не само целият свят, но и цялото време. Темите в неговото творчество имат нетрайно съществуване на повърхността, техният смисъл отвежда отвъд съвременността в дълбината на времето и на човешката природа. Той преръсва тази дълбина в психическа реалност на човешката природа. Именно в нея се среща историята с метансторията, личното битие се пронизва от надлично битие, а бягщата стрела на необратимото време се устремява по орбитата на вечното време-колело. В този смисъл Радичков е органон и медиатор на първоначални образи и представи, на колективното, извънисторическо битие, неподвластно на душата, но търсещо своята пластична форма и смисъл. Във всеки отделен исторически отрязък, дори в най-случайната сцена, писателят е в състояние да улови отражението на вечността. Тук общочовешкото се визира сякаш с извънвременен поглед. Той е извънвременен. При Радичков даже баснословното бъдеще е средство да се улови трайното и веч-

ното в текущото — такава е гледната точка например в „Ноев ковчег“. В „Малка северна сага“ дори правенето на снежен човек от малките шведски деца, е видяно от писателя като сцена от началото на човешката цивилизация.

Всяко творчество така или иначе е биографично. Биографизмът на Радичков е от особен род. При него споменът за живота е спомен за Началото. Той възвръща на съвременния човек архаичните и архетипични значения на живота и ги „подмладява“ с хилядолетия. Дълъг е пътят от „Прости ръце“ до „Лазарица“ и „Ноев ковчег“. И това е път на *еманципация от диктатурата на историята и историческото мислене*. В драмата на историческото битие на човека той улови надличното, всечовешко битие, изчистено от случайното, от рецидивите на мисълта и инерцията на схеми и постулати във възприемането на света. У него всяко лично усилие е вече усилие всечовешко, на фона на безконечното време. В този смисъл катартическата роля на неговото изкуство е катарзис от прекомерен историзъм.

Социално-историческата действителност, съвременността при този писател нямат самостоятелно смислово-тематично значение, макар всичко у него да се строи в името на тази действителност. Но тя интересува Радичков преди всичко като психически и културологичен опит, отразен в съзнанието и поведението на съвременния човек като спонтанно усещане за живота. Не нещата, които стават пред очите ни, а нещата, които са ставали някога и ще стават винаги — ето посоката на авторовата цел. „Сага“ и „тук“ е средство да се отключи спомена за „някъде“ и „някога“, за преживяното от човечеството като всечовешки опит. Така над настоящето у Радичков надвисва огромната сянка на миналото. И съвременните асоциации са нишките, по които до нашето време достигат трептенията на Голямото време, в което и нашият исторически отрязък, без друго ще се пренамери и осмисли поновому.

Радичков започва с безчислени подробности на бита, за да завърши с универсалността на мита. Идва този момент, когато митопоетическото начало започва да прозвуча битовата проза или още по-точно — в своята пределна типичност битът започва да открива общовалидността на мита. *Бит и мит* — какво по-далечно от това? Но в творчеството на писателя тези две противоположни тенденции се взаимопроникват и углъбяват общата картина на битието. Случайното открива закономерното, алгогизма — строгата логика и преходното — тайните зарници на Вечността. Особена роля в този процес се пада на *повторението*. В повторението Радичков търси не само комичния ефект, както обикновено се мисли. В него той улавя древния смисъл на обредността — всяко повторение е така или иначе потенциален носител на *ритуала*. Разбира се, че има много случаи у писателя, когато тъкмо повторението носи деритуализиращата тенденция — впрочем, всичко зависи от взаимоотношението между сериозното и комичното, т. е. от намеренията на художника. Но най-често именно повторението, преодолявайки законите на причинността и историческото време, търси образа. И го потвърждава — на всеки свой уровен посвоему.

* * *

Митопоетическата логика на Радичков слага отпечатък и върху композиционната структура на неговите творби. Зад привидната композиционна аморфност, от гледна точка на литературната логика на композиция, се открива необичайна композиционна стройност. Само че подчинена на други закони. Композиционната структура на Радичковите творби се подчинява на *музикалната логика на композиция*. Както е известно, на литературната логика на композиция е свойствено преобладаването на действието над образите. С редки изключения (напр. „Дърворезачка“, „Привързаният балон“, „Тенекиеното петле“), където ролята на музикалния прием е незначителна, у Радичков преобладава образът над действието — нещо, което съответства на музикалната логика, където действието се стреми към непрекъснато развитие, а образът — към периодично възвръщане (или тематично повторение). И колкото по-явно художественият образ преобладава над действието, толкова по-отчетливо встъпва в

правата си музикалната структура в неговите творби. Всъщност, подобно явление е напълно закономерно, в него отново се подчертава синкретичното единство на мита и музиката, с други думи — музиката на мита и мита на музиката. И, разбира се, такъв тип композиционна логика в творчеството на Радичков е обусловена от митологичното мислене на писателя, от нелинейния способ на мислене и изложение на събитията, от стремежа към едновременност — синкретизъм на времената, явленията и формите, от стремежа към лайтмотивност, към ситуативни и тематически повторения. Музиката, подобно на мита, преодолява антиномията между линейното време и кръговостта на митологичното време. Специфичната за митопоестиката логика затвореност на пространствено-времените координати на света неизбежно води до разпространствени и времеви ситуативни и тематически повторения, като средство за унищожение на самото време. Така повторението, бидейки едно от основните структурообразуващи елементи на музикалното изкуство, ражда музикалната форма на Радичковите творби*. Повторението тук не е дословно, то е нов етап в развитието на темата. По този начин повествованието открива основния принцип на изображение и светоразбиране у Радичков — принципът на *спиралата*.

Идеята за спиралата у него има основополагащ смисъл и засяга мирогледната му позиция, стремежа му да пренамира на различни нива, на различни равнища на съзнанието и с различни значения първообраза на нещата, тяхната инвариантност. Да изразява движение от индивидуалното през типа към архетипа, от частното към всеобщото, от видимостта към същността, от реалността към мита, от изтичащото към изтеклото време. Тя е форма на светопостигане и сливяне в едно на многостилията и много-времето на битието — през и чрез сърцето на автора. Големият смисъл в творчеството на Радичков се ражда на границата на напрежението на различни гледни точки, на различни времена и култури. Именно в спиралата повторението не е дословно, а е винаги повторение на друга степен: Центробежната сила на правата линия все пак се усетрява, макар и неохотно в центростремителното силово поле на кръга.

* В творчеството на Радичков могат да се посочат почти всички музикални форми. Доминиращият признак в музикалната композиция на неговите творби е тяхната репризност. Напр. „Спомени за коне“, където тричасната композиция се създава с помощта на пространствено-времения контраст: А. (селото детството), Б. (градът, случаят със сина), А. (селото, детството). Нонелата има въстание, съвременно експозиция на мотива „спомени за коне“ и заключение, синтезиращо пространството на раздел А и времето на раздел Б. От своя страна „Лудата трева“ представлява вариация на тема „омагьосаното място“, с подтема „годишните времена“ (така, както главната тема на „Лазарица“ е темата за „годишните времена“ на човека). С всяко поредно влизане на темата, нейният обем се увеличава до кульминационна точка на златното сечение, след което размерите ѝ отново се съкращават — с изключение на последния заключително-репризиращ тематичен мотив. „Хляб“, „Камъни“, „Милойко“ е също така вариационен цикъл, частите на който са отделени една от друга с помощта на гледната точка (изменение на пространствено-времените параметри на темата, като основен прийом на вариацията). Вариационен прийом се наблюдава и в нонелата „Заяко“, където вариационните цикли са разредоточени (т. нар. неконтактни повторения). Постепенното включване на нови вариационни мотиви създава симфоничност в развитието на темата. Както е например в „Кошници“ и зимната песен „Януари“. В „Прашка“ също се наблюдават разредоточени теми: „студът“, „червената лисица“, „сивата неженствена жена“ и т. нар. Тук вариациите изцяло са подчинени на общата структура на романа, който по своя композиционна природа наподобява рондо. Повечето Радичкови творби можем да наречем гротесковии сюити.

„Последно лято“ пък е образец на сонатна форма на композиция с експозиция (където е далеч главната партия — „Ефрейторов“) и допълнителна партия (състояща се от части: „домът“, „старещът“, „момчето“), като развитието на главната и допълнителната тема е последвана от т. нар. поляризираща реприза с тенденция към огледална симетрия. Каквото е случаят с „Къпещи се жени“, „Сивият възел, черното куче“ и ми. други. И ако „Последно лято“ може да се определи като сонатно *largo*, то „Таралежът“ е типично сонатно *allegro* със синтетическа реприза във финалната част (много често срещана в творчеството на писателя) и послесловие (код), играещо ролята на втора реприза и отвеждащо към втория смислов пласт на творбата, с използването като в киното на т. нар. „стоп кадър“, с привиден *haru end*, отричай смъртта на таралежа. Радичковите творби са изключително плодотворен обект за музиковедски и смислово-композиционен анализ. Възниква въпросът съзнателно или несъзнателно е използван този прийом от писателя? Мисля, че по-вероятно е второто. (Благодаря на музиковеда Наталия Борисовна Зубарьова, за ценните съвети, които получих от нея в тази област.)

Ако мислено се опитаме да свържем поредицата от концентричните окръжности на матрьошките, ще получим спирала. Така че при Радичков именно *композиционният принцип на матрьошката ражда смисловата емблема на спиралата*. Да вземем за пример първия разказ от сборника „Нежната спирала“ — „Автострадата“. В съдбата на жабите писателят пренамира съдбата на човека. Спиралата на човешкото все повече и повече разширява своя обхват, за да достигне до гигантските размери на непостижимото в битието, където човешките въпроси са въпроси без отговор. Не само в „Автострадата“, но в много от творбите на целия сборник писателят почуква на тази невидима стена, където свършва познатото и се вглежда в неясното, безкрайното „оттатък“.

Гледната точка върху света през погледа на вечността, показва, че представата за смъртта у Радичков изначално се отхвърля. За него не е важно как да посрещнем края. Цялото творчество на писателя е напрегнато духовно усилие за отговор на един жизнено важен въпрос: *как да се преодолее смъртта*. Тук непрекъснато се извършва този катарзис на съзнанието, което преминава през безутешността в надеждата, през жестокостта на реалния факт на смъртта — в древната, митична илюзия, че ето, слава богу, всички сме тук — живи и мъртви — и смърт няма. Затова загадъчният финал на неговата птица от разказа „Нежната спирала“ е само условен финал, а всъщност — поредна метаморфоза на живота по огромната спирала, която в другия си край пак води към живота. Няма небитие, има само минаване „от другата страна“, за да се завърне всичко отново „тук“ не като абстрактна идея, а като конкретно, сетивно битие. Затова предсмъртният полет на Радичковата птица е не просто величието на смъртта, както това е у Емилиян Станев, а величието на нейното преодоляване. Безсмъртната спирала на природата влиза вътре в човека и става тайнствена, нежна спирала, която изписва своето непонятно писмо в душата му. „Небесна червена съзла“, която пада на дъното на душата — ето какво е за Радичков смъртта на една птица.

* * *

От всичко казано дотук, ще направим следното заключение: Мощен художник, с оригинална и дълбока философия за света, Радичков е откривател на нови принципи за изображение на човека и на неведоми до него в литературата ни архаични пластове на битието. Като всяко голямо постижение и Радичковото откритие е нещо съвсем просто, но с огромни резултати, както за творчеството му, тъй и за литературата ни. Писателят не просто скъсява дистанцията между дух и материя, той преодолява разликата между тях.

На пръв поглед неговите творби са рожби на ярка пластична и имагинистична стихия. Но само на пръв поглед — Радичков не изобразява предмета, а само впечатлението си от него, неговата способност да бъде съсед на човешки чувства и състояния. Художникът колкото и силен да е той, тук отстъпва на съзрателя; външните сетива — на „вътрешното око“, с което той гледа предметите, а всъщност — вторачен в тях, ги хипнотизира, за да си „изкажат“ човешките тайни, дематериализира ги, превръща ги в прозрачни, призрачни. И всичко това той поставя върху фон с по-голяма давност — митопоетическата представа за света. Тук всичко е двойно и единно в своята двойственост.

Пред нас е собствено една оптическа измама: художникът рисува обем, за да ги превръща в контури, търси релефа, за да го превърне в сянка на нещо друго, също толкова нематериално и също толкова прозрачно. Така, лишени от обем, нещата губят своята индивидуалност, стават взаимозаменяеми (принцип на матрьошката), неясни и във вечно движение (идеята за спиралата). Така авторовата душевност, в порива си за самопостигане, удължава себе си в света, в всуниожимото единство на материя и дух.