

В ДУХОВНИЯ СВЯТ НА ИВАН РАДОВЕВ

РОСИЦА ДИМЧЕВА

Известно е, че задачата на критика е преди всичко да разбере, а после да обясни. Неговата цел над всички други цели и съображения е да викине в един нов темп-рамент, да опознае един нов дял от живота, отразен в литературното дело, да раз-движи въображение и мисъл у сериозния читател. Ако интелектуалните фактори при критическото викиване се противопоставят на спонтанно продуктивното при твор-чеството, оттук все още не следва, че критика и изкуство, наука и поезия стоят в някаква непримирима вражда. Последното обстоятелство важи в пълна сила за Иван Радоев независимо от това, какви форми приемат отношенията между автора и критиката. От момента, когато Радоев по силата на външни обстоятелства и на вътрешни предразположения овладява чувствителността си, за да осмисли прежи-вяното, той открива творческата, т. е. критическата, мисъл и започва да търси фор-мите, които могат да я сродят с продуктивното настроение: мисловната лирика, документалната пиеса, драматургичната сатира, есето, философския фрагмент. Между тези жанрове достойно място заема и литературната критика, както това показва публикуваната наскоро анкета на М. Гарева¹. Импресионист и безсистемен във възгледите си, понеже не пише последователна теория или история, Радоев из-дава дълбок усет за реалната стойност на произведения и личности и подсказва на изследователя не една плодотворна идея. При такава нагласа на съзнанието естест-вено е той да иска не толкова защита, колкото безпристрастно разбиране, което да не налага вкусове и идеи, неприсъщи на неговата природа. Без да се стреми да из-черпи всички проблеми, свързани с творчеството на този наш автор, настоящото изследване поставя въпроса за индивидуалната логика на личността и за нейните духовни търсения, разглежда зависимостта между личното аз и произведението, както и принася на автора за развитието на новата ни литература в тематично и формално отношение.

1. *Интелектуално себетърсене*. Ако ние сме благодарни на някой писател, който ни дава изкуство, то още по-голяма признателност изпитваме към онова из-куство, което ни среща с един човек. Такъв е случаят с творчеството на Иван Радоев. То импонира не само с волята на автора да утвърди своята индивидуалност и да се издигне над нрави и обстоятелства, вместо да бъде завладян или ограничен от тях. Творчеството тук е еманация на най-значителното дело на писателя — неговият ду-ховен живот. Защото има книги, има съчинения, които са повече от книги, и които имат за цел да посредничат между една сложна душевност или една лична филосо-фия. Иронията на Радоев е най-добрият показател за това, че той се стреми да пре-дизвика трудно достижимото общуване в полето на мисълта, без да теоретизира сухо или да проповядва догматически. Понискаме ли затова да викинем в произведенията на писателя, трябва да тръгнем от неговата личност.

¹ М. Гарева. Иван Радоев. С., БАН, 1987.

Роден с дълбоки заложби да отстоява един идеал, идеал висок, надличен, Ив. Радов е щастieto да принадлежи към поколението, на което се падна не само тежката задача и моралната отговорност за изграждане основите на едно ново общество, но и дълбокото изживяване на социализма като нещо висше и безусловно. Касае се тук, не толкова за емоционалното опиянение на младежта тогава, колкото за нейното духовно раждане: приобщаването ѝ към ония идеи двигателки, които стават съкровена вяра на зрелите вече хора, за да не ги напуснат никога, дори когато трудностите на практиката и житейски разочарования охладят ентузиазма им². Защото като понятие идеалът на социализма се отнася към сферата на разума, а като образ той раздвижва всичко творчески деятелно на човешкото съзнание. Той пробужда у Радов интелектуалната преданост, любовта към идеите, дълбоката радост от съзнанието, че човек не е повече той самият, но че идеята, която носи у себе си, сама на свой ред го владее. Този идеал разгаря и онова идейно страдание, което отвежда, психологически погледнато, към най-дълбоките мотиви за творчество у писателя. Прегрешения спрямо високите социални и нравствени принципи на нашето общество тук не се прощават. Те се изживяват болезнено. В часове на угнетение Радов е склонен да ограничава или отхвърля идеалните страни на чувства и убеждения, да вини човешката природа изобщо като неспособна на последователен идеализъм. Но тъкмо в такива състояния на резигнация и на един на пръв поглед несмекчен скептицизъм ние откриваме по-скоро ози песимизъм на енергията, който призовава на борба с недъзите у нас самите, който иска да срази невярващия, да разтърполи безразличния. Анкетата на М. Гарева е ценен психографски документ, който позволява да се внесе коректив в противоречивите мнения за тази неспокойна и търсеща натура. Душевният смут, вътрешният огън, страстта за изповед и правда, волята да се поеме собствения дял от вината свидетелствуват за нравствена природа, налагайки се на вниманието ни повече от всякаква апология и далеч изкупват някои крайности в преценки и заключения. Освен това тук се намесва един фактор, който уравновесява всичко стихийно на подсъзнателното аз, който се стреми към овладяване на противоположните тенденции и затова съставя най-значителното духовно достояние на Радов — неговият критически ум.

Рядко се случва един природно интелигентен човек да не се опита в даден момент от своя живот да излезе от самия себе си, от своите собствени гледища, от кръга, в който са го поставили неговият характер и неговата първоначална среда. Всичко, което Радов изпитва от младини, засилва у него склонността да познае себе си и другите, да достигне до принципи, които не само биха му послужили като опора в литературната дейност, но биха го успокоили в тревогите на съвестта му. „Човек опознава света — мисли писателят, — наблюдавайки не само света, а много повече като наблюдава себе си. Защото, ако светът е познаваем, той е познаваем благодарение на нас, а без да опознаем себе си като продукт на голямата природа ние не можем да събудим интерес към нея — ако не се интересуваме какви сме ние и не толкова от това откъде идваме, а докъде трябва да достигнем в познанието.“³ Този стремеж към самопознание е продиктуван от дълг към собственото развитие.

След като не всякога може да избира обстоятелствата на живота си, Радов избира своя начин на живот, като влага цялата сила на волята си в самоналожения императив. Той желае да разкрие и утвърди творческата си индивидуалност, личната формула на битието си, без да прави компромиси. Същински негов елемент е затова сериозното, патетичното, съдбовното, това, което поставя на изпитания и води към погубване или избавление на личността. Успехите при такива начинания могат да бъдат често пъти относителни. Освен това има морални страдания, които поставят

² „Какви ми как да забравя годината на своето раждане?“ — пита Радов в поемата си „Хан-Бозак проход“ (1960), имайки предвид тъкмо духовното раждане под знака на новите социално-етически стойности.

³ Цитираните изказвания са взети от няколко непубликувани разговора, проведени с автора ежделу 1985—1987 г. по литературни, научни и философски въпроси.

на изпитание и най-гордото и самоуверено съзнание. Важното е, че Радовев спасява и съхранява в труд, в творчество, в мисъл своето по-добро аз, отстранява бремето на грижи и неволи и се стреми неотклонно напред. Виждайки през 1985 г. в някакво просветление трудностите, които му носи животът, писателят споделя: „Благодарен съм им не само защото не са спрели, а защото продължават и досега. От една страна, това е постоянен имунитет, от друга страна, е непрекъсната проверка лично за мене — в какво съм израснал и в какво съм напреднал. . . Човек идва в началото винаги като романтик и при първата несправедливост приема силно емоционално несправедливостите. При това той няма жизнения опит да се съпротивлява логически, нито авторитет, за да респектира. Той може само да ги изживее в себе си, да бъде наранен или отблъснат. . . Идва време, когато нещастие се отдалечава от нас, ние го смятаме за свое богатство и, умъдрели вече, го броим за щастие.“

От решаващо значение за духовното развитие на Радовев се оказва периодът между 1957 и 1967 г. Две обстоятелства дават тласък за това развитие: сблъсъкът на младия автор с догматическата литературна критика и с нравите на 50-те години и новият социален климат след Априлския пленум. Преживяното насочва Радовев към самоопределение и така го отклонява от един бохемски живот, който прехосва силите и похабява таланта, запазва го и от опасностите на адмиративната критика. Оздравителната атмосфера на Априлския пленум обаче е най-значителният обективен фактор за разгръщането на един критически ум, несъвместим с догматизма, както и с онова, което обременява или отслабва човешкото съзнание. Що се отнася до субективните предразположения на автора, трябва да изтъкнем преди всичко неговата способност за дистанциране от преживяното или наблюдаваното, а това е звеното, което свързва характера с интелекта.

Разбира се, процесът на издигане в рефлексията и на себеовладяване едва ли е протичал равномерно, като се има предвид всичко буйно-импулсивно в натурата на Радовев, както и обстоятелствата на личния му живот. Анкетата на М. Гарева и лириката на автора от този период („Равносметка“, „Болният“, „Диагноза“) свидетелствуват за остротата на самоанализата и за силата на емоционалната възбуда, които понякога сломяват енергията за съпротива и подкопават жизнените сили. Неслучайно по това време се явява за първи път мотивът за духовната инертност и стагнация, който става впоследствие една от основните философско-поетически теми в творчеството на писателя. Но вече първата стихосбирка, която разкрива фактически творческата индивидуалност на автора („Стихотворения“, 1958), показва едно подсилено от мисълта сродяване на поезията с повелите на гражданската съвест („Свобода“), един интерес към по-общите въпроси на битието („Когато се раждаме“, „Когато живеем“, „Когато умираме“), както и успешен дебют в кратките сатирически форми (епиграмата и епитафията). Редом с интензивното вживяване в проблемите на действителността върви стремежът към разширяване на духовния кръгозор чрез самообразование. Внимание в това отношение заслужава особено интересът на Радовев към видните представители на теоретическата физика на нашия век, чиито научни открития и философски прозрения съдействуват за издигане на човечеството на нова степен на преживявания, съзерцания, нравствено битие и съзнание, като оказват силно влияние върху модерното изкуство.

С течение на годините у Радовев укрепва способността да се издигне над практически несгоди и духовна инертност в света на бързата, находчива и пронизателна игра на мисълта, която така добре отговаря на неговата нестеснена от ограничения натура. Разбира се, тук става дума за общата насока на развитието или по-точно за тоналността на един вътрешен живот, който по силата на разни обстоятелства не протича хармонично. Игривостта на Радовев, ако наречем така склонността му към всякакви буфонати и странни видения, понякога е израз на неуталожено вълнение, което предхожда идеята за дадено произведение. Постепенно обаче у писателя укрепва критическият ум, който предполага интелектуална независимост, воля, способност за личен напредък и за разширяване на духовните възможности.

Откъсването от рутината и отсъствието на системност са отличителните белези на тази мисъл, която навлиза навсякъде и не се затваря никъде. Напротив, склонието към система съзнание признава само онова, което съответствува на неговите собствени гледища или предпочитания. Обикновено такъв човек робува на една теза, под която подвежда всички частни наблюдения, или на една страст, която превръща в идея — в оптимизъм, песимизъм, фатализъм и пр. За критическия ум няма нищо неприкосновено, като в това число попадат и собствените му мнения: „Аз нямам система — отбелязва Радоев, — защото съм твърде малък. Но това ми създава желателна възможност да не се числя към системите — това поне е в моите възможности. Подхвърляйки на съмнения и най-привлекателните за мене изводи, не съмням, че имам свой извод за нещата, но това е единственият начин да се чувствавам свободен.“ Да си противоречи означава за него да се развива, да обзира въпросите от повече гледни точки. Да мени мнението си значи да прегърне друго, по-правилно мнение, а това е форма на почтеност към самия себе си и към другите. Новото притегля този любознателен ум, а присъщата му бърза логика го приобщава с лекота към разнообразна тематика. „По-свободно се чувствавам, като мисля така разпокъсано, скачайки от място на място“ — споделя авторът⁴. Такова мислене опира на безкрайното, а външно свършва бързо, защото се отегчава, не му достига търпение и то припламва в късото съединение на афоризма. Но същевременно то известява далеч повече от всичко онова, което не е успяло да развие или да изчерпи, само че твърде много разчита на нашата проникателност. Този критически ум, който стои на границата на дискурсивното мислене и поетическата интуиция, е личен принос на Радоев в нашата съвременна култура. Той е неговото най-точно, най-свършено и най-благородно сетиво. Заслугата на писателя тук трябва да се изтъкне още повече, че се касае за явление, което у нас не е така често срещано, както в богатата на „esprit“ или „wit“ литература на французи или англичани.

2. *Проблемът за смисъла на битието като основен философско-поетически мотив в творчеството на Радоев.* „Аз нямам тематика, пояснява Радоев, аз нямам идеи. Те може да са крайно противоположни, несъвместими и противоречиви, абсурдно свързващи се или изключващи се, но и самият живот е безжанров.“ Затова най-добрите произведения на писателя представят света като пъстра, раздвижена фантазмагория от образи, прозирни за идеалното, за духовното, което се крие зад тях. При такава нагласа на съзнанието всеки опит за систематизация на идеите би влязъл в противоречие както с натурата на писателя, така и с характера на неговото творчество. От друга страна, резюмираните идеи вече не са дори и идеи. Това се отнася преди всичко до идеите на Радоев, които са ценни не толкова със своята логическа постройка, колкото с метафорите и притчите си, с афоризмите и с ироническата си многозначност — с дълбоката си поезия. Но като вземем предвид факта, че всякога тези идеи идват по стъпките на множество опити на ума и като отговор на въпроси, които дълго, неотклонно и често мъчително са занимавали автора, бихме могли да потърсим най-общите измерения на неговия светоглед, като тръгнем от онова преживяване, което именно е същностното, основното, личното у Радоев. Най-общо казано, това е изстраждането на проблема за смисъла на битието в неговия лично-човешки, в социален и в общофилософски план.

В редица стихотворения, писани след 1957 г., се явява мотивът за смъртта ту в интимно-изповеден план като духовно сломяване („Диагноза“), ту в социален аспект като саркастически укор или студена ирония спрямо проявите на социално безразличие („Флейта“) и на мисловна рутината („Спокойствие“), ту като „загадъчна тема на човешкия живот изобщо“ („Равнина“, „Откриване“, „Притча за смъртта“). Очевидно тук се касае не за преходно настроение, забравено наскоро под напора на нови впечатления, а за трайна угнетеност, дошла като силно емоционална реакция на преживяното между 1952—1956 г. Неудовлетвореност от лично положение, съмнения в истините и морала на средата му, тревога за високите идейни стойности, станали

⁴ М. Гарева. Цит. съч., с. 206.

насъщна потребност на духа му, измъчват Радоев болезнено. Но същите тези преживявания пробуждат и по-дълбоката необходимост у писателя да укрепи неспокойното си аз, да се ориентира върху света и живота, да си уясни загадката на вселената, като отговорът на вълнуващите го въпроси добие значение за цялата насока на личния живот и на личната дейност: „Вечните въпроси за смърт и за раждане, мисли Радоев, може би са неразрешими, но ние разрешаваме себе си именно чрез тях. Именно чрез вечното блъскане в загадките ние отваряме следващата врата към неизвестността и тъй като един човешки живот е кратък да опознаем всичко, включително и себе си, ние даваме възможност на следващия човек да се изкачва нагоре, но никога, чрез който и да е от следващите човеци, познанието няма да бъде завършено. Това е най-тъжното и най-радостното в творчеството. Ако умрем неразбрани, това не е загуба, напротив, това е единственият начин да бъдем разбрани и така от поколение в поколение ще тръгваме и ще пристигаме на едно и също място, но това място винаги ще бъде ново. Защото нов е всеки човек и големият опит става част от малкия опит на човека, колкото и парадоксално да звучи това. С други думи, ако ние сме част от вселената, то и вселената е част от нас. Никой още не я е измерил, но никой още не е измерил човека: макро и микро е едно и също.“

Неотклонно и с дълбока сериозност Радоев се стреми към това, което изтъкнати хора на мисълта и изкуството считат за дълг и мисия на всеки издигнат човек: постигането на един личен философски поглед върху света, за да се въдвори вътрешна хармония. Върху тази представа за света и върху нейното оформление той пренася центъра на тежестта на своя духовен живот, за да намери там спокойствието и увереността, които не може да има в твърде тесния кръговрат на собствения живот. Отговорът на основния въпрос, който го интересува като творческа личност, въпроса за смисъла на битието, Радоев търси както по пътя на интуитивното, така и на дискурсивното мислене, т. е. чрез поетическото прозрение и чрез освободеното от по-значителни емоционални спъници логическо обсъждане. Особено у Радоев е, че двата пътя на мислене, интуитивен и дискурсивен, се кръстосват и комбинират, което е само доказателство, че чистите форми на творчество са научни абстракции⁸.

Литературата, която се движи в сферата на „видимата и осезаемата част на света“, започва да не удовлетворява Радоев. Стиховете на Ал. Блок и А. Ахматова отварят очите му за един друг свят — „свят извън видимото“, т. е. „не поезия на възприятаята, не поезия на съзерцанието и наблюдението“, а поезия, която разкрива душевни дълбочини, недостъпни за чистото и обективно съзнание. Лириката на У. Уитман, станала достъпна чрез преводите на К. Чуковски от 50-те години, го среща с едно ново изкуство, което, въпреки че идва от средата на XIX в., е в основата си проникнато от модерния живот: „Това беше втурване в космическите измерения на света и на човека. Никой преди него, а и след него едва ли си е служил с такъв измервателен уред спрямо човека и света. За нас просто бяха главозамайващи не само дългите размери в неговата метричност, но понятията за дължина, дълбочина и кубатура на човешкото въображение.“ Оpozнаването на такива творци засилва у Радоев потребността да се издигне над личните преживявания в света на обективното виждане и разбиране. И той се обръща към философията и към науката, които отвеждат отвъд емпирическата действителност, дадена за сетивата и достъпна за възприетото. „Чрез философите и физиците, споделя Радоев, човек вижда невидимия свят отвъд границите на това, което може да се пипне. И понеже у мене има почти болезнено влечение към несетивното, съм забелязал просто за себе си, че, вниквайки в макро- и микро-физическия свят, всъщност човек, волю или неволю, вниква в невидимия душевен свят на човека.“ При това целта на Радоев не е да избере една или друга дисциплина, но да увеличи естествената светлина на своя разум, и то не за да разреши някоя школка трудност, а за да може разсъдъкът му при всякакви житейски обстоятелства да покаже на волята какво решение трябва да вземе.

⁸ Сръ. P. B. Medawar. Induction and Intuition in Scientific Thought. London, 1970. 40—41.

Все пак интересите клонят не толкова към философията, колкото към теоретичната физика. Причините за това трябва да търсим както в отсъствието на системни занимания с философия, така и в критическия ум на Радоев. Подобен ум е точно обратното на философския ум, който в неговата завършеност предполага координация на мисловните сили, ясна формулировка на условията на синтеза на познанието, без голяма грижа за разнообразието на фактите. „Аз се предпазвам от изграждане на теория, споделя Радоев, тъй като теорията е заробване на собственото аз за негови субективни цели. Винаги съм смятал изграждането на собствена теория като форма на съвет към другите, а тъй като аз самият никога не съм обичал съветници, бих изпаднал в противоречие с природата си. А може би не съм и способен да изграждам собствена теория. Затова не ми е мъчно. Стига ми удовлетворението, че не съм се подчинил на друга теория.“ Но тъкмо тези качества на Радоев, които го отклоняват от чистата философия, го правят възприемчив към съвременната философия на науката — незавършена, плуралистична, малко или много еkleктична, но в същото време динамична и разтворена за тайните на битието.

Едно от най-големите духовни завоевания на нашата епоха — революцията в научното мислене, поставя изискването не само за нова ориентация, но и за истинска промяна на човешкото съзнание, пред което се разкрива действителната реална картина на света. Химията става различна от тази на Лавоазие, механиката става нютонова, геометрията — неевклидова, а логиката — неаристотелова. Теорията на относителността доказва субективния характер на всички понятия на класическата физика. Със своите високи изисквания към нашата способност за абстракция тя се доближава до класическия идеал за единно и причинно описание на природата. Бурното развитие на квантовата механика обаче довежда до неочаквано ограничение на този висш научен идеал, като прокарва нови пътища за възстановяване на логическия порядък. Тя сблъсква учения с „дълбоките истини“⁶, които допускат принципа на противоречието и налагат диалектиката при обяснението на природните феномени⁷. Така става постижима онази концептуална полусянка, в която Нилс Бор съумява да примири с принципа на допълнителността частицата и вълната, пунктуалното и безкрайното. Научната мисъл, която винаги се движи между рационализма и емпиризма, добива все повече и повече рационалистичен градеж и се доближава до философията⁸. Тя опознава веригата преди звената, редът — преди обектите, ноумена — преди феномена. Нещо повече, тя формулира закони, противоположни на първоначалната феноменология. Самият „опит“ на физическите науки днес има трансцендентен характер, той не е затворен в себе си. Квантовата механика например не се занимава с динамичната реалност на микрообектите сами по себе си, а само с нейните макропроекции. Сравненията между теорията на относителността на Айнщайн и метафизическите системи на Декарт и Хегел или на идеите на Бор с гносеологията на Кант са едно косвено свидетелство за философската смелост на съвременния учен⁹. Съгласно с трансцендентното на своя обект модерната философия на науката неизбежно приема „отворен“ характер¹⁰. В нейните най-висши измерения тя се издига до един диалектически рационализъм, който представя отрица-

⁶ Н. Бор. Дискусии с Айнщайн по проблемите на теорията на познанието (1949). — В: Н. Бор. Избранные научные труды. Т. II. М., 1971, с. 432.

⁷ Срв. С. Петров. Логическите парадокси във философска интерпретация. С., 1971, с. 211 и сл.

⁸ Срв. А. Айнщайн. Физика и реалност (1936). — В: А. Эйнштейн. Собр. научных трудов. Т. IV. М., 1967, с. 200 и сл.; Н. Бор. Квантовата физика и философията (1958). — В: Н. Бор. Цит. соч., с. 526 и сл.; Б. Гейзенберг. Физика и философия. М., 1963.

⁹ Срв. А. Эйнштейн. Цит. соч., т. II, с. 265; т. IV, с. 100, 166, 184, 252; А. Поляков. Очерки по методология на науката. С., 1981, с. 174; С. Петров. Бор и Кант: Парадокси. — В: Нилс Бор и Физиката на XX в. С., 1986, с. 129 и сл.; С. Weizsäcker. Das Verhältnis der Quantenmechanik zur Philosophie Kants. — In: Zum Weltbild der Physique. München, 1963.

¹⁰ Срв. G. Bachelard. La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique. Paris, 1981.

ние на механистичния възглед за света. От дедуктивната епистемология на Айнщайн се стига до индуктивната и синтетична епистемология на Бор, която неслучайно търси и намира методологическа опора в хуманитарното знание. Защото „индивидуалността“ на атомните процеси има своята успорица в сложните взаимно допълващи се явления в биологията, в психологията или в естетиката¹¹.

Като мислител Радовец получава значителен тласък от това духовно движение, което се намира в динамично взаимодействие с цялата умствена и художествена дейност на епохата¹². От 1960 г. насам той започва да четене трудове на А. Айнщайн, М. Борн, Н. Винер, Дж. Орир, И. С. Шкловски, изследвания върху съвременна философия на науката и популярни издания върху релативистична и квантова физика, биографични съчинения за живота на видни физици¹³. „Види се, споделя Радовец, тази колосална борба на физическите идеи за проникване в невидимото мене ме е омагьосвала. Постепенно поетичното на поезията у мене рухва за сметка на поетичното във физиката. Физиката достига до реалната божественост, която за мене е мистична. Може би това ме прави неспокоен, несистемен, отворен. У мене идеите се сблъскват. Те не се радват на задружност. Аз съм непоседователен, не защото не мога да защита една истина, а защото истините са много — взаимно противоречащи и допълващи се. Към това ме води не учеността, а интуицията и логиката, космическото усещане за света, безкраен в мене, у човека“. Не само „отворената“ философия на науката, но и проблемите на обществената съвест при опасността от злоупотреба с големите физически открития занимават Радовец. Той се вживява и в дълбоките естетически мотиви при работата на един Айнщайн или на един Планк, в своеобразната „метафоричност“ и „музикалност“ на математическото мислене: „Математическият език е висш музикален език, но не за масовото ухо. Физиците говорят за простота, изящество и музика на уравненията, неща, които ние, хората на делника, не можем да разберем. Ние обаче слушаме музиката на могъщата човешка интуиция и разум и неусетно ставаме съпреживявщи на величавата симфония на нашето „квантово“ време“.

В светлината на тези интереси и търсения ние можем да поясним някои от ръководните идеи у Радовец, които създават философския контекст на неговото творчество: идеята за безкрайността и свързаните с нея представи за битието и небитието, въпросът за познаваемостта на света и етичката проблематика.

Още в стихотворението „Кокичето“ от 1960 г. Радовец дава поетически израз на своите представи за неведомите деятелни сили на вселената: „Нищото никога не ще ти отнеме. / То е по-голямо от всичкото време. / То започва преди да има начало и след края остава цяло.“ Касае се тук за една философска интуиция или по-точно за една философско-поетическа интуиция, която не получава никакви по-конкретни развития и обобщения и чието значение трябва да оценяваме преди всичко с оглед на ролята ѝ за формиране на един по-широк регистър на преживявания и на мисловен живот: „Квантовата теория детронира божествеността на етера, а ето че говорим за зараждането на нещата във вакуума. Какво значи това? Метафизично нищо? Аз не знам, не разбирам.“ „В същност, пояснява Радовец, философията отива подалеч от науката по отношение на нищото, защото философията чрез това нищо пра-

¹¹ Н. Бор: Биологията и атомната физика (1937); Философията на естествознанието и културата на народите (1939); Единството на знанието (1955); Квантовата физика и биологията (1960). Срв. Н. Бор. Цит. соч., с. 258, 287, 489, 490.

¹² G. H o l t o n . The Relevance of Physics. — Physics Today, 23 (1970), № 11.

¹³ А. Е й н ш т е й н . Собр. научных трудов. М., 1965; М. Б о р н . Моя жизнь и взгляды. М., 1973; Размисли и спомени на физика. С., 1981; Дж. О р и р . Популярная физика. М., 1969; И. С. Ш к л о в с к и . Вселена. Живот. Разум. С., 1975.; А. П о л и к а р о в . Относителност и кванти. С., 1963; Физика на XX век. С., 1977; Р. Д. Х и л . По следите на елементарните частици. С., 1970; Л. П о н о м а р ъ в . Отвяд кванта. С., 1974; Относителност и космос. С., 1968; А. П о л о н с к и й . Неисчерпаемое в привычном. М., 1973; Е. Р о д ж е р с . Физика для любознателных (4 т.). М., 1971; Я. И. Ф р е н к е л . На заре новой физики. М., 1970; Б. Г. К у з н е ц о в . Этюди об Эйнштейне. М., 1965; Д. М а к д о н а л д . Фарадей, Максвелл, Келвин. С., 1975; Э. С е г р е . Энрико Ферми — физик. М., 1973; Д. Д а н и н . Нилс Бор. С., 1981.

ви своето голямо нещо. Философията — това е зрението на слепеца, който по невидими пътища се ориентира за посоки и ги прави достояние на зрящия. Ако всичко това свържем с изкуството, а в изкуството философията влиза естествено, можем да кажем, че интуицията на твореца е емоционална, а интуицията на философа е рационална. Но в безкрайността тези две успоредни се пресичат.“

Евентуалните асоциации на тези идеи с някои положения на индийската философия или на Шопенхауер не могат да бъдат меродавни в случая, и то не само като се има пред вид отсъствието на определени интереси у Радоев към индийската култура и чисто поетическото изживяване на четения към края на ученическите години немски философ. „Философията, мисли Радоев, е един обобщен човешки опит. Тя не може да дойде на 20 години.“¹⁴ При Шопенхауер, както и при индийската философия на преден план изпъкват отрицанието на живота с неговите радости и скърби, унищожението на всяко желание, което ни свързва с него, отказът от всякаква дейност. Този квинтизъм е органически чужд на активната натура на Радоев. Още при първите решителни преживявания на юношата у него надделява борческото начало, прояснено от един алтруизъм, който не отбягва опасностите и изтрайва в изпитанията. Хората на действието трудно могат да бъдат завършени скептици или да се затворят в един съвсем негативен песимизъм. Руините на илюзиите не засягат основата на характера. Вярата в една по-висока мисия тук е част от наложителната потребност за действие, тъй като едното влечение обуславя другото. А само от чистия скептицизъм произлиза песимизмът. Думите на Г. Димитров от пиесата „Пожарът“ („Ти си бог и човек само, когато се бориш“) и на героя от „Кълбовидна мълния“ („В този живот трябва да се намесваш навреме, защото човек се е родил, за да се намесва, да го оправя този свят“) отразяват личната позиция на самия автор.

Дори трактовката на проблема за живота и смъртта, за битието и небитието у Радоев довежда до съгласуване на лично и надлично, на субективно-правдиво и обективно-необходимо. Смъртта според Радоев е неделен процес в световния порядък. Нашето битие участва еднакво в живота и в смъртта. Денят на нашето раждане ни води толкова към битието, колкото и към небитието („Притча за смъртта“). Времето след нас не ни принадлежи, както не ни принадлежи и времето преди да се родим („Кокичето“). Но не физическата смърт, а целият бавен растеж на нашата духовна природа безпокои Радоев. С тревогата за духовното у човека ще обясним една от ключовите реплики в „Кълбовидна мълния“ („Да убиеш чиновника — означава да убиеш смъртта“) или заглавието на пиесата „Човекоядката“ („Човекоядците още не са стигнали до въпроса: „Да бъдеш или да не бъдеш?“ Те казват: „Аз ще бъда, ти няма да бъдеш“). Писателят има прозрение за могъщата драма на вселената, в която ние сме едновременно зрители и участници. Той превръща усета си за нея в едно цялостно философско-поетическо изживяване, съчетало оптимизъм и резигнация, реализъм и мистерия, лирическа екзалтация и трезво сатирическо изобличение. Радоев споделя пантеизма на Уитман и благоговейната почит на големите учени пред природата, в чиито безкрайни метаморфози сам търси една гаранция за „вечността на човека“. Но той не изпада в догматизъм, защото не си прави никакви илюзии относно субективния характер на своята вяра: „Човек понякога не може да установи дали от нещо тръгва към нищото или от нищото към нещо. Във взаимната връзка на тия две понятия се врамчва цялата човешка неудовлетвореност, а именно човешката неудовлетвореност е двигател за действие. Неудовлетвореността не е падане на колена пред живота, не е предателство на волята. Обратно, тя поражда жаждата за познание и стремеж за постигане на истината. . . Откривайки законите на неизвестното, ние не превръщаме природното в робство, ние само му се подчиняваме, разбираме го, и тогава природното е благосклонно към нас и всичко онова, което наричаме нищо, започва като искрица да ни напомня, че можем да се приближаваме до истината постепенно, всеки за своето време, но никога познаване на цялата истина.“ Тазн трактовка на големите проблеми отличава Радоев от един Яворов на-

¹⁴ М. Гарева. Цит. съч., с. 121.

пример, поет, който иначе дълбоко му импонира с вживяването си в загадките на битието: „За мене това е поетът, който най-близко и най-плътно се покрива с понятието за модерна поезия в българската литература, модерна, защото страстите и чувствата са станали предпоставка на размисъл за съществуващия човек.“ Става дума тук не за влиянието и поетическата традиция, а за някои родствени елементи в духовното развитие. Яворов в известен смисъл антиципира този тип възприятие на живота, който срещаме у Радоев, макар че у автора на „Нирвана“ и на „Тома“ надделяват не пантеизмът, не науката, не активното начало, а агностицизмът и жаждата за откъсване.

Заниманията с релативистична физика и особено с квантова механика засилват интереса на Радоев към „вечната загадка на битието — неговата познаваемост“¹⁵. Наблюдавайки как осъзнаването на ограничения характер на нашите основни понятия довежда науката до такова забележително развитие, той може да оцени значението на идеята за относителността на нашите познания. В последна сметка тази идея възвръща човека към неговата природа, от която суетата и опиянението на знанието могат да го отклонят. Тя го поставя в неговата реална ситуация, която изисква той да търси винаги и да не намира никога цялостно и категорично: „В поезията ние казваме, че понякога се стига до дълбините на човешката душа. Но как да съизмерим тая дълбочина с дълбочината на вселената? Стига се до мисълта, че човек е осъден да изпълни частична мисия, но никога цялостна. И в това е трагическата природа на човека, която няма да го напусне никога. Човекът е на път. Но дали ще пристигне? За мене именно това е оптимистичен акт. Мисля си, че ако човек знае, че ще пристигне, няма защо да пътува.“ Скептицизмът на Радоев, както всеки истински скептицизъм, е относителен. Той пояснява известни въпроси за неразрешими, за да ни насочи към кръга на разрешимите въпроси и по-сигурно да ни постави сред тях. Без да отрича нито ролята, нито стойността на разума, писателят успява да избегне склерозата на интелектуализма със своя инстинктивен усет за тайната, за непостижимото за нашия разсъдък. Радоев използва разума, за да го превъзмогне.

С течение на годините Радоев все повече се убеждава, че колкото и основания за скептицизъм да ни дава човешката природа, толкова по-основателен е той при опитите ни да избягаме от нея. Затова той тръгва в етиката си от „позицията на грешника“¹⁶. Праведният според него „попада в неудобната позиция на лекомислен светец и това му пречи да изследва не само другите, но най-важното — себе си“. А най-мъчителното в творчеството е, че „невъзможността на човека да бъде справедлив към себе си му затваря вратата да си обясни откъде идва неговото несъвършенство“. Стойността на нашия живот се измерва не с неговата продължителност, а с това как сме го използвали. „Човек умира там, където казва: „Няма смисъл.“¹⁶ Това, което трябва да ни тревожи, е духовната инертност, пагубното канализиране на живота с напредването на възрастта, принижаването на идейните стойности, замяната на истинската активност с ритуално-формалното и най-важното: „опустошението, което ни нанася животът не само поради външни обективни причини, но поради нашето мълчаливо съгласие с тях.“¹⁷ Следователно ние трябва да опознаем себе си, за да можем да действваме с максимална енергия съгласно своята вътрешна природа. Нашето най-значително завоевание е интелектуалната независимост, нашата висша способност е волята, нашият вътрешен нравствен императив е критерий за етическо и социално съзнание.

3. *Лиризмът в творчеството на Радоев.* Как да си обясним парадоксалния на пръв поглед факт, че Ив. Радоев, който сам създава една мисловна и сатирическа поезия, се обявява категорично срещу интелектуалната лирика като тази на Б. Брехт? Очевидно въпросът опира не само до критически усет или до лични пристрастия на автора, дълбоко засегнат от критиката на 50-те години и пожелал да се ут-

¹⁵ Сръ. А. Ейнштейн. Цит. соч., т. IV, с. 201.

¹⁶ Ив. Радоев. Да откриеш своя територия. — Поглед, бр. 11 от 15. III. 1982, с. 8.

¹⁷ М. Гарева. Цит. съч., с. 181.

върди като лирик. За да изясним този въпрос, трябва да проследим развитието на поета Радов.

Неговите първи прояви са стихотворенията с интимна тематика от цикъла „Пролетно разсъмване“ (1952) и пиесата „Светът е малък“ (1957). Тук намираме любовта, меланхолията и ентусиазма на младостта, която още не е открила своя собствен тон. Грубият натиск на една доктринерска критика до голяма степен атрофира прекомерната чувствителност у Радов. Имам предвид вярата, любовта, възторгът, чийто източник не е толкова в душата, в мисълта, а се подхранва от характера, от темперамента. Ако огънят на кръвта се запази прекалено дълго и упорито, той се превръща в недостатък под привидната сила, в неспособност за зрелост. За щастие в тази първа школа Радов изстива, овладява се. „Поетизирането“ започва да го дразни и той нарушава лирическия „унес“, като смесва предизвикателно стих с проза („Той“, „Диагноза“, „Когато умираме“ и пр.)¹⁸. Тази „анестезия“ на чувството създава едно поуталожено самочувствие, без което е намислима каквато и да е било творческа работа. Изглежда, че Радов много дълбоко е опознал сантименталността и затова прогонва всяко нещо, което, макар и отдалеч, напомня за нея. Така ще си обясним и сродяването с изкуството на Ана Ахматова, където има чувство, но без всякаква афектация, а темите са по мъжки и чисто преживени. Неслучайно приносът на Радов към развитието на любовната лирика в нашата литература трябва да се търси във внасянето на един иронически тон в интимната тема, който усложнява изживяването, като го освобождава от сантименталността („След години“, „Баладична поема“, „Страх“, „Обяснение в любов“, „Есенна любов“).

Въпросът за еволюцията в лиризма на Радов има отношение обаче не само към развитието на неговия критически ум, но и към развитието на интуитивното начало у писателя. Поетическите си състояния Радов характеризира като външно бездействие, като „активна самотност“, която отваря неизмерими вътрешни простори за неговата мисъл, за неговото съзерцание: „Поезията е опипване на света слепешком, разгадаване на живота.“ „Поезията по начало е летене, безумие, отказ от очевидното, предчувствие. Тя на места може да стане имагинерна, може да стане отвлечена, по-неясна, но не е плод на насилието на разума, а на стремежа на човека да лети, стремеж. . . да обхване необхватното.“ „Поезията се ражда от хаоса.“ „Бих казал: несполучливият опит да се организира хаосът в хармония се нарича поезия“¹⁹. Интуицията тук е „подтикът“ или „началото“, но Радов никога не я оставя сама: „Почувствуването на бъдещото стихотворение никога не е било абсолютно завършено или абсолютно точно, защото съм забелязвал измененията, които настъпват в процеса на писането, т. е. винаги към интуитивното с не голямо закъснение се е намесвала рационалната оценка. Мъчейки се да си отговоря на въпроса „защо?“ естествено аз съм коригирал емоцията или по-точно съм я направлявал. Оттук може би идва усетът у Вас, че рационалното някак си предхожда интуитивното. Но лично аз смятам, че двете неща, ако не успоредно, вървят заедно, като в някои моменти едното изпреварва другото.“

Така описаните вътрешни състояния фактически характеризират не толкова процеса на създаване на отделните лирически стихотворения, колкото по-общия процес на мислене у Радов, способността му да схваща с изтънчен дух нещата изведнъж, а не по обичайния път на дискусивно-логичното и мудро познание. „Ние стигаме до инстината, казва Паскал, не само чрез разума, но и чрез сърцето; по втория път опознаваме основните принципи. . . И именно към тези познания на сърцето и на инстинката трябва да се придържа разумът, когато обосновава своите разсъждения.“²⁰ Ако Радов се стреми да фиксира някои от своите интуитивни догадки в лирическа форма („Един бял лист“, „Откриване“, „Кокичето“, „За спомен“), това е само

¹⁸ Смесването на стих с проза е явление, познато на т. нар. „менипова сатира“, срещаме го в драматургичната сатира на Шекспир („Тимон Агински“) и пр.

¹⁹ М. Гарева. Цит. съч., с. 105, 199.

²⁰ P a s c a l. Pensées. Paris, 1976, № 282.

един и дори невинаги най-адекватният път на изява на подобни състояния, които ни отвеждат към дълбоката връзка между изкуство и философия, между поезия и наука. „Интелектът, мисли Радоев, е нещо абсолютно необходимо. Доведено това понятие до интелектуализъм, може да се окаже вредно за изкуството. Ние сме свидетели дори как гениални представители на науката понякога подхвърлят парадокса, че науката започва да страда от ученост. Бихме могли да кажем същото и за поезията, ако тя започне да страда от поетизиране.“ Затова писателят е привлечен от парадоксалното на пръв поглед съчетание на научен дух и антиинтелектуализъм у Уитман. Опитът на американския поет да отхвърли тираничния контрол на дискусивния разум е според Радоев „висше признание на интелекта“, нещо, което става „само при гениите“. Затова и определението, което Радоев дава на поезията като „образно-емоционално мислене“, характеризира не толкова естеството на лириката, колкото онази подкрепена от изострена чувствителност поезия на идеите, която заляга в основата на неговия собствен творчески процес. Този процес естествено отвежда автора от една „есенстична“ лирика към сатирата-балада с философска подкладка на иронията, а напоследък и към някои видове на философската проза (есето и фрагмента).

„Аз въобще приемам поезията като форма на човешката автобиография.“²¹ Тези думи на Радоев насочват към своеобразния есенстичен характер на неговата по-късна лирика. Стихосбирката „Един бял лист“ (1975), която заслужено намира добър прием сред критиката²², представлява интерес както във формално отношение, така и с оглед на по-общите настроения, идеи и мотиви у писателя. В поезията си Радоев хроникира своя неспокоен духовен живот, споделя разни страни на опита си, търси освобождение в себеотрицанието и в самоусъвършенствването. В нея откриваме неговите основни емоционални реакции, неговите нравствени кризи, тежненятия на ума и волята му. Метафоричното тълкуване на Ем. Петров „жарава върху белия лист“ сполучливо характеризира този колкото интимно-човечен, толкова и героичен порив към прояснение на вътрешна и външна действителност. Макар и да не познава вдъхновението, спрегнато с музикални настроения, и умишлено да прозаизира стиха, поезията на Радоев знае прозрения, които издават висок полет на мисълта и интуицията, както и превъзходни образи и сатирически символи. Основните видове, между които се движи авторът, са лирическото есе и стихотворната сатира. В сатирата той постига лаконизъм („Нотариален акт“, „Притча за вината“), баладично внушение („Флейта“, „Спокойствие“) или ироничен тон („Сигурност“, „Баене“). Но тъкмо „лирическите есета“ са показателни както за духовните търсения на писателя, така и за особеностите на неговия стил.

Стихотворението-есе „Един бял лист“ неслучайно дава наименованието на цялата книга. „При мене, пояснява замисъла си Радоев, не е съществувал предварителен финал или заключителна мисъл. Определящ за мене е бил началният стих. Понататък всичко се е развивало, както е пожелало само. Но понеже в човешката душа са натрупани много въпроси, ръката, която пише стиховете, се направлява не от ума, а от стихните, които бушуват.“ Началният образ (белият лист) отключва от подсъзнанието множество асоциации, които се навързват около първоначалния подтик. Затова авторът не е в състояние да ги овладее, нито знае как ще завърши: „Една буква върху него и започва историята — / добра или лоша. / Един замах — / и траекторията на едно изобретение / превръща всичкото в нищо. / Един бял лист на Петрарка / или на оня — Монтен! / Съмнение в белия лист. . .“ Не е изключена обаче една деликатна, устойчива бдителност от страна на интелекта. И ако тук може да се говори за композиция, то е защото с едно естествено движение на духа съседните идеи се групират заедно, за да формират малки и като че ли различни тела.

²¹ М. Гарева. Цит. съч., с. 208.

²² Срв. П. Зарев. Един поет отново пред белия лист. — Пулс, бр. 17 от 17. VIII. 1976, с. 7; Е. Петров. Жарава върху белия лист. — Лит. фронт, бр. 39 от 23. IX. 1976, с. 2; Л. Георгиев. Моделиране на лирическия характер. — Септември, 1976, кн. 12, 232—236.

Анатомията на белия лист, тази „неясна, бяла наука“, „коварна и светла“ като човешката природа, отвежда автора към нещо по-дълбоко, нещо основно в нашите домогвания, при което навред мисълта запазва образното си и емоционално въздействие: „Виждам слънца — катастрофи сънувам. / Напипвам земя — въздух целувам. / Ще стигна ли?“

Този процес на създаване, който тук се разкрива в лирическа форма, заляга в основата и на драматургията на Радовев било в психологически план като „поток на съзнанието“ („Кълбовидна мълния“), било като упорита концентрация и богата мрежа от асоциации около един символически случай („Човекоядката“). Обикновеният метод на създаване при драмата е дълго предварително обмисляне, а сетне изчакване на ози начален подтик, който ще позволи естествено развитие на идеи и мотиви. Дори сатирическата техника на постепенно въвеждане в сериозната проблематика чрез случайни на пръв поглед епизоди има своите корени в „есеизма“ на Радовев. И ако поетическата стойност понякога е отслабена от този всичко поглъщащ метод, психологическият интерес е несъмнено повишен. Става дума за известни тенденции, характерни за модерното изкуство, които могат да се излявят в чисто литературен, в сатирически или във философски план.

4. *Търсенията на драматурга.* Иван Радовев определя поезията като „дело на нощта“, а драматургията като „дело на деня“. В тези метафори се оглежда двойствената природа на писателя: от една страна, изтънчената чувствителност, резигнацията, тревогата по непознаваемото, а, от друга, ентузиазмът, упоритата воля за подобрене на света, дълбоката връзка с живота. Тъкмо в драматургията Радовев изявява най-цялостно деятелната страна на своята натура, като повдига актуални въпроси на обществената съвест, на изкуството, на културното развитие. Той не принадлежи към писателите, които с лека ръка изтъкват бляскава фасада пред сложността на нещата. Той ни предлага загадки. Достъпни и прозрачни на пръв поглед, най-добрите му творби излъчват сумрачна светлина, тъй като свързват поетически елементи от два противоположни свята: изостреното възприятие на живота и неспокойната дейност на духа. Неслучайно те носят в себе си едно баладно-реалистично вживяване, което отвежда както към порива на автора към непостижимото за нашето съзнание, така и към митическите корени на сатирата в заклинателното слово.

В драматургията Радовев дебютира с пиесата „Светът е малък“ (1957), която съсредоточава най-добрите черти на ранното му творчество. Въображението тук се подхранва от преживяното в младежките години с техния идеализъм, с тяхното будно социално чувство, с меланхоличния копнеж по щастieto. Но едва втората пиеса „Юстинианова монета“ (1958) ни доближава до същинския Радовев. Заговорила е страста да се поставят на обсъждане набоелелите етически въпроси на деня. Идеите са се разширили, психологията се е задълбочила, формалната логика се е обезсилила — развитие, което не остава незабелязано от критиката. „Пиесата не може да се отнесе към елементарните произведения на духа“ — пише Ис. Паси. „Касае се не за ерудия и не за лингвистична изразителност, а за култура на мисълта, на художествения език. Радовев не пише по правилото: „да-да“ и „не-не“. Под репликите на неговите герои трябва да се търси подводно течение. . . , трябва да се търси обобщаваща и синтетична мисъл.“²³ Школата на Чехов е оказала своето благотворно влияние, макар че силата на Радовев не е в преплитането на външно и вътрешно действие, а в усложненото сетивно-интелектуално въздействие върху публиката. Чехов притегля писателя както със своята „чиста критика на обществото“, така и с особеностите на една драматургия, поставила на преден план „действието слово“, диалога, който създава настроения, докосвайки се с нашите големи преживявания: обществен морал, висше чувство за справедливост, изпитателен стремеж към тайните на битието. В тази насока Радовев ще се опита да потърси своята собствена територия, да постигне онази форма, която може да съсредоточи като в жив център

²³ Ис. Паси. Драмата трябва да бъде драма. — Театър, 1961, кн. 4, с. 24.

силовите линии на творческото въображение, на научното наблюдение, на интелектуалното проучване, на философското съзерцание и на емоционалното обгръщане на феномените. Той ще изпробва няколко варианта на тази свободна конструкция било в една камерна форма („Автостоп“, „Петрол“, „Джудо“, „Ромео и Жулиета“, „Мощарт“, 1965), било в документалната пиеса („Червено и кафяво“, 1971; „Пожарът“, 1972) или в полемическата пародия („Садал и Орфей“, 1973; „Криминална песен“, 1975). В процеса на своите търсения той овладява формата на драматургичната сатира („Човекоядката“, 1976; „Кълбовидна мълния“, 1984; „Таралеж“, 1986). За разлика от Ст. Стратиев, който разработва този нов за нашата литература жанр в зрелищния му вид — като бурлеска, Радоев постига неговия интелектуален, чисто иронически вариант.

Още в естетическата програма към пиесата „Юстинианова монета“ могат да се набележат основните насоки на това развитие. Бунтът срещу „старите конструкции“, срещу „старите понятия“, намерил израз в 15 тезиса, отразява не толкова преки влияния на някои тенденции в европейската драматургия, колкото стремежа на самия автор към форма, съответна на неговия творчески натюрел. Макар Радоев да тръгва от желанието да сроди драмата с поезията, неговите гледища отвеждат отвъд представата за лирическата пиеса. Отхвърлянето на сюжета, а заедно с него на логическата последователност в развитието на действието, множествеността на теми и проблеми, предпочитанията към една мозаична композиция, при която ведуща роля добиват повторителните елементи — всички тези особености са типични за сатурата, включително и за нейния сценичен вариант. Ако разбираме под сюжет поредица от събития, които водят до някаква промяна, то най-удивителното качество на сатурата е отсъствието на сюжет²⁴. Тъкмо това качество обаче на сатирическата „фабула“, или по-точно на сатирическата фикция, позволява да се осъдят онези негативни явления, на които липсва критическият акт на осъзнаването, а следователно и на промяната. Оттук могат да се обяснят различията между сатирическата пиеса, от една страна, и трагедията и комедията, от друга. Трагическият сюжет предполага цел, страст, осъзнаване, а същината на комедията е обновлението на живота с неговите шансове и изненади. Самата безсюжетност на сатурата подчертава самопоражението на изобразяваните недъзи и символизира тяхната несъстоятелност.

Психологически погледнато, търсенията на Радоев отговарят на начина, по който той възприема и осмисля действителността. Преди да стане богата и пластична форма, неговото изкуство трябва да бъде богата и пластична идея. При това авторът има съзнанието, че ние можем да опознаем „ясно“ само онова, което обхващаме „вкупом“, набързо, в общи линии. Пожелаем ли да разбираме отчетливо, тогава познанието неизбежно се множи, разкрива нови страни на явленията, единното ядро на първоначалната концепция се пръска. Съществената отлика в творческия метод на Ст. Стратиев и Ив. Радоев е в несъвпадението на съзерцателното познание с отвлеченото, по силата на което последното се отнася към първото както мозайката към живописата. И ако при автора на „Сако от велур“ надделява изобразителното представяне, „материализирането“ на идеята, при автора на „Човекоядката“ детайлите създават динамиката на произведението. „Там, в тая разхвърляност от малки части, се създава силовото поле на цялото.“²⁵ Оттук и техническите трудности при такъв вид драматургия, свързани с избор на основна фикция и с разнообразни реторически техники, които трябва да осигурят духовното единство на творбата, вътрешното напрежение на тематиката и въздействието върху публиката. „Конструирането на собствен свят, мисли Радоев, не е бягство от живота, а усилие да се достигне най-същественото.“²⁶ Става дума тук за духовни конструкции, тъй като най-

²⁴ Срв. А. Кернан. *The Cankered Muse*. New Haven, 1959, 30-34; *The Plot of Satire*. New Haven and London, 1971, p. 95 ff.; O. J. Campbell. *Shakespeare's Satire*. London, New York, Toronto, 1943. Preface.

²⁵ М. Гарева. Цит. съч., с. 211.

²⁶ Пак там, с. 211.

добрите произведения на писателя не са нищо друго освен поетически вариации или фантазии върху полето на мисълта. Тъй като предметът не се представя систематично, но се осветлява от една или друга страна, в бързината на завършването понякога Радовев проявява небрежност към формата или не полага усилия да скрие нейния субективен характер. Той не се бои да нарушава художествената илюзия, да предлага снимки от натура, скици, опити.

Петте едноактни пиеси от 1965 г. („Автостоп“, „Петрол“, „Джудо“, „Ромео и Жулиета“, „Моцарт“) могат да се разглеждат като първи опити по пътя на овладяването на оизи едновременно изкуствен и истински, поетичен и всекидневен, философски и реалистичен сценичен език, който характеризира най-значителните драматически творби на Радовев. Проблематиката все още е ограничена в намерения стремеж на младежта към самоизява и в бунта срещу еснафщината на възрастните. Конструкцията на пиесите понякога е преднамерено оголена („Автостоп“). Явно е, че сатириктът у Радовев надделява над поета²⁷. За разлика от „Юстинианова монета“, където любовта се издига до апотеоз на живота, авторът сега не е в състояние да се откъсне от известна сухост на принципалността си, на иронията си. Като нямаме предвид по-късните изяви на Радовев, миниатюрите добиват значение както с насоката към камерната пиеса, така и с елементите на пародия и травестия, които ще намерят развитието си в „Криминална песен“ и в „Садал и Орфей“.

Ако под пародия разбираме запазване на формалните елементи на даден образец при драстична промяна на съдържанието, Радовев смъква безцеремонно криминалния жанр и митическата поезия от техните котурни, за да ги постави в реалистична, стигаща до натурализъм среда. Писателят има съзнанието, че изкуството трябва „не само да отрича така наречената масова култура“, но и да използва „начините, по които тя пробива в индивида, за да може да каже сериозни неща“²⁸. Пародията на криминалния жанр дава тъкмо възможност да се осмее тривиалното в тоя род книжнина и да се постави пред нас едно огледало на самопознание: решението на инспектора Янев от „Криминална песен“ да подаде оставка е продиктувано от опасността сам той да стане сътрудник на моралните недъзи, срещу които се бори. Обратно, в пиесата „Садал и Орфей“ Радовев прибегва до често срещаната в модерната драматургия практика на осъвременяване на митовите, които идват до нас из дълбините на вековете. Оригинално е решението, което писателят дава на познатия и доста използван мотив (Ануи, Кокто). Той определя пиесата си като „антилегенда“, заставайки на позицията на реализма против нелогичната и убийствена митология. Смъквайки поетическото було на старите митове, Радовев използва същевременно тяхната особена, драматическа символика, която обогатява човешката участ с мъдростта на хилядолетните изпитания. Защото спорът между Садал и Орфей, между мъчителния дълг на общественика и стремежа на творческата личност към съвършенство, не ще престане никога. Успех на Радовев е образът на Садал, историческия новатор, който няма достатъчно решителност и издръжливост да се справи с огромната си задача и чийто усилия в последна сметка водят до тяхната ироническа противоположност. Орфей тук е проекция на по-доброто аз на самия Садал, което той неизбежно губи и което може да запази само фиктивно — като митическа представа, едновременно безполезна за момента и примамлива за бъдещите поколения. Така ще разберем последните думи на Мегабаз, които носят философския заряд на пиесата: „Срещнаха се на живот и смърт несвободната воля и свободната мисъл и взаимно се задушиха с любов! Кой победи? Краткостта на човешкия живот? Затова Садал издаде най-човешкия и най-радостен закон: с песни и танци да се слави мъртвият, който отстъпва място на следващия.“

Най-зрелите сатирически творби на Радовев („Човекоядката“, „Кълбовидна мълния“, „Таралеж“) са подчинени на естетическия и философски принцип на дистанцията. Всички те атакуват несъзидателната псевдоактивност с нейните последици

²⁷ Сръ. Л. Тенев. Миниатюрите на Ив. Радовев. — Пламък, 1977, кн. 3, с. 138.

²⁸ М. Гарева. Цит. съч., с. 229.

за обществото и за индивида. Преднамерено незавършени, „отворени“, те се гледат върху една веща разчетена многозначност, допускат повече интерпретации и отклоняват прецизната дефиниция. Техният „асоциативен реализъм“ прави зрителите участници в самия творчески процес. Фабулата се забулва в някаква тайнственост, която се засилва от недоизказаното, от недоизясненото, от недостижимото в изложението. Неслучайно Радоев за първи път в нашата литература използва по-уложнените форми на иронията. „Иронията, отбелязва той, има философска основа. Тя е форма на съмнение. . . Тя е опит да направиш заключение върху безкрайното. Иронията е отправена не само спрямо обекта, макар че тя е субективно отношение към света. Иронията засяга и субекта, т. е. тя се съмнява в себе си и именно поради това тя остава отворена, неокончателна и сама по себе си съмнителна.“ В степената, в която информацията на ироника губи своята стойност на окончателно познание, тя отвежда отвъд реалистично-баналното в прочувствено-дълбокото и тайнствено-примамливото, в отвъдопитното и формално неограниченото. Ето защо пиесите носят отличителните черти на сатирата-балада както в съдържателен план, така и с техниката на бързите преходи, на ненадейните скокове, на периодически повтарящите се „рефрени“, които внасят формално еднаквото в съдържателно различното. Хиперболата тук се чувствава като сестра на нормалното възприятие, а халюцинацията — като двойник на будното съзнание. Странното красноречие с неговите неочаквани обрати и триумфирания изненади говори не само за един ум, който мъчно се успокоява при старите решения, но и за интерес към някои реторически техники на Шекспир, Хайне и Дюренмат.

Нерядко още във възприятията е заложен принципът на откритието във всяка духовна област. Отделният случай може да се окаже полезен за градивната работа на ума, била тя съзнателна или несъзнателна, щом той има отношение към нещо по-общо, към някаква цялост. Когато Радоев тръгва от идеята към образа, избраната ситуация невинно може да поеме всичкото мисловно съдържание, с което авторът я насища („Биволът“). При работата над „Човекоядката“ обаче той съзнава, че истинските образи не са мисли, но са майки на мислите. Находката (несъстоятелните амбиции на обитателите на един старчески дом) тук означава повишение на нормалните инак предразположения до нещо парадоксално, абсурдно, противоречащо на собствената ни природа. И трагикомизмът идва от това желание на личността да се налага, да завладява, да подчинява в угода на собственото си аз, да търси един безсмислен и пагубен за околните реванш от живота дори пред лицето на смъртта. По типично гротесков начин тук са осмени както главният герой Топузов, така и неговите „жертви“, защото тъкмо те са го превърнали в абсолюти. Така поставен, проблемът засяга нас, които трябва да култивираме у себе си по-високите духовни стойности, за да не извършим един ден безмислената постъпка на реабилитация пред смъртта. Това намерение на автора обяснява и заклинателната функция на типично сатирическия кръгов финал на пиесата: историята тук се повтаря, за да не се повтори в действителност никога.

Обмисляйки дълго пиесата (1974—1975 г.), Радоев очевидно ангажира в нея цялото си съзнание и цялата си личност, за да преминат те в неговия стил. Защото стилът тук е самият човек, така както разбира тази мисъл Бюфон: стилът не като рисунък на характера, на нрава и на емоционалния живот на автора, но като отражение на неговия интелект, като еманация на неговия дух. Радоев доминира над своите създания, редуцира ги до марионетки. Перипетните на действието тук се заменят с перипетните на смисъла. Обичайният подход на писателя е непрекъснато отклонение, което ни отвежда незабелязано встрани от „сюжета“ и също така неусетно ни възвръща към него. Отклонението тук е метод на развитие, който цели да се обработи почвата около основния замисъл, за да се проследи той в различните му възможности. Каквито и възражения да се отправят по отношение на тематика или на социална оценка, не може да се отрече, че тази тягостна материя се обработва от

едно динамично съзнание, което съумява да извлече от нея светлина, познание²⁹ и философски смисъл.

Докато в „Човекоядката“ Радоев се стреми да диалектизира обичайния разум чрез парадокс, в „Кълбовидна мълния“ той анализира „чиновническата“ семейка. По оригинален начин тук се поставя темата за мъжа и жената в едно общество, които се бунтуват срещу своя застоял живот, раздвоени трагикомично между едно незряло самосъзнание и неспособност за действие. Въпреки всичко физиономично-изразително на характерите и цветисто на речта героят на пиесата е всъщност един, тъй като психиката на двамата съпрузи, както и на хората, с които те влизат мислено в контакт, е идентична. Тръгнал от обикновен анекдотичен случай, Радоев решава фактически социално-психологическа задача. Постигайки удивителна концентрация на съдържание и форма, писателят създава камерна пиеса, изградена върху два монолога, съответно на мъжа и на жената, и един диалог между героите. В монолога надделява функцията на раздвоението (всеки разговаря мислено със своя опонент, с колеги, с приятели и пр.), а в диалога — функцията на обединението (героите взаимно капитулират). Тъкмо монологичната форма се оказва най-подходяща, за да характеризира еднотипното на разнolikата чиновническа психика независимо от множеството гласове, които диалогизират монолога, но фактически се наслагват едни върху други, нюансират и окрупняват едно и също явление. „Потоктът“ на това масово съзнание, чиято прогресия следва асоциацията на идеи или образи, позволява онова многогранно опишване на темата, което дава възможност тя да достигне „до мащабите на живота“ и да получи философски измерения. Финалът на пиесата символически разширява проблематиката, като среща тези така неподготвени за изискванията на живота герон с кълбовидната мълния, т. е. със загадъчно дълбокото и тайнствено непонятното на природата.

В същия тематичен кръг се движи пиесата „Таралеж“. Тя разглежда своеобразната компенсаторска активност у индивиди, които, пренебрегнали своите повисши обществени задължения, изразходват цялата си енергия, за да драматизират несъществени неща. „Това е, мисли Радоев, като изпраждане на електрически ток в лаборатория — енергията е неизползваема. Бурята в чаша вода, която предизвиква героят, не е насочена към промяна на света и към промяна в самия него. Тя само обвинява, и то по-слабия, който е лесно да бъде обвинен в случая — дъщеря, жена.“ Макар и не така стегнато в композиционно отношение, това произведение знае върхови епизоди и реторически постижения (изповедта на главния герой Геро Геров с нейната превъзходна сатирическа символика, сцените с Посетителката и пр.), които принадлежат към най-доброто, създадено от Радоев³⁰. Силно въздействащ е и баладично-философският финал на пиесата: халюцинаторните видения на Геров с болезнените раздвоения между илюзия и реалност, между живот и смърт.

Както в диалозите на Лукиан в небитието героят се оказва по-жив, отколкото е бил в самото битие, което, опошлено от ежедневието, е равностойно на духовна смърт. Превръщайки евентуалните последици от общественото поведение на Геров в кошмар, авторът лишава това поведение и от онзи жизнен елемент, който дотогава го е свързвал с външно-имитативните прояви на дейността. Защото кошмарните образи не носят живот в себе си: тяхната сила е заета, открадната от човека, пред когото те се изпречват. Обратно, източникът, от който черпят енергия, е свързан с творчески дейната природа. Когато героят казва „Жив съм!“, кошмарът изчезва, а смъртта се оказва само сянка в битието, нереалното, което животът побеждава, над което той тържествува. Сега остава читателите или зрителите да довършат новия образ на героя, който се възвръща към своята висша човешка същност.

²⁹ Срв. Ч. Добрев. Социалните измерения на драматургията. — Лит. фронт, бр. 33 от 15. VIII. 1985, с. 3.

³⁰ Срв. Ч. Добрев. За доверието и лъжата. — Лит. фронт, бр. 48 от 27. XI. 1986, с. 3.

Макар и свързани с една конкретна действителност, пиесите на Радоев показват известни успоредници с някои тенденции в по-новата европейска драматургия: отказ от театралния шаблон, гротескова концепция, трагикомизъм, асоциативност, отказ от интригата с нейната измамна каузалност, отворени структури, материализиране на основните теми в сценичното пространство и пр.³¹ Сравнително късният контакт с театъра на абсурда насочва нашия драматург не толкова към философската страна на тази школа, колкото към опита на нейните автори „да възстановят разкъсаните връзки, взаимното разбиране на хората“. „Абсурдните автори, отбелязва Радоев, може би най-дълбоко навлязоха във фундаментални неща на човешката същност, така както физиците навлязоха във фундаменталните неща на вселената. Абсурдната драматургия най-добре можем да разберем, когато я разглеждаме като реализъм.“³²

Позитивната програма на Радоев се оформя в сатирическите му произведения преди всичко посредством неговата ирония, която издига над порицаваните явления като противоположности на нашето общество, на неговия хуманизъм, на трайните му цели и задачи. Силен, а понякога и краен в своите критически увлечения, Радоев ще изпитва още по-силна потребност от утвърждаване на положителни качества, на нравствени ценности. Неслучайно темата за Г. Димитров идва при Радоев не само като благодатен материал за драматическо творчество, опряно на големи исторически конфликти („Пожарът“, „Червено и кафяво“). За писателя тя е „едно от най-великолепните пътешествия из тайните на човешката природа“, което ни дава възможност „да открием свои територии“, „да им дадем свои имена“ и накрая да се учудим от самите себе си. Защото избраната личност въплътява някои от най-добрите общи заложби, като им дава израз в трайни дела, в подтици със световно значение. „Няма по-велик смисъл в човешкото движение, пише Радоев, от волята за борба. Само борбата може да ни изведе на брега на удивлението. А удивлението е нашата победа. Борбата е по-удивителна от смъртта, защото, захласнати в нашата жажда по тайната, ние сме победили егизма и страха. Нима това не е нашият Лайпциг?“³³

Разсъждавайки върху загадките на човешката природа, върху големите задължения на самопознанието, върху тревожната съдба на човечеството, Радоев все повече е склонен да гледа на света с очите на мислителя. Едно свидетелство за това са неговите първи опити във философската проза, в които той се стреми да проникне в положителното и обещаващото не само в чувствата и мислите на своите съвременници, но и в големите общочовешки завоевания на нашата епоха. Нестеснени от просодията или от фабулата, тези есета и фрагменти са съвършени по форма и чисто артистични подобно на лъчистата скица на един идеал: „Понякога съм си мислил има ли смисъл да се занимава човек с изкуство? Струва ми се, че Данте, Петрарка, Шекспир или Гьоте отнякъде се усмихват: „Всичко каквото е трябвало да се каже, ние сме го казали.“ И все пак упорството на човек да види нещо, което друг не е видял, е удивително. Може кракът ми да не стъпи в друга галактика, но мисълта ми вече е била там. Така че утехата, която ни остава, е тая, че ние също сме вървели като тях и ако светът не ни е забелязал или видял, нашата победа е в това, че ние сме го видели. Така че нека оставим славата за бедните духом, а ние да бъдем щастливи, че сме отваряли очите си с надеждата да видим невидимото. С други думи, ние сме вървели, летели или плували с усилията на собствената си воля и това никога никога не може да ни отнеме.“

³¹ J. L. Styan. The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge, 1962; E. C. Jacquot. Le théâtre de dérision. Paris, 1974; J. Kott. Ce monde tragique et grotesque. — Les critiques de notre temps et Beckett. Paris, 1971, 25—35; A. Übersfeld. Lire le théâtre. Paris, 1978.

³² През 1965 г. Радоев гледа в Париж постановки на „Плешивата певница“ и на „Урокът“ от Йонеско, а с драматургията на Бекет се среща през 1980 г. чрез превода на Б. Петрова на пиесата „В очакване на Годо“.

³³ И в Радоев. Да откриеш свои територии, с. 8.