

АВТОНОМНОСТТА НА ВДЪХНОВЕНИЕТО И МЪКИТЕ НА ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

И аз самият съм мъченик, чужденец, когото не фури-
ите, а музите и грашите и целият блажен сонм от бо-
гове измъчват и засипват с видения.

Гьоте

Творческото призвание е дар свише, извор на радости и наслада, но едновременно и извор на мъки и страдания, докато мозъкът, въображението и психиката се освободят от натрапливото присъствие, от тиранията на зародилата се концепция. Понякога тя се ражда със словесния отливък, дори с музикалната зашифрованост на съдържанието, както при П. К. Яворов, и тогава творческото отреагиране протича по най-краткия път на осъществяване, неусложнено, гладко, с ускорено темпо, дори на един дъх, като готов и завършен продукт във всичките си части. Най-често обаче процесът на бременност, особено при големите поетически или белетристически творби, продължава повече от нормалния период, зареждат се мъчителни часове на трепетно очакване, творецът изживява напрегнати дни и безсънни нощи на непрестанна борба както с концепцията, така и с нейното избистряне и разработване, със словесно-стилното ѝ оформяне, градусят на творческото напрежение и вдъхновение започва да се понижават, стига се дори до най-ниските нива на динамичния импулс, изтласкан често пъти от някой по-интензивен творчески напор. И така концепцията остава само един биографичен момент, регистриран в някоя изповед или в дневника, в случаен разговор с приятел или в някое писмо.

Едновременно с явните творчески изблици на повърхността някъде дълбоко в подсъзнанието зрее кълнът на новото зачатие. Преди да удари часът на рождението, всичко е промислено и съчетано до най-малките подробности както в живия организъм, който, за да може да функционира с всички органи, да диша и да живее, трябва да представя хармонично изградена биологична цялост. Ротационният механизъм е извършил своята работа, остава само последният гласък на родилния процес, за да се задвижи ръката и да поеме готовата вече рожба, но точно в този вдъхновен миг понякога поетът пропуска динамичния позив и назрялата рожба не намира пътя към светлината, а остава в утробата със скритата надежда, че отново ще настъпи пропуснатият контакт с ръката. Години подред въображението на П. К. Яворов е запленило от образа на Боян магесника, брата на цар Симеон, покрай другите си творби през това време той доосмисля историческата обстановка, дори загатва пред професор Михаил Арнаудов, че тя е вече зрял цялостен организъм:

„Имам я цяла целеничка, готова разпланирана в главата си. Трябват ми само три недели, за да я напиша. Струва ми се че ако замижа, ще я прочета написана в главата си до най-малките подробности“ („Към психографията на П. К. Яворов“, с. 41).

Но ръката не се задвижва и драмата остава само едно зачатие без рождение, както и още много други творби и на други големи поети или писатели, макар през това вре-

ме да се явяват на бял свят други произведения, и то за по-кратък период на бременност само защото вътрешният напор е по-стихийен и успява да установи контакт с ръката. Един малък повод може да предизвика по-бурна творческа реакция и да разбърка запланирания ред. Вдъхновението има свои капризи и не се подчинява на нашата воля. Автономността на творческия процес, тайнствения механизъм на вдъхновението най-добре изразява поетът Атанас Далчев:

„Поезията се ражда не когато ние искаме, а когато тя иска. Тя прилича много пъти на забравената дума, която ни идва на устата, само след като сме престанали да я търсим.“ „Фрагменти“

А и съдбата обича да си играе понякога жестоко с гениите, сякаш за да манифестира още по-ярко своето всевластно, „вето“:

„Тъй никой не знае, кого ще сломи гръмът на съдбата, когато удари“ (Ал. Божинов, сп. „Смях“, г. IV, бр. 116).

Драмата остава неродена, защото този път съдбата избира Яворов за своя жертва.

Вдъхновението е не само капризно, но и тиранично като някоя красива жена, която, убедена в своя чар, най-безцеремонно изтиква съперниците си от фокуса на интереса. И Емилиян Станев за момент се подчинява на нейния властен чар:

„Чудна работа! Седнах уж де работа върху „Търновската (царица)“, а изведнъж започнах нещо нова, съвременния роман, „Пет дни“. Как стана, и аз не я разбрах. Така е, изкуството не е воля, а вдъхновение.“

Но внезапно зароденото вдъхновение се оказва краткотрайно, едно мимолетно озарение, което угасва, защото творческият процес изисква продължително отлежаване на сюжета и макар писателят да се подчинява на породилия се импулс с пълната увереност, че ще овладее сюжета, още следният ден развива тази илюзия:

„Това, което му се мерзелеше обаче тогава, остана неоформено, защото още на другия ден, всъщност през ноща, седна на масата, огледа внимателно композицията на „Антихрист“ и направи някои размествания на отделни пасажки.“ (Надежда Станева, „Дневник с продължение“, с. 301—302, С., Профиздат., 1981 г.)

Както романът „Султан на лов“, така и „Пет дни“ остават само неосъществени намерения, само заглавия, които от време на време ще тревожат писателската съвест и пак ще потънат в подземията на съзнанието с надеждата, че един ден ще удари и техният час.

Борбата с покоряването на една концепция, на един зародил се сюжет понякога се разраства в патологична напрегнатост, особено когато волевото усилие не е в синхрон с вдъхновението и се мъчи изкуствено да създаде творчески импулси. Нерядко тя се разраства дори в някакъв космически бунт против обречеността на перото, срещу проклятието на творческото призвание, срещу музите, превърнали с във фурии, които рушат покоя, съня, ограбват поета от правото на личен живот, намесват се тиранично в съдбата му и я изхвърлят от предначертаните релси, превръщат го в мъченик, както се изразява Гьоте. Безумието е почти неразделен спътник на това творческо напрежение, особено когато е съпроводено и с борбата за насъщния хляб, за място в живота или в олимпийската йерархия на богопомазаниците. Един от най-даровитите немски лирици — Йохан Кристиан Гюнтер (1695—1723) завършва живота си с умопомрачение и в голяма нищета след дълга борба за творческо утвърждаване и наложителността да следва едновременно и медицина, за да може да изкарва хляба си. Не по-завидна съдба има и Фридрих Хьолдерлин, обречен на скитничество като частен учител и раздвоен между суровите повели на живота и тираничната мощ на поетическата стихия. Миговите на слънчево озарение потъват бързо в дългата нощ на затмениято. Роден през 1770 г., той написва през краткия си непомрачен от безумието живот незабравими стихове, романа „Хиперион“, трагедията „Емпедокъл“, изживява възраждащата сила на любовта с Диотима (Сузете Гонтар), покачване на творческото вдъхновение и след това тежък психически срив (1802 г.). Прекарва почти четирисет и една година в душевно затмение. Още по-трагична е съдбата на Хайнрих фон Клайст (1777—1811), който потъпква

наследствената традиция да завърши военна академия, за да се посвети на писателското звание, но и той попада в мелницата на нерви, защото животът го подчинява на други закони и не държи сметка за неговите сърдечни влечения. При това утвърждаването както в живота, така и в поезията съвсем не бърза с ритъма на неговите идеални представи, а вдъхновението се оказва още по-капризно, дори съвсем неблагоприятно към неговите планове и намерения да си извоюва безсмъртие. Когато се залавя за разработката на трагедията „Роберт Гискар, херцог на норманите“ Клайст е обхванат от трескава воля да покори сюжета и да го превърне в една величава драма на изключителната личност, но заедно с това да убеди всички в изключителността на своя поетически талант. Той носи съзнанието, че му предстои „борба на живот и смърт“, носякаш тъкмо усилието на волята прогонва вдъхновението, държи в напрежение духа и тялото му, изпълва го с отчаяние, убива желанието за живот: „нямам никакво друго желание освен да умра, колкото се може по-скоро“, споделя той с годеницата си в едно писмо. Борбата прераства в трагизъм, хвърля го непрекъснато в кризи на душевно затмение, а след възстановяването на равновесието отново в отчаяние: „Небето знае, моя скъпа Улрике, колко драговолно бих дал по една капка кръв от сърцето си за всяка буква на едно писмо, което да започва с думите: Моята творба е завършена!“ (писмо до сестра му Улрике). Недоволството от това мъченичество го обхваща в Париж толкова стихийно, че той унищожава ръкописа на трагедията, но въпреки това тя продължава да се натрапва на съзнанието му и да го хвърля в още по-остри душевни кризи. След тежък нервен срив той отново се връща към нея, нахвърля 10 сцени, но въпреки това тя остава само фрагмент, отпечатан през май 1808 г. в сп. „Феб“, редактирано от самия него и Адам Мюлер. Ясно е, че трудностите се крият повече в самия недраматичен характер на сюжета, отколкото в самото дарование на Клайст. Титаничният копнеж на Гискар по безсмъртие претърпява неочаквано крах точно в момента, когато той стои пред най-голямата си победа пред вратите на Цариград. Не друг го срязва, а чумата, която тук играе ролята на случайност, а не на драматичен противник. Една ситуация, която напомня трагизма на цар Калоян, само че той става жертва не на чумата, а на политическо коварство и поради това представя сюжет за величава трагедия на една голяма личност. При другите си творби Клайст покорява по-лесно сюжета, но животът му представя все още силно начупена линия. След кратки проблисъци на успокоение неравната участ го връща отново към първоначалната борба за зальк хляб, разбива илюзиите, че сам може да направлява живота си и да се отладе, да се посвети изцяло на писателската си дейност. Магическият кръговрат изтощава силите му, подкопава здравето и душевното му равновесие, периодите на униние, на потъване в тежки психически кризи все по-често прекъсват творческата му работа. Сенките се стелят в душата му, кръгозорите са стъмени от политическите събития, борбата за утвърждаване като писател потъва в бюрократическото бездушие. В раздражението си той унищожава ръкописи, чувствава се окован във вериги и намира единствен изход да се освободи от тях чрез смъртта. На 11 ноември 1811 г. той убива при Ванзе до Потсдам най-напред Хенриете Фогел, а след това и себе си.

Изпълнен с мъченичество е и пътят на Херман Хесе към пълно творческо утвърждаване. В него още по-мощно се проявява тиранията на поетическата стихия. Макар все още несъзнатна в нейната ненадломима мощ, тя влиза непрекъснато в конфликт с родители и възпитатели, руши границите на подчинението и го поставя още като дете в революционно отношение към всичко, което спъва свободната изява на вътрешните пориви. При живи родители той си извоюва самостоятелност на сираче без родители, за да може да следва свободно вътрешните си влечения. Животът му представлява огърлица от разноцветни мъниста с различна шлифовка, понякога и с остри ръбове, когато борбата поломява неговата все още неукрепнала детска физика и психика и той попада в заведение за душевно болни. Поезията го извежда от кратките душевни затмения, макар многостранните му дарования да усложняват все още очертаването на едно определено творческо развитие. Тя остава вълшебното лечебно средство за преодоляване и отреагиране на ударите на съдбата и го спасява от отчаяние и униние. Той доживява голямото признание, книгите му прехвърлят границите на двете му роди-

ни — Германия и Швейцария, а през 1946 г. получава и Нобеловата премия за литература.

Не всеки писател или поет може да си припомни мига на творческо оплодяване на мисълта, непосредствения повод, но породи ли се веднаж една концепция, тя се налага с тиранична мощ на психиката и въображението, задвижва ротационния механизъм и той продължава да се върти, макар и с бавни обороти, понякога дори в течение на цели десетилетия, докато удари часът на рождението. Често съвсем неочаквани и случайни поводи могат да ускорят този акт на освобождение на психиката, както при романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“ — непосредствените събития в родината му и Втората световна война, предизвикала дълбоки сътресения както в личния му живот, така и в съдбата на човечеството, а при Гьоте завършването на втората част от трагедията „Фауст“ след дълголетно зреење под влиянието на Фридрих Шилер. Още по-интересна е творческата биография на драмата „Натан мъдрецът“, която изобщо едва ли щеше да види бял свят, ако в своята безизходна позиция на човек със запушена уста Лесинг не беше потърсил поетическо средство да продължи полемиката с пастора Гьоте и не бе изровил скицата на драмата от архива на погребани ръкописи. В писмо до брат си Карл той споделя, че преди години бил скицирал „глуповото хрумване“ за една драма, която можела да му послужи в спора с Гьоте. Нямащо защо да пали цяла клада, за да изгори на нея един комар, а така щял да проповядва несмушавано от своя стар амвон — театъра (в писмо до Елиза Раймарус). Смята, че по този начин ще устрои на богословие много по-лоша игра, отколкото с още десет полемични фрагмента. Съживена от огъня на вдъхновението, скицата на един дъх се превръща под перото му в жив функционален организъм. Започната като полемична драма на 14 ноември 1778 г., отначало в проза, а после, под динамичния напор на едно внезапно породено стихийно вдъхновение, в петстъпни ямби, драмата е вече готова на 7 март и през май 1779 г. излиза от печат. Така чрез литературната творба Лесинг постига това, което не успява да постигне с богословската си полемика, защото с поетическото си слово тя заговаря много по-мощно и с образа на Натан се дава на човечеството най-светлия символ на любов към ближния и веротърпимост, а в същото време донася безсмъртие на автора си.

Също и Томас Ман не търси темите на произведенията си. Те се „самозараждат“ и както казва синът му — Голо Ман — в спомените си: „баща ми не търсеше темите си, те просто идваха сами при него и се налагаха на творческото му съзнание“ (сп. „Университас“ 1968 г. кн. 9). Задвижено ли е веднъж въображението му, макар и в подсъзнанието, творческият кън продължава да вирее, подхранван непрестанно от нови впечатления и преживявания, докато удари часът на рождението. През това време образите се избистрят, получават остър релеф, но най-вече лична трактовка, макар понякога чисто външни подбуди или реални съответствия да се намесват в първоначалната концепция, но както казва Голо Ман, „той вижда образите си „отвътре“, работи с въображение и натрупан опит, така че винаги ги подчинява на лично осмисляне. По тази причина реагира с недоумение, когато някои негови критици се мъчат да установят връзка между неговите герои и конкретни личности. Поводът може да е конкретен, но образът е вече продукт на неговия творчески гений. Това важи всъщност за всички творби с реалистичен рисунък и не един и двама писатели са принудени да се отбраняват срещу опита да се свържат героите им с тази или онази личност. Поводът може да е реален, но той е само първопричината, първоначална скица, запълнена с характероложки черти и багри, с плът и кръв от самия автор, така че да се превърне в жив организъм със своя субективна правда и реалистично въздействие. Когато съвременниците на Гьоте търсят реални съответствия от неговата среда и Каролина Флаксланд поисква от него обяснение, дали наистина тя е послужила за образец на Леонора от „Патер Брай“, той отговаря: „Поетът взема от един индивид толкова, колкото е необходимо, за да вдъхне живот и истина на своя образ — другото той черпи от себе си и от впечатленията си из живата действителност.“ С този отговор Гьоте подчертава независимостта на художествения образ от непосредствения повод в живота. А Константин Гьълбов, за да предпази от търсенето на съответствия в Перушица или в Пловдив за изобразените герои

в хумористичния роман „Гологаниада“, предварително в послеслова към него, изтъква, че изкуството си има своя правда и градовете и селата не се явяват напълно такива, каквито са били в действителност, те са пречупени през един хумористично нагласен обектив и затова в известен смисъл хиперболизирани в техните отрицателни прояви, в разцепление с естествената представа за тях. От някои реални впечатления от хора той изгражда синтетично един нов образ, който, пренесен в хумористични ситуации, е вече лично изобретение на автора, един нов портрет, едно хумористично изображение, нарисувано с много ярки и релефни багри, но загубило вече своята първородна индивидуалност, добило своя субективна правда и реалистично въздействие.

А Атанас Далчев отбелязва, че не е важно дали романистът е взел своите герои от живота, важно е дали ги е създал живи („Фрагменти“). До каква степен образът принадлежи на писателя, проличава при сравнение на прототипа и синтетичния нов индивид, който вече е подчинен на една сложна фабулна концепция, а тя изменя коренно неговата реална първооснова, така че се получава вече един биологично-психологически хибрид, рожба на творческо въображение. Моделът на д-р Фаустус е Ницше, неговите уста говорят с реминисценции на поразения от сифилис философ, но той е самият Томас Ман с цялата му раздвижена емоционалност на поет, музикант, мислител, защото вътрешният свят на Адриан Леверкюн, подчинен на неравните изригвания на темперамента под въздействието на болестта, може да се разтълкува интуитивно чрез съпреживяване на едно такова състояние. И тук се натъкваме на голямата борба, която всеки автор трябва да води за отливането на новия образ като индивидуалност, създадена от неговото творческо въображение и подчинена на сложните взаимоотношения във фабулата. Така дон Карлос в хрониката е бил дегенерат, уродлив и къц, умствено недъгав, а Шилер създава от него пленителния образ на испански инфант, носител на възвишен идеал, и красив не само като външност, но и като морална личност в духа на калогатията, един класически идеал на просветен монархизъм. Историческата личност се превръща за Шилер на „любимо момиче“, той го носи в сърцето навсякъде със себе си, „Карлос има душата си от Хамлет на Шекспир, от Юлиус на бурноустремния писател Лайзевиц — своята кръв и нерви, а от мене своя пулс“ (в писмо до приятеля му Райнвалд). Синтетичният образ на дон Карлос е явно доказателство за откъсването от първообраза и основната му преработка не само що се отнася до изграждането му като поетическа индивидуалност, но и като фабулна първооснова за вътрешната композиция на трагедията, за мирогледната постановка и включването на целия персонаж в динамично взаимодействие около личността на инфанта, а това значи пълно преустройство на историческите дадености и прехвърляните им в творческото въображение на Шилер, Неусетно трагедията се превръща от любовна драма, както е замислена в началото, във „висока“ политическа трагедия, в която любовта служи като фон за изтъкването на висши държавни идеали и подмолни борби срещу установяването на един просветен дух на управление. По тази причина Шилер преработва прозата в духа на френската класическа трагедия в стихове по образеца на белия петостъпен ямб на Лесинг. А всичкото това напрежение струва безсънни нощи, отричане от най-елементарните радости на живота, душевни кризи и изтощение, отчаяние и униние, когато вдъхновението внезапно отлетя. . .

Примерите за мъките на писането са безкрайни, като почнем при съчиняването дори на едно писмо. Подтикът съществува, дори в общи черти схемата е готова, вземате перото и започвате да пишете и едва тогава настъпва разнобоя между мисловната и словесна фактура. Задрасквате отначало отделни думи, после изречения, откъси и най-сетне скъсвате листа. Същата съдба сполита и втория, и третия и четвъртия, докато се намери писменият отливък на породената концепция или мисъл. А в много случаи писмото или разказът остават само едно неосъществено намерение, защото сте се уморили от мъчителната борба със словесния израз. Често пъти поетът или писателят си създава дори имунитет срещу мъките на творчеството и с малко хумор или подтекстна ирония регистрирава немоцта си да премине от зараждането на творческата мисъл

към нейното писмено осъществяване. Това състояние е изразил прекрасно Атанас Далчев само с няколко реда на образно внушение:

„Както страдащият от безсъние дреме целия ден, но рече ли да си легне, сънят го напуша, така и аз неспрестанно съм нападан от мисли и достатъчно е да посегна към перото, за да се присънат те всички начаса. О, безсъние на моята мисъл!“ („Фрагменти“)

Но както сънят неотменно ще покори безсънието, така и творческата немощ ще бъде победена от повелята на продуктивното вдъхновение, което сякаш изчаква пълното узряване на мисълта и зародената концепция. Същият този Атанас Далчев познава дълготрайния процес на творческа бременност, автономността на тайнствения механизъм на вдъхновението, който не се нуждае от никаква акушерска помощ, когато рожбата е узряла и намира да излезе на бял свят:

„Аз не съчинявам, аз не гоня мислите си по белия лист с перо в ръка, а ги оставям сами да се развиват в мене. Понякога съвсем ги изоставям или по-точно те ме изоставят. Но във всеки случай, когато сядам на масата, произведението ми е готово. Аз не пиша, само записвам.“ („Фрагменти“)

При Елисавета Багряна напорът на емоционалния афект е толкова взривен, че тя го отреагира веднага в поетическа изповед, „откъсвала е от себе си изживяното, изстраданото, болката, радостта, отначало само за себе си, а после, за да го каже на другите“ (в „Литературен фронт“, 23 април, бр. 17). Стихотворенията са нейният поетически дневник, написан с гладко перо, с пълния словесен отливък на развихреното чувство и вдъхновение. Дори в по-късните репродукции на преживяванията на любовта с Боян Пенев се чувствува интензивната сила на едно чувство, което се излива стремително като бързоструен поток, без препъвания и задръжки, с първородна мощност на творческата стихия, с едно вечно младо вдъхновение дори в столетната възраст.

Дора Габе е едно безкрайно интересно творческо явление. Лиричната настройка на младежките ѝ стихове на старини претърпява философско-мисловна пренагласа, и то съвсем спонтанно. Нейните интересни мисловни озарения идват в процеса на самия творчески акт внезапно като светкавици, както при решението на една математическа задача (Снежана Кралева. Докосване до Дора Габе, изд. Отечествен фронт, 1987 г.).

А поетът Димитър Панталеев изповядва „Лесно пишат само графоманите“ („Объркани спомени“, изд. Български писател, 1986 г.), защото и той познава, въпреки дълголетната си поетическа практика и преводаческа дейност мъките на борбата със словото.

Разбира се, при едно стихотворение е много лесно да се придържа поетът към музикалната структура или фабулната ядка и така да се отлее изведнъж като готов продукт на белия лист, много по-трудно е да се преодолеят композиционните трудности и сложни взаимодействия и връзки между отделните герои в една дълга повест, роман или драма, поради което мъките са свързани понякога с досада и умора, захвърляне на ръкописа, повторно връщане към него, с творчески и композиционни рецидиви на първоначалния замисъл, дори с погребването му в архива на недовършените или бракуваните ръкописи.

Въпреки външното впечатление от голямата продуктивност на Йордан Йовков и разказвателната лекота на неговата проза, всъщност и той води борба със словото и изказа. Пред Деспина Йовкова той признава: „Аз не мога да пиша лесно, аз пиша мъчно и то много мъчно“ („Спомени“, изд. „Наука и изкуство“, 1987 г.). Йордан Йовков имаше своя собствена творческа физиономия, погледът му е отправен навътре към пьстрия калейдоскоп от спомени и личности, съдби и събития. Като Томас Ман той изгражда своите образи „отвътре“, всичко е облъхнато от романтиката на миналото, пречулено и пречистено през обектива на дистанцията, затова действа убедително, открито върху контрастната материя на настоящето. „Някога“ и „сега“ — това са двата полюса, които дават релеф и патина на фактора „време“, на „нрави“, „бит“ и „хора“. Той непрекъснато обработва натрупаните впечатления, подлага ги на творческа дести-

лация, осмисля ги по Йовковски, дори животните добиват чрез неговото перо своя индивидуалност. Пак в спомените си Деспина споделя:

„Както всички свои романи Йовков предварително толкова много ги обмисляше, разработваше и живееше с тях, че те бяха вече готови. Само трябваше да седне и да ги напише.“

А това значи, че той чака да удари часът на събдновението, когато родилните мъки няма да се разразят така остро и всичко ще мине по най-безболезнената процедура. Разковничето на този безболезнен родилен акт се крие преди всичко в любовта на писателя към неговите герои, затова и рожбите на любовта носят отпечатъка на пълно потъване в тяхната душевност и разчитане на сложната им или примитивна същност. Йовков притежава дарбата на сърцевед, способността да се вживява във вътрешния мир на героите си, дори в мъката на животните, да разтълмява техния невнятен говор, да говори с езика на героите си, да бъде мъж и жена — колкото и странно да звучи — тъкмо жените са обрисувани с неподражаемо майсторство — да влага в устата им цялата набрана житейска мъдрост, покрусите и разочарованията и така чрез разноликите съдби да изгради цяла портретна галерия с такова живо художествено внушение, че всеки един образ говори с името си като феномен и символ, запечатва се в съзнанието като неповторимо явление или морал в действие: Албена, Антица, Боряна, Сарандовица, Вълкадин, Стоил, Серафим, Калмукът Сали Яшар, Женда, Дафин, Калин, чичо Митуш, пъстрата масова композиция от „Старопланински легенди“, от посетителите на „Антимовския хан“ или от кафенетата в романа „Приключенията на Гороломов“, от великолепните платна с масови сцени или отделни интериори. Всеки един от неговите герои е осмислен във всекидневното му трудово битие, с неговите преживявания, мъки и теглила, във всеки един от тях обаче се чувствава живото присъствие на Йовков, на неговото отзивчиво сърце, четката на художник, наблюдателното око на психолога, въображението на сценичен оформител, който умее да разположи в общата композиционна рамка всяко нещо на подходящото място, за да въздейства в общия план като необходим композиционен детайл, но и като субективно преживяване, да превърне човека в елемент от природния или трудов декор и така да го изтръгне от неговата индивидуална изолiranост. По тази причина никога не можем да си представим когото и да било от героите му сам по себе си, откъснат от средата му, от природната или трудовата рамка, от историческата ситуация. В това вътрешно и външно взаимосъчетание лежи голямото майсторство на Йовков, разковничето на неговото перо: той свързва чисто емоционалното въздействие винаги и със зрителни внушения, с трудовата и битовата действителност, с картини от всекидневния бит, с масови изображения и композиции, разгръща заедно с личната съдба платното на национални беволви и катастрофи. Можем ли да се представим Божура без живописния старопланински декор или Вълкадин другояче освен в характерната за него поза: забил поглед в заробената част от селото да разговаря на високия баир с бога? А това вече е готова картина, сътворена от сърцето на поета и окото на художник-живописец, но и от мъката на хилядите българи от двете страни на прерязаното през същето село.

За да получат образите пълнокръвен живот, той обработва диалога с всичките индивидуални нюанси. Седнал на една маса в сладкарница „Цар освободител“ или във „Виенската“ с поглед, мислено зареян в ширните поля на Добруджа, той продължава вътрешните диалози със своите герои, а самата Деспина има чувството, че понякога той напълно отсъства с духа си и се рее в съвсем чужди светове. Особено напрегнат е родилният акт с първите симптоми на творческото чудо. Тогава до такава степен потъва в своите видения, в атмосферата на своите герои, че всяко влизане на когото и да било в стаята, му действа като шок. По тази причина гостите са рядко явление в техния дом, но още по-рядко той ходи на гости. Творческото вдъхновение изисква пълна концентрация, изолiranост от непосредствената обстановка и среда, за да може готовата лента да се развие в своята непрекъсната верижност на произшествия, образи и природни картини, в своята мирогледна скаченост и свързаност, в композиционните си детайли и локален колорит, в говорните партии и по този начин да се сътвори един

цялостен организъм, една единна фабулно-биологична плазма с внушението на живо същество, което диша и заговаря със собствените си органи. За творчеството на Йовков е характерно тъкмо реалистичното въздействие на образи и действителност, непосредствената атмосфера на произшествията и душевните реакции, на диалога и живата реч, а това изисква вживяване, превъплътяване, отиндивидуализиране от собственото Аз, което, макар привидно да отсъства, невидимо участва в битието на всеки един от героите, независимо дали е мъж или жена, селянин или гражданин, трагичната личност на Вълкадин или пародираният образ на Гороломов. Най-лесно е да разказваш в първо лице, да бъдеш себе си, да говориш за себе си и личните преживелици, да се портретираш като емоционален и интелектуален индивид, най-трудно е да забравиш себе си и да пътуваш от образ в образ, да пресъздаваш като творец и опитен психолог чуждото битие, да бъдеш огледалото, в което се оглеждат индивидуалностите на всички лични местоимения: ти, той, тя, ние, вие, те. . .

До каква степен образите са изяснени в съзнанието на Йовков личи особено при драмите му. Потресен и вълн от себе си от постановката на „Боряна“ при една от репетициите, той написва забележителни коментари към всяко от действащите лица. Изтъква неразбирането на основния замисъл на драмата, окарикуатуряването на образите, изопачаването на езика, липсата на усет и музикална линия на диалога, на външна и вътрешна истина. Пиесата му я няма! От описанията, които дава, се получава картина от фламандски художник, която говори с всеки детайл както за героя и неговата душевност, така и с пластично изграденото поведение и битова обусловеност. Само по тези бележки¹, написани с перото на един истински голям писател и литературен критик, може да се съди за подробното разработване на всеки детайл и неговото художествено преосмисляне с оглед на театралната техника, където зрителното впечатление от жестове, пози, мимики трябва да се включи синхронно в слуховото възприятие от диалога и съдържанието.

При драматичните творби родилните мъки се съпровождат почти винаги от непрекъснати рецидиви, защото в своя първороден вид те се оказват сценично неприложими. С оглед на театралната действителност, а и поради намесата на режисьора, се налагат прекроявания, ампутации на монолози и диалози, коренна преработка на развързката, а всичко това означава нова борба със сюжета, изменение на първоначалната концепция, разграждане на героите. Рядко се представя една драма в първородния ѝ вид. Тя се заражда спонтанно, без да се подчинява на строги сценични норми, които биха изсушили още в самия зародиш свежестта на сюжета. Шилер не веднъж се стълквява с хирургическата намеса на режисьора, а това означава нови мъки, нови безсънни нощи. А Йовков изживява истински душевен трус от постановката на „Обикновен човек“, намерил отражение в едно неизпратено писмо до директора на театъра (вж. С. Султанов, с. 269—273).

Мъчно пише и Елин Пелин (в. Народна младеж“, 16 февр. 1949 г.). За него писането е „учене“: „Как съм се учил да пиша“. Самият израз „учил“ издава критическо отношение към писането, умение, извоювано в борба със словото, с неговата сетивна и образна сила на внушение, с неговата лексикална ограниченост и превръщането му в жива сила в отношенията между хората и битието на човека. Много трудно е да бъдеш учител сам на себе си, а и едновременно и критик, защото трябва да се дистанцираш от себе си, да се превъплътиш в ролята на страничен наблюдател, а това мъчно се постига, защото се пречи на непосредствения творчески процес, когато човек се раздвоява. Винаги се следва първият непосредствен порив на мисълта, а словото като художествено превъплъщение е вече вторичен процес, критична преоценка на написаното като адекват на зародената концепция. Способността за критическа преоценка се раздвижва при преписването на отлятия вече текст, дори след отпечатването му, когато се възприема повече като чужд. „И трябва да кажа, че при всяко преписване се получаваше по-добра поправка на самия разказ.“ Имало е случай само за една зачеркната дума Елин Пелин да пре-

¹ Вж. С. Султанов, Йовков и неговият свят. С., Български писател, 1971, 129—132, 266—273.

писва четири или пет пъти разказа, защото не можел да търпи каквито и да било зачерквания в ръкописа, те го дразнели. Борбата продължава и след отпечатването, и то с раздвоено чувство на критическа строгост: мъчно се решава да прочисти някои цветисти плевели, които все пак придавали известна колоритна красота на стила: „Доколкото ми е възможно, помъчих се да очисти плевела, без да погазя нивата. Но не ми даде сърце да очисти всичко. Оставих някои, да речем от хубавите грешки, защото ми беше жал за наивната чистота, с която съм ги направил през моите млади години.“ (Послеслов към изданието на събраните съчинения. Изд. „Хемус“, 1938—1943).

Тиранията на зародената концепция, автономността и капризите на творческия процес, натрапливото присъствие на главния герой или на по-голяма група от човешки типове е известна и на Емилиан Станев. Благодарение на изчерпателния дневник на Надежда Станева (Профиздат, 1981), която участва в този процес на творческо израстване и узряване не само като опитна наблюдателка, но и със своята критическа и културна намеса, е навървяна с даровитото перо неравната борба, мъката и непрекъснатите рецидиви за избистрянето и овладяването на сюжета. Така е разкрита тайната между първоначалния замисъл и продължителните мълчаливи преработки до последния завършек. Майстор на късия разказ, чиято фабулна композиция веднага изкристализира в определена рамка, Емилиан се хвърля с безумна решителност в сложната композиция на големия роман, в една многофабулна, разнопластова социална и историческа действителност, а по начало той е свикнал на едностранна творческа режисура при разказите за животни, на непосредствено наблюдение и бърза репродукция на зародилата се повод. Сега героите са не животни, а хора с различна индивидуалност и става нещо необикновено за неговия творчески метод: вместо той да ги управлява, те почват да го управляват, да се намесват тиранично в неговата концепция, в живота му, в сънищата му, да го измъчват с изискванията си за реалистична правда и историческа достоверност. Замислен отначало като повест, романът „Иван Кондарев“ отлежава близо петнадесет години (1949—1958—1964), преосмисля се, прекроява се, изникват отделни страници, цели глави, преработват се отново, оформят се портретни и мирогледни детайли, доизпипват се диалозите като стилно-диалогично превъплъщение и всеки един от героите получава своя говорна индивидуалност и стилно-езиков портрет. А тази борба не е била лесна, защото всеки герой е даден в определена социална и езиково-стилна рамка на своя произход и обществено положение, на своето културно ниво. Пред Свинтила той признава, че героите му го преследват, той ги вижда не като безплътни сенки, а като живи същества от кръв и плът. Зрителното впечатление е толкова конкретно, че мислено той дотъкмява облеклото им, придава им жестове и характерност (сп. Септември, кн. 2, 1987). Така те се настаняват в съзнанието му и години подред го тиранизират с присъствието си, превръщат се за него в насъщна действителност, но за насъщна действителност и за неговата съпруга, защото тя е първият му читател и безпощаден критик. В отличие от творческия натюрел на повечето писатели (Иван Вазов, Йордан Йовков, Димитър Талев и др.) Емилиан Станев се отличава с голяма излиятелност. Особено характерна е за него склонността да споделя творческите си хрумвания, зародилата се концепция или да чете пред приятели и колеги току-що написания откъс от разказ или някоя глава от романа, и то не толкова от писателска самомнителност, а от неосъзнатия порив да изясни за себе си при четенето още неразкритите взаимовръзки и тънкости в оформянето на фабулата и образите, да провери чрез устното възпроизвеждане ефекта от звученето, на музикалната линия на разказа и живота въздействие на героите, психологическата правдоподобност на вътрешния рисунок. Многократната репродукция на сюжета все по-дълбоко му изяснява недъзите на първоначалната концепция или на нейната разработка и така, когато сяда да пише последната редакция, разказът или романът вече представя един готов творчески продукт, промислен основно и проверен в детайлите като емоционално и художествено въздействие. Доста често обаче при тези непрекъснати репродукции той стига и до отрицателен извод. Така Петър Диневски пише в предговора към „Дневника“:

„Слушал съм го да казва след разказан сюжет:

„Не, не е това, още не го виждам, още нещо трябва.“

И в много случаи зародилата се концепция остава неосъществена, защото и той самият чувства нейната функционална непълноценност, но там, където открива един жизнеспособен организъм, той, макар и след години, отново се връща към него, защото вибрациите на ротационния механизъм продължават да тревожат творческата му съвест.

Голямата композиция на романа „Иван Кондарев“ изтиква на заден план концепциите на много от зародилите се вече разкази. Пред Свинтила той твърди „книгата е в мен, аз просто я изписвам, макар това да не е иито просто, нито лесно“, но от дневника на Надежда Станева съвсем не личи, че книгата е в него и че той просто я изписва. Кризите на творческо нежелание, на един вид „творчески мързел“ — понякога от две години, — за които разказва тя, са всъщност необходим отход, набирание на нови сили за борба със сюжета, за изясняване и отлежаване на фабулните взаимосплитания, за по-релефното очертаване на събития и личности и за изчакване на новия творчески изблик, на автономната тирания на вдъхновението, което не идва по поръчка. В тези привидно безтворчески паузи все по-гъсто се наслояват впечатления, характероложки елементи, пълни сцени от междучовешки отношения и обществени явления. Първоначалното платно добива все по-широки размери, защото се разпростира вече не само върху човешки обекти, а включва и природни екстериори, домашни интериори, все като необходим фон към животрептящото битово всекидневие. Явно е, че той не остава само при зрителните изживявания на впечатления и спомени, а вътрешно преминава и към диалози със своите герои, особено като се има предвид неговата голяма словоохотливост и говорна ударност в репликите. Диалозите с тях му се налагат, за да може да изкристализира в завършен вид мироследно-динамичното течение на противоречивите партии. За малките разкази важи неговата максима: „всяко произведение се ражда с формата си като цветето, като листото“, на за един роман от мащаба на „Кондарев“ формата представя цяла гора, и то от разнолистни дървета и по тази причина основният замисъл се разклонява в много второ- и третостепенни подфабули, колоритни характероложки разветвки и биологични разновидности. Докато отначало го увлича голямата идея на романа и той си въобразява, че само като седне, ще го напише и в първия напор на вдъхновението нахвърля 150—160 страници, стреснат от безпощадната критика на съпругата си, която намира всичко още много сурово и бледо, той подхвърля всичко на основна преработка със съзнанието, че вдъхновението е наистина вдъхновение, но се нуждае от пречистване на рудата, от основна подготовка, а това значи „гърсеня, лутания, засечка, колебания“. Този неимоверен труд Надежда Станева сравнява с работата на рудокопа:

„Какъв труд труд положи Емилян! Сякаш руда копаеше — така ковеше езика, композицията, така градеше по тухла. Изобщо няма глава в първия том, която да е написана отведнъж.“

Някои от по-трудните глави са преписвани по десет или петнадесет пъти, отделните редакции са повече от десет, и то твърде различни една от друга. Достатъчно доказателство за автономността, тиранията и неумолимостта на творческия процес, на творческата непримиримост, която непрекъснато връща писателя отново към първоначалния проект, налага му цялостна или частична преработка, съкращения, ампутации в интереса на художествената мярка. Жертва на нея стават и малки живописни сцени, кратки епизоди, които при повторно четене му се струват излишен баласт, защото задръствали гладкия повествователен поток и така се извършва най-безпощадна ревизия, която му струва безкрайно търпение и още по-уморително преработване и преписване. И ето че Емилиян, който минава за „мързелив“, тук проявява възхитителна неуморимост и пословично трудолюбие, тормозен от своя „художествен аршин“, докато постигне съвършенство на повествованието и в изразните средства. Гьоте сам написва биографията на „Ифигения“, мъчителното разработване на първоначалната скица в няколко редакции, Томас Ман също описва мъките си при изникването на „Доктор Фаустус“ в една цяла книга „Романът на един роман“, тук Надежда Станева за пръв път в българската литература разработва и то с голямо разбиране и художествено майсторство, слож-

ната и продължителна биография на този роман, ходенето по мъките при зараждането на много от разказите, мирогледните елементи, залегнали в композициите на „Сибин“ и „Антихрист“.

При Емилиан Станев в много остра форма се проявява нервният срив от продължителната борба за овладяването на един сюжет. Действуват, разбира се, и странични фактори, към които прираства и ловната страст, слабата съпротива срещу „мързела“, гуляйджийските компании, приятното бърбене с този или ози приятел, но по начало всеки бяга от трудностите и навлезе ли творческият процес в задънена улица, започнат ли задръжките, колебанията, задръстванията, той изпада в състояние на безнадеждност на обезверяване, не му се живее, не му се говори, изпитва идиосинкразия към изкуството, заканва се, че няма да напише вече нито ред, че изкуството не било донесло нищо добро за човека, смъртта не го плаши, дори я предпочита, защото била безмълвие, абсолютен покой (с. 331). Зашумяват ли отново вибрациите на вдъхновението, той възкръсва от този дълбок емоционален и биологически пад като феникс, възроден и изпълнен с нови творчески сили, забравил дълбокото униние, обхванат от истинско блаженство в предчувствието, че ще седне в кабинета си и ще си пише книгата (с. 259). Само в творческата си стихия той чувства динамичния стимул за живот, има чувството, че живее, творчеството е за него безсмъртната любима, но и „зла орис“, „проклятие“, когато вдъхновението излети внезапно и човек се върне в сивото всекидневие, където го очаква скука и творческо безветрие. В такива моменти отрича всичко, което е направил, нищо не харесва, докато новият прилив на физически сили и творчески импулси го завърти на задъхани обороти.

Това състояние познават всички писатели, всички роби на перото. Недоволството от себе си, най-малкото отрицание може да предизвика нервен срив, омерзение от призванието и живота. Към това се прибавя изтощителната борба със словото, тиранията на вдъхновението, непрестанните вибрации на задвижения механизъм на сюжета, умората на ръката, съпротивата на хартията и стила. Може да се стигне дори до рязка реакция на обезверяване в поетическото призвание, до фаталното решение да се откаже от писателското поприще. След неуспеха на романа „Нова земя“ Иван Вазов, този ненадминат гений на българското слово, изпада в тежка душевна криза на обезверяване и се заканва да потърси друго поле на дейност. Колко трябва човек да е силен, за да оцелее в тази неравна борба!

Преодоляват ли се вътрешните задръжки, паднат ли бариерите на външните пречки, наложи ли се родилният акт като императивна повеля, пренесе ли се концепцията върху белия лист за голяма изненада и горчиво неудоволствие съзнанието не се разкрепостява от натрапливото присъствие на концепцията, защото борбата продължава, а с нея и мъките. Едва сега изпъква релефно несъвместимостта на фабулното построение в главата и словесния отливък, който се оказва хилаво недоносче и предизвиква анатомическа реконструкция или хирургическа намеса, за да се изправят функционалните недъзи на организма. С цел да постигне по-ефектна органическа функционалност Томас Ман прехвърля хирургическия скалпел в ръцете на дъщеря си Ерика, която ампутира цели глави, излишни подробности, прочиства задръстванията, изправя динамичната линия на повествованието в романа „Докато Фаустус“ и тетралогията „Йосиф и неговите братя“. Понякога хирургическата обработка продължава по-дълго от самия процес на бременност, борбата за словото и стройната линия на композицията се разгаря понякога дори със стихийността на пълна непримиримост с първоначалната писмена отливка, задраскват се отделни думи, преписват се откъси, преработват се цели страници, изхвърлят се цели глави, налага се заради вътрешната връзка да се подхвърли на основна преорганизация целият ръкопис, и то не веднъж и дважд. Тази борба е още по-безпощадна при драмата, защото театърът налага други изисквания с оглед на сценичния ефект. Йовков неколккратно преработва втора картина от третото действие на „Албена“ и все пак не успява да изгради образа на Албена като синтез между вътрешната представа за нея и сценичното ѝ превъплъщение. Изживява от „провала“ на пиесата дълбок душевен срив, заканва се да не пише повече пиеци, защото му струвало много скъпо и

все пак надделява тази новооткрита страст на неговия талант, за да преживее още по-голямо разочарование от постановката на „Обикновен човек“, опошлена до неузнаваемост от играта на артистите и неразбирането на режисьора. Френският писател Гюстав Флобер изповядва: „Прахосах цели четири часа, за да наглася една единствена фраза. Днес не написах нито една фраза или по-точно казано, драсках и задрасках стотина други. Какъв страшен труд!“ Привидно вътрешните тласъци замират след неколкократно преработка, но след време отново припламват тираничната повеля към хирургическо изглаждане на дефектите, към функционално преорганизиране на отделните части. Козметическата пластика продължава особено активно на коректурните шпалти. Балзак обработва до последния миг в коректури романите си, Толстой е известен с безкрайните преписвания и поправки на романите и разказите си, а всичко това е свързано с напрежение и мъки, с натрапливото присъствие на една вече отреагирана книга, която не престава да тормози съзнанието и неспестанно го връща към творческия процес на раждане. Особено критичен към писмената конфигурация е Лесинг, който създава, така да се каже, „матриците“ на драматургическия диалог, разработен по-късно от Гюте и Шилер в многостилна палитра и най-разнообразна емоционална гама. Въпреки широката си и разнообразна езиково-стилна подготовка, изработена както в критически и полемически статии, в общуване с театъра и литературата, Лесинг води борба със словото: задрасква, къса, поправя, преписва, докато се убеди, че е намерил пълнокръвно словесно покритие на породената мисъл. Понякога една-единствена дума смущава съня му и възбужда въображението му. Виланд признава, че загубил три дни и половина над една строфа, докато налука търсената дума, която органически прилепва към смисъла.

Напечатаната книга не е гаранция за пълното отреагиране на творческата концепция, макар поетът Атанас Далчев да твърди обратното:

„Докато е в ръкопис произведението все още заема съзнанието ни и ние нямаме явна представа за него, нито можем да мислим за друго. Освобождението започва с отпечатването. Чак когато стане достояние на другите, произведението ни се откъсва напълно от нас /„Фрагменти“/.

Достатъчно е да хвърли човек поглед върху отпечатаните стихотворения на П. К. Яворов с поправките върху тях, за да се убеди в непрекъснатите рецидиви на творческото вдъхновение. Едва при втората или третата редакция настъпва пълното покритие на вътрешния замисъл и словесната форма, защото при Яворов ново четене предизвиква още по-интензивно вживяване в съдържанието и съответно на това още по-динамично разгръщане на езиково-творческата стихия, на музикалните съзвучия и звукова орнаменталтика („Желание“, „Сън сънувах“, „В часа на синята мъгла“ и др.). Това връщане към една вече завършена или вече напечатана творба не е само белег на творческа високост и непримиримост, тя е психическа необходимост, защото съзнанието е затормозено от повелята на ротационния механизъм, който макар и със слаби обороти, продължава да кръжи, докато се стигне до пълен отливък на чувството и мисълта. Отшумят ли първите повелителни призови на този механизъм, се губи много от творческата инвенция на поправките. С право Атанас Далчев отбелязва, че някои от поправките на Кирил Христов и Теодор Траянов, направени доста късно след създаването на творбите им, развалят ефекта, вместо да го подобряват. („Фрагменти“).

Всеки творец е изживявал този процес на категорично предизвикателство, на императивна повеля, мъката на многократно връщане към един сюжет, привидно завършен, „скитничествата на душата по митарствата“ (Ем. Станев). Този рецидивен тласък познава и Йордан Йовков, колкото и да обмисля предварително концепциите си и тяхното словесно превъзвисяване, и така опровергава погрешната представа, че не поправя произведенията си след отпечатването им. В бележките към „Събрани съчинения в шест тома“ са посочени редица промени в текста — едно явление, психологически напълно обяснимо за един автор като Йовков. Дистанцията на отчуждението от книгата му дава възможност с придобития вече опит още по-дълбоко да навлезе в тънкостите на стила и съдържанието.

Поначало приемаме книгата като завършен творчески акт и рядко се замисляме за дългата мъчителна борба от мига на първоначалната концепция до нейното преливане в писмена и печатна форма, а понякога тя има дълга и наистина раздвижена предистория и в този смисъл лична биография, така да се каже, свой собствен роман. Въз основа на записвания в дневници и все още живи спомени Томас Ман се опитва в „Романът на един роман“ да проследи ретроспективно творческите подбуди, различните извори и влияния, отделните етапи от възникването до цялостното архитектурно и мирогледно изграждане на романа „Доктор Фаустус“. В повечето случаи обаче личната биография на една книга се изчерпва само с кратки календарни сведения, без да има данни за продължителния творчески процес в подземията на съзнанието, където ротационният механизъм се е задвижил и неусетно дори за самия автор обработва зародилия се кълн. Никой не би могъл да предскаже, дали зародишът ще се развие в творчески продукт и ще види светлината на деня, или ще закърнее в утробата, притиснат от по-активни концепции, за да бъде събуден за живот от някоя внезапен творчески напор, както става с романа „Доктор Фаустус“, който четири десетилетия след първите импулси си проправя път и властно тиква перото в ръката на Томас Ман, или с втората част на трагедията „Фауст“ на Гьоте, която цял живот занимава мисълта и въображението му, за да се наложи като неотменна творческа повеля едва през последните години от неговата дейност. Едно подземно течение, което дори в най-големите творчески радости му напомня за себе си, тревожи съня и съвестта му и от време на време задвижва стихналите вибрации. Малко по-кратка, но извънредно интересна биография от гледището на неспиримата творческа възискателност, самокритичност и упорита борба за съвършенство има неговата драма „Ифигения в Таврида“. Ако се съди по една бележка, продиктувана от Гьоте на Ример, концепцията за нея изниква през пролетта на 1776 година и отлежава цели три години в подсъзнанието — една наистина дълга бременност, но все пак с щастлив изход, защото плодът доживява часа на рождението и се откъсва от утробата през 1779 г., в един кратък период от някакви 42 дни (от 14 февруари до 28 март). Въпреки дълготрайната предварителна бременност родилният процес не протича гладко, а мъчително и с напрегната борба за овладяването на сюжета и словесния изказ. Състоянието при овладяването на една творба Гьоте много получливо онаглеждава с образа на ездач, стъпил само с единия крак в стремето на коня, защото в главата му все още е пълен хаос. Отначало си представлявал всичко много лесно. Свикнал да превъплътява с лекота виденията на въображението в живи образи, се надявал, че ще свърши драмата до края на февруари. Работел по десет часа на ден, но фабулата се изплъзвала от ръцете му и все още не успявал да прехвърли другия крак през коня и да стъпи здраво в отвъдното стреме. Благодарение на дневника, воден за госпожа Фон Щайн — негова любима и вдъхновителка — биографията на драмата получава все повече осведомителна широта като илюстрация на напрегнатата борба за покоряването на съновиденията и образното им превъплътяване. За да създаде творчески климат, той се уединява във вилата си до Ваймар и пише под мелодичните звуци на един квартал, настанен в съседната стая. Постепенно призрачните видения започват да получават анатомически части, плът и кръв, да оживяват, но той не може да се отърве от внушението, че написаното е само „скица“, непълно отражение на вътрешния замисъл. Липсвали му все още „плътни багри“ (4 март). В Дорнбург, където се е оттелил, красивата природа, романтичната уединеност на замъка, обвеян от лъха на миналото, несмушаваният творчески покой допринасят за напредъка на писателя и той се надява, че ще я довърши към средата на март. Предвижданията му не се сбъдват, защото го грабват служебни задължения, които не само му отнемат време и сили, но и вътрешно го угнетяват със своята делнична проза, пресушават творческия пламък и още веднаж го убеждават, колко пагубно е за неговата мисия като поет раздвояването между практическа служебна дейност и поетическото призвание. Все пак през откраднатото време успява да довърши първите три действия и на 13 март ги прочита на херцога Карл Август. Едновременно подготвя лю-

бителски артистичен състав за първото представление на драмата в Етерсбург в началото на месец април. Единствено Корона Шрьотер е професионална артистка в ролята на Ифигения. Ролята на Орест изпълнява самият Гьоте, приятелят му Карл Лудвиг Кнебел играе Тоас, а принц Константин — Пилад. Зайдлер поема ролята на Аркас. В Илменау, където се е отеглил в пълно усамотение, само за един ден нахвърля четвъртото действие. На 28 март вече може да запише в дневника си с облекчение, че „Ифигения“ най-сетне е завършена. Следват няколко любителски представления, с известна промяна в артистичния състав, и по начало би трябвало да се приеме, че творческата треска е отшумяла вече, но точно сега тя се разраства още по-стихийно и завладяващо. Биографията на драмата става още по-раздвижена от новия напор на творчески импулси „със закъснение“, от чувството на незадоволство, че драмата била написана „много немарливо“, а с това неговата писателска възискателност не може да се помири. Още на следната година, под натиска на вътрешна необходимост, Гьоте се залавя да я преработва в свободни ямбични стихове. Ротационният механизъм не стихва обаче и продължава да се върти със задъхани обороти и след втората разработка. Натрапливата и тиранична мощ на един вече разработен и завършен процес се обяснява психологически с чувството на незадоволеност, със съзнанието, че все още не е постигнато равностойно превъплъщение на замисъла. Следва трета преработка — този път пак в проза, — но ротационният механизъм не се успокоява, защото вътрешното незадоволство продължава, без да има определена форма. От него текат динамичните сили за вибрациите на творческия механизъм, който чака само някакъв нов тласък, за да се развихри в неударима творческа треска. Такъв тласък му дава трагедията „Електра“ от Софокъл. Едва след прочита на трагедията Гьоте осъзнава какво точно поддържа незадоволството му и непрекъснатите тиранични вибрации в подсъзнанието и слага безпощадно критическата преценка за художествената и стилна стойност на „Ифигения“:

„Дългите ямби без цезура и необикновеното разгръщане и отшумяване на периодите в „Електра“ на Софокъл така дълбоко се връзаха в съзнанието ми, че късите редове на „Ифигения“ ми се струват съвсем грапави, неблагозвучни и нечетими.“

Сега недоволството му, изразено първоначално само с общи те думи „много немарливо“ има конкретно съдържание. Още веднага той се залавя трескаво за преработката на пър, вото действие в метричния традиционен размер за немската драма — петостъпен ямб-Хердер му помага много със съветите си и с него той споделя мъките, изникнали при тази четвърта преработка (писмо от Карлсбад, 1 септември, 1786 г., и от Верона, 18 септември, същата година).

Биографията на драмата е от значение и за творческия процес изобщо на писателя и поета, който не може да се помири с едно „полупостижение“ и непрекъснато — рано или късно — се връща отново към него. Примери за това има много в световната литература, особено за по-малките творчески изблици в стихотворения, кратки лирични изповеди и настроения, уловени в първия миг на вдъхновението и после допълнително преработвани многократно, докато получат пълна шлифовка, но невинаги съществуват конкретни данни за вътрешното състояние на поета, а тук е набелязана мъчителната психограма на тези непрекъснати връщания „със закъснение“ към един емоционално уж приключен вече творчески акт. Гьоте намира и подходящия израз за последната преработка. Чувствава я като „дяволски мъчна (или адски мъчителна) работа“ (böse Arbeit). От друга страна, неговият висок морал, категоричният императив на всеки един истински поет да се бори до край за изпълнението на творческото задължение, му налага да се заеме още веднъж с тази тежка задача, която отново го хвърля в неспокойна треска и нервно напрежение. Само две седмици след прочита на „Електра“ той отбелязва в дневника за госпожа фон Щайн, че се чувства уморен до смърт от писане. Цял ден не бил изпуснал перото от ръката. Преписвал сам драмата (Верона, 16 септември). След като „дългозатворените му уши“ се разкрили най-сетне за благозвучието на речта, хармоничните съзвучия прогонвали дразнещите дисонанси и се надявал, че до края на октомври ще завърши най-сетне тази мъчителна задача (в писмо до Хердер и жена

му, от 18. септември, Верона). Същия ден съобщава на херцог Карл Август, че грапавият метричен ток се превръщал в благозвучно хармонично единство и че Хердер бил му отворил с възхитително търпение ушите за музикалния ритъм на речта. Новата словесна форма и мелодична озвученост го изпълват с щастие, но въпреки вдъхновението и свободния полет на въображението, драмата не напредва в предвиденото темпо. Октомври вече преваля, а той все още се мъчи с нея, защото на отделни места тя вече не е преработка, а почти напълно нов текст, особено четвъртото действие. „Най-съвършените места ме измъчват най-много“ — пише той на Хердер (Венеция, 14 октомври), защото искал да вмъкне крехката им главичка в хомота на стиха, без да прекърши тила им. „Странно, че наред с размера на стиха, често се ражда и по-сполучливият израз.“ От това познание на Гьоте произтича общият извод за всички хора на перото: при всеки нов прочит, преписване или преработване на един текст, макар „със закъснение“ се откриват по-ефектни изразни и мелодични средства и покрития за чувствата или мисълта. Важното е, че „Ифигения“ вече е изкристализирала като цялостна композиция и краят ѝ се вижда. И октомври се търкулва в лоното на времето, а все още поетът се бори за последния завършек на драмата. На 10 октомври се обажда на Хердер с печалното признание: „Самозаблудих се с тази пиеса, като си представях работата по-лека.“ Зимата е вече в пълен ход, работата над „Ифигения“ се преценява в истинския размер на борба със словото, с мъчително извоюване на всяка дума, на всеки израз. Пак в писмо до Хердер намира отражение мъчителното напрежение, борбата за овладяването на фабулата, на текста, и то на един текст, преминал вече неколкократно през мъките на бременност и рождение (2 декември, Рим). „Всяка сутрин, преди да стана, работя над „Ифигения“, всекидневно *завоювам* (к, мой) един пасаж и така цялата драма напредва. Скоро ще привърша работата си над нея.“

Едва в края на декември 1786 г. ръкописът е вече готов — значи четири месеца на мъчително напрежение делят началото от края на преработката. На Хердер (писмо от 13 януари 1787 г.) изповядва, че в преработката щял да открие „по-скоро това, което е искал да направи, отколкото това, което действително е направил.“ Имало неизгладени места, тромави стихове, дразнещи дисонанси. По тази причина му предоставял пълна свобода на намеса. Моли го да се посъветва и с Виланд, който от самото начало изтъквал някои недостатъци в словесната тъкан на драмата и настоявал да се преработи в стихове.

Равносметката от дългата напрегната работа и борбата със словото се съдържа в заключението: „Работих до преумора над тази пиеса“, а дешифрирано това значи, че макар да съзнава още някои слабости и непълното покритие между това, което е искал да направи, и това, което действително е направил, няма вече нито желание, нито сили да се върне отново към нея и да се заеме с нова преработка. В стила на своя критичен дух той много добре знае какво още би трябвало да се направи. Знае, че ротационният механизъм ще продължава да вибрира мимо волята му, че ще продължава да руши съня и покоя му, докато не се постигне пълна хармония между концепция, смътни навеи и мелодични хрумвания и тяхното превъплъщение в слово, ритъм и музика, че е мъченик на своя творчески дар и морал. След като се извинява на Хердер и Виланд за причиненото „мъчение“, завършва:

„И аз самият съм мъченик, чужденец, когото не фуриите, а музите и грациите и целия сонм от блажени богове измъчват и засипват с видения (писмо до Хердер, Рим, 13 ян, 1787 г.).“

Дълготрайният мъчителен процес, в който Гьоте влага всъщност много по-голяма творческа и физическа енергия, отколкото в първата скица в проза, е отразен в биографичния роман на „Ифигения“, иначе никой не би отгатнал колко непосилен труд, колко безсънни нощи, колко умствено и емоционално напрежение, колко лични радости и щастливи мигове от всекидневната програма на живота са погребани в страниците на тази драма. Голямата смислово-музикална маса е получила вече равностойна или почти равностойна одежда, останали са тук-там някои грапавини и те го дразнят, но Гьоте

не намира вече сили и търпение за изглаждането им и за продължението на борбата със словото.

След този творчески подвиг Гьоте очаква, че публиката ще му благодари за „безкрайните усилия“ и остава дълбоко разочарован, когато новата преработка не намира отклик на възхищение. За нея „безкрайните усилия“ са погребани в тайните скрижали на творческата биография на драмата. Малко я интересуват задкулисни перипетии и творческите мъки на автора. За нея е важно крайното постижение. Освен това по-голямата част от почитателите му продължава да живее със словесния отливък на първата редакция в проза, която е имала въздействие на „метеор“, както пише по-късно Шилер.

И след приключването на този мъчителен дял от живота на Гьоте вибрациите не заглъхват напълно и продължават тиранично да му напомнят за незавършения творчески процес, да го сепват от привидното успокоение на критичната съвест. По-интензивно те започват да вибрират, когато съдбата на драмата бива пренесена на театрална плоскост. Обмисля се възможността тя да се постави във Ваймарския театър, чиито ръководители са Гьоте и Шилер. С оглед на театралните изисквания се налагат известни съкращения, промени и преработки. Гьоте разгръща пиесата тук-там, без да се увлече в каквито и да е промени, макар да съзнава необходимостта от тях. Предоставя всичко на Шилер. Вътрешно той се е отдалечил вече от сюжета, а освен това спомените от последната борба за покоряването на сюжета са още живи, те сковават активната му воля и той чисто и просто се бои да се пребори още веднъж с него. Прегледът завършва само със заключението, че пиесата била „страшно хуманна“. Творческата биография на драмата бива предадена в ръцете на Шилер, който обещава да провери ефекта на всяко слово с оглед на сценичното въздействие. В едно писмо до приятеля си Кьорнер (20 януари 1802 г.) той споделя впечатленията си от „Ифигения“. На времето била подействувала като истински метеор, а всъщност ѝ липсвала сетивна мощ, динамика и всичко, необходимо за една драматична творба. Била негръцка, напълно модерна, истински душевен продукт, заложена изцяло морално. Като поетическо творение на духа и с високите си поетични качества щяла да запази непреходна стойност и да пребъде във вековете. Всъщност Шилер преповтаря преценката на самия Гьоте за „Ифигения“, но когато я чува от устата на своя приятел, я сметнал за каприз, едва ли не за предвзетост. Този факт е важен като нов принос към биографичния роман на драмата, защото съвсем недвусмислено потвърждава угризенията на Гьоте, че не е изправил докрай недъзите ѝ при последната преработка. Надеждата, че Шилер ще извърши тази неблагодарна работа, се оказва суетна: на 22 януари той му връща пиесата с незначителни поправки и с малко хумор отбелязва, че бил нанесъл по-малко „опустошения“, отколкото първоначално възнамерявал. Причината е, разбира се, невъзможността да се промени основният замисъл. Пиесата си остава душевен продукт, душата е арена на произшествията и тъкмо динамиката на моралните въздействия и преображения вдъхва кинетика на действието, не конкретното развитие на външните събития във фабулата. „Красивата душа“ на Ифигения — облагородената европейска душа на античната жрица — движи действието, тя е красота и нравствено съвършенство в д е й с т в и е и от нея текат динамичните сили на преображение в Тоас и Орест. Все пак Шилер прави известни предложения за някои по-съществени промени. Макар да го блазни перспективата да види пиесата си на истинска сцена и да проправя пътя за нейното шествие и по други сцени, Гьоте не откликва на това предложение, защото чувствава вътрешна съпротива отново да се хвърли в една неизвестна борба със словото и сюжета. И така, пиесата бива разучена под ръководството и режисурата на Шилер и на 15 май се играе за пръв път във Ваймарския театър. Гьоте не е възхитен от отзвукa, който тя намира у зрителите. Те се отекхват от мудното и скучно развитие на действието, от бледата, неубедителна игра на актьорите, които не успяват да се превъплътят в образите, запъпат се или сричат текста, липсва им огънят на истинско преживяване. Години по-късно воетът се връща в разговор с Екерман към впечатленията си от театралните постановки на драмата. Никога не бил преживял едно истинско талантливо сценично изпълнение

на пиесата (1 април, 1827 г.). По тази причина избягвал да посещава театъра, когато играят „Ифигения“. Истинската причина обаче се крие, разбира се, в отчуждението от нея и в преодоляването на сюжета. Изминали са вече 48 години от първата редакция и 51 години от изникването на концепцията. Липсва огънят на съпричастието, а може би все още се дразни, че не е постигнал последен отливък на мисълта и художественото намерение, че не е отреагирал напълно незадоволството си от някои недъзи в мелодичната тъкан на пиесата. В този смисъл трябва да се тълкува признанието му пред Екрман, едно признание, продиктувано от печалния опит и мъчителната борба за завоюването на писаното или напечатаното слово: „то е само блед отблясък от интензивния живот у мене при зараждането на концепцията“. А това познание е общо почти за всички поети и писатели. . .