

## ЕСЕТА

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС

### ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС — ЕСЕИСТ

Подобно отделяне на една от страните на цялостната творческа личност само на пръв поглед може да се стори неправомерно, защото у аржентинския писател Хорхе Луис Борхес есенстичността е не толкова склонност към култивиране на съответния литературен вид, колкото основна, същностна черта. Дори при най-бегъл прочит на неговите творби ще забележим съзнателния стремеж към заличаване на жанровите граници между предпочитаните от автора форми — есе и разказ. Това проличава и в ясно изразената повествователна структура на есетата, и в избор на заглавия, по-подходящи за разказ („Сферата на Паскал“, „Огледалото на загадките“, „Стената и книгите“, „Цветето на Колридж“ и пр.), а също в донякъде отслабената фабула на разказите, в които се излагат научни теории и хипотези, избилствуват цитати — действителни или измислени, — библиографски източници, дати, препратки и други елементи, сближаващи ги с есето. Между есе и разказ съществува тематична и идейна зависимост, те сякаш наподобяват скачени съдове или пък „действуват“ според принципа на допълнителността.

В послеслова на есенстичния си сборник „Нови разследвания“ (1952) Хорхе Луис Борхес пише: „Докато четях коректурите на разнородните работи в този том, открих две тенденции. Първата е да се преценяват религиозните или философските идеи според естетическата им стойност, а също доколкото са необичайни и чудни. Навярно това е белег на дълбок скептицизъм. Втората — да се допуска (и доказва), че броят на сюжетите и метафорите, които човешкото въображение е способно да роди, е ограничен...“ У Борхес своеобразната форма на есето не е „реторичен похват“. Тя отговаря на неговия светоглед. Щом като идеите се оценяват според естетическата им стойност, следователно и есето трябва да се подчини на творческото въображение. Щом като идеите нямат стойност на утвърдена истина, а занимават скептичния ум дотолкова, доколкото са необикновени и чудни, тук песъмно ще господствуват експериментът, ироничният жест и естетическата игра. Игра — нека си послужим с думите на Херман Хесе — с всички идеи и ценности на нашата култура, игра, в която може да се обхване цялото духовно съдържание на света.

Борхесовата есенстика с право може да се нарече диалектика в действие. Диалектичността пронизва творбите на аржентинския писател на всички равнища — от противоречивата им мисловна структура до характерните за стила му оксиморонни съчетания. Изпод дебелия кора на установеното, системно знание Борхес с неутолима страст изтръгва нови, допълващи се, противоречиви или взаимноизключващи се истини и в това неспирно движение радикалният скепсис се уравновесява от ведрата убеденост, че в неизчерпаемите дълбини на познаваемото тъй или иначе се оглеждат неизчерпаемите възможности на човешкия интелект и въображение.

В есеето „Флобер и неговата образцова съдба“ от сборника „Дискусия“ (1932) Борхес е нарекъл големия френски прозаик и художествен реформатор „първия Адам на една нова разновидност — писателя като жрец, като аскет, почти като мъченик“. Тези думи са валидни и за самия Борхес — реформатор за литературата на своя континент, човек, приел писателството като съдба в най-пълния смисъл на тази дума. Любител на парафразите, той е могъл да каже за себе си „Scribo, ergo sum“ (Пиша, следователно съществувам.) Нека добавим само: „ergo eris“ (следователно ще съществувам).

В един от най-знаменитите си разкази „Вавилонската библиотека“, Борхес отбелязва: „Съзнанието, че всичко вече е написано, ни унищожава или ни превръща в призраци“. Големият урок на скептика Борхес е вярата в неугасимостта на творческия жар и дълбокото убеждение, че за безсмъртието няма други прегради освен границите на човешката фантазия.

Анна Златкова

## В ЗАЩИТА НА „BOUVARD ET PÉCUCHEТ“

Историята на Бувар и Пекуше е измамно проста. Двама писари (които също като Алонсо Кихано приближават петдесетте) завързват сърдечно приятелство. Едно наследство им позволява да напуснат работа и да се установят на село; там се занимават с агрономия, градинарство, правене на консерви, анатомия, археология, история, мнемоника, литература, водолечение, спиритизъм, гимнастика, педагогия, ветеринарство, философия и религия; всяка от тези разнородни науки им донася нещо след двадесет или тридесет години. Обезсърчени (по-нататък ще видим, че „действието“ се развива не във времето, а във вечността), те поръчват на един дърводелец бюро с двоен юпитър и се залавят да преписват както преди.\*

Шест години, последните от живота си, е посветил Флобер на замисъла и изпълнението на тази книга, която в края на краищата остава незавършена и която Гос, толкова голям поклонник на „Madame Bovary“, ще обяви за недоразумение, а дьо Гурмон — за шедьовър на френската и едва ли не на цялата литература.

Емил Фаге („сивкавия Фаге“ го нарече веднъж Гершуоф<sup>1</sup>) е издал през 1899 година една монография, чиято заслуга се състои в това, че изчерпва всички аргументи против „Bouvard et Pécuchet“ и така улеснява критическия анализ на творбата. Според Фаге Флобер е измислил една епопея на човешката глупост и съвсем ненужно е въвел (движен от спомена за Паиголос и Кандид, а може би и за Санчо и Дон Кихот) двама герои, които нито се допълват, нито се противопоставят и чиято двойственост не е нищо повече от словесен похват. След като създава или предпоставя тези марионетки, Флобер ги кара да прочетат цяла библиотека с единичката цел да не я разберат. Фаге изтъква колко лекомислена и същевременно опасна е тази игра, тъй като за да измисли реакциите на двамата си глупаци, Флобер е прочел хиляда и петстотин труда по агрономство, педагогия, медицина, физика, метафизика и пр. с намерението да не ги разбере. „Ако си наложим да четем като хора, които четат, без да разбират — отбелязва Фаге, — много скоро ще преста-

\* Тук долавям ироничен намек за съдбата на самия Флобер. — Б. а.

<sup>1</sup> Алберто Гершуоф (1884—1950) — аржентински писател и есеист от руски произход. — Б. пр.

ням въобще да разбираме и ще затъпеем за собствената сметка.<sup>2</sup> И наистина пет години съжителство са превърнали постепенно Флобер в Пекюше и Бувар или (по-точно) Пекюше и Бувар — във Флобер. Отначало това са двама тъпаци, презирани и унижавани от автора, но в глава осма се появяват знаменитите думи: „Тогавя у тях се разви една мъчителна способност: да виждат глупостта и да не могат повече да я понасят.“ И по-нататък: „Настроението им се разваляше от дреболии: от обявите във вестниците, от профила на някой съгражданин, от случайни чути тѣла фраза.“ Тук Флобер се помирява с Бувар и Пекюше. Бог — със своите създания. Навярно това се случва във всяка по-обемиста или просто жизнена творба (Сократ става Платон; Пер Гинт — Ибсен), но тук улавяме мига, когато сънуващият — нека употребим една сродна метафора — забелязва, че сънува себе си и че образите от съня му са той самият.

Първото издание на „Bouvard et Pécuchet“ е от март 1881 година. През април Апри Сear предлага следното тълкуване: „своеобразен Фауст с две лица“. В изданието на „Pléiade“ Ръоне Дюменил подкрепя това мнение: „Целият замисъл на „Bouvard et Pécuchet“ се съдържа в първите думи от монолога на Фауст в началото на първата част.“ Думите, с които Фауст се кае, че напразно е учил философия, юриспруденция, медицина и — уви! — богословие. Фаге впрочем вече е написал: „Bouvard et Pécuchet“ е историята на един Фауст, който освен всичко друго е глупак.“ Некапомним това съждение, в което така или иначе се заключава целият заплетен спор.

Флобер е заявил, че една от целите му е да преразгледа всички съвременни идеи; неговите хулители възразяват: самият факт, че това преразглеждане е поверено на двама глупаци, е напълно достатъчен да го обезсмисли. Да изведем от неблагодарната на тия палачовци безпредметността на религията, науката, изкуствата е чисто и просто нагъл софизъм или груба измама. Несполуките на Пекюше не означават провал на Нютон.

За да се отхвърли този извод, обикновено се отрича предпоставката. Така например Дижон и Дюменил се позовават на един пасаж от Мопасан, довереник и ученик на Флобер, където се казва, че Бувар и Пекюше са „две доста прозорливи, посредством простодушни натуря“. Дюменил подчертава епитета „прозорливи“, но свидетелството на Мопасан, пък дори и на самия Флобер, ако то съществуваше, съвсем не ще бъде по-убедително от текста на творбата, който, изглежда, налага думата „глупаци“.

Оправданието на „Bouvard et Pécuchet“ — осмелявам се да намекиа — е от естетически характер и няма нищо или почти нищо общо с четирите фигури и деветнадесетте модуса на силогизма. Едно е логическа строгост и съвсем друго едва ли не вроденият вече навик да се влагат дълбокомислени думи в устата на глупците и лудите. Нека си спомним каква голяма почит засвидетелствува на слабоумните ислямът, защото се смята, че душите им са вече на небето; нека си спомним онзи мѣста от Писанието, където се казва, че Бог избра онова, що е безумно на тоя свят, за да посрама мъдрите. Или ако по-предпочитани са конкретните примери, нека си спомним Честъртъновия „Manalive“<sup>3</sup>, който е осезаема грамада от простота и бездна от божествена мъдрост, или онзи Йоан Скот<sup>4</sup>, който смятал, че най-подходящото име на Бога е Nihilum (Нищо) и че „самият той не знае що е, защото не е никакво що...“. Императорът Моктесума казвал, че от шутовете може да се научи повече, отколкото от мъдреците, защото те се осмеляват да говорят истината; Флобер (кой-отколкото от мъдреците, защото те се осмеляват да говорят истината; Флобер (кой-

<sup>2</sup> „Оцелелият“ (англ.). — Б. пр.

<sup>3</sup> Има се предвид средновековният философ Йоан Скот Ериугена. — Б. пр.

<sup>4</sup> „Опровержение на философите“ (лат.). — Б. пр.

а сатира) е могъл благообразно да повери своите дълбоки съмнения и своите най-съкровени страхове на двама невменяеми.

Може да прозрем и едно по-задълбочено обяснение. Флобер е бил поклонник на Спенсър; във „First Principles“<sup>5</sup> на учителя се казва, че вселената е непознаваема поради простата и ясна причина, че да се обясни едно явление значи да се отнесе към друго, по-общо, и че този безкраен\* процес води до една толкова обща истина, че вече не можем да я отнесем към никоя друга, тоест да я обясним. Знанието е имащо край кълбо, което расте в безкрайното пространство; с всяко ново разширение то обхваща по-голяма част от непознатото, но непознатото е неизчерпаемо. Флобер пише: „Още не знаем почти нищо, а искаме да отгатнем онази върховна дума, която няма да ни бъде разкрита никогата. Безумният стремеж да се стигне до някакъв завършек е най-зловредната и най-безплодна от всички мании.“ Изкуството борави задължително със символи; и най-голямото кълбо е точка в безкрая; двама абсурдни писари може да представят Флобер, а също Шопенхауер или Нютон.

Тен е заявил пред Флобер, че сюжетът на неговия роман изисква перо от XVIII век, лаконизма и язвителността (le mordant) на един Джонатан Суифт. Вероятно е спомenal Суифт, защото никак е усетил средството между тези двама велики и мрачни писатели. И двамата са ненавизждали с педантична ярост човешката глупост; и двамата са засвидетелствували тази ненавист, записвайки години наред банални фрази и тъпи мисли; и двамата са искали да смажат амбициите на науката. В третата част на „Gulliver“ Суифт описва една огромна и достопочтена академия. Един от нейните членове предлага човечеството да се откаже от устната реч, за да си щадят дробовете. Други омекчават мрамор за производство на възглавници и гленици; трети се опитват да развядят порода овце без вълна; четвърти се блязват да разрешат загадките на вселената с помощта на дървена рамка с железни дръжки, която образува случайни словосъчетания. Това изобретение опровергава „Голмото изкуство“ на Лулий. . .

Ръне Дешарм е анализирал и подложил на критика хронологията на „Bouvard et Pécuchet“. Действието изисква около четиридесет години; героите са на шестдесет и осем, когато се заемат с гимнастика; същата година Пекюше познава любовта. В една книга, дотолкова наситена с факти, времето обаче е неподвижно; извън опитите и несполуките на двамата Фаустовци (или на двуглавия Фауст) не се случва нищо; липсват обикновените перипетии, фаталността и случайността. „Фигурантите от развързката са същите както във встъплението; никой не пътешествува, никой не умира“ — отбелязва Клод Дижон. По-нататък заключава: „Интелектуалната почтеност на Флобер му е изиграла страшен номер — заставила го е да претовари своя философски разказ, да съхрани перото си на романист, за да го напише.“

Недоглежданията, опущенията или волностите на късния Флобер са озадачили критиците; аз виждам в тях един символ. Човекът, който с „Madame Bovary“ създаде реалистичния роман, пръв го разруши. Сякаш вчера Честъртън написа: „Романът като нищо може да умре с нас.“ Флоберовият инстинкт е предусетил тази смърт, която вече настъпва — има „Одисей“ със своите планове и разписания, и уточнения не е бляскавата агония на един жанр? — и в петата глава на творбата писателят порицава статистическите или етнографски романи на Балзак и съответно романите на Зола. Затова времето в „Bouvard et Pécuchet“ клони към верността; затова героите не умират и ще продължават и занаят да пишат недалеч от Кан своя анахроничен „Sottisier“<sup>6</sup>, в еднакво неведение и за 1914, и за 1870 го-

<sup>5</sup> „Първоначала“ (англ.). — Б. пр.

\* Скептикът Агрипа е отбелязал, че всяко доказателство изисква от своя страна ново доказателство и така до безкрайност. — Б. а.

<sup>6</sup> Сбирка от нелепи фрази (фр.). — Б. пр.

дна; затова творбата гледа назад, към притчите на Волтер и Суифт и на Изтока и напред, към притчите на Кафка.

Може би има и друг ключ. За да осмее поривите на човечеството, Суифт ги е приписал на пигмени или на маймуни; Флобер — на двама гротескни индивиди. Очевидно, ако световната история е историята на Бувар и Пекюше, всичко в нея е абсурдно и нетрайно.

## СФЕРАТА НА ПАСКАЛ

Световната история навярно е история на няколко метафори. Целта на моята бележка е да скицирам една глава от тази история.

Шест века преди християнската ера рапсодът Ксенофан от Колофон, отегчен от Омировите стихове, които речитирал от град на град, порицал поетите, защото приписват на боговете антропоморфни черти, и предложил на гърците един-единствен бог, представящ вечна сфера. В Платоновия „Тимей“ четем, че сферата е най-съвършената и най-богоподобната фигура, защото всички точки от повърхността ѝ са еднакво отдалечени от центъра; Олоф Гигон<sup>1</sup> („Ursprung der griechischen Philosophie“<sup>2</sup>, 183) смята, че Ксенофан е имал предвид същото; Бог е сферонд, защото тази форма е най-подходяща или най-малко непригодна да представя божеството. Четиридесет години по-късно, Парменид повторил този образ („Битието наподобява масата на добре заоблена сфера, която, като се почне от центъра, навсякъде се намира в равновесие“); Калоджеро<sup>3</sup> и Мондолфо<sup>4</sup> допускат, че си е представял безкрайна или безкрайно растяща сфера и че цитираните по-горе думи имат динамичен смисъл (Албертели<sup>5</sup>, „Gli Eleati“, 148). Парменид е излагал учението си в Италия; няколко години след смъртта му сицилианецът Емпедокъл от Агригент измислил сложна космогония; в нея има една фаза, когато елементите земя, вода, въздух и огън се сливат в безкрайна сфера, „кълбовия *Sphairos*, ликуващ в кълбовидната си самота“

Световната история следвала своя път, осъдените от Ксенофан прекалено човкоподобни богове били сведени до поетически измислици или до демони, но се говорело, че един от тях, Хермес Тримегист, е продуцирал неизвестно колко из Срой книги (42 според Климент Александрийски, 20 000 според Ямблих, 36 525 според жреците на Тот, сиреч Хермес), на чиито страници е записано всичко. Фрагменти от тази въображаема библиотека, компилирани или съчинявани от III век насам, образуват т. нар. „Corpus Hermeticum“<sup>6</sup>; в една от книгите, а именно „Асклепий“, приписвана също на Тримегист, в края на XII век френският теолог Ален дьо Лил — Аланус де Инсулис — открил следната формула, която бъдните епохи няма да забравят: „Бог е умопостижима сфера, чийто център е навсякъде, а окръжността — никъде.“ Досократичните говорели за безкрайна сфера; Албертели (както някога Аристотел) смята, че този израз съдържа *contradictio in adiecto*<sup>7</sup>, защото субект и пре-

<sup>1</sup> Немски филолог класик, автор на трудове по история на античната философия (род. 1912). — Б. пр.

<sup>2</sup> „Произход на гръцката философия“ (нем.). — Б. пр.

<sup>3 4 5</sup> Гуидо Калоджеро (род. 1904), Родолфо Мондолфо (1877—1976), Пило Албертели (1907—1944) — италиански учени, автори на трудове по история на античната философия. — Б. пр.

<sup>6</sup> „Сборник от херметически съчинения“ (лат.). — Б. пр.

<sup>7</sup> Противоречие между определенето и определяемото (лат.). — Б. пр.

дикат взаимно се отричат; това може би е вярно, но формулата на херметическите книги ни позволява все пак да прозрем тази сфера. В XIII век образът се появява отново в алегоричния „Roman de la Rose“<sup>8</sup>, където е представен като Платонов, и в енциклопедията „Speculum Triplicem“<sup>9</sup>; в XVI век в последната глава от последната книга на „Пантагуел“ се споменава тази „разумна сфера, чийто център е навсякъде, а окръжността — никъде и която наричаме Бог“. За средновековното съзнание смисълът е бил ясен: Бог е във всяко от своите създания, но никое от тях не е за Него предел. „Небето и небето на небесата не Те побират“<sup>10</sup> — е казал Соломон (трета книга Царства, 8, 27); геометричната метафора за сферата вероятно се е възприемала като пояснение на тези думи.

Поемата на Данте е съхранила Птолемеевата астрономия, която в продължение на хиляда и четиристотин години господствува над човешкото въображение. Земята се намира в центъра на Вселената. Тя е неподвижна сфера; около нея се въртят девет концентрични сфери. Първите седем са небесата на планетите (небеса на Луната, на Меркурий, на Венера, на Слънцето, на Марс, на Юпитер, на Сатурн); осмата — небето на неподвижните звезди; деветата — кристалното небе, наричано още Първодвигател. То е обкръжено от Емпирея, изпълнен със светлина. Цялото това сложно устройство от кухи прозрачни и въртящи се сфери (в някои системи те трябвало да бъдат петдесет и пет) в края на краищата станало мисловна необходимост; „De hypothesis motuum coelestium commentariolus“<sup>11</sup> — такова е скромното заглавие, което Коперник, отрицателят на Аристотел, е сложил на ръкописа, преобразил представата ни за Космоса. За един човек, за Джордано Бруно, продължаването на звездните сводове било освобождение. Във „Великопостната вечеря“ той заявил, че светът е безкрайно следствие на безкрайна причина и че божеството е близо, „защото е в нас дори повече, отколкото ние самите сме в себе си“. Търсел думи, за да обясни на хората Коперниковото пространство, и на една знаменитата страница написал: „Можем с увереност да твърдим, че Вселената е само център или че центърът на вселената е навсякъде, а окръжността — никъде“ („За причината, началото и единството“, V).

Тези думи са били написани с възторг през 1584 година, все още сред блясъка на Ренесанса; седемдесет години по-късно не останала нито искра от този плам и хората се почувствували изгубени във времето и в пространството. Във времето, защото ако бъдещето и миналото са безкрайни, всъщност не може да има „кога“; в пространството, защото ако всяко същество е еднакво отдалечено от безкрайно голямото и безкрайно малкото, не може да има и „къде“. Никой не живее в определен ден, на определено място; никой не знае размерите на лицето си. В епохата на Ренесанса човечеството вярвало, че е достигнало зрелостта си, и тази своя вяра изразило чрез словото на Бруно, Кампанела и Бейкън. В XVII век го обезсърчило усещането за старост; за свое оправдание изровило вратата в бавното и неотвратимо израждане на всички твари заради Адамовия грях. (В пета глава на Битие се казва: „А всички дни Матусалови бяха деветстотин шестдесет и девет години“; в шеста — „В онова време имаше на земята исполини.“) В „Първата годишнина“ от елегията „Anatomy of the World“<sup>12</sup> Джон Дън окайва скоропреходния живот и нищожния ръст на съвременните хора, подобни на гномовете и пигментите; Милтън според не-

<sup>8</sup> „Роман за Розата“ (фр.). — Б. пр.

<sup>9</sup> „Тройно огледало“ (лат.) — енциклопедично съчинение, съставено от френския доминиканец Венсан от Бове (ок. 1190 — ок. 1265). — Б. пр.

<sup>10</sup> Библийските текстове се цитират по Библия, Издателство на Светия Синод, 1982. — Б. пр.

<sup>11</sup> „Кратко съчинение върху хипотезите за движението на небесните тела“ (лат.). — Б. пр.

<sup>12</sup> „Анатомия на света“ (англ.). — Б. пр.

говия биограф Джонсън<sup>13</sup> се боял, че на земята вече е невъзможен епическият жанр; Гланвил<sup>14</sup> смятал, че Адам, „образ и подобие на Бога“, е имал телескопическо и микроскопическо зрение; Робърт Саут<sup>15</sup> великолепно е написал: „Аристотел не е бил нищо друго освен останките на Адам, а Атина — зачатъкът на Рая.“ В този малодушен век абсолютното пространство, което е вдъхновило хекзаметрите на Лукреций, абсолютното пространство, което за Бруно е било освобождение, се превърнало за Паскал в лабиринт и бездна. Той ненавиждал вселената и искал да се покляня на Бога, но Бог бил за него по-малко реален от ненавистната вселена. Съжалявал, че небосводът не може да говори, сравнявал нашия живот с живота на корабкрушеници сред пустинен остров. Чувствувал постоянното бреме на физическия свят, чувствувал шемет, страх, самота и всичко това изразил със следните думи: „Природата е безкрайна сфера, чийто център е навсякъде, а окръжността — никъде.“ Така гласи текстът, публикуван от Бруншвик, но критичното издание на Турънор (Париж, 1941), което е съхранило зачеркнатите места и колебанията в ръкописа, показва, че Паскал първо е написал *effroyable*: „Ужасяваща сфера, чийто център е навсякъде, а окръжността — никъде.“

Световната история навярно е история на различното звучене на няколко метафори.

## ЦВЕТЕТО НА КОЛРИДЖ

Към 1938 година Пол Валери пише: „Историята на литературата би трябвало да бъде не история на авторите и на превратностите в живота им или в живота на техните творби, а История на Духа като създател или ценител на литература. Тази история може да бъде написана, без да се споменава името на нито един писател.“ Не за пръв път Духът изказва подобна мисъл; през 1844 година в град Конкорд друг от неговите писари е отбелязал: „Сякаш един човек е съчинил всички книги на света; те притежават такова вътрешно единство, че несъмнено са творение на един-единствен, всезнаещ господин“ (Емерсън, „Essays“, 2, VIII). Двадесет години преди това Шели е заявил, че всички стихове на миналото, настоящето и бъдещето са епизоди или откъси от една безкрайна поема, сътворена от всички поети на света („A defence of poetry“, 1821).

Подобни разсъждения (присъщи естествено на паптензма) биха предизвикали нескончаем спор; тук аз се позовавам на тях със скромната цел да посоча еволюцията на една идея в разнородните текстове на трима автори. Първият текст е една бележка на Колридж; не знам кога е написана — дали в края на XVIII, или в началото на XIX век. Буквално гласи:

„Ако човек се озове насън в Рая и получи едно цвете като свидетелство, че е бил там, и събуждайки се, намери това цвете в ръката си... какво означава това?“

Не знам какво ще каже за тая фантазия моят читател; аз я намирам съвършена. Теоретически изглежда невъзможно да се използва като основа за други щастливи хрумвания; притежава пълнотата и единството на *terminus ad quem*, на крайната цел. И наистина е така; в областта на литературата, както и другаде, всяко дей-

<sup>13</sup> Самюел Джонсън, чийто „Животописи на най-видните английски поети“ (1779—1781) съдържа биография на Милтън. — Б. пр.

<sup>14</sup> Джоузеф Гланвил (1636—1680) — английски философ. — Б. пр.

<sup>15</sup> Английски проповедник (1634—1716). — Б. пр.

<sup>1</sup> „Защита на поезията“ (англ.). — Б. пр.

ствие е завършек на безкраен ред следствия. В хрумването на Колридж прозира познатото старо хрумване на поколенията влюбени, искали като залог за обич едно цвете.

Вторият текст, на който ще се спира, е един роман на Уелс, скициран през 1887 и повторно написан седем години по-късно, през лятото на 1894 година. Първият вариант се нарича „The chronic Argonauts“ (в това отхвърлено заглавие „chronic“ има етимологическото значение „времени“); окончателният — „The time machine“<sup>2</sup>; в този роман Уелс продължава и усъвършенствува една много стара литературна традиция — предсказването на бъдещи събития. Исайя вижда разорението на Вавилон и възраждането на Израел; Еней — военното могъщество на своите потомци, римляните; прорицателката от „Старата Еда“ — завръщането на боговете, които след низ от битки, довели до гибел нашата земя, ще открият захвърлени в тревата на една нова ливада златните зарове, с които са играли преди... За разлика от тези ясно-видни героите на Уелс сам пътешествува в бъдещето. Завръща се изнурен, покрит с прах, съспан; завръща се от едно далечно общество, разделено на две ненавиждащи се раси (лениви *елои*, които живеят в разрушени замъци и запустели градини; *морлоки*, обитаващи под земята никталоли, които се хранят с елон; завръща се с посивели по слепоочията коси и носи от бъдещето едно увяхнало цвете. Такъв е вторият вариант на Колриджовия образ. Цветето от бъдещето, противоречивото цвете, чиито атоми са далече и още не са се свързали, е по-невероятно и от небесно цвете или от цветето, видно насън.

Третият вариант, който ще разгледам, най-изпипаният, е дело на един писател, значително по-сложен от Уелс, макар и не така надарен с онези привлекателни качества, които обикновено наричаме „класически“. Имам предвид автора на „Европейците“, мрачния и заплетен Хенри Джеймс. След смъртта си той оставя незавършен един фантастичен роман „The sense of the past“<sup>3</sup>, който е вариант или обработка на „The time machine“. Героят на Уелс пътешествува в бъдещето и невъобразимо превозно средство, което се движи напред и назад във времето, както обикновените превозни средства се движат в пространството; героите на Джеймс се връща в миналото, в XVIII век, проникнат от духа на тази епоха. (И двата метода са невъзможни, но използваният от Джеймс е по-малко произволен. В „The sense of the past“ за разлика от предишните творби връзката между реалното и въображаемото (между настоящето и миналото) е не цвете, а един загадъчен портрет от XVIII век, на който е изобразен героите. Завладяи от това платно, той успява да се пренесе в нея, когато е било създадено. Между хората, с които се среща, е безусловно художникът; той го рисува с боязън и погнуса, защото прозира нещо необичайно и чудисвато в неговите несъществуващи още черти... По такъв начин Джеймс създава безгодобен *regressus ad infinitum*<sup>4</sup> — неговият герой, Ралф Пендрел, се пренася в XVIII век, привлечен от един стар портрет, но за да съществува този портрет, Пендрел трябва първо да се пренесе в XVIII век. Следствието предшества причината, мотивът за пътешествието е една от последните от самото пътешествие.

Уелс вероятно не е познавал текста на Колридж; Хенри Джеймс е познавал Уелсовия текст и се е възхищавал от него. Ако е вярно твърдението, че всички автори са един автор\*, естествено подобни факти са несъществени. В действителност няма защо да отиваме толкова далеч; пантенстът, който обявява множествеността на авторите за мнима, намира неочаквана подкрепа от страна на класициста, според когото тази множественост е почти без значение. За класическите умове съ-

<sup>2</sup> „Машината на времето“ (англ.). — Б. пр.

<sup>3</sup> „Чувството за минало“ (англ.). — Б. пр.

<sup>4</sup> Връщане към безкрайното (лат.). — Б. пр.

\* В средата на XVIII век епиграматистът на пантензма Ангелус Силезиус е казал, че всички блажени са един („Cherubinischer Wandersmann“, V, 7) и че всеки християнин трябва да бъде Христос (op. cit., V, 9). — Б. а.

ществуват не отделните личности, а литературата. Джордж Мур и Джеймс Джойс са включили в творбите си чужди страници и мисли; Оскар Уайлд обичал да подарява сюжети, за да ги разработва някой друг; и двата типа поведение, макар и привидно противоположни, разкриват еднакво разбиране за изкуството. Едно универсално, надлично разбиране... Друг поддръжник на дълбокото единство на Словото, друг отрицател на границите на субекта е знаменитият Бен Джонсън, който в желанието си да изложи литературното си завещание и благоприятните или неодобрителните препенки за своите съвременници просто е свързал фрагменти от Сенека, Квинтилиан, Юстус Липсиус<sup>5</sup>, Вивес, Еразъм, Макиавели, Бейкън и двамата Скалигер.

И една последна забележка. Онези, които усърдно повтарят един автор, правят това безсъзнателно, правят го, защото отъждествяват този автор с литературата, правят го, защото предполагат, че и най-малкото отклонение от него е отклонение от разума и ортодоксията. В продължение на много години аз смятах, че цялата почти безкрайна литература е вплътена в един човек. Този човек бе Карлайл<sup>6</sup>, бе Поханес Бехер, бе Уитман, бе Рафаел Кансинос-Асенс<sup>7</sup>, бе Де Куинси.

## ЗА ЧЕСТЪРТЪН

"Because He does not take away  
The terror from the tree..."

Chesterton: "A Second Childhood"

Едгар Алан По е писал разкази, пълни с ужас и фантастика или пълни с *bizarerie*<sup>8</sup>; Едгар Алан По е измислил детективския разказ. Това е толкова безспорно, колкото и фактът, че той не е смесвал тези два жанра. Той не е заставял благородника Огюст Дюпен да разкрие древното престъпление на Човека от тъпата или да обясни кой е призрактът, поразил в черно-алената зала маскирания принц Просперо. Честъртън, напротив, се е отдавал страстно и с успех на подобни *tours de force*<sup>9</sup>. Всеки разказ от сагата за отец Браун предлага някаква загадка, дава ѝ обяснение от демоничен или свръхестествен характер и ги заменя накрая с други, съвсем земни. Достойнството на тези кратки измислици не се изчерпва с тяхното майсторство; в тях, струва ми се, прозирам шифър на живота на Честъртън, символ или огледало на Честъртън. Повтарянето на посочената схема в течение на доста години и в доста книги ("The Man who knew too much", "The Poet and the Lunatics", "The Paradoxes of Mr. Pond"<sup>4</sup>) сякаш потвърждава, че в случая става дума за съществена форма, а не за реторичен похват. Моите бележки са опит да се изтъкне тази форма.

Най-напред трябва да припомним няколко твърде известни факта. Честъртън бе

<sup>5</sup> Холандски филолог, философ и историк (1547—1606). — Б. пр.

<sup>6</sup> Става дума за английския писател, философ и историк Томас Карлайл. — Б. пр.

<sup>7</sup> Испански поет и литературен критик (1883—1964). — Б. пр.

<sup>1</sup> "Защото Той не избави от страх дървото..." Честъртън, "Второ детство" (англ.). — Б. пр.

<sup>2</sup> Страинки, чудноватост (фр.). — Б. пр.

<sup>3</sup> Хватки, фокуси (фр.). — Б. пр.

<sup>4</sup> "Човекът, който знаеше твърде много", "Поетът и лунатиците", "Парадоксите на мистър Понд" (англ.). — Б. пр.

католик, Честъртън вярваше в средновековието на прерафаелитите („Of London, small and white, and clean“<sup>5</sup>), Честъртън подобно на Уитман смяташе, че самото съществуване е нещо толкова удивително, щото никаква злочестина не може да ни освободи от задължението да изпитваме един вид космична благодарност. Подобни схващания вероятно са правилни, но те не предизвикват особен интерес; да допуснем, че с тях се изчерпва Честъртън, значи да забравим, че възгледите са крайният стадий на ред мисловни и емоционални процеси и че човекът е целият този ред. У нас католиците превъзнасят Честъртън, свободомислещите го отричат. Като всеки писател, изповядващ някакви убеждения, Честъртън е съден в зависимост от тях, в зависимост от тях е хулен или възхваляван. Неговият случай напомня за Киплинг, за когото съдят винаги според отношението към Британската империя.

По и Бодлер подобно на мрачния Юрайзен на Блейк са си поставяли за цел да сътворят един свят на страх; естествено е в тяхното творчество да изобилствуват най-различни форми на ужас. Честъртън, струва ми се, не би понесъл обвинението, че е майстор на кошмари, *monstrorum artifex*<sup>6</sup> (Плиний, XXVIII, 2), и все пак той неудържимо се впуска в ужасни догадки. Пита дали човек може да има три очи, а птица — три крила; противно на пантеистите разказва как някакъв мъртвец открива в рая, че духовете в ангелските хорове са винаги с едно и също лице\*; разказва за някаква тъмница от огледала; разказва за някакъв лабиринт без център; разказва за някакъв човек, погълнат от метални автомати; разказва за някакво дърво, което поглъща птиците и вместо листа има пера; измисля („The Man who was Thursday“<sup>7</sup>, VI), че в източните краища на земята уж има дърво, което е и повече, и по-малко от дърво, а в западните — някаква кула, чиято архитектура е самото зло. Близкото определя с помощта на далечното и дори с помощта на чудовищното; говори ли за своите очи, назовава ги с думи на Иезекиил (1, 22) „чуден кристал“, говори ли за нощта, възкресява един древен ужас (Апокалипсис, 4, 6) и я нарича „чудовище, пълно с очи“. Не по-малко показателен е разказът „How I found the Superman“<sup>8</sup>. Честъртън разговаря с родителите на Свръхчовека; на въпроса, красив ли е синът им, който не излиза от една тъмна стая, те му напомнят, че свръхчовекът създава свой собствен канон, според който трябва да бъде преценяван; („В този смисъл той е по-красив от Аполон“); след това признават, че не бива да му стиснеш ръката („Нали разбирате, има съвсем друга физика“); след това се оказва, че не могат да уточнят дали има коса, или пера. Въздушно течение го убива и неколцина души изнасят ковчег с причудлива форма. Честъртън разказва с несмешлив тон тази тератологична фантазия.

Подобни примери, които лесно могат да се умножат, показват, че Гилбърт Кит Честъртън не си позволявал да бъде Едгар Алан По или Франц Кафка, ала нещо в естеството на неговото „аз“ го е тласкало към кошмара, нещо загадъчно, сякаш по и съкровено. Ненаправно е написал първите си творби в защита на двама велики готически майстори, Браунинг и Дикенс; ненаправно е повтарял, че най-хубавата книга, създадена в Германия, са приказките на братя Грим. Нападал е Ибсен и е защищавал (може би несъстоятелно) Ростан, но троловете и Кончара от „Пер Гинт“ са направени от материята на неговите снъци, the stuff his dreams were made of<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> „На Лондон, малък, бял и чист“ (англ.). — Б. пр.

<sup>6</sup> Майстор на чудовища (лат.). — Б. пр.

<sup>7</sup> Развивайки една мисъл на Атар („Навред виждаме само Твоя лик“), Джелаледдин Руми е съчинил стихове, преведени от Рюкерт („Werke“, IV, 222), в които е казал, че в небесата, в морето и в снъщата има Само Един, и в които се възхвалява този Един-единствен за това, че е слял в едно четирите буйни звяра, които теглят световната колесница: земята, огънят, въздухът и водата. — Б. а.

<sup>8</sup> „Човекът, който беше четвъртък“ (англ.). — Б. пр.

<sup>9</sup> „Как открих Свръхчовека“ (англ.). — Б. пр.

<sup>9</sup> Цитат от „Бурята“ на Шекспир (IV, 1). — Б. пр.

Това раздвоение, това несигурно обуздаване на една демонична воля определят натурата на Честъртън. Символ на тази борба според мен са приключенията на отец Браун, всяко от които е опит да се обясни с помощта само на разума едно необяснимо явление\*. Ето защо още в първия абзац на тази бележка казах, че подобни измислици са шифри на живота на Честъртън, символи и огледала на Честъртън. Това е всичко, освен че „разумът“, на който Честъртън е подчинил своите фантазии, е всъщност не самият разум, а католическата вяра, или сбор от юдейски фантазии, подчинени на Платон и Аристотел.

Спомням си две противоположни притчи. Първата се съдържа в първия том от творбите на Кафка. Това е историята за човека, който моли да бъде допуснат до закона. Пазачът на първата врата му казва, че по-нататък има още много врати\*\* и че всички зали се охраняват от пазачи, един от друг по-могъщи. Човекът сядат и чака. Минават дни и години, човекът умира. В агония пита: „Как тъй през всичките тия години никой друг освен мене не пожела да влезе?“ Пазачът му отговаря: „Никой не пожела да влезе, защото тая врата беше предназначена само за теб. Сега аз ще я затворя.“ (Кафка тълкува тази притча, усложнявайки я още повече, в деветата глава на „Процеса“.) Втората притча се съдържа в „Pilgrim's Progress“<sup>10</sup> от Бъниан. Тъпла хора жадно гледат един замък, охраняван от множество воини; на вратата стои пазач с книга, в която ще запише името на оня, който се окаже достоен да влезе. Един храбрец се приближава до пазача и му казва: „Запишете моето име, господине.“ След това изважда меча си, нахвърля се върху воините, получава и сам нанася кървави рани, докато си проправи път сред суматохата и влезе в замъка.

Честъртън през целия си живот е писал втората от тези притчи, но нещо у него винаги го е подтиквало да пише първата.

## АНАЛИТИЧНИЯТ ЕЗИК НА ДЖОН УИЛКИНС

Устайових, че в четринадесетото издание на „Encyclopaedia Britannica“ липсва статията за Джон Уилкинс. Този пропуск е оправдан, ако си спомним колко тривиална е статията (двадесет реда чисто биографични данни: Уилкинс е роден през 1614 година, Уилкинс е починал през 1672 година, Уилкинс е бил капелан на пфалцкия курфюрст Карл Лудвиг, Уилкинс е бил назначен за ректор на един от оксфордските колежи, Уилкинс е бил първият секретар на Кралското дружество в Лондон и т. н.); непростим е, ако вземем под внимание мисловното творчество на Уилкинс. Той е имал множество любопитни хрумвания; интересувал се е от теология, криптография, музика, от изработването на прозрачни кошери, от движението на невидима планета, от възможността да се направи пътешествие до Луната, от възможността да се създаде световен език и от принципите на този език. На последния

\* Авторите на детективски романи обикновено си поставят за задача да обяснят не необяснимото, а неясното. — Б. а.

\*\* Понятието за ред врати, преграждащи пътя на грешника към рая, се среща в „Зохар“. Вж. Глатцер. „In Time and Eternity“ („Във времето и вечността“), 30; също: Мартин Бубер. „Tales of the Hasidim“ („Легенди на хасидите“), 92. — Б. а.

<sup>10</sup> „Пътят на поклонника“ (англ.) — алегоричен роман от английския писател и проповедник Джон Бъниан (1628—1688). — Б. пр.

проблем е посветил книгата „An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language“<sup>1</sup> (шестотин страници ил кварто, 1668). В нашата Национална библиотека няма екземпляри от тази книга; за да напиша настоящата бележка, прегледах „The Life and Times of John Wilkins“<sup>2</sup> (1910) от П. А. Райт Хендерсън; „Woerterbuch der Philosophie“<sup>3</sup> (1924) от Фриц Маутнер; „Delphos“ (1935) от Е. Силвия Панхарст; „Dangerous Thoughts“<sup>4</sup> (1939) от Ланселот Хорбен.

Всички някога е трябвало да изтърпим ония безапелационни спорове, когато някоя дама, сипейки междуметия и анаколуги, се кълне, че думата „луна“ е повече (или по-малко) изразителна от думата „moon“. Освен очевидната забележка, че едносричната дума „moon“ е вероятно по-подходяща да представя един съвсем прост обект, отколкото двусричната „луна“, нищо не може да се прибави при подобни спорове; като изключим сложните и производните думи, всички езици на света (в това число волапюк на Йохан Мартин Шлайер и романтичният интерлингва на Пеано) са еднакво неизразителни. Няма издание на Граматиката на Кралската академия, в което да не се възхвалява „завидното съкровище от точни, цветисти и изразителни думи на изключително богатия испански език“, но това е просто хвалба без никаква доказателство. В същото време същата тази Кралска академия на всеки няколко години подготвя речник, в който се тълкуват испанските думи... В универсалния език, измислен от Уилкинс в средата на XVII век, всяка дума сама тълкува себе си. Още в писмо от ноември 1629 година Декарт е отбелязал, че с помощта на десетичната бройна система можем само за един ден да се научим да назоваваме всички количества до безкрайност и да ги записваме с нов език, езика на цифрите\*; предложил е също да се създаде аналогичен, всеобщ език, който да организира и обхваща всички човешки мисли. В 1664 година Джон Уилкинс се заел с това начинание.

Той разделил Вселената на четиридесет категории, или родове, които пък се подразделят на различия, а те на свой ред се подразделят на видове. За всеки род била предназначена сричка от две букви; за всяко различие — съгласна; за всеки вид — гласна. Например: de означава елемент; deb — първият от елементите, огънят; deba — част от елемента огън, пламък. В аналогичния език на Летелие (1850), а означава животно; ab — бозайник; abo — хищник; aboj — от семейство котки; aboje — котка; abi — тревопасно; abiv — от семейство коне и т. н. В езика на Бонифаси Сотос Очандо<sup>5</sup> (1845) imaba означава сграда; imasa — харем; imafe — болница; imafio — лазарет; imarri — къща; imaru — вила; imedo — стълб; imede — колона; imego — под; imela — таван; imogo — прозорец; bire — книговец; bireg — подвързвам. (Последните примери дълга на една книга, отпечатана в Буенос Айрес през 1886 година — „Курс по универсален език“ от доктор Педро Мата.)

Думите в аналитичния език на Джон Уилкинс не са нелепи произволни знаци; всяка буква в тях има смисъл, както буквите в Свещеното писание са имали смисъл за кабалистите. Маутнер изтъква, че децата биха могли да научат тоя език, без да знаят, че е изкуствен; по-късно в училище те ще открият, че това е и универсален ключ, и тайна енциклопедия.

<sup>1</sup> „Опит за истинска символика и за философски език“ (англ.). — Б. пр.

<sup>2</sup> „Животът и епохата на Джон Уилкинс“ (англ.). — Б. пр.

<sup>3</sup> „Философски речник“ (нем.). — Б. пр.

<sup>4</sup> „Опасни мисли“ (англ.). — Б. пр.

\* Теоретически количеството бройни системи е неограничено. Най-сложната (предназначена за богове и ангели) би включвала безкраен брой знаци, по един за всяко цяло число; за най-простата са необходими само два. Нула се пише 0, едно — 1, две — 10, три — 11, четири — 100, пет — 101, шест — 110, седем — 111, осем — 1000... Тя е изобретение на Лайбниц, комуто (изглежда) е била подсказана от загадъчните хексаграми на Ицини. — Б. з.

<sup>5</sup> Испански филолог (1785—1869), автор на трудовете „Проект и опит за универсален философски език“, „Речник на универсалния език“, „Граматика на универсалния език“. — Б. пр.

След като обяснихме метода на Уилкинс, ще трябва да разгледаме и един въпрос, който не бива или трудно може да се пренебрегне — за достойнствата на системата от четиридесет разряда, която е основа на езика. Да разгледаме осмата категория — категорията на камъните. Уилкинс ги дели на обикновени (кременък, чакъл, шиста), полускъпоценни (мрамор, кехлибар, корал), скъпоценни (бисер, опал), прозрачни (аметист, сапфир) и неразтворими (каменни въглища, хума и арсеник). Деветата категория е почти толкова смущаваща, колкото и осмата. Тя ни разкрива, че металите биват несъвършени (цинобър, живак), изкуствени (бронз, месинг), отпадъчни (стърготини, ръжда) и естествени (злато, калай, мед). Красотата спада към шестнадесетата категория; тя е издължена живораждаща риба. Тези мъгляви, излишни и неверни сведения напомнят за класификацията, която доктор Франц Кун<sup>6</sup> приписва на някаква китайска енциклопедия, озаглавена „Поднебесна империя на благонамерени знания“. В чудноватите ѝ страници пише, че животните се делят на: а) принадлежащи на Императора; б) балсамирани; в) дресирани; г) прасенца сукалчета; д) сирени; е) митични; ж) скитащи кучета; з) включени в настоящата класификация; и) буйствуващи като обезумели; к) неизброими; л) нарисувани със съсем тънка четка от камилски косъм; м) и други; н) току-що ступили ваза; о) неподобяващи отдалече мухи. Брюкселският библиографски институт също твори хаос; а него Вселената е разделена на хиляда подразделения, от които двеста шестдесет и второто се отнася за папата; двеста осемдесет и второто — за Римокатолическата църква; двеста шестдесет и третото — за празника Тело господне; двеста шестдесет и осмото — за неделните училища; двеста деветдесет и осмото — за мормонството, а двеста деветдесет и четвъртото — за браманизма, будизма, синтоизма и даоизма. Не са пренебрегнати и разнородните подразделения, например сто седемдесет и деветото: „Провия на жестокоост към животните. Закрила на животните. Дуелът и самоубийството от гледна точка на морала. Разни пороци и недъзи. Разни добродетели и достойнства.“

Посочих колко произволен е методът, следван от Уилкинс, от неизвестния (или апокрифен) китайски енциклопедист и в Брюкселският библиографски институт; очевидно няма класификация на Вселената, която да не е произволна и съмнителна. Причината е твърде проста — ние не знаем що е вселена. „Светът — пише Дейвид Хюм — е може би примитивният опит на някакъв малолетен бог, който е изоставил работата по средата, засрамен от несъвършеното си изпълнение; той е дело на един второстепенен бог, комуто се подиграват по-висшите богове; той е нелепото произведение на едно престаряло и дори вече мъртво божество“ („Dialogues Concerning Natural Religion“<sup>7</sup>, V, 1779). Може да отидем и по-далеч; може да допуснем, че не съществува Вселена в органичния, обобщаващ смисъл на тази претенциозна дума. Ако тя съществува, трябва да гадаем нейната цел; трябва да гадаем думите, тълкуванията, етимологиите, синонимите в тайнствения речник на Бога.

Невъзможността да прозрем божествената схема на Вселената не може обаче да разколебае волята ни да създаваме човешки схеми, макар и да разбираме, че те са временни. Аналитичният език на Уилкинс не е най-лошата от подобни схеми. Неговите родове и видове са противоречиви и неясни; но хрумването да се обозначават раздели и подразделения с букви от думите е без съмнение остроумно. Думата „сомга“ не ни говори нищо; съответстващата ѝ дума „запа“ означава (за човек, запознат с четиридесетте категории и с видовете в тези категории) люспеста речна риба с червеникаво месо. (Теоретически може да си представим език, в който името на всяко същество би сочило всички подробности от неговия живот в миналото и в бъдещето.)

Да оставим надеждите и утопите — най-проникновената мисъл за езика се съ-

<sup>6</sup> Немски синолог (1889—1961). — Б. пр.

<sup>7</sup> „Диалози за естествената религия“ (англ.). — Б. пр.

държа може би в тези думи на Честъртън: „Човек знае, че в душата му има отсенки, по-изумителни, неуловими и безбройни от багрите на есенна гора... и въпреки това смята, че тези отсенки във всичките им съчетания и превращения могат да бъдат точно предадени с помощта на произволна система от ръмжене и писъци. Смята, че от гърдите на играещия на борсата наистина се изтръгват звуци, годни да изразят всички тайни на паметта и всички мъки на желанието“ („Дж. Ф. Уотс“, с. 88, 1904).

## ЗА КУЛТА КЪМ КНИГИТЕ

В осма песен на „Одисея“ четем, че боговете измислят бедни, та да има какво да възпяват бъдните поколения; твърдението на Маларме: „Светът съществува, за да се превърне в книга“, сякаш повтаря след около тридесет века същата идея за едно естетическо оправдание на злините. Тези две телеологин обаче не се покриват напълно; съждението на гърка съответствува на епохата на устното слово, съждението на французина — на една епоха на писменото слово. В първия случай става дума за повествование, във втория — за книги. Книгата, всяка книга за нас е свещен предмет: още Сервантес, който може би не е слушал всичко, което хората говорят, е четял дори „късчетата хартия по улиците“. В една от комедиите на Бърнърд Шоу е застрашена от пожар Александрийската библиотека; някой се провиква, че ще изгори паметта на човечеството, и Цезар му казва: „Нека гори. Това е памет за безчестия.“ Историческият Цезар според мен би одобрил или би осъдил приписваното му от автора мнение, но за разлика от нас не би го сметнал кошуствен шага. Причината е ясна: за древните писменото слово не е било нищо друго освен заместител на устно-го слово.

Както се знае, Питагор не писал; Гомперц<sup>1</sup> („Griechische Denker“<sup>2</sup>, I, 3) твърди, че е постъпвал така, защото повече е вярвал в силата на устното обучение. По-убедително от самото въздържание на Питагор е недвусмисленото свидетелство на Платон. В „Тимей“ той заявява: „Не е лесно да открием твореца и баща на тази вселена, а открием ли го, няма да можем да говорим за него на всички хора“; във „Федър“ разказва египетския мит за вредата от писането (това умение води до занемаряване на паметта и прави хората зависими от знаци), пояснявайки, че книгите са като нарисуваните фигури, „които изглеждат живи, но запиташ ли ги нещо, мълчат“. За да смекчи или премахне това несвършенство, Платон е измислил философския диалог. Учителят си избира ученик, ала книгата не избира своите читатели, които може да бъдат злодеи или глупци; това Платоновото опасение се долавя в думите на Климент Александрийски, човек с езическа култура: „Най-разумно е да не се пише, а да се учи и обучава устно, защото написаното остава“ („Стромати“) и в тези от същия трактат: „Да напишеш в книга всичко значи да оставиш меч в детски ръце“, които произлизат от евангелските: „Не давайте светниятя на псетата, и не хвърляйте бисера си пред свините, за да го не стъпчат с краката си и, като се обърнат, да ви разкъсат.“ Тази мъдрост принадлежи на Исус, най-великия от учителите, проповядвали устно, който веднъж само написа няколко думи на земята и никой не ги прочете (Йоан, 8, 6).

Климент Александрийски пише за своето недоверие към писмеността в края на

<sup>1</sup> Теодор Гомперц (1832—1912) — немски философ позитивист, автор на трудове по история на античната философия. — Б. пр.

<sup>2</sup> „Гръцки мислители“ (нем.). — Б. пр.

II век; в края на IV век започва оня духовен процес, който след много поколения ще завърши с надмощието на писменото слово над устното, на перото над гласа. Удивителна случайност е пожелала един писател да запечата мига (едва ли преувеличавам, като казвам „миг“), от който води началото си този дълъг процес. В шеста книга на „Изповеди“ свети Августин разказва: „Когато четеше, Амбросий местеше поглед по страниците, прониквайки в душата им с ума, без да промълви нито дума и без да движи език. Много пъти — защото никому не беше забранено да влиза, нито пък имахме обичай да го уведомяваме кой е дошъл — сме го виждали да чете мълчаливо, винаги тъй, и като постоявахме малко, си отивахме, предполагайки, че в този кратък промеждутък, даден му да укрепи духа си, освободил се от суетните на чуждите дела, той не иска да го отвлечат и може би се бои, че оизи, който го слуша, мъчейки се да вникне в трудния текст, ще го помоли да му разтълкува някое неясно място или ще реши да разискват върху него и тогава той няма да може да прочете толкова книги, колкото желае. Аз мисля, че той четеше по такъв начин, за да си щади гласа, тъй като лесно пресипваше. Във всеки случай каквото и намерение да е имал подобен човек, то несъмнено е било добро.“ Свети Августин е бил ученик на миланския епископ Амбросий до 384 година; тринадесет години по-късно, когато в Нумидия е пишел своите „Изповеди“, все още го е възбуждало това необикновено зрелище — един човек седи в стая и чете книга, без да изговаря думите\*.

Този човек е преминавал непосредствено от писмения знак към понятието, пропускайки звуковия знак; странното изкуство, въведено от него, изкуството да се чете наум, ще има удивителни последствия. След много години то ще породи идеята за книгата като цел, а не средство за постигане на някаква цел. (Пренесена в светската литература, тази мистична идея ще определи необикновената съдба на Флобер и Маларме, на Хенри Джеймс и Джеймс Джойс.) Върху понятието за един бог, който говори с хората, за да им заповяда или забрани нещо, се налага понятието за Абсолютната книга, за едно Свещено писание. За мюсюлманите Коранът (наричан още Книгата, ал-Китаб) не е просто Божие творение както човешките души или Вселената; той е един от атрибутите на Бога, както Неговата вечност или Неговия гняв. В глава тринадесета четем, че оригиналният текст, Майката на Книгата, се съхранява на Небето. Мохаммад ал-Газали<sup>3</sup>, Алгазел у схоластиците, заявява: „Коранът се записва в книга, произнася се с езика, запомня се със сърцето и все пак пребивава навеки в лоното на Бога, без да се променя от това, че преминава през написаните страници и през човешките умове.“ Джордж Сейл<sup>4</sup> отбелязва, че този несътворен Коран не е нищо друго освен Платонова идея, или образец на Корана; не е изключено самият Алгазел да е прибягнал към образците, проникнали в исляма от Енциклопедията на Братята на чистотата<sup>5</sup> и от Авицена, за да обоснове понятието Майка на Книгата.

Евреите са проявили по-голяма чудатост и от мюсюлманите. В глава първа на тяхната Библия се намира знаменитата мисъл: „Рече Бог да бъде светлина, и биде светлина“; кабалистите са смятали, че съзидателната сила на тази Божия заповед произтича от буквите в думите. В трактата „Сефер Йецира“ („Книга на Творението“), написан в Сирия или в Палестина около VI век, се казва, че Йехова на Войските, Бог на Израел и Бог Всемогъщ, е сътворил света с помощта на основните числа от

\* Коментаторите съобщават, че в ония времена хората четели на глас, за да вникват по-добре в смисъла, тъй като нямало препинателни знаци, нито деление на думи, и четели колективно, за да превъзмогват трудностите, предизвикани от недостига на ръкописи. В диалога на Лукиан от Самосата „Против неукния купувач на книги“ се съдържа свидетелство за този обичай от II век. — Б. а.

<sup>3</sup> Абу Хамид Мохаммад ибн Мохаммад ал-Газали (1058 или 1059—1111) — мюсюлмански геолог и философ от ирански произход. — Б. пр.

<sup>4</sup> Английски ориенталист, преводач на Корана (ок. 1690—1736). — Б. пр.

<sup>5</sup> Тайна ислямска секта, възникнала през X в. — Б. пр.

едно до десет и на двадесет и две букви от азбуката. Това, че числата са оръдия или елементи на Творението, е догма на Питагор и на Ямблих; това, че буквите имат същото назначение, е явно доказателство за новия култ към писмеността. Вторият абзац от глава втора гласи: „Двадесет и две основни букви: Бог ги нарисува, издълба, свърза, претегли, размести и създаде с тях всичко, което е и което ще бъде.“ След това се посочва коя буква има власт над въздуха, коя над водата, коя над огъня, коя над мъдростта, коя над покоя, коя над благодатта, коя над съня и коя над гнева и как (например) с помощта на буквата „каф“, която има власт над животата, е било сътворено слънцето в света, срядата в годината и лявото ухо в тялото.

Християните са отишли още по-далеч. Мисълта, че Бог е написал една книга, ги е подтикнала да си въобразят, че е написал още една и че тази втора книга е Вселената. В началото на XVII век в „Advancement of Learning“<sup>6</sup> Франсис Бейкън казва, че за да не изпадаме в заблуждение, Бог ни е дал две книги: първата — Писанието, ни разкрива Неговата воля; втората — за творенията, ни разкрива Неговото могъщество и е ключ към първата. За Бейкън това е много повече от една метафора; той е смятал, че светът може да бъде сведен до основни форми (температура, плътност, тегло, цвят), които в ограничения си брой образуват *abecedarium naturae*<sup>7</sup>, или ред на буквите, с които се пише текстът на Вселената\*. Около 1642 година сър Томас Браун<sup>8</sup> е заявил: „Две са книгите, по които изучавам теология — Священото писание и оизи универсален и общодостъпен ръкопис, зрим за всички. Който не Го е виждал в първата книга, той Го е открил във втората“ („Religio Medici“<sup>9</sup>, I, 16). В същия абзац четем: „Всичко е изкуствено, защото Природата е Божието изкуство.“ Двеста години по-късно шотландецът Карлайл<sup>10</sup>, на различни места в своите трудове и по-специално в есето за Калиостро, е отишъл още по-далеч от предположението на Бейкън; той е заявил, че световната история е Священо писание, което разчитаме и пишем колебливо и в което и нас ни пишат. По-късно Леон Блоа<sup>11</sup> пише: „На земята няма нито един човек, способен да каже кой е. Никой не знае за какво е дошъл на този свят, на какво съответствуват постъпките му, чувствата му, мислите му и кое е истинското му име, неговото петленно Име в списъка на Светлината... Историята е необятен литургичен текст, в който йотите и точките са също тъй значими, както цели стихове и глави, но стойността и на едините, и на другите е неопределима и дълбоко скрита“ („L'Âme de Napoléon“<sup>12</sup>, 1912). Според Маларме светът съществува заради книгата; според Блоа ние сме стихове или думи, или букви от една магическа книга и тази безконечна книга е единственото, което съществува в света, по-точно самата тя е светът.

<sup>6</sup> „Въведение в науката“ (англ.); в послеслова на „Нови разследвания“ Борхес отбелязва, че цитираната мисъл принадлежи на Джовани Фиданца Бонавентура (1221—1274) — средновековен теолог и философ, представител на късната схоластика. — Б. пр.

<sup>7</sup> Азбука на природата (лат.). — Б. пр.

<sup>8</sup> В трудовете на Галилей често се среща идеята за Вселената като книга. Вторият раздел от антологията на Фаворо (Galileo Galilei: *Pensieri, moti e sentenze*. Firenze, 1949) е озаглавен „Il libro della Natura“. Цитирам следния абзац: „Философията е записана в оная огромна книга, която винаги е разтворена пред очите ни (имаам предвид Вселената), но която не можем да разберем, преди да сме научили езика и буквите, с които е написана. Езикът на тази книга е математиката, а буквите са триъгълници, кръгове и други геометрически фигури.“ — Б. пр.

<sup>9</sup> Английски лекар и писател (1605—1681). — Б. пр.

<sup>10</sup> „Религията на лечителя“ (лат.). — Б. пр.

<sup>11</sup> Томас Карлайл. — Б. пр.

<sup>12</sup> Френски писател и критик (1846—1917). — Б. пр.

<sup>13</sup> „Душата на Наполеон“ (фр.). — Б. пр.

## ОТ АЛЕГОРИЯТА ДО РОМАНА

За всички нас алегорията е естетическа грешка. (Отначало мислех да напиша „не е нищо друго освен грешка на естетиката“, но после забелязах, че в съдението ми се съдържа алегория.) Доклокото ми е известно, с алегорическия жанр са се занимавали Шопенхауер („Welt als Wille und Vorstellung“<sup>1</sup>, I, 50), Де Куинси („Writings“<sup>2</sup>, XI, 198), Франческо Де Санктис („Storia della letteratura italiana“, VII), Кроче („Eстетика“<sup>3</sup>, 39) и Честъртън („G. F. Watts“, 83); в това есе ще се спра на последните двама. Кроче отрича алегоричното изкуство; Честъртън го поддържа. Мисля, че правото е на страната на първия, но бих искал да зная как една форма, която днес изглежда неприемлива, е могла тъй много да се харесва.

Думите на Кроче са кристално ясни; достатъчно е да бъдат цитирани в превод: „Ако символът се схваща като неотделим от художествената интуиция, той е тъждествен на самата интуиция, която винаги има идеален характер. Ако се схваща като самостоятелен, ако, от една страна, може да се изрази символът, а от друга — символизираното, налице е интелектуалистическа грешка; този мним символ изразява абстрактно понятие, той е алегория, наука или изкуство, подражаващо науката. Но нека все пак бъдем справедливи към алегоричното и отбележим, че в някои случаи то е безвредно. От „Освободеният Ерусалим“ може да се извлекат всякакви поуки; от „Адонис“ на Марино, поет на сладострастието — мисълта, че неумереното удоволствие поражда страдание; на една статуя скулпторът може да сложи надпис: „Милосърдие“ или „Доброта“. Подобни алегории, притурени към едно завършено произведение, няма да му навредят. Те са изображения, които външно се прибавят към други изображения. Към „Ерусалим“ се прибавя една страница в проза, изразяваща друга мисъл на поета; към „Адонис“ — стих или строфа, изразяваща онова, което поетът е искал да внуши; към статуята — думата „милосърдие“ или думата „доброта.“ На страница 222 от книгата „Поезията“ (Бари, 1946) тонът е още по-рязък: „Алегорията не е непосредствено проявление на духа, тя е един вид писмо или тайнопис.“

За Кроче не съществува разлика между съдържание и форма. Формата е съдържание, съдържанието е форма. Алегорията му се струва нещо чудовищно, защото в една форма иска да включи двойко съдържание — непосредственото, или буквалното (Данте, воден от Вергилий, стига до Беатриче), и преносното (воден от разума, човекът в края на краищата стига до вратата). Според Кроче този литературен похват поражда мъчно разрешими загадки.

За да защити алегоричното, Честъртън най-напред оспорва способността на езика да изрази цялата действителност. „Човек знае, че в душата му има отсенки, по-изумителни, неуволими и безбройни от багрите на есенна гора... и въпреки това смята, че тези отсенки във всичките им съчетания и превращения могат да бъдат точно предадени с помощта на произволна система от ръмжени и писъци. Смята, че от гърдите на играещия на борсата наистина се изтръгват звуци, годни да изразят всички тайни на паметта и всички мъки на желанието.“ Езикът е обявен за непригоден, но допустими са други езици; един от тях може да бъде алегорията, както архитектурата или музиката. Тя се състои от думи, но не е език на езика, знак на други знаци, сложен и безполезен синоним.

Не знам точно кой от двамата мастити опоненти има право; зная обаче, че алегоричното изкуство се е смятало някога прекрасно (заплетеният „Roman de la Rose“, съхранен в двеста преписа, се състои от двадесет и пет хиляди стиха), а днес е направо досадно. Чувствуваме, че освен досадно е и глупаво и повърхностно. По-

<sup>1</sup> „Светът като воля и представа“ (нем.). — Б. пр.

<sup>2</sup> „Съчинения“ (англ.). — Б. пр.

<sup>3</sup> Става дума за „Естетиката като наука за изразяването и като обща лингвистика“. — Б. пр.

добно чувство би било непонятно за Данте, който е въвел алегорията в повестта за своята любов „Vita nuova“<sup>4</sup>, или за римлянина Боций, който, затворен в павийската кула, е писал под сянката на меча „De consolatione“<sup>5</sup>. Как да си обясним това разногласие, без да прибегваме към *petitio principii*<sup>6</sup> за променящите се вкусове?

Колридж отбелязва, че хората се раждат или платонисти, или аристотелисти. Първите смятат, че идеите са реалности; вторите — че са абстракции. За последните езикът не е нищо друго освен система от произволни знаци; за първите той е карта на вселената. Платоникът знае, че светът е своеобразен космос, ред; за аристотелика този ред може да бъде грешка или измама на нашето едностранчиво знание. Езикът и името на двамата безсмъртни антагонисти се менят във времето и в пространството: единият е Парменид, Платон, Спиноза, Кант, Франсис Бродли; другият — Хераклит, Аристотел, Лок, Хюм, Уилям Джеймс. В сложните школи на средновековието всички се позовават на Аристотел, учител на човешкия разум („Convivio“<sup>7</sup>, IV, 2), номиналистите обаче са Аристотел, реалистите — Платон, Джордж Хенри Луис<sup>8</sup> смята, че единственият спор през средните векове, имащ някаква философска стойност, е спорът между номиналисти и реалисти; твърдението е смело, но то изтъква важността на упорития спор, възникнал в началото на IX век заради Боцевия коментар към една забележка на Порфирий, спорът, воден в края на XI век от Анселм и Росцелин и съживен през XIV век от Уилям Окам.

Несъмнено времето е умножило до безконечност междинните положения и отсенките; нека все пак подчертаем, че за реалистите първични са универсалиите (Платон би казал идеите, формите, ние — абстрактните понятия); за номиналистите — единичните неща. Историята на философията не е безполезен музей на развличения и словесни игри; вероятно двете посочени тези съответствуват на два типа светоусещане. Морис дьо Вулф<sup>9</sup> пише: „Крайният реализъм събра първите адепти. Хронистът Хериман (XI век) нарича *antique doctores*<sup>10</sup> онези, които излагат диалектиката *in re*<sup>11</sup>; у Алберт тя е „старо учение“ и до края на XII век нейните противници биват наричани „moderni“<sup>12</sup>.“ Едно схващане, днес немислимо, е изглеждало през IX век безспорно и под една или друга форма е просъществувало чак до XIV век. Номинализмът, някога приумица на малцина, днес е общоприет; неговата победа е толкова всеобхватна и решителна, че самото наименование се оказва излишно. Днес никой не се обявява за номиналист, защото номиналисти са всички. Нека обаче се опитаме да разберем, че за средновековния човек са съществували не хората, а човечеството, не единичните неща, а видът, не видовете, а родът, не родовете, а Бог. От подобни възгледи (чийто най-ярък израз е може би четиристенната система на Ериугена) произтича според мене алегоричната литература. Тя е разказ за абстрактни понятия, както романът е разказ за конкретни неща. Абстрактните понятия са персоналифицирани; затова във всяка алегория има нещо сходно с романа. Конкретните неща, изобразявани от романиста, клонят към общи понятия (Дюпен<sup>12</sup> е Разумът, Дон Сегундо Сомбра<sup>13</sup> е Гаучото); романите съдържат алегоричен елемент.

Преходът от алегория към роман, от видове към единични неща, от реализъм

<sup>4</sup> „Нов живот“ (ит.). — Б. пр.

<sup>5</sup> „Consolatio Philosophiae“ — „Утешение от Философията“ (лат.). — Б. пр.

<sup>6</sup> Доказателство от недоказаното (лат.). — Б. пр.

<sup>7</sup> „Пир“ (ит.). — има се предвид Дантевият философски трактат. — Б. пр.

<sup>8</sup> Английски философ и литератор (1817—1879). — Б. пр.

<sup>9</sup> Белгийски учен, автор на трудове по история на средновековната философия (1867—1947). — Б. пр.

<sup>10</sup> Учители по старому (лат.). — Б. пр.

<sup>11</sup> В нещата (лат.). — Б. пр.

<sup>12</sup> Детективът любител от разказите на Едгар По. — Б. пр.

<sup>13</sup> Герой от едноименния роман на аржентинския писател Рикардо Гуиралдес (1886—1927). — Б. пр.

към номинализъм е продължил няколко века, но аз ще се осмеля да предложа една въображаема дата. Денят от 1382 година, когато Джефри Чосър, който навярно не се е смятал за номиналист, решил да преведе на английски стиха на Бокачо: „Е con gli occulti ferri i Tradimenti“ („И със скрити оръжия Предателствата“) и написал: „The smyler with the knyf under the cloke“ („Ласкателят, стаил кама под плащ<sup>14</sup>“). Първообразът е в седма книга на „Тереида“; английският вариант — в „Разказа на рицаря“.

## ЗА КЛАСИЦИТЕ

Малко науки вероятно са така интересни, както етимологията; това се дължи изненадващите промени, които се извършват в първоначалното значение на думите с течение на времето. Поради тези промени, граничещи понякога с парадокса, произходът на думата с нищо или почти с нищо не може да ни помогне при обяснението на дадено понятие. Това, че „calculus“ на латински значи „камъче“ и че питагорейците са си служели с камъчета, преди да бъдат измислени цифрите, няма да ни улесни да проникнем в тайните на алгебрата; това, че „hypocrita“ е означавало „актьор“, а „persona“ — „маска“, няма да ни бъде от особена полза при изучаването на етиката. По същия начин, за да определим какво разбираме днес под „класически“, не е нужно да знаем, че това прилагателно произлиза от латинската дума „classis“, „флота“, която впоследствие е добила значението „ред“. (Нека си спомним между другото сходния развой при „ship-shape“<sup>15</sup>.)

И така, що е класическа книга? Подръка ми са определения на Елиът, Арнълд и Сент-Бъов — безспорно смислени и ясни — и бих искал да се съглася с тези именити автори, но няма да се допитвам до тях. Вече съм на шестдесет и няколко години; на моята възраст единомислието и разногласията отстъпват по важност пред онова, което смятаме за истина. Ето защо ще се огранича да изложа своите мисли по този въпрос.

Първият подтик за мене беше „История на китайската литература“ (1901) от Хърбърт Алан Джайлс<sup>2</sup>. В глава втора се казва, че един от петте канонически текста, издадени от Конфуций, е „Книга за Промените“, или „Ицзин“, съставена от шестдесет и четири хексаграми, които изчерпват всички възможни комбинации на шест цели или прекъснати линии. Една от схемите например представлява две цели, една прекъснатата и три цели вертикално разположени линии. Хексаграмите били открити от някакъв предисторически император върху черупката на една от свещените костенурки. Лайбниц е видял в тях двоична бройна система; други — загадъчна философия; трети — например Вилхелм<sup>3</sup> — средство за предсказване на бъдещето, тъй като шестдесет и четирите фигури съответствуват на шестдесет и четирите фази на всяко действие или процес; четвърти — речник на някакво племе; пети — календар. Спомням си, че Кусл-Солар<sup>4</sup> възпронзвеждаше този текст с кибритени клечки или с клечки за зъби. На чужденеца „Книга за промените“ рискува да се стори просто chinoiserie<sup>5</sup>;

<sup>14</sup> Превод Ал. Шурбанов. — Б. пр.

<sup>1</sup> Изряден, изправен (англ.). — Б. пр.

<sup>2</sup> Английски синолог (1845—1935). — Б. пр.

<sup>3</sup> Рихард Вилхелм (1873—1930) — немски синолог — Б. пр.

<sup>4</sup> Аржентински литератор и художник, приятел на Борхес (1888—1965). — Б. пр.

<sup>5</sup> Чудноватост, китайщина (фр.). — Б. пр.

по хиляди години поколения най-образовани хора са я чели и разказвали с благоговение и ще продължават и занапред да я четат. Конфуций е казвал на своите ученици, че ако съдбата би му отпуснала още сто години живот, половината би посветил на тази книга и на нейните коментари, или *Крила*.

Съзнателно избрах за пример една крайност, четиво, изискващо вяра. Сега пристъпям към моята теза. Класическа е онази книга, която един народ или група народи, или самото време са решили да четат така, сякаш в нейните страници всичко е мъдро, предопределено и дълбоко като вселената и се поддава на безброй тълкувания. Както може да се предположи, подобни решения се менят. За немците и австрийците „Фауст“ е гениално творение; за други народи — едно от най-необикновените проявления на скуката, както вторият „Рай“ на Милтън или произведението на Рабле. На такива творби като „Книга на Йов“, „Божествена комедия“, „Макбет“ (а за мене и някои северни саги) навярно е отредено дълго безсмъртие, но за бъдещето ние не знаем нищо, освен че то ще се различава от настоящето. Всяко предпочитание може да се окаже предрасъдък.

Нямам склонност към иконоборство. Около 1930 година под влияние на Мадсонно Фернандес<sup>6</sup> смятах, че красотата е привилегия на малцина автори; сега знам, че е нещо съвсем обикновено и ни дебне от случайните страници на посредствения автор или от някой уличен диалог. Така например аз изобщо не познавам малайската или унгарската литература, но съм убеден, че ако времето ми предостави възможността да ги изуча, ще открия в тях всичката храна, необходима на духа. Освен езикови има политически и географски прегради. Бърнс е класик в Шотландия; на юг от Туид<sup>7</sup> се чете по-малко от Дънбар<sup>8</sup> или Стивънсън. Славата на поета в крайна сметка зависи от вълнението или апатията на поколения безименни хора, които я поставят на изпитание в самотата на библиотеките.

Чувствата, които буди литературата, са може би вечни, но нейните средства трябва постоянно да се менят, макар едва забележимо, за да не изгубят своята действена сила. Те се изхабяват веднага, щом читателят ги открие. Ето защо е рисковано да се твърди, че съществуват класически произведения и че те винаги ще бъдат класически.

Всеки човек губи вяра в своето изкуство и в неговите похвати. Склонен да поставя под съмнение дълговечността на Волтер или на Шекспир, аз вярвам (в тази вечер на един от последните дни на 1965 година) в безсмъртието на Шопенхауер и Беркли.

Класическа (повтарям) е не онази книга, която непременно притежава един или други достойнства, а тази, която поколения хора, движени от различни подбуди, четат с постоянно усърдие и необяснима преданост.

*Превод от испански: Анна Златкова*

<sup>6</sup> Аржентински писател (1874—1952). — Б. пр.

<sup>7</sup> Река Туид служи за граница между Шотландия и Англия. — Б. пр.

<sup>8</sup> Уилям Дънбар (ок. 1460 — ок. 1517) — шотландски поет. — Б. пр.