

БОЛЕСЛАВ ПРУС, КЛАДЕНЕЦЪТ И ЛАБИРИНТЪТ

НИКОЛАЙ ДАСКАЛОВ

Вярващи или невярващи, ние трябва да знаем, че религията е явление на културата, квинтесенция на нравствения опит.

Д. С. Лихачов

Атина и Йерусалим. Слънчевоясното, рационалното, релефноосезаемото като капителите на храмовете и къдриците на статуите човешко познание и забуленото в синайския дим, изсеченото върху скрижали, скритото в символи и алегии божествено откровение. Атина — философията, търсещият, всеизпитващ ум на европеца и Йерусалим — теологията, пророческата вяра на Ориента. Тъкмо тази опозиция, която е дала и названието на книгата на руския философ-екзистенциалист Лев Шестов, ни изправя пред един от големите проблеми на човечеството — докосването и взаимодействието между науката и религията, между знанието и вярата. Атина постоянно се е стремяла да хвърли недоверчив или удивен поглед към загадките на йерусалимското съкровище, но дори големият синтез на елинизма не ѝ помогна докрай да надникне в тях.

На мизинца може да се стори странно прилагането на тези две символни категории, когато става дума за роман като Прусовия „Фараон“. Та нали въпреки дълбокото удивление, което, по думите на един от първите критици на романа И. Матушевски, съпровожда „изумителния скок на Прус от паважа на варшавските улици във вътрешността на прастарите светилища и гробници на египтяните“¹, най-изтъкнатите негови тълкуватели, като Я. К. Салони, Х. Маркевич и др., откриват преди всичко моделния, дълбоко обобщаващ социално-философски смисъл на произведението, неговата актуална, антиклерикална, позитивистка насоченост, което само по себе си вече изключва втората универсална символна категория? Но ако Болеслав Прус се бе спунал в един от най-дълбоките кладенци на времето само от научнопозитивистки интерес към историята или като „заключител на миналото време“, би се получил само увлекателен исторически разказ, аналитичен прочит на историята и законите на нейното развитие, исторически паралел със съвременността и т. н., а не потресаваша хроника на битиеписанието, сиреч на лутания се в лабиринта, но намиращ изход от него човешки дух, в което според нас можем да потърсим свръхсмисъла на романа. Така че без интереса му и към библейското, позитивистът Прус не би се запътил към египетското царство на мъртвите, към дното на кладенеца, в който Томас Ман хвърля своя Йосиф. Той би си останал при езическата красота на „Илиада“, в рапсодическите прочитания на разказа заради самия себе си, дори на митологията сама по себе си, без одисеевски обратния път на скитника в себе си и в мировия дух. Докато при Т. Ман египетският сюжет е библейски сюжет, а историческата тема — библейска тема, то у поляка Б. Прус библейското е разтворено в египетското, а египетското е част от библейското не само като култура, но и като морален патос на милосърдие към онеправданите, и като пътуване към същността на времето.

¹ Вж. Y. K. Saloni. O „Faraoniu“. W., 1950, s. 17.

Потъването в кладенеца на миналото или хлътването и лутането в неговия лабиринт е наистина приключение на вътрешния човек чрез мислещото въображение. И въпреки че това става за автора чрез произведението, а за читателя чрез винаги творческия прочит, то носи опасности за самопознаващия се и непрестанно самоосознаващия се „аз“ тъкмо поради характера на самопознаването и самоосознаването, където не само се докосват, но и се сливат онтологичното и гносеологичното. А това означава ни повече, ни по-малко доближаване до истината и причастяване с нея или отдалечаване от истината и духовна заблуда. Пък от духовната заблуда до извървяното вече от практическия, но съблезан разум престъпление има само една крачка. Тогава творческият разум е влязъл в съприкосновение с преизподнята на унищожението, на нищото, а не с преизподнята на оплодотворението, така красиво представена в евангелската притча за житеното зърно, което трябва да умре в земята, за да възкръсне. Нека не забравяме примера на Ницше, от чийто демонично-магнетичен гений е бил заплелен Томас Ман и с магията на чиято философия е воювал цял живот, тъй като индивидуализмът породи своя антипод — тъпата масова психология на тоталитаризма, свръхчовешкият естетизъм, болявата амбиция на сетивата, без дух, без нравственост. Тук естествено не става дума само за Ницше, а за всяка философия, за всяко творчество с пагубни последици. Хуманизирането или по-точно етизирането на преизподнята на творчеството е залог за добросъвестност на творещия човек, още повече ако преизподнята на творчеството се идентифицира с преизподнята на миналото, защото загрижеността за собствената идентичност на модерния човек не отхвърля приликите, общото на древните епохи и съвременността — тя още повече актуализира историческата тема. „Всичко идва оттам — казва Жан Марсел Плакет, — че нашата епоха, целият модерен свят е устроен така, че стилизира паметта. Това се отнася както за Запада, така и за Изтока. И задачата на човечеството е да помогне на модерния човек с неговата крайно стилизирана историческа памет, като отвори перспективи към миналото. Днес имаме нужда не само от философска гледна точка, но и да се вградим чрез сетивата в модерния свят. Затова са ни необходими отправни точки в миналото.“²

Така че потъването в историята, в нейния кладенец, лутаницата в нейните лабиринти са търсене на опорни точки, които все по-трудно намираме. Те са нужни за стерилизираната историческа памет на модерния човек, затова тя е жадна за история, както е жадна за помощ — това е жадната на сетивата ни да се вградят в модерния свят, т. е. проблемът е не само диалектичен, но и метафизичен. В този смисъл и Прус е толкова модерен писател, колкото, да речем, и Томас Ман — първият с проникателността си на психолог и социолог, вторият с прозренията си на голям мислител. Разбира се, капитално значение за двамата е имала философската гледна точка, ала не по-малко са им били необходими опорните точки в миналото за постигане на тяхната и нашата идентичност. Това е идентичност чрез различието, не чрез идентификацията на автора и на читателя с геронте, която е не по-маловажна. Според З. Фройд, който като Ницше е повлиял на Т. Ман, майчината утроба и гробът са идентични, тъй като родствени са любовта и смъртта. Тъй и кладенецът в „Йосиф и неговите братя“ е идентичен с майчината утроба за земята, която любовно ни приласкава, сиреч с гроба. У гениалния Фройдов ученик и опонент Юнг този кладенец би бил спускане в пропастта на колективно подсъзнателното, от което се раждат най-великите творения чрез взрив, внезапен прорив в съзнанието. С това той си обяснява юношите-гении — те без всякакъв жизнен опит създават творби, на чиято мъдрост биха завидели беловласи мъдрци. За Томас Ман тези доктрини не само са били известни, научно пропусидирани, но и изпитани в съгласие с дълбочината им и в спор с обявения от тях примат на инстинктивното, на неразумно дремещия в природата на човека под разума, по-силен от разума свят на катастрофи и изстъпления. За Болеслав Прус, полякът, син на своето време и привърженик на позитивизма (една чисто житейска доктрина, чиято дълбочина може да се измери само с не особено дълбокия слой на земната пепел и все пак със своята пълзяща човечност приемлива за

² Ж. М. Плакет. Модерното средновековие. — Народна култура, 12 август 1988, с. 1.

тогавашното умонастроение) тези безднено опасни болести на съзнанието не са били известни. И въпреки това той, ученият, позитивистът, без да ще се спуска в кладенеца, на дъното му, в лабиринта, чийто изход и той като Т. Мац дири в лампадата на науката и разума, една носталгия към века на просвещението, без искрена вяра, ала с искрена преданост към него.

Прус прави встъпление на романа си с едно екзактно научно есе от позицията на позитивиста. В него той развива нагледно папируса с географската карта на Египет, като добър лектор изказва мисли за неговата древна цивилизация и най-вече за строежа на древноегипетското общество. И още тук ние се срещаме и с друго — и реално, и символично обобщение на романа — пирамидата — социално построение, робски труд, вкаменено величие на смъртта. Преди да застане пред нея, малко след началото на есето си, той се отклонява от деловития си стил и се спуска в дълбоката долина, географското описание изведнъж като че ли придобива историческа дълбочина и ние сякаш се озоваваме в красиво изпълстрената президиция, в утробната яма, където ще се разгърнат отколешни станали и измислени събития. Тази дълбочина или долина на отдавна отминалия живот релефно се очертава между „полегатите, но голи либийски възвишения от запад и стръмните попукани арабски скали от изток . . . стените на коридора, по чието дъно тече реката Нил“³. Описанието на реката, на бога, олицетворение на Египет, без което не може да мине ни един автор, у Прус несъзнателно се асоциира с лабиринта чрез образа на змията. А змията по архитипните представи веднага се свързва със своята двойна противоположна знаковост: знак на мъдростта, но и знак на изкушението, на падението поради греховно, неистинско познание. С тях се среща главният му герой Рамзес и в пълните със знание лабиринти на храмовете, и в лабиринта на съкровищата, и в змийската гъвкавост на таецборката-изкусителка Кама. Прус вижда змията на Египет под слънчева светлина в цялото пъстроцветие на нейните зигзаги, подсказващи лабиринта, вижда я отвисоко и цялостно в пространството, така че тази пространственост се превръща в темпорална категория, в отминало време, в корени на цивилизацията.

Всеобщата научна представа за Египет като страна на мъртвите на пръв поглед като че ли не занимава Б. Прус, който със социалния разрез на пирамидата, направен с безпристрастието на учен и с отговорността на обичащ пациента си хирург, навлиза в причините на явите от конфликта на съловията и кастите и се опитва да ги лекува с единственото средство, с което разполага — с перото си на писател-позитивист. Ала хлътването му в лабиринта, без да ще той самият, го е накарало да направи неволен паралел между княз Рамзес и Озирис, любимото божество на Египет. Чужд на всеки култ, особено на култа към всичко мъртво и отживяло, големият полски романист надниква в първозданната яма, която поглъща в смъртта, и от този акт става бремна с живот, за да призове оттам, от неоткритата, пък може би и несъществуваща гробница според едни измисления, според други съществуващия фараон Рамзес XIII. Самото число тринадесет в тълкуванията на кабалата, в езотерическите учения на старите светилища, останало с фаталността си в поверията на народите, означава разрушаването на една вселена и създаване на нова. Ето защо Александър Велики е бил обявен за тринайсетото олимпийско божество. Не защото според изводите на модерни учени схоластици към числото дванадесет от пантеона на Олимп се прибавя още един, за да се допълни този сбор, а защото тринайсетият според езическите митологични представи като син на върховния Юпитер — Амон Ра, връща един свят към хаоса и от него създава нов свят.

За съжаление Рамзес XIII няма тази завидна съдба — в стремежа си да разруши един порядък и да създаде нов, той, белязаният от съдбовното число, унищожава себе си и погубва съмишлениците си. Рамзес е само възплъщение на мита за Озирис, един богоподобен борец против зло, който не бива възкресен в своята епоха, а хилядолетия по-късно от сина си и баща си Хор под образа на Б. Прус. Рамзес-Озирис воюва със злия си брат Сет, бива разкъсан и разхвърлен на части, за да бъде забравен от народа си. Обича на единствения, на Пентуер, който сам възплъщение на народа го пази и помни

³ Б. Прус. Фараон. С., Народна култура, 1984, с. 7. (Всички цитати по-нататък са по това издание.)

в сърцето си, не е достатъчна да го възкреси и направи бог в страната оттатък зримото. Това богоравно действие, да подчертаем отново — се оказва само по силите на писателя, търсещ идентичността си в различieto на княза и същевременно идентифициращ се с него. Кой в този митологичен двубой е Сет? Всеки участващ повърхностно в празничната игра на повествованието би помислил, че това е водачът на жреческото съсловие, езическият първосвещеник Херхор, обобщение на цялото съсловие. Не, Сет е злит двойник на княза, нечистото му второ „аз“, братът на гибелта му, рамзесоподобният по външен вид грък Ликон. Сет — това са разрушителните стихии, разрушителната стихия в душата на княза е Ликон. Колкото и парадоксално да звучи, възстановителят на нарушената хармония, жизнената енергия на княза, т.е. неговото Ка, мистичният му благоразумен двойник е този, против когото воюва — първожрецът Херхор. Неслучайно в името му се съдържа Хор — той събира частите на разкъсания Озирис-Рамзес не за да възкреси самия него, а умирация от вражди, потъващия в ямата на унищожението, болния от упадък Египет. Той осъществява реформите на княза не за да ограби с пийнзма на властник мъртвия, напротив — да се разграничи от безумието му с могъществото на гравивния разум. Прус хвърля с преднамереността на позитивист енергията си, за да изобрази борбата на младия княз с ретроградното жреческо съсловие, а като резултат се получава борба на княза със самия себе си, със своите страсти и заблуждения в противно приличащия му по красота Ликон. Тази борба поддържа интригата и нейните перипетии, услужва на развлекателността, ала в основата си е повествование за истинската красота, отражение на светлото начало в борбата с катастрофично подземното — двете се сблъскват в лабиринта на преизподнята.

Лабиринтът — ето го гроба на Рамзес-Озирис. Той е в преплетените коридори и зали на двореца, където се чуват фалшифицирани гласове на богове и мъртъвци. Той е ямата, небитийното битие, когато човекът е жив, но лишен от свободата си да живее. Отглас на дворцовия лабиринт е целият живот на младия княз, стегнат още приживе в пелените на своята мумия. За него подземно царство е дори чифликът, който е подарил на еврейката Сара — с принудителното бездействие на затворения в гробница. По това той поразително напомня заключения в лудницата-затвор Майстор от един от най-забележителните романи на нашето време „Майсторът и Маргарита“ на М. Булгаков. Болничната стая с решетките е ямата, там Майсторът е мъртъв, заточеник на нищото, разкъсан като Рамзес-Озирис душевно, в невъзможност за творчество, но открит от Изида-Маргарита с помощта на хуманизирания от автора властелин на мрака, за да бъде възкресена книгата му, неумиращото в него и той да заслужи с любимата си вечен покой.

В ямата на чифлика от своята красива, с девическа всеотдайност влюбена в него еврейка Сара Рамзес за пръв път научава за богооткровената религия на монотеизма. Образованието му в жреческите училища не го е осеявало с тази мисъл. Задачата на това образование е била да го направи обикновен езичник, предан изпълнител на предписанията на отечествената вяра. Преди това той е чул от разговора с майка си за еврейската вяра в единия бог, но не ѝ е обрънал внимание. Сега князът, вързанич от траурните ленти на бездействието, бленуващ оживяване, осъществяване, получава не само понятия за най-висшата в древността религиозна доктрина, но му се открива и завесата на една култура, почитаща на тази доктрина. Първата арфена песен на прекрасната Аврамова потомка Сара е един от най-прекрасните пасажии на „Фараон“. Който е слушал елегичните възклицания на Давидовите псалми за преходността на човека и неговите терзания и грижи, който е чел потресаващите Соломонови страници на „Еклисиаст“ за суетата на живота и на всяко творение, който е потървявал от нечовешките вопли на страдащия без вина праведник Йов, би оценил тази поема на Прус в свободен библейски стих. Тя трябва да бъде цитирана, защото заедно с втората арфена песен на Сара е ключ към свръхсмисъла на романа, разтворен в неговия епизод в пълните с тъга и примирение причитания на древноегипетския арфист, чистокръвен брат на бездълбоките химнопевици от свещенописа на едно пастирско племе, положило край-въгълния камък на цялата ни цивилизация. Тъкмо тук, в библейското, на което в ре-

листичните си и позитивистки разсъждения в произведението Прус е враждебен, е снитезът на египетското с човешки универсалното, единение на култури, идентичност на духовното. Белетристът изследовател, иска или не, става вдъхновен поет и вече предусеща гениалния финал на романа си, финал, който от социално-философски прочит на историята го превръща в покрътваща библейска песен, в свещен псалом на човеколюбие и примирението. Ето какво пее Сара в душата на полския прозаик, обладан от поета в себе си:

„Къде има човек без грижи? Къде е тоя, който преди да си легне, би могъл да рече: това бе ден, прекаран без тъга? Къде има човек, който, лягайки в гроба, може да каже: животът ми изтече без болести и тревоги като тиха вечер край Йордан! . . . Плачът е първият глас, който издава човек на тази земя, а стонът — последното сбогуване. Пълен с огорчения влиза той в живота, пълен със съжаление слиза към мястото за вечен покой и никой не го пита къде би искал да остане. . . . Къде има човек, сигурен в своята съдба, който би гледал утрото си без страх? Нима тоя, който работи на полето, не знае, че дъждът не зависи от неговата воля и че не той сочи пътя на скакалците? Нима търговецът не предава богатството си на ветровете, които идват неизвестно откъде, а живота си не поверява на вълните над морската бездна, която поглъща всичко и нищо не връща?

Къде има човек без тревога в душата? Може ли да е такъв ловецът, затекъл се подир бърза сърна, а среща по пътя си лъв, който се смее на неговата стрела? Може ли да е такъв войникът, който през труд и мъки крачи към слава, а среща гора от бронзови копия и жадни за кръв бронзови мечове? Може ли да е такъв някой велик цар, който под пурпурната мантия носи бронзова ризница и с будно око следи войските на по-мощните си съседи, а ухото му лови всеки шумол на завесата, за да не го изненада измяната в собствената му шатра?

Навсякъде и всякога човешкото сърце е препълнено със смут. В пустинята го заплашва лъв и скорпион, в пещерите — дракон, между цветята — отровна змия. . . . В детството си е безпомощен, на старини — немощен, а в разцвета на силите си е обкръжен от опасности, както китът от водната бездна.

Затова, о Господи, създателю мой, към тебе се обръща измъчената човешка душа. Ти си я изпратил на този свят, пълен със засади. Ти си вселил в нея страха от смъртта, ти си преградил всички пътища към покой, освен този, който води към тебе. И както детето, което не умее да ходи, се хваща за полата на майка си, за да не падне, така жалкият човек протяга ръце към твоето милосърдие и намира упование. . . .“

Съзнателно употребихме този дълъг пасаж, за да се види, че ако подредим тази на пръв поглед проза по ритмически тласъци, ще се получи могъщото псалмическо дихание на старозаветните стихове. Прус мигновено чрез устата на главния си герой осъжда химна, т. е. осъжда самия себе си като поет, защото разумът му още не проумява, че обобщението на всичко ще бъде този химн на нова степен. След това той ще ни развежда из светилища и бойни театри, по долината на Нил и из пустинята, но ехото на този псалом, изпял от душата му, ще погълне постепено всичко и ще покрие многообразния релеф на романовата панорама с тихото сияние на утешаващ здрач.

Независимо от затвореността на еврейската религия и на обсадената от пустинята култура по долината на Нил, независимо от диаметрално противоположните мировъзрения, има нещо общо в светоусещането, изразено в пластиката на словото, тъй като синовете на Якова не са били идолопоклонници и не са строили капища. Прус, без да познава по-късната египтология, от дотогава съхранилите се отломки, възстановява в съвършенство тази общност. По думите на Хуго Винклер се явява на историческото поприще не като паднал от небето метеор, а като „съучастник на общочовешката култура на своето време“. Не навява ли създаденият от Прус псалом папируса на древноегипетския прозорливец Ани: „Не казвай аз съм още млад, ти не познаваш смъртта си. Смъртта идва и прибра детето, което лежи в ръцете на майка си, така както и мъжа,

Б. Прус: Фараон. . . , 120—121.

който е вече стар.⁵ Със сигурност израилското племе, обитаващо от четиринайсети век преди новата ера империята на фараоните е повлияло на египетската култура преди всичко със своята словесност, защото богоумните синове на шатрите са отбягвали ръководните божества на египетските светилища и поради своята обреченост с Йехова са се гнусяли от празниците на кумирите. Общозвестно е обаче, че техният „Псалтир“ е връх на сакралната поезия на човечеството. Тя, изглежда, е заимствувала елементи от химнологията на египтяните, но несравнимо по-голямата ѝ мощ подкрепя тезата за доминиращото ѝ влияние.

Спускатки се в кладенеца, за да изгради философско-исторически, социален роман, Прус неусетно се извисява в библейски необхватното. Писателят е знаел за фараона-еретик Аменхотеп Трети Прекрасни, осъществил отгоре религиозната революция в Египет, която загинала, защото не била подкрепена отдолу, от народа. Неслучайно жрецьт на Сет дава точно този фараон на Рамзес за пример, че може да се справи с жреческото съловие. Началните разкопки на Ехнатовата столица са извършени само три-четири години, преди да излезе романът на Прус. Не само разкритието на великолепия град Ахетатон, построен изцяло по волята на фараона, на неговите дворци, храмове, статуи и особено на световния популярен шедьовър — бюста на Нефертити — смаяли египтолозите, но и новаторството, създадено от хенотеизма — поклонението само на слънчевия диск Атон или Йод⁶ според една по-нова транскрипция на името му. Новаторството се изразявало в реализма или в деформациите в изкуството, в разчупване на ритуалния схематизъм. Но не само в архитектурата и в изкуството, също и в литературата нахлува животворна нова струя. Именно в този „звезден“ миг, едновременно с бюста на Нефертити, който има значение едва за модерното човечество, се родил един химн с хилядолетно значение, който е носил на крилете си света преди нас и ще продължи, докато има свят. Този химн са всъщност две поеми, две славословия — еврейското и египетското, първото на трансцедентния творец на вселената, а другото — на слънчевия диск, на творението, което поради еврейското влияние добило трансцедентни черти. Именно това родоначално, трайно, основополагащо в историята на културата и цивилизацията е уловено от поета Б. Прус. В романа втората арфена песен на Сара, разтърсила първожреца Херхор и възмутила религиозния му пуританизъм на правOVEREN египтянин, напомня двата сакрални химна не като подражание, а почти като сътворчество. Нека, макар и съвсем бегло, сравним египетския Хими на слънцето⁷, знаменитият сто и трети псалом на православната библия и апотеозното самобитно подобие на Прус в романа.

Химнът на слънцето — това величествено произведение, което се опитва да сперничи на мирозданието, — е синтез на тогавашната царска идеология. Той има актуално значение за времето си, вече загубено за нас освен с идеята си за близостта и равноправие на народите — „в Сирия, в Нубия и в Египет ти решаваш съдбините на хората.“ Тази идея още по-категорично се интерпретира във фразата: „Небесният Нил е за чужди народи и за зверове от всички страни, но същинският Нил извира от Преизподнята.“⁸ Ето ни преди хилядолетия пред оплодотворяващата преизподня, в която се е спуснал Прус, за да възкреси младия Рамзес-Озирис. Изключително интересно отъждествяване на аналитика историк и просветен писател с мита. При цялата величественост на този химн, той изразява и дворцовия етикет, и имперския интерес на Египет. Но ядрото на химна, неговата първооснова е в библейския кодекс, там всичко е още по-величествено, лишено от политико-историческа насоченост, актуално за всички времена, очищено от езическия пантеизъм. А еврейското ядро е чистота на монотеизма. И на тази позиция неусетно е застанал като творец антиклерикалът Прус в извънвременното си усещане за едновременността на явленията. Не сме сигурни дали е познавал химна, написан на скалата край Ахетатон, но дори да го е знаел наизуст в неговата с връхгениалност, в арфената песен на Сара той по библейски го е изчил от дворцо-

⁵ Ф. Фанденберг. Нефертити. С., Наука и изкуство, 1986, с. 124.

⁶ С. Игнатов. Папирусът не расте на скала. С., Народна култура, 1987, с. 87.

⁷ Висши градини. С., Народна култура, 1980, 168—171 (превод Гр. Ленков и Л. Любенов).

вото му многословие и се е приближил до концепцията на вечността, осезаема в първични образи, но несмущаема от праха, от пустинния пясък на времето. В пустинен пясък се е превърнал Ахетатон, този град мираж, приюмица на фараона хидроцефал,⁸ но се оцелял химнът, за да свидетелства за преломната епоха и за своя творец, еврейския род, който тогава е обитавал Египет. Египетския му вариант приписват на фараона, съпруг на Нефертити. Явно е обаче, че в своята отвореност към външния свят, към неговите философски и религиозни учения, той не е можел да не се повлияе от един генос, негов поданик както за единобожието си, така и за породената от него поезия. В неговия първоизточник, сто и третия псалом, отеква гърленят вик на псалмопевица, съчастието му в тайните на вселената и най-важното — синоното възпяване на бащата на вселената. При цялото сходство на двата химна — първият, изпълняван в отворените към слънцето храмове на Атон⁹, а вторият, образецът му, изпълняван и сега в църкви и синагоги, — се разбира, че двата вида единобожие пораждат сходство на поетиките, но разлика в излъчването, египетският — на слънчевата светлина, а израилтянският — на невеществената, чието библейско име е Слава Божия.

Втората арфена песен на Сара или второто поетическо творение на Прус в романа, вече не миньорно приглушено както първото, а апотеозно-екстатично, в повествованието принуждава Херхор да бяга с лодката от светотатството, тъй като е издадена върховна тайна, изповядвана само в Светая светих на египетските светилища. Без да се поставя на предно място тълкуванието на писателя на собствените му химн, важното в случая е, че той е предал с интуицията си египетски и еврейски святото, като е по-близко до Светлината — Слава. Вярно е, че Прус не е равностоеен на неподправената първожданост на двата древни химна, ала трябва да признаем, че вдъхновението му го издига реално към този, в който неговият ум се съмнява, а сърцето му чувствава, че шестува „върху крилето на вятра“. Нямаме възможност тук да приведем цялата арфена песен на Сара, но онези, които познават текста без задълбочено прощудиране, от пръв поглед ще открият, че някои образи със своята детайлност веднага ни насочват към свособразието на египетския химн, докато други, едри като скални отломъци — към космогонията на еврейския, към непрекъснатото чувство на летиция над хаоса и творещия от хаоса, независим от всичко Дух. По неповторим начин Прус е вплел в този напълно старозаветен текст евангелската притча за зърното и християнското учение за възкресението на телата, пряко свързано с тази притча. Старозаветно и новозаветно са славени в едно цяло. Двата древни химна, санкция на ново мислене и нов тип култура, и втората арфена песен на Сара си приличат поразително — Прус е уловил тъкмо това, главното и от „пшеничното зърно, което скрива сто зърна“ възкресява изпреизподнята един потънал в нея свят.

От реакцията на първожреца Херхор на Сариното славословие тезисно е изразено отношението на Б. Прус за генезиса на еврейската, а оттам и на християнската религия. Той не признава тяхната самобитност или по-точно самородност. Според него библейският монотеизъм произхожда от египетските светилища, където жреците с най-високо посвещение знаят за съществуването на единия бог и са монотеисти. Те крият от по-нисшите жреци и от народа тази тайна, смятат за светотатство разкриването ѝ пред народа, наказват това светотатство със смърт. Презрението към сврвите в романа се обяснява не толкова със склонността им към търговията и с вродените им способности към спекулата, а с факта, че с изхода им от Египет са ограбили скритите за народа духовни ценности, известни на техния вожд, отрасналият в двореца и получил висше посещение Мойсей. Това схващане застъпва царствената съпруга на Рамзес XII пред сина си, когато го укорява за любовните му връзки със Сара: „Помни, че сврвите са изнесли от Египет повече богатства, отколкото е струвала работата на няколко техни поколения, те са ни взели не само златото, но и вярата в единия бог и нашите свещени закони, които днес прогласяват за свои.“ — И по-нататък: „Помни, че техният вожд

⁸ Ф. Фанденберг. Цит. съч. с. 161.

⁹ Вж. М. Э. Матъе. Во время Нефертити. Искусство, Ленинград — Москва, 1965, с. 37.

Мойсей е жрец предател, когото и до ден-днешен анатемосват в нашите храмове.¹⁰ Един от жреците във „Фараон“ дори заявява, че единият бог няма нужда от ръкотворни храмове и в такъв случай религията за народа е ниспа религия за нисши, те избоят не се досещат, че различните богове и богини са само аспекти на единия Бог, Творец на всичко съществуващо. Такъв възглед за езотеричността на езическите религии — единобожие за посветените и многобожие за непосветените, застъпва теософията. Прус само го е заимствувал. Но той, безпогрешният логик проявява логическа непоследователност, щом непосветената във висш жречески сан царица издава тази забранена истина на посветения само в нисш жречески сан княз. Може би тук е мястото да отбележим, че и образът на Сара, нейната нравствена чистота и обаятелност се дължат преди всичко на нейната еврейска вяра, докато коварството и лъстивостта на Кама са изчадия не толкова на нейната природа, колкото по финикийския езически аморализъм, който за целта си не подбира средствата. Сара с арфата на божието славословие, Сара с княжеското дете на ръце е също подарък на романа от Библията, изпълнение на библейска тема. За да подкрепи тезата си за произхода на израелската вяра от египетската, както твърдят някои модерни библиисти¹¹, когато вилита в произведението си автентични египетски текстове, полският писател всъщност подбира такива, които най-силно напомнят библиските. Така постига обратен ефект — библизирания романа си и антиклерикалният, в случая антижречески патос, отстъпва място на свещената дълбочина. Майсторски втъканите вехтозаветни химни, молитви и мъдрословия много често изгубват езическия си смисъл и остават под знака на библейското звъчици. Може би Прус е искал да покаже и скрития в подтекста монотеизъм на религията само за избрани — химните казват истината, но забулена, за да не я разбере народът. Не е важно какво е искал да каже, а какво се е получило — сходството с песните и сентенциите на Библията събуждат в съзнанието на модерния читател свещеноисторически асоциации, подготвят ни, както псалмите на Сара, за онова, което е казал против волята си — смъртно доловимата за разума свръхидея, говореща направо на душата по законите на онова особено чувство, за чийто секрети донякъде ни е осведомила философията на Анри Бергсон. Така потъваме в лабиринта, в подземното на творчеството с неговите неминуеми зигзаги и, както е в романа на Прус, със спасителен изход. Този изход търси обречения престолонаследник в лабиринта на храмовете.

Голямото светилище край Пи-Баст, посветено на богинята Хатор, освен образа на пустинята е заключило в себе си лабиринта на познанието чрез изпитание и въздигане в по-висш жречески сан. Гората от колони, в която се лута Рамзес, невидимите ръце, които го докосват, за да му вдъхнат страх божи, виковете на поливания с вряло масло, задето е издал запрета тайна, са едновременно мистика и иззмама. Поетът Прус майсторски е предал мистиката, позитивистът Прус я демистифицира като хитросплетения и фокуси на жреците. За да потвърди убеждението си за измамничеството на запознатата с недостъпни дори за аристокрацията и фараоните каста, той ни отвежда чрез невярващата в нищо Хирам в храма на финикийската богиня Астарта. Фокусите на финикийските свети мъже, които в своята подобност разобличават чудесата на египетските, не могат да изличат от съзнанието ни великолепната лунна нощ, в която звучи любовната песен на гърка Ликон, съпроводжана от флейта и от омагьосващи женски гласове. Лириката, избликваща от думите на тази песен, говори по-красноречиво от рационалистическото разобличаване на чудесата за чудото. Та това е елински любовен химн, не гъсто-знойната еротика на египетската лирика — дори споменаването на пустинния вятър не нахърнява усещането, че тази прелестна творба е родена от лавровенчания любимец на китаредата Аполон: „Един ден застанах между розите, които блясъкът на твоя поглед облича в бяло, пурпур и злато. Всяко тяхно листенце ми припомни един час, всеки цвят — един месец, прекаран в твоите нозе. А какните роса са мои съзъи, с които утолява жаждата си жреконият вятър на пустинята.“¹²

¹⁰ Б. Прус. Фараон... с. 61.

¹¹ Срв. Д. И. Введенский. Патриарх Йосифъ и Египетъ. 1914, с. 40.

¹² Б. Прус. Фараон..., с. 284.

Ала в цялата прелест на тези отново в свободен ритъм строфи се крие някаква дусмисленост, някаква опасност, като змията, дебнеща сред цветята в първия арфен химн на Сара — очарователна среща с гибелния двойник на Рамзес. В своя лирически полет Прус е уловил тъкмо този миг, от който неминуемо следва катастрофата на княза: „Понякога песента така дълбоко го завладяваше, така се промъкваше в душата му, че на Рамзес му се допяваше да попита дали той сам не пее (разр. м., Н. Д.), а дори — дали той не е тази любовна песен. . . В този миг неговата титла, власт и тежки държавни проблеми — всичко му се струваше нищожна дреболия в сравнение с тази лунна нощ и пред тия възгласи на влюбено сърце. . . Ако му кажеха да избира цялата мощ на фараона и душевното настроение, в което се намираше сега, щеше да предпочете своята замечтаност, в която бе изчезнал целият свят, той самият, дори времето. . .“¹³

Това е потъване в лабиринта на гибелта, в който ще го повлече след малко голата, само със златна препаска около бедрата жрица Кама. Лекомисленият двойник на княза, обладан от подземни страсти, тръгва след нея, заразява с нейната проказа душата си и убива двойника си на делото Рамзес — неговата смърт е самоубийство. То иде след неговото лугане из лабиринта на Златния телец, там където са богатствата на Египет за крайни нужди, а не за дворцови боричкания и кастови борби. Със смъртта си Рамзес се очиства от нечистия си двойник и става страдалецът Озирис, божеството-мъченик, възкресено от съчувствието на автор и читател. Животът на княза е серия от грешки, смъртта му — тържество на поезията. Рационализмът Прус го погубва, поетът Прус го възкресява.

Уравновесяващото начало, човекът, който прецизно държи везните, жизненото Ка, двойникът на фараоновата власт и неин наследник Херхор, също попада в лабиринта. По замисъла на позитивиста писател той би трябвало да разбере, че чудесата на вавилонския жрец Бероес, учен като него, са фокуси, с които всички жреци заблуждават народа. Но очарован от халдееса, Херхор попада в лабиринта на Сет, вярва и на чудесата, и на астрологическите предсказания, в резултат на които сключва унижителния за Египет договор — друга непоследователност на писателя, която го прави още по-крупен, защото картините, които рисува в светилището на Озирисовия зъл брат и убиец Сет омайват въображението. По същата непоследователност Бероес се оказва не фокусник, а чудотворец. В черния кристален глобус, недвусмислен символ на съвършенството на сътворената вселена, той показва на умиращия фараон, баща на Рамзес, и собствения му живот, и живота на народа му, и на света и създава такава потресаващо пластична притча за суетността на напразните земни молитви, че душата човешка би се отчаяла, ако не беше накрая чистата молитва на детето, която създателят на световите чува и носи в сърцата на хората кратък миг на забрава и спокойствие. Тя, тази молитва, се оказва по-съдържателна от социално-философските, органично-позитивистките разсъждения на самия автор на романа. Тя е в дълбока вътрешна връзка и със Сарините химно-словия, и с песента на бедния жрец-арфист в епилога на произведението. Краят на романа не оставя никакъв простор за по-нататъшно позитивистко повествование, той затваря кръга, помирява небето със земята и запечатва гробницата. Епилогът е една необходимост по невидимите, но винаги закономерни връзки на творчеството — изненадващо, но закономерно Прус завършва с полумрака на тежашата от скепсис и въздигаща се от въздишката на примирението „Песен на арфиста“, в която библейската мъдрост, изначалното, общочовешкото се разлива със спокойствието на Нил край Мемфис. Тази автентична песен е заглъхващият акорд на арфата, същата арфа, с която Сара разкриваше на княза в могъщия вопъл на псалмите гълъбините на вселената и неумолига-гаемото величие на бога. Тук всичко стихва в мелодията на примирението и утешителната мъдрост — примирение пред смъртта и мъдрост пред живота. Тя звучи като изпълнените с горест, свободни и отмерени от дълбините на мисълта стихови вълни на Еклисиаста — проповед без дидактика, поучение без насилие на духа. Дори химничната подкана за наслада към младия княз не е подземната, вакхическа подкана за раз-

¹³ Пак там, с. 285.

гул и грях, а насладата с мярка и красота, без диаволическата двусмисленост на Ликовния химн. Останал е само справедливият княз, без порочния му двойник.

Романът на Прус „Фараон“ е едно от най-високите достижения на европейската философско-историческа проза и като правило тази квалификация се свързва с рационалната организация на културата на самия автор, с неговия мистичен възглед за човешката история, със социално-философските му концепции, без да се обръща достатъчно внимание на неговите възгледи, че „както в света на материята не изчезва енергията, така и в света на психичните явления ценните човешки постижения траят вечно.“¹⁴ А тук е допирната точка между знанието и вярата, между науката и най-древната и най-богатата духовна традиция на човечеството. Позитивистът историк и социолог, антиклерикалът Прус приема религията само като „звено от действителния свят“ (Маркс), т. е. като явление историческо, но за поета Прус чувството за религиозното и духовното е явление вечно¹⁵. Това е една от главните колизи в духовната биография на полския писател. За него бог не е идея или убеждение, а чувство в цялата своя суверенност. Прус започва романа си с научно позитивистко есе за древния Египет, развива надълго и нашироко своите възгледи за природния и обществения организъм, за географските, природни и обществени условия, които са създали египетската цивилизация, а го завършва с арфена песен, която славослови диханието на живота и изплаква човешката ни скръб пред прага на отвъдното. Целият роман, изграден на действието и на интригата, е изпълнен с органично-позитивистки разсъждения, които разобличават духовната мистика, а в края на краищата тя се оказва не измама, а философско-религиозна школа за самотния без творца във вселената човешки дух. Двата антиподи и същевременно обичащи се неразривно Менес и Пентуер в епилога на романа са заедно завинаги в раждащия живота кладенец, в оплодворяващата преизподня. Ученикът Пентуер трябва да се научи на послушание, на смирение, като в християнския катехизис. Учителят Менес, нека си позволим волността да го сравним със стареца Зосима, „нарежда“ на ученика си послушание, но не като жреците от Пи-Баст, а обикновено съзерцание на фазите на луната, тъй като знае, че ученикът му е подвластен на променчивата лунна светлина. Неслучайно Прус завършва романа си с тези на пръв поглед второстепенни образи. Антиподи през цялото времетраене на повествованието, в епилога на романа те се сливат и образуват единното начало — основа на философията на източното мировъзрение. Сливат се както кръгът на месеца, който е същността, прозрието в мъдростта (Прус-Менес) и изменчивата, участваща в живота и в страстите му, но неделима от самия месец светлина (Прус-Пентуер); както пирамидата — социалното построение, робският труд, който от основния си камък се гради по законите на геометрията (Прус-Пентуер), докато стигне върха, отвеждаш ни към слънчевия лъч, към обелиска, към соларното начало (Прус-Менес). Така в епилога на романа, който сякаш застина в стела — временното и вечното, човешкото и божественото, атинското на лабиринта и йерусалимското на кладенеца, се съединяват в една проста и величествена, оплодена от аналитичния разум и от мъдростта на сърцето и душата уседналост, най-древната уседналост, без която човекът и човешката история винаги са изгубвали онова, от което най-много са се нуждаели — морален смисъл и характер.

¹⁴ Вж. Ю. Кшижановски. История на полската литература. С., Наука и изкуство, 1988, с. 403.

¹⁵ Вж. Н. А. Мойсеев. В зоне неопределенности. — Наука и религия, 1989, кн. 2, с. 3.