

ОПИТ ЗА РЕАБИЛИТАЦИЯ НА ХЕНРИК СЕНКЕВИЧ КАТО ХУДОЖНИК НА ХРИСТИЯНСКИЯ СВЯТ

НИКОЛАЙ ДАСКАЛОВ

Разочарованието от една любов, болезненото разминаване между прелестната външност на любимата и истината за душата ѝ, изтекла през позата на снобистичен аристократизъм и лъжепоетични слова както влагата от вазата в елегичното стихогворение на Сюли Прюдом, често са ставали причина за онези първи импулси в душата, които възпламеняват творческите ѝ способности. Без съмнение спомените от сватбеното пътешествие на Сенкевич в Италия с неговата втора жена, патрициански красива и дребно-капризна, безволна изпълнителка на всичко, което пожелае властната ѝ и налудничавя втора майка, са го подбудили да отреагира на разлъката с едно прекрасно бягство в античността с нейните бликащи от жизнерадост форми. В крайна сметка това се оказва не бягство, а съпричастие с най-парливите проблеми на съвремеността в Полша и с най-неотложните проблеми на европейското изкуство. Личният момент, нещастно разтрогнатият от тъщата брак, не се отбелязва от критиката като един от вътрешните стимули, за да избърза писателят със създаването на романа, докато в „Семейство Поланецки“ единодушно откриват черти от характера на старата Воловидковичова¹. Изглежда на литературните изследователи тук се е изплъзнала аналогията между житейския факт и творческия импулс и не са доловили в образа на Лигия идеала за любимата, такъв, какъвто го е почувствувал уязвеният от любовната несполука писател, нито пък са забелязали в образа на лекомислената Хризотемида и в престъпната своенравност на Попея следи от прототипите — празноглавата дъщеря и зловещата майка. Безпредметно е да се спираме на Гьотевия „Вертер“, за да не увеличаваме общите места, само ще споменем идентичен на Сенкевичевия случай — Куприн след раздялата със съпругата си написва своята „Суламит“, скрива се в библейската древност и, възпявайки любовта на премъдрия цар Соломон към момичето от народа, изплаква наболялата си душа, докато словесната му четка с много багри и живот рисува идеала му за жената, естествена и жертвено любеща.

Замисълът на едно произведение може да зрее с години, но достатъчен е понякога малък повод от жизнената биография, за да възпламени душата, въпреки че генезисът на една творба винаги се свързва със социалния контекст, с броженията на епохата, с нейните най-значими духовно-интелектуални борби и домогвания. А какви са те в момента, когато възниква „християнската епопея“ на Сенкевич?

„Светът на доверието“, за който с такава носталгия си спомня Стефан Цвайг в мемоарите си, не е бил тъй идиличен за Полша и другите потиснати страни в Европа. „Патриархалният“ капитализъм в Австрийската империя, Прусия, Англия е създавал безгрижие и спокойствие за осигурените класи. Романтичните файтони и купета, от които пред театрите слизат елегантни дами и господа, греещите локали под зеленината

¹ Ст. Майхровски. Господин Сенкевич. С., 1970, с. 285.

на дърветата, бъдещите поетически тръпки красавици на Голсуърти от края на миналия и началото на нашия век, цялото мнимо благополучие и оперетен блясък бавно и неумолимо са пътували към катастрофа. Полша се задъхва под ботушите на трите международни жандарма — Русия, Пруссия и Австрия. Тя познава само силата на потисничеството и затова не може да се прекланя пред бруталността на силата. Докато Сенкевич пише своя роман, редакцията на берлинския седмичник „Гегенварт“ се обръща към дванадесет най-прославени писатели и артисти от Европа с въпроса: „Какво мислите за Бисмарк?“ Ето какво отговаря писателят, който в момента създава романа, чийто основен проблем е в сблъсъка между бруталната сила и устойчивостта на духа: „Поклонникът на силата създаде сила. Неговият заслуги и неговите недостатъци идват от един и същи източник. Бисмарк не е разбрал, че силата трябва да има и душа. . . . Не е помислил, че в противен случай създаденото от него могъщество ще се превърне в пречка за цивилизацията и развитието на самата Германия. . . . Държавата има право да се стреми към могъщество, но трябва да се съобразява и с общочовешките задължения. Бисмарк възпяваше не само силата, но и ненавистта. Той не разбираше, че културата, с която живее човечеството от две хиляди години, е по-голяма и по-непобедима от щитовете, че пълководецът на безбройните армии трябва да бъде справедливостта.“² В този отговор се съдържа концепцията на „Quo vadis“, той до голяма степен обяснява какво тласка писателя към Нероновата епоха, защо той прекъсва работата си над епоса със сюжет от полската национална история „Кръстоносци“ и започва да пише своята „християнска епопея“.

Временен спътник на позитивизма, който, отхвърляйки въоръжената борба срещу националния поробител като романтично безумие, издига идеята за икономическо обновление и укрепване на Полша чрез „малките дела“, „органична работа“, Сенкевич се чувства все по-неудобно в пълзящото ежедневие, в което се прокрадват прозаичните черти на практицизма. Трябват примери, цялостни и силни натури от миналото, които да се противопоставят на дребнавия, несъвместим с подвига практицизъм на настоящето. И перото му излиза на широкия и стародавен друм на историческата етика. По думите на неговия приятел А. Залески, излизайки в защита на историческия роман от нападите на Г. Брандес, авторът на „Quo vadis“ подчертава именно актуалното значение на този жанр, неговият възвъдващ и здрав смисъл за обществото: „Вместо да се изобразява сегашното състояние на умовете и хората, тяхната нищета, вътрешен хаос, колебание и безсилие, трябва да се покаже на обществото, че са съществували и много по-тежки, много по-страшни и по-горестни времена, и въпреки това е идвало спасението, възраждането.“³

Оставайки верен на реализма, Сенкевич не може да се примири с натурализма, чийто идеен водач е крупният френски писател Емил Зола, нито пък с никнешите като гъби декадентски школи и течения. Той чувствава вътрешната връзка между натурализма, претендиращ, че е истински реализъм, и безплодните напъни на декадентството. Те са еднакво обездушени от мисъл, от възвъдваща идея. Според него изкуството е изгубило древното си хуманно предназначение, способностите си да бъде очищение. „Нашият път е по-друг — пише Сенкевич — по-важен и по-труден, от което следва, че нашият роман има и по-друга задача: той е длъжен да укрепва здравето, а не да плоди гнилоц. . . . Ако в него има печал, тази печал е по-скоро тъга по идеала, а не песимизъм на умората и съмнението. . . . Песимизмът — това е разложение, а нашият роман трябва да свързва разрушените единства, да обединява душите.“⁴

Това са вече мисли, които пряко водят към „Quo vadis“. По своята идейно-художествена насоченост той е в органически контакт с известните „Писма до Зола“, написани в подготвителния период на романа. Неотложната нужда да даде отпор на

² Пак там, с. 284.

³ X. Y. Z. (A. Zaleski). Towarzystwo Warszawskie, Kraków, 1883, s. 133.

⁴ H. Sienkiewicz. Dzieła, t. XLV, s. 100—101. (Вж. И. К. Горский. Исторический роман Сенкевича. М., АН СССР, 1966, 58—59.)

„картофеното изкуство“ на натурализма и на декадентството, след като вече се е разграничил от позитивизма и защитил от нападките на Брандес, принуждават Сенкевич да отложи написването на „Кръстоносци“, замислен, както вече посочихме по-рано, и през 1894 г. да започне християнската епопея.

През една от очарователните разходки из старините на Рим писателят бил придружаван от своя приятел живописецът Семирадски, който му показал древен параклис с надпис: „Quo vadis, Domine“. Този надпис станал наименование на новото произведение и символ на литературното направление, което Сенкевич искал да създаде в противовес на безкрилия позитивизъм, на натурализма и безсъдържателното декадентство, а именно християнското направление, което според убеждението на автора е съчетание на реалистична естетика и религиозна тенденция.

Отваряйки война на декаданса, авторът на „Писма до Зола“ мисли, че само християнската религия може да възроди литературата, да ѝ вдъхне душа. Биха могли да се приведат много примери, които сочат възгледите на Сенкевич за християнско-хуманистичното предназначение на литературата. Тук ще се задоволим с една негова мисъл в тази насока, която И. К. Горски определя като своеобразен афоризъм: „Личният живот на хората почива на заповедите на Христа. Историческият живот на народите обаче е все още във властта на езичеството. И ето доказателството: когато на улицата човек изгуби съзнание и падне, хората един през друг бързат да му помогнат; когато в хода на историята падне някой народ, другите с не по-малко старание се стремят да го доунижат. Христос още не е слязъл в историята, когато той слезе там, тогава ще започне новата епоха за християнството и човечеството.“⁵

Прав или не, с романа си „Quo vadis“ Сенкевич успява да се осъществи като един от най-видните представители на „християнското направление“ в литературата. На 17 февруари 1896 година с лаконизъм на римски историк той написва последните редове на романа. Само няколко години са достатъчни да превърнат „християнската епопея“ в истински бестселър, около който се разгарят най-остри критически полемики. Може би никое друго произведение на световната класика не е било обект на толкова парадоксални критически оценки, не е предизвиквало толкова възторзи и толкова отрицания едновременно. Критическият бой около Сенкевичовото произведение започва още с излизането му и ангажира знаменити полски и европейски критици. И като че ли колкото повече се задълбочават обвиненията срещу автора в католическа тенденциозност, в апология на християнизма и в клерикализъм, толкова романът става по-популярен, завоюва все по-широки и по-широки читателски кръгове. Сякаш ентусиазмът на отрицанието предизвиква и налага победното му шествие по света. Обяснението на този факт се заплита още повече от обстоятелството, че в лагерите и на прогресивните, и на клерикалните литератори се задълбочават критическите парадокси — някои прогресивни критици квалифицират романа като „революционен“, други го смятат за откровено клерикален, докато в средите на клерикално-монархическата реакция обвиняват Сенкевич в . . . антиклерикализъм. Дълбоко противоречивите по своята същност мнения и оценки естествено отразяват определените идейни предпоставки и подбуди, но липсата на ясна, солидарна критическа оценка безспорно е резултат на неумението да се види взаимовръзката между авторовата тенденция, обективното съдържание на романа и художествената форма, в която то е възплътено⁶. Но тук, струва ми се, има и нещо друго. Има произведения, към които според О. Уайлд критикът не може да бъде справедлив в общоприетия смисъл на думата, защото всяко съприкосновение с тях ни завладява изцяло и не дава шанс на трезвомислието, на рационалната ни приричивост. Те властвуват над нас, както могат да властвуват само мощната тирания на красотата и пречистващото робство на морала — единствените догми, които човешкото сърце признава.

⁵ Цит. по: И. К. Горский. . . , с. 165.

⁶ И. К. Горский. Исторический роман Сенкевича. М., АН СССР, 1966, с. 164.

От тази гледна точка романи като „Quo vadis“ са своеобразни жалони в развитието на световната проза. Те са продиктувани от социалните, политическите и духовните нужди на времето толкова, колкото и от една вечна амбиция, от вярата и надеждата ни в една единна и велика човешка общност. Наистина това е роман с подчертано религиозно съдържание — в него се оглежда като в могъща река цяла една цивилизация, която озарява света след Миланския едикт на Константин Велики. Но ако сведем неговото съдържание само до църковната догма, едва ли бихме могли да обясним критическите парадокси и огромната популярност на романа в целия свят. Защото той съдържа в себе си идеи и внушения, които са по-обемни, послания, отправени към колективния човешки дух, родени от вярата и надеждата в същността и призванието на човечеството в неговия дълг да става все по-хуманно.

Съвременната марксистическа литературна наука е постигнала не малко при изясняване на същината на конфликтите, идеите и образите в романа, на генезиса и цялостната му концепция. И все пак, струва ми се, по силата на инерционното мислене, не е сторено достатъчно, за да се преодолее становището, че християнският свят в романа е представен твърде безизразно, бледо, схематично. Почти всички литературни историци отбелязват огромната действена сила на конфликта между двата свята: света на езическата цивилизация, изградила най-мощната естетико-философска концепция за света и човека на своето време, и света на християнската, отнемащ с делничните си нравствени норми и последните жизнени позиции на езическата философия и естетика. Но в многобройните критически писания и в литературната историография трайно се е наложило мнението, че голямата сполука на Сенкевич е в огромната изобразителна мощ, с която е представен езическият свят, докато християнският, даже само заради тенденциозността на религиозната христологическа идея, е показан по-бедно. Наскоро след излизането на романа в такъв дух пише проф. Тарновски — според него романистите не бива да се докосват до „светите неща“⁷. Подобно становище застъпва преди него и Игнаци Матушевски в статията си „Историческият роман „Камо грядеши“, в която за първи път поставя въпроса за неравноценното художествено изображение на двата свята. Изхождайки от идеята за вродените способности на таланта (според него Сенкевич притежава в много по-голяма степен пластично-епическа дарба, отколкото дарбата на художник-психолог), Матушевски пише: „Колкото езическият свят в „Камо грядеши“ е излязъл просто, отчетливо и живо, толкова християнският изглежда сиво, плоско и бездушно.“⁸ Критикът съзира причината и в това, че „авторът е направил главната въздействаща сила за обръщане в християнството любовта, но не мистическата любов, всеобща и велика, за която пише Свети Павел, а обикновеното земно чувство, свързващо двата пола.“⁹ Привържениците на декаденството, и то декаденти от католическия лагер, намирали, че християнството е показано в романа „банално, понеже съвпадало с наивните представи на вярващата тълпа, а езическото — тривиално, вследствие на своя реализъм“¹⁰. Някои отрицатели стигнали до парадоксалното заключение, че романът на Сенкевич е антиклерикален, лишен от всякакво религиозно чувство, други атакват писателя, че „с всички подробности е изобразил моралното разложение“ и пр. . .¹¹ Нищо чудно, че тези гласове идват от клерикално-монархическата реакция, на които се зловиди образът на единовластника, с толкова сарказъм описан от Сенкевич. Може би трябва да ни учудва друго — че и оценките на някои знаменити критици и писатели не са продиктувани от благородни критически подбуди, а целят да дискредитират романа и носят откровено провокативен характер. Можем ли да вменим на такъв критик като

⁷ S. Tarnowski. Studia do historii literatury polskiej. T. V, Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz. Kraków, 1897, s. 276. (Вж. И. К. Горский, с. 159).

⁸ J. Matuszewski. Swoi i obce. Warszawa, 1903, s. 147. (Вж. И. К. Горский, с. 158).

⁹ Пак там, с. 158.

¹⁰ И. К. Горский. Исторический роман Сенкевича. . . , с. 162.

¹¹ Пак там, с. 163.



французин Ф. Брюнетиер схващането, че оригиналността на литературното произведение се определя не от неговата художествена специфика, а от оригиналността на неговата тематика, без да го подозираме в недобра тенденциозност, когато той обвинява Сенкевич в епигонство, еклектичност и дори в плагиатство от „Мъчениците“ на Шатобриан, от драмата „Акте“ на Дюма-баща, от „Антихрист“ на Ренан?¹² В каква степен и притежава ли изобщо издържан критерий огънят, който открива срещу „християнската епопея“ големият романист Анатол Франс, когато в своя новелистичен трактат „Върху белия камък“ открито наемква за книгата на Сенкевич: „Никой вече не обръща внимание на това и понастоящем само в развлекателните четива, предназначени за светски хора и създадени от ловки, надъхани със спиритуализъм автори, първоапостолите беседват надълго и нашироко с философи и изискани личности от императорския Рим и описват на очарования Петроний най-примамните прелести на християнството“¹³. Оставяме настрана въпроса, че най-малко Петроний, този съвършен продукт на езическата естетика, може да бъде очарован от „прелестите на християнството“, че на страниците на романа не се водят такива дискусии (това подчертава сам Сенкевич в отговор на А. Франс)¹⁴. И не за да провокираме борческите, богоборческите и свободолюбивите чувства на френския критик ни се иска да отбележим, че по същото време, когато Франция изживява своята Вартоломеева нощ, в Жеч-посполита се провъзгласява принципът на веротърпимостта; че великолепните преводи на Давидовите псалми, направени от Кохановски по същото време, със своя дълбоко хуманистичен патос намират пътя към душата и на католици, и на протестанти. На тази основа още по-несъстоятелни стават обвиненията към Сенкевич в „католическата тенденциозност на един яростен поляк“ (un furieux Polonais)¹⁵. Още тук ни се иска да отбележим солидарно с Ю. Кшижановски онова, което обезсилва подобни твърдения и ни дава ключа за тълкуване на художествения подход на писателя при изображението на християнския свят: в романа е показан съветът на ранното християнство (там няма „ловкости“, използвани за спекулативни цели), не църквата, разединена впоследствие от различните секти и веронзповедания, а ранната християнска църковна община в катакомбите на Рим, лишена още от блясък и разкош, от инсигниите на папската власт, от мрачния и жесток фанатизъм на средновековието. Цялата теологична концепция на Сенкевичевия роман лежи в лоното на ранното християнство, проповядвано от неговите първоапостоли. А в основата си техният нравствен катехизис не само носи умиротворяващата идея за човешката любов и човешкото равенство, но е чужд и на суровия аскетизъм, разединяващ духа от плътта, любовта към Христа от любовта към радостите на живота. „В ранното и естествено зряло християнство няма абсолютно и непроходимо противопоставяне на дух и тяло — бог се явява сред хората като богочовек, неговите „страсти“ са еднакво духовни и телесни и най-важното в случая е, че на третия ден от смъртта на Спасителя откриват гроба празен: в страданията неговото човешко тяло е заслужило своето възкресение толкова, колкото и божественият му дух. Тъкмо тази антиномичност не се смята характерна за първоначалното християнство.“¹⁶

Тук е дълбокият хуманистичен оптимизъм на Сенкевичевия роман — бог е станал човек, за да умре и възкръсна, за да може и човек да възвърне своята божественост. В тази централна догма на ранното християнство, според което вечният живот трябва да настъпи тук, на земята, като продължение на земния, се реализира моралният и екзистенциален смисъл на „християнската епопея“ на Сенкевич. Неслучайно в изображението на писателя не догматичният морален ригоризъм на презвитер Крисп,

¹² J. K r z y ż a n o w s k i. Twórczość H. Sienkiewicza. PIW, Warszawa, 1976, s. 160.

¹³ А. Ф р а н с. Върху белия камък. Изд. Г. Бакалов, Варна, 1983, 101—102.

¹⁴ Вж. J. K r z y ż a n o w s k i. . . , s. 182.

¹⁵ Пак там, с. 182.

¹⁶ Вж. Т. Ж е ч е в. — В: Очерци по история на българската литература след 9. IX. 1944. Кн. I. С., БАН, 1979, с. 271.

а тъкмо нравственият кодекс на апостол Петър, освободен от фанатичната целеустременост и утвърждаващ наред с мистичната и човешката, земна любов, преобразява езичника Виниций. Тази любов, която не разединява човешкото от божественото, изсушава и последните езически корени на душата му и този суров и необуздан римлянин, който не признава чужденците за хора, ще склони смирено глава пред един човек, който дори не е римски гражданин, пред обезоръжаващата простота и величие на благослова му: „Обичайте се в името на Господа и за негова слава, защото няма грях във вашата любов.“¹⁷

С мнението, че слабата страна на романа е обрисовката на християнството в наши дни се солидиризира и И. К. Горски, направил иначе във всяко отношение задълбочен анализ на „християнската епопея“: „Християнската идея на Сенкевич — пише съветският литератор — влязла в конфликт с неговата реалистична тенденция. . . При такова съчетание на противоречията в мирогледа на автора размиването между замисъл и изпълнение било неизбежно и то се проявило както в постановката на темата, така и в нееднаквото познавателно значение от картините на езичеството и християнството.“¹⁸

Ю. Кшижановски може би дава първите подтици и насоки за едно по-различно разглеждане на въпроса за художественото изображение на двата свята в романа. Отчитайки великолепието на пластичните форми при извайването на езическия свят, Кшижановски основателно посочва, че историческото противопоставяне на две съвсем различни цивилизации естествено води и до тяхното художествено противопоставяне: „Действието в „Quo vadis“ се разиграва в Рим през 64 година, когато цезарят управлява в Палатин в разкошни дворци, а неговият противник апостол Петър живее в крайните бедняшки квартали на Задтрието. Съотношението между тези две величини може да има цифрово изражение 1000:1, а образно — в съпоставката на гигантско дърво с млада издънка, която някога, когато дървото изсъхне, ще заеме мястото му и легендата за нейното израстване ще хвърли сянката си върху историята на нейния предшественик. Внимателният читател на Сенкевичевия роман ще забележи с какъв художествен такт неговият създател ще заобиколи тази трудност, произтичаща от самата тема, как той търси да намери вярната гледна точка, идваща не от възгледите на папските агнографи, а от светските историци от типа на Ренан. И именно затова образът на християнството в Рим по необходимост (разр. моя, Н. Д.) трябва да изглежда сиво и бледо, още повече, че то няма и не е могло да има своя Тацит“¹⁹.

Веднага ни се иска да доуточним — християнският свят в романа може да изглежда „сиво и бледо“ от гледна точка на използването на онези пластично-изобразителни прийоми, които овчествят езическата цивилизация. Това уточнение в постановката на Кшижановски вече може да ни даде и ключа за обяснението: не толкова противоречията в мировъзрението на писателя (които безспорно съществуват), а авторовото съзнание за различния подход, чрез който може да се внуши действителната художествена сила на два съвсем различни свята, т. е. това е въпрос, свързан в по-голяма степен с поетически, отколкото с идеологически критерий.

Почти всички литературни критични и историци на Сенкевичевия роман отбелязват огромната действена сила на пластичния детайл при изображението на езическата цивилизация. Но това не означава, че Сенкевич е чужд на мащабните картини от бита на столетния римски залез. Упоменаването на двата големи цезариански пира е достатъчно. Докато в първите сцени на романа, където хармонията сякаш властвува, озарена от първичната любов на Виниций и нехайното остроумие на Петроний, където обстановката у Авъл Плавций вдъхва умиротвореност и даже леката сянка на упадък в покоите на Арбитъра не допуска да се усъиним, че този велик град и

¹⁷ Х. Сенкевич. „Quo vadis“. С., Народна култура, 1971, с. 306.

¹⁸ И. К. Горски. Исторический роман Сенкевича. . . , с. 176.

¹⁹ J. K r z y ż a n o w s k i. Tworczość. . . , s. 180.

вселената, която той управлява, един ден ще изчезне и ще остави само спомена си у човечеството, то в дворцовите сцени се чувствава, че този фатален край не е далече.

Пирът, описан от Сенкевич, когато в големия триклиний на Неронова дворца се събират цветът и утайката на висшето общество от столицата на света, когато хилядите лампади, светещи по масите и постелите, осветяват арогантната пищност и духовната мизерия на римските водачи, е може би в световната класика най-високият връх, до който се е домогнало изкуството на исторически романист в изобразяване разпуснатостта и раболепието на пируваща върхушка в античността. Неговият финал е поразяващ като общение: „Почетото от гостите вече лежаха под масите; някоя ходеха с изневеряващи им крачки из триклиния, други хъркаха и повърщаха вино, а върху пияните консули и сенатори, върху пияните римски конници, поети, философи, върху пияните танцовачки и патрицианки, върху целия този свят, още всемогъщ, но вече лишен от душа, увенчан и необуздан, но вече залязващ — от златната мрежа, окачена на тавана, продължаваха да падат рози.“²⁰ По лаконизъм този финал напомня само последните редове на романа.

С не по-малка внушителност на авторската фантазия и историческо правдоподобие е описан пирът на езерото в градините на Агрипина, устроен от префекта на преторията, полицейския министър Тигелин. Типично празненство на тиранията, доведено до култова органистичност към едноличния земен бог. Началникът на преторианците, тази вседесъща полиция на Рим, е искал да покаже и рая, който може да създаде това божество-Неронище и в който като безнаказания Зевс-Олимпиец да сведе цялата си градивна дейност за благото на народа до палаво преследване на голи нимфи. За тази цел са хвърлени толкова средства, които струват багосъстоянието на цели области от държавата. Устройването на помпозни тържества и разточителна пиршественоост са били в повечето случаи отличителни белези на залеза. Затова не бива да ни удивлява една подробност — кохорти от преторианци заграждат горите, разположени върху брега на Агрипининото езеро, за да може величието, необезпокоявано от любовта на народа си, в пълна безопасност да се весели върху плаващата приумица на всеобщото благополучие, охранявано от желязно организираната полицейщина. Тази напомпена грандиозност, тази полицейски организирана празничност, този стремеж към фасадното са нещо повече от характеристика на обществата, в които съжителствуват насилието и упадъкът. Прекомерният външен блясък, необузданата показност скриват изпразненото от смисъл лице на грозотата, обърната към ада на небитието. Затова, когато Нерон по привычка се обръща към Петроний, за да узнае мнението му, човекът с култивиран вкус, останал през цялото време равнодушен, отговаря: „Струва ми се, господарю, че десет хиляди голи девойки правят по-слабо впечатлението, отколкото една.“²¹ На тиранина естествено не е допаднал подобен отговор, защото в своята вътрешна опустошеност и безплодие, сам винаги е търсил израз на псевдосъстоянията си във външната натруфеност, в грамадните размери, кухи като смъртоносната утроба на Ваал. И всичко завършва с вакханалия, с разюзданост, която прилича на умопомрачено хоро над пропастта. Краят на пира е великолепно сказание за края на империята: „Сега салът се въртеше край самия бряг, по който, сред дървета и храсти, се виждаха хора, облечени като фауни или сатири, свирещи на флейти, мултанки и тъпани, или пък групи девойки, представящи нимфи, дриади и хамадриади. Най-после мракът падна сред пиянските викове в чест на Луна, долитащи изпод шатрата; в този момент в гората пламнаха хиляди светлини. От лупанариите по брега струеше светлина; на терасите се показаха нови групи от голи жени и дъщери от най-прочутите римски семейства. С вик и непрлични движения те започнаха да поздравяват пируващите. Най-после салът се приближи до брега, цезарят и августианите изтичаха в гората, пръснаха се по скритите в гъсталака лупанарии и шатри и по направените сред изворите и фонтаните изкуствени пещери. Безумието

²⁰ „Quo vadis“, 99—100.

²¹ Пак там, с. 287.

обхвана всички: никой не знаеше къде е цезарят, кой е сенатор, кой воин, кой танцьор или пък музикант. Сатириите и фавните започнаха да тичат с викове след нимфите. Удряха с тирси лампадите, за да ги угасят. Някои части от гората потъгнаха в мрак. Вред обаче се чуваха ту силни викове, ту смях, ту шепот, ту пък запъхтяно човешко дишане. Наистина Рим дотогава не беше виждал нещо подобно²².

Такъв свят е осъден, наистина душата му вече е напуснала прекрасните форми на неговите изваяния, а веселите празници на августианите са пирове между надгробни камъни. Същата обездушеност лъха и от „артистичните“ пребивавания на цезар и августианите в Анций, където се издигат сред мълвежа на кипариси и отгласът на вълни техните вили, в които простосмъртният не може да надникне. Тези вечери на привилегированите, в които се пие изстудено в планински сняг вино и се разговаря за музика и поезия, са отдавна напуснати тъкмо от музиката и поезията. Но светът не може да живее без душа и тя вече се вълпъщава в един нов свят, който е все още в младенчески ясли, не е разцъфнал още в релефи и мозайки, в тържествени базилики и кръстокуполни храмове, не носи папска тиара и сърмени одежди, който витае над хаоса, от който ще създаде себе си. Срещу него е езическата империя, прилична на мироздание с могъщия си административен апарат, с привидната непоклатимост на римското право, с необятната си територия, стопанска мощ и военна непобедимост. Нейната военна експанзия не е достигнала апогея си, предстои още много народи със силата на меча да бъдат приведени под маслинената клонка на „рах готапа“. С изключението на езическите мъдрци и последователите на новата религия, никой не подозира, че Рим, който изглежда непоклатим и вечен, бавно умира. Всеки си е помислил, че след страхотния, нечуван по размери удар на Нероновата държава срещу християните, те и тяхното учение са изтребени. Физическото поражение е толкова тежко, че сред оцелелите се пръснал слух, след Нероновата смърт, че той не е умрял, а заминал зад Ефрат, откъдето ще се върне като антихрист²³. За пръв път в историческото развитие на човечеството през властвването на Нерон се извършва такъв тотален сблъсък на плуралистичния на езическото и монотеистичния на християнството, от които единият е въоръжен до зъби, а другият сякаш не се съпротивлява, но одържа моралната победа. Точно това морално тържество на духа е идеен център на романа „Quo vadis“.

В недрата на престолюдието конфликтът е зрел по-рано. Както научаваме от появата на Хилон, християните са човеконенавистници, които се покланят на магарешка глава, троят водата на фонтаните, убиват крадените на улицата деца и се предават на разврат. Тази мъла, успешно насаждана и от интригите на юдеите²⁴, чиято религия също претендирала за универсалност, се е ширила сред плебса, лековерно достъпен за всякакви басни. Тя достигнала и до висшите кръгове, защото за пръв път я чуваме от устата на Петроний, който веднага се усъмнява в нея, тъй като познава почтеността и благонавието на Помпония Грецина и нейния дом. Че това мнение се е ползвало с известност и сред аристокрацията, но е дошло от низините, ни убеждава Тацит, когато говори за „тези, които със своите мерзости си навлякоха обща омраза.“ Тъкмо тази клевета, която прозорливият Петроний веднага оценява като глупост, дава повод на Нерон „човеколюбиво“ да стовари вината за пожара на Рим върху „човеконенавистниците“. Този пожар е началото на стълкновението между античността и възходящата в нейното лоно, все още само религиозна идеология, бъдеща средновековна формация. Как е отразена тя в романа? В каква степен и изобщо имат ли основание ония критици, които упрекуват Сенкевич в „банално, плоско, сиво, бездушно“ изображение на християнския свят?

В началото ние се натъкваме на християнството в романа, или по-прецизно казано, на неговия символ, когато Виниций обяснява на Петроний, че възлюбената от

²² „Quo vadis“, с. 288.

²³ Вж. И. К. Горский. Цит. моногр., с. 195.

²⁴ Е. Смирнов. История на християнската църква. Варна, 1899, с. 51.

войнишкото му сърце Лигия е нарисувала на пясъка не сърце, пронизано от стрелата на Амура, а риба. Макар че тук се усеща пластичният прием на автора, който просто е запечатал жеста на изрисуването на рибата, за да не противоречи на езическата изобразителност в разгръщане на очарователната обстановка в Петрониевия дом и пъстротата на римската улица, той е сторил незабележим преход, като е обгърнал този знак с атмосферата на тайнственост и многозначителност. Този преход е към символиката, която вече носи частица експресия. Разбира се, умният скептик Петроний с присъщия си хумор не тълкува загадката на този знак, а го принизява до битова делничност: „Карисиме, попитай за това Плиний. Той разбира от риби. Старият Апуций, ако би бил още жив, би могъл също да ти каже нещо за това: той е изял повече риби, отколкото може да побере Неаполитанския залив.“²⁵

Но загадката остава.

У Авъл Плавций, където диша староримската строгост от времето преди корупцията да разтлее републиката, възхищавайки се на стародавния уют, който му липсва в обкръжението на цезаря (пък и душата му е неприютна скитница на скептичния му ум, освободен от всякаква догматичност) естетът никак незаинтересовано подмята на племенника си, че Помпония Грецина била заподозряна като съчувственица на източна суеверна секта, покланяща се на някой си Христос. И тук се прокрадва загадката, въпреки че епитетът „суеверна“ клони към невярно схващане за християнството. И сега обърнете внимание: символика просмуква и езически сочното, но обявяно от многозначителност и нотка на неизяснена духовност описание на Лигия през погледа на Петроний: „Той всичко забеляза и всичко оцени: и розовото изящно лице, и свежите устни, сякаш създадени за целувки, и сините като морския лазур очи, и алабастровата белота на челото, и буйността на тъмните коси, които къдри проблясваха с цвета на янтар или на коринтска мед, и фината шия, и божествените очертания на раменете ѝ, и цялата ѝ снага, гъвкава, стройна, млада с младостта на май и на току-що разцъфнали цветя. В него се пробуди артистът и почитателят на красотата, който почувствува, че под статуята на тази девойка би могло да се напише „Пролет“. Изведнаж си спомни Хризотемида и му стана смешно. Тя му се стори страшно повяхнала със своята златна пудра по косата и с начернените си вежди. . . А пък за тази Хризотемида му бе завиждал целият Рим. После си спомни Попея — и тази преславна Попея също му се стори бездушна въсърчна маска. А в тази девойка с тангрийски форми беше не само пролетта, в нея беше и лъчезарната Психея, която се излъчваше от розовото ѝ тяло като лъч светлина от лампа“²⁶.

Май и Психея, пролетта и душата — това е младият свят, който Петроний, без да проумява, несъзнателно е доловил и противопоставил на стария в сравняването на пролетната хубост на християнката с изкуствения чар на прочутите римски красавици. Те са въсърчни маски на миналото, тя — розова пъпка на бъдещето. Читателят още не знае, че Лигия е християнка, но в тази одухотвореност от езически пластичното проблясва християнски символното. Предвкусва се едно ново светуосещане, като че ли съзерцаваме картината на Ботичели, където в земната тръпка на женственото грее мадонно-святото лице на моминство, потънало в цветя, и елински чувственото извърте е осветено от християнски невидимото „като лъч светлина от лампа“. Ренесансовият художник Ботичели се е върнал назад, към пластичното, римският ценител на прекрасното, както ни го представя този откъс от романа, се е придвижил напред, към неизразимо духовното: „Той помисли с известно учудване, че все пак съществува красота и прелест, които той, вечно търсещият красота и наслада, не бе вкусил. Той не можа да скрие тази мисъл и се обърна към Помпония с думите:

— Мисля си колко различен е вашият свят от света, който владее нашият Нерон. А тя обърна дребното си лице към вечерното зарево и отвърна простишко:

²⁵ „Quo vadis“, 40—41.

²⁶ Пак там, 51—52.

— Над света не владее Нерон, а бог.

— Тогава ти вярваш в боговете, Помпония?

— Вярвам в бога, който е един, справедлив и всемогъщ — отговори жената на Авъл Плавций²⁷.

И без да бъде увличан в подробности, само от задушевността на този дом, читателят вече чувствава, че между тези две жени има хармонична връзка, че може би монотеизмът на Помпония е тайната на тази одухотвореност у Лигия. От алабастрената пяна на езическия Рим, от мраморното съвършенство на Скопас и Лизип бавно се отделя християнската пролет на Ботичели. Гъбкатавато ангелоподобна ръка на Лигия сякаш държи нишката на Ариадна, с която ние излизаме от лабиринтите на античното многобожие с пантеоните на толкова много богове, че вече се е превърнало в безверие, от мъглата на безбройните философи, от мрачната демонология на грубия материализъм, който опустошава душите, за да се доближим до истината за християнството от първия век. Раздялата на девойката с нейната наставница Помпония ни навежда отново на мисълта, че „има власт по-силна от властта на Нерона и милосърдие по-силно от неговата злоба“. Лъх на милосърдие, надежда преминава от тази сцена в бруталността и безнадеждността на римското общество и боязън дали крехката, беззащитна Лигия ще излезе неопетнена от дома на разврата. И това става — от съпротивата на нейната душа срещу нравственото падение на умирация свят, както и от братската солидарност на християните, които подготвят нейното отвличане. След тези сцени и благодарение драматичността на перипетите ние вече сме подготвени да възприемем реалността на символиката. Знакът на рибата, както обяснява Хилон, изразява едно свещено понятие: *Ιησους Χριστους Θεους υιους σοτηρ* — Исус Христос, Син Божий, Спасител“. Началните букви на всяка от тези думи, в които са заложени основните понятия на новото учение, събрани като акростих образуват думата „Ιχθους“ (риба). По-нататък изкуството на Сенкевич ще изпълни понятията на този символ със съдържание, неизвестното ще стане известно. И ето вече подготвени или, така да се каже, „катехизирани“, той ни посвещава в тайните на ранната християнска църковна община, завежда ни на едно от многолюдните нейни събрания, но го прави така, сякаш излизаме от нощта на Рим и влизаме в мистичния сумрак на Средновековието. Нощното пътешествие на Виниций, Хилон и Кротон до гробището Остриан е като пътуване от едно време в друго, сякаш Рим е останал назад не в пространството, а във времето, пред нас е мистерията на възходящото средновековие, в чиято скръбна песен има светлина и надежда, „някакъв зов, някаква молба за спасение, изтръгната от гърдите на заблудените сред нощта. . . вдигнатите нагоре глави сякаш виждаха някого, там, високо, ръцете сякаш го призоваваха да слезе“²⁸. Това е действително друг свят, срещата с него е подготвена и въпреки това неочаквана. Той не може да ни въздейства с битовата си делничност, с пластичното великолепие на формите, а с внушението на експресията. И изведнаж символът придобива плът, духът — образ, когато апостол Петър заговоря в тази нощ на бдението: това не е вече политическа агитационна реч от времето на републиката, когато трибуните се упражняват в красноречие, нито ефектна декламация на митологическа тема, лишена от конкретно историческо съдържание. Това е проповед. Реториката на античността отстъпва място на църковната омилетика, проста и действена, обърната към света със съвсем нов нравствен катехизис, който не дели хората на елнии и юдеи, на бедни и богати, на римляни и чужденци, на господари и роби — всички в Христа са едно. И фигурата на апостола е скромна, но величествена, той не носи корона, ни дъбов венец, не държи в ръката си палма, но чувствуващ как държи човешките души. Цялата необикновеност е в неговата простота, присъща и на словата му, защото не говори като жрец на измислени легенди, а като свидетел на нещо, което е изжи-

²⁷ „Quo vadis“, с. 55.

²⁸ „Quo vadis“, с. 194.

въл, до което се е докоснал, за което е готов да умре. Той е човек от най-ниското стъпало на обществото, дори не римски граждани, а бедняк чужденец, без образование и без изкусеност в системите на спекулативната философия, по занятие рибар, който обаче вече не лови риби, а души. Знакът на рибата, плътно втъкан в канавата на романа, внезапно се превръща в живо, зримо възплъщение на тази проповед, неговата многозначност става значение, абстракцията — живот.

Описанието на римската църковна община ни поразява с експресията на масовката. Тя — монументална и в движение — в противовес на битовото детайлизиране на езическия свят, контрастите от светлина към мрак, тревожното пробягване на отблясъците от пожара по отделни лица и по множеството като цяло — това е предимството на Сенкевич в представянето на християнския свят. Наистина той ни показва и наситения с умиротворяваща добродетелност интериор у Авъл Плавций, където миноносците на покоя са Помпония и Лигия; и интимността в бедното жилище на презвитера Лин, където обитават милостта и всеопрощението и където до девствената свенливост на Лигия пращи от сила снажното добродушие на Урс; показва ни наред със суровия монтанизъм на Крисп и светлината на огнището, което е светлина на мира в душите им. Но именно в драматичната експлозия на масовката, светкавично озарявана от знаменieto на кръста, е истинската сила на внушението, с което Сенкевич не само изравнява драмата на християнския с епиката на езическия свят, но сочи и завършека на полизията, панорамата на бъдещата морална победа на християнството. Бягащите от пожара тълпи — отново символика — затворите, претъркани с християн, ревят на нарочно държаните гладни зверове, ляат на кучетата — всичко в шеметна динамика се носи към кулминацията на гоненията, когато в римския амфитеатър ще се разиграе първата масова трагедия в новата история на човечеството. Водачите търсят да измият гузната си съвест с невинна кръв, лумпените искат хляб, народът — зрелища, вахханалията започва. Издевателството на отиващия си свят хвърля християните на арената в животински кожи и пуска сред тях зверовете. Сред виковете на ужас на жени и деца жертви, сред кръвожадното и сладострастно упоение на тълпата, от устата на мъчениците се издига победоносният химн: „*cristus regnat*“ Какво предизвикателство към царуването на Нерон! Това е жива песен с отклик във времето, а не неговото клоунско пеене, за което никой няма да си спомня. Гората от удължени голи мъжки и женски тела, приковани на кръстовете, за да дразнят развратната фантазия на управляващите парвенюта и тъмните нагони на сганта, проклятието на Крисп: „Горко ти, Майкоубиецо!“, запалването на християните като живи факли на пъкленото увеселение в градините на Нерон, представленията с истински жертви, целият този кървав апокалипсис като че ли говори за края на мирозданието, но достатъчен е един само жест, изумителен по контраста си с масовите злодеяния, един глас, издигнат над кошмара, за да се усети, че от кръвта и пепелта израства ново вселенско домостроителство. И този глас прозвучава над арената, горе, над самия веларий:

„Мир на мъчениците!“

Връх на напрежението е единоборството на лигнеца Урс с дивния бик, върху чиито рога е вързано голото, изгубило свят тяло на Лигия. Това не е просто описание, а велика творческа инвенция на Сенкевич, дълбок символ, съсредоточен в един миг, равен по сила на единоборствата в „Илиада“. Лигия е спасена, спасена е пролетта на човечеството. Защото зад Урс, който се е борил за нея, са кръвта и мъченията на хиляди негови съмишленици. И не просто физическата му сила, а съзнанието, че се жертвува от обич го прави победител в схватката със звяра — отново символика — поражението на християните е тяхната победа, антихристиянският звер на тиранията лежи със смъртоносно пречупен врат. Човешката любов тържествува.

В тази сцена експресията и епиката, драматизмът и пластиката, описанието и символиката се сливат в едно. Сенкевич е постигнал техния изумителен синтез. Неслучайно Ярослав Ивашкевич отбелязва във връзка с това следното: „За мен страниците с описанието на пожара и мъченичествата на християните — това са най-прекрасните

страници на Сенкевич, нещо повече — на цялата полска литература.²⁹ В случая е важно, че всички тия великолепно сцени ни подготвят да възприемем реалността на символиката, която в класическата си извисеност докосва легендата, благочестивото предание. Когато апостол Петър, придружен от Назарий, напуска Рим по Апийския път, тъй като е послушал молбата на своите оцелели последователи да се скрие, докато преминат гоненията, златистият кръг на изгряващото слънце, вместо да се издига в небето, слиза и тръгва по пътя. Когато фигурата от светлина, невидима за Назарий, спира пред него, той изтървава тояжката си, пада по очи и от устата му се изтървава стон:

„Quo vadis, Domine?“

Христос му отговаря:

—Понеже ти напускаш моя народ, аз отивам в Рим, за да ме разпънат втори път.³⁰

И Петър, първият епископ на вселенската църква, се връща, за да поеме венеца на мъченичеството.

И така, докато в Рим на езичниците Сенкевич ни въвлеча изведнъж и ни показва както панорамата, така и подробностите от битата му, към Рим на християните той ни води постепенно, почти незабележимо, което внася разнообразие в подхода, продиктувано от същността и характера на самите обекти на изображение. Езическата цивилизация е пластична, многогранна, завършена като изкуство и култура, затова изисква епическо-пластично изображение. Християнската е още неопределена в скулптура, в живопис, в архитектура, импозантно-филигранният строеж на „Света София“ е още далеч напред във времето, мозайките на Равена — в здрача на шести век, спиритуалните фрески — задача на друго време; тя е само правда, Логос, морален кодекс, но затова е действена, целенасочена, драматична.

Епичност и пластика в изобразяване на езичеството.

Символика и експресия във внушаване на християнството (основната функция на символиката е внушението, а не изображението).

Това е Сенкевич в „Quo vadis“.

Вече имахме случай да отбележим, че една част от критиците на романа обясняват „несполуката“ на Сенкевич с това, че той е показал „главната движеща сила за обръщане в християнството не мистичната, всеобща и велика любов, а обикновеното земно чувство, свързващо двата пола“. Явно тук става дума за образа на Марк Виниций, един от двамата гравитиращи от езичеството към християнството герои на романа.

Наистина у този необуздан патриций, който не е написал в живота си и един хекзаметър, но умее да спазва все пак някаква мярка във всеобщата разпуснатост, доминира неутолимото, стигащо до болезненост желание да притежава Лигия. Той е груб, своеволен, необуздан в страстите, заслепен от желанието, упоен от жаркия огън на чувствеността. Млад, красив, кипящ от сили и здраве, с войнишко сърце и сурова душа, Виниций буквално обезумява в своята егоистична любов. Дивата властност на желанията му търси компенсация в жестокото бичуване на робите му, в насладата от техните стонове, в безпаметната ярост, с която убива човека, който го е носил на ръце в детството му. Всички опити на Петроний да облагороди, т. е. да естетизира стихията на неговите чувства са напразни. И в тази натура, която не знае граници нито в гнева, нито в езическата си любов, в този варварски княз на чувствата бавно, мъчително, но непреодолимо поникват семената на една друга красота, друга надежда, друга любов. Наистина импулсът, който задвижва Виниций, е езическата му страст към Лигия, изгарящото желание да държи в ръцете си топлия мрамор на нейната плът. Но колкото повече се доближава до девойката и нейния свят, толкова повече разбира, че против волята му неговата езическа мощ се смирява, силата отстъпва място на покорството, страстта на обожанието. Директния сблъсък между

²⁹ J. Iwaszkiewicz. O Neronie. Życie Warszawy, 1966, N 2.

³⁰ „Quo vadis“, s. 559.

двата свята Сенкевич е представил не само чрез описанието на апокалиптичните сцени в римския амфитеатър и в градините на Нерон, но и като вътрешен разлом, като война, която бушува в гърдите на този потомък на квириги. Тази война го прави още по-податлив на неизразимата красота, която излъчва християнската и алчният глад на желанието му се стапя бавно, мъчително, но неумолимо. Виниций чувствава, че няма като че ли нищо по-чуждо, по-противно на неговата натура от този свят на всеопрощение и доброта, римската му природа яростно се бунтува и съпротивлява, но в душата му вече кълят други семена, към любовта се прибавят и някаква боязън, непозната нежност и покорство. Нишките, които го свързват с предишния живот, изтъняват и се късат, силата му ражда безсилие, гневът — отчаяние, страстта — страдание, той чувствава, че е изгубил ключа към собствената си сломена от любовта душа. С необикновена художествена сила Сенкевич е разкрил сложния психологически механизъм на тази драма у езичника Виноций, трагичното раздвоение в душата му, динамично-контрастните преходи от едно състояние към друго. Много често като че ли точно в мига преди да настъпи някакво просветление в душата му, предишната натура се сбужда отново, той се хвърля в живота с предишната страст и сляпа енергия, за да излезе оттам още по-безнадежден, по-отчаян. И нищо — дори най-безпогрешните доводи на Петроний — не е в състояние да го върне към езическото равновесие на предишното му битие. Защото след перипетиите на непоносимата за него трагедия Виноций разбира, че в сравнение с тези преследвани, измъчвани, разкъсвани и изгаряни хора, той е отчаяно самотен и нещастен, той може да има само Лигия, те — своя учител, своето учение, своите последователи, целия свят. И побеждават — не със силата на меча, а с упорството на вярата в доброто, в правдата и в любовта. Така образът на Виноций интригува с продължителния път, който той изминава — от войнишката несдържаност и езическа себелюбивост на чувството до християнската избистреност на любовта към Лигия, до коренно противоположното усещане за любовта в което доминират душевната хармония и мистичното съпричастие. Тъкмо тази любов го преобразява и от земен огън тя се превръща в искра на логоса. Че това е така се убеждаваме от последното му писмо до Петроний, в което проличава, че той е намерил пътя към една нова, оплодена от духа красота. Подбудата, която дава началния тласък на това движение, е наистина неговата езическа любов към Лигия, но силата, която го преобразява, е нейната християнска любов. Без дълбокото прозрение в същността на това чувство, преображението на Виноций не би било възможно. Справедливо Ю. Кшижановски, полемизирайки с критиците (френски, полски) на романа, отбелязва: „Действително тази любов, от първите до последните страници на романа, до писмото от Сицилия, е решаващ фактор в живота на патриция, но тя минава през различни метаморфози — от началния стадий — атоме грогапо до крайния — атоме сасго“³¹. Именно тази последна степен на човешката любов, основана на вярата в свършената нравственост и красота, спасява Виноций, точно така, както неверието не спасява нито Петроний, нито Нерон. Вярата в прошката, устремеността към върховната увереност преобразяват и Хилон Хилонид. Вярата, не страхът. Скитащ философ, хитър и находчив мошеник, доносник, който по израза на Петроний, ако съществува някъде царство на мерзавците, там би бил истински владетел, Хилон само в един единствен миг изживява прераждането. Читателят като че ли не е подготвен за този миг — нищо у този закоравял езичник не подсказва такъв край. Той предава на разбойниците християнския лекар Главк, става причина за гибелта на семейството му, шпионира християните, мамги ги, въпреки че се сблъсква с тяхното милосърдие и доброта, които закоравялото му сърце не може да разбере. Накрая, като извършва деянието на Юда и става причина за гоненията и страданията им, той достига върховете — приемат го като приятел на Нерон и августианите. Но когато започва кървавата вакханалия, съвестта му не може да понесе ужасните зрелища на безсмисленото кръвопролитие, за което се чувствава виновник. Срещата на Хилон с

³¹ J. Krzyżanowski. Twórczość..., s. 173.

Главк, на палача с неговата жертва има потресаващо драматично въздействие: когато обхванатият от пламъците Главк отново му прощава, в душата му се извършва обрат, той посочва на народа истинския подпалвач на Рим и, покръстен от апостол Павел, умира като мъченик. Този единствен и решаващ миг на искрено покаяние идва неочаквано, внезапно, като че ли неподготвен от цялото догавашно поведение на героя, от логиката на неговия характер³², но ние го приемаме като нещо естествено и правдиво, с онова вътрешно усещане за трагична радост, с което по необясними пътища душата се ражда за втори път. „Божията милост осеява най-често грешника не защото много е грешил, а защото много е страдал и е способен на най-голямо покаяние“³³ — тези думи, казани за герои на Достоевски, бихме могли да отнесем и към този герой на Сенкевич. Колкото и да са различни като творци, от това чисто християнско гледище аналогията между великия руски писател и Сенкевич не е неприемлива.

Докато образите на гравитиращите към християнството езичници са заредени с драматизъм, тези на християнския свят са цялостни като Софоклеви герои. От тях на апостол Петър, на Лигия и Урс донякъде са свойствени трепетите на вътрешна борба и колебания, но техният драматизъм е от нов тип, исторически обусловен от благовестието на настъпващата ера. Само Крисп, по природа склонен към краен нравствен ригоризъм, фанатично целеустремен и страстно апокалиптичен в пророчествата си за близкия край на света, ни подсказва за опасностите от догматизма, който може да превърне и най-светлата идея в буква, в регистър, в заплаха, в държавна санкция.

В битката за две епохи Сенкевич не е пренебрегнал и народа на Рим. В началото безформена маса, ловко насъсквана от управляващите срещу християните в жаждата й за зрелища, той се уморява от кръвта, започва да се отвращава от насилието. Невинно страдащите жени и деца събуждат съчувствието му, той се усъмнява, че те могат да запалят Рим, а когато научава кой е истинският подпалвач, омразата му се обръща против Нерон — именно народът на Рим защитава Лигия и Урс на арената: Стига кръв, стига мъчения! С народа не е безопасно да си играеш, гоненията имат обратни последици за тези, които са ги подклаждали. Така Сенкевич показва как в недрата на простолуднето се подготвя почвата за нови последователи на Христос, наството му ще се разраства, ученето му ще се разпространява с всеки ден, за да стигне всички краища на света — защото „кръвта на мъчениците е семе.“ Ето в това мъченичество на преследваните, във вярата им, че ще настъпи краят на злото зърху тая земя, социалистите са виждали протеста на милионите срещу тиранията и деспотизма, „моралното осъждане на властта, което винаги е предшествувало революционния взрив“³⁴. Неслучайно Енгелс, отчитайки началния стадий в развитието на християнството и социализма, обобщава: „И християнството, и работническият социализъм са подхвърляни на преследвания и гонения, техните последователи са били отравяни, към тях са прилагали изключителни закони: към едните — като към врагове на човешкия род, към другите като към врагове на държавата, религията, семейството, обществения ред. И въпреки всички преследвания, дори благодарение на тях, и християнството, и социализмът победоносно, неударимо са си проправяли път напред.“³⁵

Християнската епопея на Сенкевич в редица отношения продължава епичните традиции от Трилогията, които възхождат към античния и ренесансовия епос с неговата панорамна широта и монументалното на изobraжението. И в двата случая в основата лежат мащабни конфликти и събития, задвижени от гигантския механизъм на историята. Но ако в Трилогията Сенкевич е предимно исторически романст,

Роден на 15 ноември 1821 г. в Петербург. Осигналският вид пронахожда са от

³² Вж. И. К. Горский. Цит. книга, с. 203—204.

³³ Ф. Р. К. Шалда. Творчеството на Достоевски и неговото място в Европа. — В: Безсмъртие на творчеството. Варна, Г. Бакалов, 1984, с. 268.

³⁴ Вж. И. К. Горский. Цит. книга, с. 230.

³⁵ Пак там, с. 229.

за когото главната тема са събитията в тяхната външна мащабност и широта, което на преден план извежда изобразителното начало, а идеята за историята остава в сянка, в „Quo vadis“ е и идеолог, колосалният съдбосък между езичеството и християнството е и разлом между тези два свята със съдбоосни последици за историческата съдба на човечеството. Тук историческата тема прераства в идеологическа концепция, която произва същността на творбата, историческият роман става идеологически роман — цитадела на един морален кодекс; който според автора е в органически вътрешен контакт с проблемите на съвременността като обществена и като литературна действителност. (Неслучайно неговият генезис се свързва с борбата на Сенкевич срещу европейския декаданс, за морално обновление на обществото). В този смисъл този роман рязко се отличава от Трилогията — събитията, които налагат римската цивилизация в древния свят и изграждат неговата истинска история — войните, отсъствуват или се чувствуват само отгласи от тях. За сметка на това авторът се стреми да улови вътрешните импулси, „духът“ на историята, възпълнен според него в онези светини на човешкия морал, които слагат началото на една нова цивилизация и придават на историята и на човечеството онова, от което те най-много се нуждаят — морален характер. Не е тайна, че от 80-те години Сенкевич репрезентира някои консервативни идейни тенденции и възгледи. Но тук има и нещо друго. Съвсем справедливо И. К. Горски отбелязва, че критиците, които осъждат Сенкевич заради консервативното му мировъзрение и църковна идеологическа насоченост, смесват „идеологията на писателя с идейното съдържание на художественото произведение“⁸⁶, което в конкретния случай придобива дълбок общочовешки смисъл за победата на доброто над злото, на красотата и морала над жестокостта и насилието.

⁸⁶ И. К. Горский. Цит. книга, с. 160.