

ДУХОВНИТЕ ТЪРСЕНИЯ НА ПАСТЕРНАК

ЛАЗАР ЦВЕТКОВ

Затова през 40-те години той написва „Сестра моя жизнь“ и „Давай роняй слова“.

Днес природата съвсем не е вече пастернаковска. Водата, влагата, дъждът, тези божи дарове, които, дарявайки ни с живот, ни свързват и с отвъдното, са вече редки пришълци в екологически замърсения ни свят. Днес сезоните, поделени дори по месеци, за които Пастернак винаги имаше специфично наблюдение и свой образ, почти се сливат в едно унило и равно дъвесезоние. Неговите дървета, изправяни като строй на богомолци на страстната неделя, са покосени от „киселини дъждове“ и градски смог. Ручеите и потоците, заливащи дома на д-р Живаго, не стигат дори до реките, които ще ги погълнат.

Какво би казал Пастернак за това? За него всяка проява на природата, особено любимият му дъжд, е значение на висшите сили на битието. Той, който се вслушва в усещанията си с острия слух и зрение на горско животно и сам призовава към това: „Давай роняй слова“ из сборника „Сестра моя жизнь“. Той, за когото по волята на твореца природата гъмжи от живи същества, метеорологични явления, булйствуваща растителност. Дали няма да се изрази с думите на Гогол: „скучно оставленному“, или ще предпочете „Апокалипсиса“: „горько богооставленному“?

Младият Пастернак вероятно. Късният, умъдрен от опит и духовни осенения — едва ли. Той беше вече проникнал в загадката на Възкресението и с героя си д-р Живаго смело можеше да повтори думите на Йоан Богослов — „Смерти не будет“. Но дотук пътят ще бъде дълъг, криволичеен и драматичен. Сам поетът си го е предвидил в знаменитото „Да знал бы я, что так бывает, года пускался на дебют“. И частично изпитал на младина в „Дурной сон“ от „Поверх барьеров“ (1914).

Първоначално младият поет насочва духовния си взор към природата, особено в нейните стихийни, мощни, бихме казали — и свръхестествени проявления. Тяжното пластично описание е изключително силна страна на ранния Пастернак и ако съвременният човек не беше загубил много от остротата на усещанията и свободното си общуване със света, ние щяхме да видим нещо много повече от „търсен художествен ефект“¹. Защото Пастернак не се затваря в преживяната и пресътворена природа. Не само поведението ѝ наблюдава поетът, но и нейната реакция на човешкото присъствие. И човек, и природа живеят тук в духовното единение на детайлите, в любовно взаимопроникване. Това не е анимистичният, както мисли английският проф. Деър², а пантеистичният Пастернак с почти пълното отъждествяване на природа и бог³. Природата у младия поет се състои предимно от растения и метеорологични събития. Капките роса, дърветата живеят в стиховете му с такова напрежение на силите, така по човешки разчленено и акцентирани съществуват, че място за друг животински свят не остава. Отдавна е забелязано, че за разлика от поети със сходна чувствителност и насока на духовните търсения като Рилке и Мандалщам, с редки

¹ В. Б. Бейдле. Пастернак и модернизм. Сб. Мости. Мюнхен, 1961, бр. 6.

² Вж. В. С. Фрацк. Водният знак. Сб. Мости. Мюнхен, 1961, бр. 6.

³ Пак там. в н. у. к. Наследство Пастернака. Сб. Мости. Мюнхен, 1961, бр. 6.

изключения (алегоричният образ на славея) Пастернак не е анималист⁴. Сред тях свързващото звено е дъждът, пряката изява на висшите сили в родителската грижа за живота. Още тук, при неистово-виталния Пастернак, не съществува непроходима бариера между материален и духовен свят. Днес бихме се изкусили да наречем Пастернак мистик, но мистик той, разбира се, не е. Нито тогава, когато самото свързване с някакво нематериално действие като мистиката например можеше да се таксува като углавно нарушение, нито сега, когато е разрешено влизането и в най-езотерична секта. Пастернак е просто поет, възприемащ света през своите ненаситни чувства. Той емпирически, осезателно усеща действието на съзидателните сили на духа. Сякаш казва: вали, и онова, което става с цветята и растенията под дъждовните капки, не може другоаче да се усети и обясни 'освеи' като висша щедрост и дар. Дъждът за поета е равнопоставен на живота. Едно от Пастернаковите озарения, залегнали в паметта ни от първото запознанство с поета, така и гласи: „Сестра моя жизнь и сегодня в разливе.“

Този мотив оркестрово се варира впрочем и в епизода след заминаването на Лара в „Д-р Живаго“. Срещаме го и във „Весения распутица“ от стихотворенията към романа.

Смъртта пък се символизира с другото състояние на водата — снега. Впрочем, в наше време и сняг особено не вали, така че и в тази вечна антиномия живот — смърт, пак в духа на Пастернаковата констатация, още от началото, на д-р Живаго за „механистичното нивелиране и обездушаване на жизнените процеси“, е настъпила аморфната дифузия на неопределените състояния. Сняг засяпва гроба на Ларината майка. Сняг съпровожда ноември 1917 г. — свършекът на стария свят и смъртоносен символ за бъдещия. В последния сборник на поета — „Когда разгуляется“ (1956) снегът знаменателно (на това В. С. Франк в посочената вече статия не обръща достатъчно внимание), повсеместно заменя дъжда от „Сестра моя жизнь“ и „Поверх барьеров“.

Изобщо водната стихия, като мост между земно и отвъдно, е структурообразуващ елемент в мирогледа и поетиката на Пастернак. Характерно тук е стихотворението от 1922 г. „Косых картин, летящих ливня“. Това е важен етап в духовното развитие на Пастернак с един решителен опит за преодоляване на кантианския скепсис за познаваемостта на света. Първите строфи точно това и постулират: истината е скрита от нас зад покрива на явленията и поради това — неосъзнаваема. Но със силата на изкуството вещи рвут с себя личину“. Окъпаното от дъжда небе светва, то става проникваемо за човека, за хората. Това положение, което иде от немските романтици, има преломно значение за етиката и естетиката на Пастернак. Появява се „Высокая болезнь“, тази нишка на ранената съвест, която извежда поета към обществото и хората.

Така в началото на 40-те години, след дълбока духовна криза, в творчеството на поета се появява ново измерение — социалната тема. В известен, чисто пастернаковски смисъл, поетът се политизира.

Съзнавам, че това е предизвикателство срещу истинските познавачи и ценители на Пастернак. И ако те не са днес пребойдисани негови врагове, то са го обичали именно затова, че той не се омърля с политическа „пошлятина“ и в десетилетието на незапомнен тоталитарен гнет отстоя — знаем вече на каква цена, — своето аполитично достойнство на гражданин. Тя е предизвикателство и срещу собственото му разбиране за политиката като „низменна сфера на битието“, за политическата борба като за „битка на адвокатски честолюбия“, за политическия мъж като за „досаден оратор“. Как непоправимо тоталитаризмът дискредитира общественото у човека, че за поет от ранга на Пастернак да звучи едва ли не като оскърбление самият намек, че е социален.

⁴ Пак там.

Разбира се, макар и неособено сполучливи, у Пастернак има творби в смисъла, който социалистическите реалисти влагат в този термин. Няма що, Пастернак се е отчел с посвещения и на Октомврийската революция, Ленин, тук-там — на индустриалните гиганти на петилетката, но най-вече — на Великата отечествена война. Нееднократно са го изкусявали, слава богу безуспешно, да увековечи вождя на цялото прогресивно човечество. Макар и да се е мъчил да реши тези теми, колкото се може по-малко „образцово“ и колкото се може повече самобитно, нито поетически, а още по-малко политически ефект не е достигнат. Само пишещите в казионни истории на литературата могат да похвалят двете му поеми „Лейтенант Шмидт“ и „1905год“ за вяръност към „героиката на революционната борба“. Всъщност тук има и героика, и революция, донякъде и борба, но съвсем малко поезия. Очевидно това е поучителен провал и от него Пастернак е почерпил поука, пътят на духовните търсения и открития не лежи в откровено социалната поезия.

Затова през 40-те години той напишва други, впоследствие се оказва — и далеч по-перспективни — насоки на социално-политическата тема. В екзистенциален план въпросът е по-ясен: отшелникът е напуснал пустинята си и отишъл в града: „Я живу на людном городском перекрестке“ или „Мне в люди хочется идти, в толпу, в их утреннее оживление. . .“ В етически план: поезията престава да бъде „высокая болезнь“, поразяваща като електрически ток отделни избраници. Тя става сила, която не за празна игра е връчена на поета за въздействие на масите. Тя се изживява като дълг да се спасят чрез нея човекът и човечеството. И то е защото изкуството, поезията имат непосредствен вход към истината. Чрез тях поетът влиза в света на правдата. Отрязан от този свят, човек загива. И гражданско задължение на поета е да възстановява кръвната връзка на човека с този свят⁵.

Но това е задача на поет от всяка епоха и дори нейното формулиране може да прозвучи банално. Затова проблемът има и свой социално-политически план — не толкова ясен, но пределно актуален днес.

Усложняващото проблема обстоятелство е, че Пастернак не е политически поет в партниен аспект. У такъв поет картината на революцията в „Д-р Живаго“ би излязла по-страшна. Зад нея щеше непременно да стои възмездието за престъпленията на стария режим или при дисидентски уклон: действителният лик на социализма⁶. Под страх или по съвест за един болшевишки автор това би било „неизбежно тъмно преддверие към неизбежно светлото царство на социализма“.

И трите гледни точки у Пастернак отсъствуват. Отсъствува и Блоквата „музика на революцията“ с Христос, застанал пред нейното войнство. Наистина в „Д-р Живаго“ има един пасаж, в който като че ли се изразява възхищение от октомврийския преврат: „Каква прекрасна хирургия е революцията с това артистично изрязване на стари вонящи язви, с присъдата над вековна несправедливост.“ Но и тук не се знае какво се слави — артистичното умение или социалният резултат.

Революционерите са чужди на поета не като политическо течение, на което може да се противопостави друго, по-хуманно и справедливо, а защото са въплъщение на лъжата и утопията, в които е затънал обществено-политическият живот на човека. Затова и в романа, и в стихотворенията към него просто струи мисълта, че смяната на временното правителство с болшевишката власт дори не е забелязана. В етически план не се прави разлика между „червени и бели“.

Пастернак живее в своето време. Той просто епидермално усеща злите сили в него: страха от магическата сила на мъртвата буква, на безчовечната власт на фалшивите видимости. В самото начало на „Д-р Живаго“ се посочва какво нашата епоха безвъзвратно е изгубила след Първата световна война — корените, дълбочините на човешкото битие. И доколкото Пастернак нито за миг не е забравял каква спасителна роля играе изкуството, свързващо човека с действителността, той прониква и в

⁵ Вж. В. С. Франк. Водяной знак. Сб. Мосты. Мюнхен, 1961, бр. 6.

⁶ Ф. Степунъ. Наследство Пастернака. Сб. Мосты. Мюнхен, 1961, бр. 6.

левския затворник“⁹, към когото са клиширани славословия („Художник“ — в „Известия“, 1936).

Трето, пак във въпросното стихотворение Пастернак се е опитал да изгради вожда не в партия, а в човешки ключ, придавайки оттенък на „държавническо мъченичество“, „страдалчество за поданика“ и т. н.

Но едва ли това стихотворение и с тези концесии, които винаги са тегнели на съвестта на поета, е изиграло предначертаната му роля. Поетическият дар сам знае пределите си. И той ще се съпротивлява и пряко волята на своя притежател. И стихотворението не попада в периодично преиздаваната антология „Най-добри стихотворения за Сталин“ от 1943 г., а цялата втора, свързана макар и с пастернаковските ограничения, част за Сталин е изобщо елиминирана. „Виновни за това, види се, са били в равна степен и авторът, и цензурата.“¹⁰

В този смисъл е интересен не казаният и изразеният план в прочутия телефонен диалог Сталин—Пастернак по повод ареста на Манделщам. Психологически той е ясен и изчерпателен. Интересен е подтекстуалният, неизразеният. Какво е ИСКАЛ да чуе и каже единият, и другият.

Сталин е искал да чуе; Манделщам е голям съветски поет, готов да застане на здрави класови позиции, по партийному да заговори на масите. И главното: да изгради Вашия образ, др. Сталин.

И да каже: Мислете му, г-н Пастернак. Ние не се шегуваме. Вие се сещате, че спокойно можете да си размените местата. И ако Вие и такива като Вас не знаят кой е Сталин, днешният наш разговор е напомняне за това. На Вас и на другите.

Пастернак е искал да чуе: Ние ценим творческата индивидуалност и станалото с Вашия приятел е досадно недоразумение. Ние ще го освободим. А ведно с това ще отворим път на всички Вас да дерзате в избория от Вас път.

И е искал да каже: Оставете, др. Сталин, има по-големи въпроси от политическата власт и нашето добро или лошо приспособяване към нея. Вие знаете кои. Защото при цялото Ви безсмъртие Вие сте смъртен.

Но те никъде не се засичат. Същите тези две паралелни прави, които по Хегел се пресичат в „лошата безкрайност“.

За това — Сталин: „Вие зле защитихте Вашия приятел.“

Пастернак: „... Искам нов разговор, др. Сталин, да поговорим за...“

Сталин: „... За какво още да говорим.“

Пастернак: „За живота и смъртта.“

Разминаването е пълно. Два различни свята, две несъвместими идейни системи, две полярни екзистенциални позиции, Троцки, който е обичал реторичните обрати на речта и е заигравал с художеството, го е резюмирал със сталинска яснота: „В интелектуалната сфера този човек си е създал собствен свят, в който напълно се е потопил. Днес едва ли не всички млади руски поети му подражават и въпреки това аз лично не му придавам голямо значение. Невисоко поставям самоцелната виртуозност, изкуството, което се адресира само към художници.“¹⁰

Мен лично ми се струва, че Пастернак твърде насернизно и граждански отговорно е взел политическата игра на апарата. Той едва ли не си е наложил епитимия „да живее с мислите на своята епоха и в тон с нея“. Когато, както и сега, се разиграва поетическата карта в политиката.

Самият той признаваше, че няма чувство за хумор и гледаше на хумора като на средство да се засбикулат сериозните въпроси на живота. „Ни едно голямо дело не може да се изгради, ако авторът вижда себе си и темата си смешни. Но и животът не ще се удаде в неговата съдържателност и дълбочина на присмехулника.“

⁹ Л. Флейшман. Пастернак и Бухарин в тридесетте години. — Дружба народов, 1990, 2, 257.

¹⁰ Jean Lascouture. André Malraux. Une vie dans le siècle. Paris, 1973, 214.

14. Той няма духовити и остроумни ексцапи, които като фонтан бълбукат у Булгаков. Неговите поетически ефекти се постигат премного трудово, сериозно. Стихът му е атлетичен. Забелязвал съм му, че един ден не си струва „за един неон“. Бях зелен и си давам сметка за търпението на този велик човек с мен. Но твърдят му отговор има надиндивидуално значение: „А Вие ще купите един ден само с една реч на Хрущов.“

Не, поетическата интуиция подсказва още изходи.

Единият е изграждането на свой собствен свят на ценности, личен неприкосновен граждански топос, буфер срещу измамните страсти на деня, социални конюнктури и идеологически илюзии. Пастернак е може би първият „хомо про се“ в съветската действителност и литература, на когото се е удало осмислено със самобитно творчество и светоусещане частно съществуване.

Това е, което съветската преса от 60-те години в унисон с главата на КГБ Семичастни подразбираше под набързо изкования термин „вътрешен емигрант“. Наблюдателни са органите: това наистина е Пастернакова парадигма на съществуването и тя има свои минуси. По примера на неговия герой д-р Живаго, капсулиран в своя свят на ценности и дарования, запазил своята духовна идентичност през пороя на геноцидни политически събития. Както лирическият герой от средния период на неговото творчество, който присъства инцидентно на станалото и сякаш живее покрай него. При Пастернак определени са предметите, мястото, интериорът, средата. Точността на тяхното обозначение напомня едва ли не на инвентарна книга или топографска карта. Но флукутиращ, изплъзващ се от конкретната среда, никъде не намиращ място и покой е именно лирическият герой, този вечен странник по зададени пътища и емигрант по чужда воля.

Но има и свои плюсове, цената на които едва сега разбираме. Това са талантът и уменията духовно да се обживява всеки кът, където съдбата захвърля човешкото същество, да се намира своето сред чуждото, да се изтръгва поезията от грозотата на бита. Нещо повече, „своят дом“ става нещо повече от прословутата британска крепост: това е щит срещу изпитанията на вечно враждебния свят, духовно укрепление срещу стихийните на материалните сили. Как иначе ще си обясним самото опеляване на Пастернак и на неговия герой в епоха, за която те определено са били най-подходящата жертва.

Вторият изход е в радикалното преосмисляне на човешката личност и нейната роля. То е изложено във втората и третата част на „Д-р Живаго“. Резюмираме: всеки факт, всяко лице, сами по себе си са безсмислица, докато в тях не се внесе смисъл. Смисълът по Пастернак е „мистерията на личността“, възможността за нейното безсмъртие. Но не защото, както учи християнството, личността възкръсва след смъртта, а защото още раждането ѝ е било изход, възкресение от необятното царство на безличния живот в лоното на творената от личностите история. Личност човекът става тогава, когато живее в другите човешки същества. В тях остава да живее и след приключване на земното си битие. Това не е само памет, това е друг живот, друга форма на съдържателно съществуване. „Какво от това, че това ще се нарече след вас памет, говори д-р Живаго. Това ще бъдете пак вие, в състава на „утрешния свят“.

В известното си писмо от 25. X. 1958 г. в „Литературная газета“ подписаните го писатели (имената им не споменаваме от понятна тактичност) наричат това „войнствен индивидуализъм“, а задграничните почитатели на поета обратно — „антиколективизъм“.

Спрямо реалния Пастернак грешат и едните, и другите. Още в латинската си етимология индивид означава НЕДЕЛИМ, т. е. лишен от дара на общуването. И в наше време „индивидуалист“ ако не непременно „егоист“, то винаги се възприема като „егоцентрично същество“, затворило душата си в себе си. Според Пастернак „индивидуалистът е просто бездушно същество“, защото душата на човека е човекът в друго. Неизбежно обезлично същество. В защита на интересите си индивидите се съединя-

ват в колективи, но механично, пак бездушно. Защото всеки индивид тук функционира като вариант на всеки друг съчлен на колектива, където, защитавайки другите, всеки защитава и себе си. Колективът в този смисъл също е безличен, деградиран и авторите на споменатото писмо от „Новый мир“ смятат така.

Третият изход е в града. Но не града на буржоазната цивилизация, средоточие на морални и екологични злини, отдавна заповожен от руските класици в арена и поприще на лукавния Градът на Пастернак не е „антиприрода“, а природа, продължение на природата. Това е друг вид съществуване в пределен духовен интензитет. Наред с други поети от сребърния век на руската литература — Блок, Ахматова, Цветаева и Манделщам, — но за разлика от тях с по-подчертана категоричност на изказа, Пастернак създаде нов образ на големия град — с неговите съзидателни, градивни сили, в неговия творчески потенциал.

Още в „Сестра моя жизнь“ и „Поверх барьеров“ се набелязва тази приливно-разливна дихотомия природа — град, която у зрелия художник залегна като орис на съвременния човек. Очевидно и родствената среда на руските футуристи е сложила тук своя отпечатък, но в тази наивноурбанистична концепция Пастернаковското забележимо се отделя. Това е възприемането и на селото през погледа на градския интелегент, и на града като голямо, но обозримо село. По-остро от другите си събратя Пастернак усети как градът поглъща селото в изконното му духовно и етнографско богатство и как излиза от селската си прародина в риска и неизвестността на социалния активитет. Д-р Живаго вече отхвърля пасторала като духовен фалш. Живият език става езикът на града, на модерния урбанизъм.

Първото, което се вижда в Пастернаковското описание на големия град, е панорамността. Градът изпъква като форум на събития и действия. Пастернак вижда града от „птичи поглед“, в едри и дребни подробности, едва ли не картографски. Такова панорамно изображение на града предхожда космонавтските скопи на планетата и несъмнено е нова дума в литературата. Заклучителната глава на „Д-р Живаго“ с наблюденията на Москва от терасата, стихотворения като „Венеция“, „Петербург“ и др. по вместимост на образното съдържание могат да се сравняват с пражките стихотворения на Райнер Мария Рилке.

От друга страна, Пастернак схваща града и в неговата битова конкретност. Той реабилитира естетически този унил и монотонен градски пейзаж, който при Блок бе станал алегория на мировата баналност. Цялата тази стресова за съвременния невротик действителност на града, в която незначителността на човешкото съществуване лъха от всеки ъгъл на масивните сгради и човешка суетня, се снима в живия образ, в духовния интензитет на нашия съвременник. В Пастернаковия градски дом може да се живее така интензивно и спонтанно, както и в Пастернаковата природа. И затова тази почти кинематографична градска топография живее в динамика, в живо човешко взаимодействие. Пастернак е велик архитект в поезията, изобразител на архитектурната пластика.

Но съвременният град е източник на основни теми. В неговия шумен и многогласен ландшафт всяко човешко аз се кръщава за зрял живот. Сам Пастернак споменаваше, че Москва е главната герония на дълга повест. В „Белая ночь“ (от стихотворенията към „Д-р Живаго“) се очертава панорама на Петербург, гледан от височината на небостъргач. Но още тук градската перспектива прелива в далечен селски пейзаж. В „Земля“ този преход е още по-осезаем. Поетическото слово се усеща като мост през пропастта град — село, така че зад чертата на града „земята самотна да не тъгува“. Дърветата и цветята, тези любимци на Пастернаковската пастелна живопис, в равна степен катализират духовните прояви и там, и тук, едновременно присъствуват в село и град и чрез тях също се извършва такова взаимопроникване.

В резултат село и град се вливат в интегрален природен континуум, където и човекът одухотворява природата, и природата участва във вътрешния му живот. Цветята и дърветата направо са с права на персонаж и лиричен герой, протагонисти

в духовни прояви. В стихотворението „На страстной“ (пак от цикъла стихотворения в „Д-р Живаго“) дърветата са застанали като строй на молещи се. На смъртното ложе на Живаго цветята заменят църковен ритуал.

И любовта се търси като убежище. Но взривоопасно, по-скоро барутен погреб е това убежище. Свръхнапрежение на психическите сили, пределно изостряне на сетивата, разрушителна стихия е любовта. На Пастернак принадлежи това метафорично определение на любовния феномен, който модерните поети ще варира в още по-дръзки асоциации: „Мы провода под током“.

Затова любовта се укротява. Поетическата страст се съдържа от дълбоко скрито самообладание. В корсета на пределно разчетено стихотворение плътският аспект на любовта се тушира, овладява. Показвайки героите си метонимически, Пастернак постига по-голяма точност и концентрация на чувството, спасявайки го от деградацията на вулгарната чувственост. И тук се реализира един от главните постулати на Пастернаковата поетика: „Точност и сила на израза, но и вътрешна съдържаност, което да не позволи твърде открито да се разголи лично изпитаното.“

Върху любовната параболa Пастернак решава и по-битийни въпроси. Построена върху своеобразен любовен триъгълник, неговата приказка-притча „Сказка“ е един от малкото сериозни опити в художественото претворяване на света да се прогнозира историческият процес в етически план, в широкия разкрач на добро и зло. Днес „Сказка“ е особено актуална с вещото си предупреждение за последиците от първата пролята капка кръв. Докато преди повдигане на завесата между момичето, светца-юнак и чудовището се е установило напрегнато, несправедливо, но равновесие, ние виждаме заключителната сцена години и векове след кървавия сблъсък:

Конный с шлеме сбитом,
Сшибленный в бою.
Верный конь, копытом
Топчущий змею.

Конь и труп дракона
Рядом на песке.

В обмороке конный,
Дева в столбняке.

Стихотворение в много отношения забележително.

Първо, като един от най-радикалните опити за органична интеграция на проза в лирическа структура при запазване на всички жанрови параметри. Даваме си сметка за трудностите по пътя на тази задача. Тук не може да има луфтове на дискурса. Не са позволени паразитни свързки на сегментно и свръхсегментно ниво. Постоянно дебне опасност и от разлив на лирика, и от затлачване на проза. С всичко това поетът блестящо се е справил. Под един хоренчен тропот на копита тук може би поетът е подочул от мелодико-ритмичните подскоци на Скрябин, в рязко съкратени и сбити дву-тристишия, денотати отскачащи от своя референт, и стихове-пароли на предела на своята усвоимост, е разказана притчата за нашата драматична участ на човека и революционери.

Второ, поне аз не зная такъв успешен опит от приказан сюжет, без да се пише всичко, присъщо на приказката, декор, възшебна фабула, баладичен финал, да се дедуцира съвсем актуално, почти злободневно съдържание. Та ние днес най-много се замисляме за последиците на нашите вмешателства в природния и социалния свят. И то вменяща се обстановка, в смяната на декор и реквизит от последните Шекспирови пиеси, с прескоци на мизансцена през времев и пространствени плоскости. Не зная и такова изцеждане на всички прагматични възможности от събитие, все пак ограничено по действие и разпространение, каквото е подвигът на св. Георги.

И трето, то е, разбира се, много силно казано и действително:

Коня и труп дракона
Рядом на песке.
В обмороке конний,
Дева в столбняке.

Това стихотворение е забележително в много аспекти. Първо, това е най-радикалният опит на Пастернак за интеграция на проза в лирическа структура със запазване на всички жанрови условия. С това поетът се е справил блестящо. Под един хоренчен тропот на копита в рязко съкратени и сбити до предела на денотатната уязвимост на стихове-пароли е разказана притча с няколко фабулни хода и семантични отценствя. И то вменяща се обстановка, в смяна на декор и реквизит, където мизансценът прескача времев и пространствени плоскости.

Второ, поне аз не зная такъв успешен опит да се дедуцира от приказан сюжет, с всичко, което е присъщо на приказката-притча — от място, време и действие до чудото и възшебството, с актуално, а към днешна дата — и съвсем злободневно съдържание.

И трето, то е, разбира се, много силно казано и съмнително за нашите човешки възможности, но действително — вечността е спряна в някакъв човешки хронотопос с перспективата на едно радикално осмисляне на нашето историческо битие:

Сомкнатите веци.

Виси. Облака,

Води. Броды. Реки.

Годы и века.

И четвърто, като изключим Райнер Мария Рилке, с последователно изградена метафизика в безсъбитен лирически епос, това е един от броящите се на пръсти успехи в поезията, който ни отвежда към Нищевия свръхчовек, но като че вечността, поне в нейната представимост за хуманоидите, наистина е спряла, едва ли не осезаема, човешки близка. Тук има място за човека именно като временен и преходен, за неговия проект и инициатива, за пробив в отвъдното. Как да не си спомним тук Нищевия Заратустра, впрочем любимо четиво и на самия Пастернак, с неговата закана да заключи в обятията си вечността. А може би и „Дуинските елегии“ на Рилке“, където също се прави опит за преодоляване на материалната гравитация. Случайна близост? В семантичния параметър няма случайни близости. Затова и Пастернаковата притча е образец, как метафизически може да се трансцендира поетически текст. И то едновременно в три направления.

Първото веднага бие на очи. То е традиционно за руската словесност: антивоенната тема. Тук няма победители и това ни спомня Л. Н. Толстой с неговото ясно-видско усещане за войната като вечна „пирова победа“. Но с един нов пастернаковски акцент, в духа на новите времена след Виетнам и Афганистан — няма и военно решение на конфликтите изобщо. В първо приближение дори фабулата на „Сказка“ е провокативен текст за военно стълкновение, един своеобразен пост-протестантски вариант на притчата за Св. Георги Победоносец: Тази традиционна тройка: момиче, чудовище и юнак — е поставена в такива отношения, че войната, както и всяка друга война, става неизбежна. И в своя „запъхтия“ хорей на кратки лексеми Пастернак ескалира военното напрежение до противоборство, до пряка конфронтация на воюващите страни. Разгаря се и самата битка, но тя е подадена не в „рицарски стил“, още по-малко в романтичен — с неизбежната победа на добрите. Грубо, физиологично, на предела на антиестетичното, без ореол, без слава. Героите са деестетизирани и демитологизирани. Пастернак е отишъл и срещу един християнски канон само и само да докаже с развенчаването на светията, покровител на всяка праведна война, обречеността на всяко военно решение. Не е ли това в основата на поставянето на общочовешките ценности пред класовите и държавните, което с огромно закъснение въвеждат съветските обновленци днес?

Второто е извечната тема за оправдаността на насилието срещу злото. Макар Пастернак да е оголил и изострил темата, нейното крайно решение тук не е оригинално. Изобщо големите истини не са за състезание по художество и в първо приближение на постановките и разработка Пастернак като че ли повтаря Толстой и опонира на Маркс и Ленин. Но ние изстрадахме насилието и срещу него се обърнаха и плашливите му иначе почитатели. Собствена кожа — учи. Но Пастернак не само не претендира за откривателство, обратното сякаш — за преоткривателство. В този омагьосан кръг, който очертава творбата в цялата си пръстеновидна постройка, темата за насилието като че се повтаря с унилата монотония на тропата на копита. И на свой ред варира знайното отпреди: насилието ражда насилие, насилието с безплодно, насилието е грозно. Хорейт на едно-двусрничията действа с равномерността на падащи капки.

И изведнъж се въвежда един Пастернаков ход, който взривява подмолно баналността. И знайното става незнайно, и преоткривателството — откривателство. Досега ние сме си мислели, нас са ни убеждавали, че насилието има само една разрушителна посока — върху този, към когото е насочено. Класически то е формулирано и в религията: „не убивай“. Затова е и етически неприемливо насилието, защото унищожаваш това, което сам не можеш да създадеш, нещо въвн от теб и независимо от теб. Но ето че Пастернак е съзрял и други негови проекции, които нашето съвременно прави особено актуални.

Първо, насилието е не само навън, но и навътре. Не само върху потърпевшия, но и върху самия извършител. И то не се променя от благата цел. Конникът е най-благородно мотивиран, момичето е най-невинна жертва, чудовището — най-отявлението зло. Наличието на множество символни превъплъщения усилва характеристиките. Но бумерангът на насилието едновременно и покосил всички. Насилието парадоксално се е превърнало в самонасилие. Суйцидалните проекции на насилието, постигнати в паралелни нишки на фабулата, са Пастернаковски влог в решаването на извечната руска тема.

И още нещо. Насилието действа и встрани. То създава своя пагубна среда. То погубва и оногова, в името на когото е извършено. Защитата на чуждата правда с насилие е заподозряна. Дори заради най-невинното създание, дори когато цялата събудена съвест вопие за насилие. В дадения случай момичето е жертва веднъж на насилие, дважд — на контранасилие. И веднъж на своя похитител, втори път — на своя закрилник. И днес, когато някои оправдават насилието за справедлива кауза, трябва да си спомнят и този страничен ход на Пастернаковата мисъл.

И третото, за което едва сега се досещат философите: модуса на нашето съществуване в последното десетилетие на века. Става дума за нещо, което всеки чувства, но тъкмо поради това не може и да формулира: нашата хиповиталност, фрустрирана воля за живот и упадък на жизнените сили. Доминантата на нашата психосоматика днес — това състояние на душевна дрямка и телесна немощ, се разполага между битие и небитие, живот и смърт, наяве и насън. То и физиологически се чувства по тези „вегетативни вихрушки“, които всеки от нас изпитва като отпуснатост и слабост. Погнусата на Сартр е негов вариант. Или лунатизмът на Кафка. А вече в идеен и психологически план няма нужда и от диагнозици, всеки сам го знае по тази кухня в душата, където някога са свивали гнездо вярата и надеждата. Зная само един дишеш философ, който го е разработил, грузинецът Мардарашвили. Особена ценност на неговите заключения придава поданичеството му на тоталитарен режим, където по ред причини тази витална патология е по-силно изразена. Той нарича това състояние „анабиоза“, но можем да си спомним и за „новите френски философи“ с тази твърде интелегентска дефиниция на „живот под наркозата на смъртта“ (Бернар-Ари Леви). Но и нашият дядо Славейков, твърде чувствителен към настроенията на епохата и доминантите на националната психология, също може да се привлече за диагностик. Спомняме си как той нарече жизнения тонус на „народа — мърша“, тук само технически използвам силното определение „прозобанье жалко“.

Нали, види се, и в ония времена в България са протичали сходни процеси. Но думата ни е за тази психосоматична доминанта, която е намерила и отражение, пък и доста подробно описание в литературата тъкмо на ХХ в. Към Кафка, Музил, Джойс, вече не можем да минем и без Андрей Платонов, към тях се прибавя непременно и Пастернак, пределният диагностик: „То душа во власти, / Сна и забыть“, „То возврат здоровья, / То недвижность сил“, „То она, то он / Силятся очнуться / И впадают в сон“. Или пък тази поанта, която метафизически трансцендира диагнозата:

Сомкнутые веки.

Выси. Облака.

Воды. Броды. Реки.

Годы и века.

Действително тези три полуживи-полумъртви същества, поставени в нарушена перспектива сякаш в средновековна фреска, са модерен вариант на вече споменатата „лоша безкрайност“. Земна — вода, бродове, реки; небесна — височини и облаци; екстемпорална — години и векове.

Дори в ескалацията на това грандиозно обобщение можем да усетим колко дълбоко и пронизателно е навлязъл Пастернак в тази вече така животрептяща тема. Подобно на Гогол — мъртвилото — той среща анабиозата на първите и подстъпни — в удушливия зной, в мъртващата мараня, в безводieto на смълчаните езера. Сега претенциозно звучи „Сестра моя жизнь“, както и „Люблю тебя, жизнь“ от известната песен, но Пастернак действително изпитваше болка като за родствено същество при всяка заплаха за живота. „Быть живым, живым и только до конца“ не е поетическа декларация, а истинско съществуване, дори режим на живот. Аз си спомням, че Пастернак, от една страна, се оплакваше от безсъние и замаяните му движения говореха за тази болезнена недоспалост, този вечен спътник на творците. Но, от друга, я и славеше като „дар на боговете, прибавящи дни към отпуснатите срокове“. Той живееше и нощем и сигурно „прослуженото“ му житейско време е далеч повече от седемдесетте години, през които сме го имали до себе си.

Толкова по-удивително е, че за равностметката на цялото това жизнетворчество са му стигнали и четири строфи.

„ХАМЛЕТ“ — Б. Л. ПАСТЕРНАК

Забележителни странности и подчертана самобитност отреждат на Пастернаковия „Хамлет“ особено положение и в поезията на поета, и възможно — в руската поезия въобще.

Първо, това произведение се самообособява. То явно има островен характер. Пренебрежително тънки са нишките от предишни поетически творби на Пастернак, които отвеждат към него. А и от следващите почти няма такива да връщат към него. Може, разбира се, да се прокарат успоредици с прозата на Пастернак, най-вече с „Д-р Живаго“, главно по линия на евангелските асоциации, и такива са правени, но явно с пресилване. Има разработки на Хамлетовата тема в руската литература: Тургеневият „Хамлет“, Ф. Тютчев, А. К. Толстой. Към Хамлетовския феномен се обръщат и руски поети от по-ново време. Но, както ще видим по-нататък, Пастернаковият Хамлет има много малко общо с всичките си житейски и литературни прототипове. В някакъв смисъл той им се и противопоставя.

Особнее Пастернаковият „Хамлет“ и по структура. За идейното си съдържание, за поетическата практика на Пастернак това е извънредно кратко стихотворение: четири строфи с удължен първи, предпоставъчен стих, това, подобно на четирите опорни точки за физическите предмети е минималното условие за стабилност, а каква мощна идейно-образна конструкция носи!

Още една странност за една поезия, доминантно разположена в словото и дискурса, каквато е руската поезия, каквато е особено поезията на Пастернак. Пастернак мечтаеше „словото да погълне света“. А тук явно преобладават екстравербалните, отвъдсловесните изразни средства. Театрални, жестикулационни, според мелодиката на творбата — музикални. Словесните, при това маркиращи по изключителност като обръщения към Всевишния, са смисловата поанта, но те се изхвърлят от екстрасловесна ракета-носител. Когато, както е при Бетховен, „музиката не може да не проговори“. Тогава иде и това „... Авва Отче...“, когато болката и безпомощността отнемат речта ни.

Бие на очи и този раритет. Философската лирика, към която в първо приближение можем да отнесем „Хамлет“, има свойството да се откъсва от своя исторически контекст и реални. Тя плува „в мъглявините на метафизиката“, както беше казал един английски поет. И въпреки това и тази философска абстракция се държи на някаква житейска основа, поне на повод. „Хамлет“, без да плува в мъглявини, напротив, това е пределно предметна творба, сякаш изобщо не иде от социална действителност, няма конкретно-исторически контекст и дори предизвикателно, за тоталитарните условия, дважд, особнее с извънвременност и извънпространственост. Кога, къде и как е писана, данни, които в други случаи имат първостепенно значение, тук просто са излишни и неуместни. Обратното: от значение е тяхното незнание. Ако искаме да замъглим разчитането ѝ, тогава да привлечем екстратекстуален материал. Инак, както е в латинската поговорка, „всичко нейно носи себе си“. Затова и ние в нашия анализ принципно ще се откажем от външни заемки и отпратки.

Но най-вече „Хамлет“ е творба уникална в жанрово-тематично отношение. Със себе си тя открива и пак със себе си закрива една жанрова парадигма. Това е уникал — в единичен вид и единствен брой. Като короните на царете, олимпийските купи или специалните лимузини. Сега, когато цели видове животни и растения са изчезнали и ние не можем да ги възстановим поне по единичен чифт, ние знаем какво наистина е това:

При това своеобразието на тази жанрова парадигма е в нейната принципа несводимост до оперативни названия. В смислово отношение тя едва ли не е тъждествена с текста. Както Лев Толстой за „Анна Каренина“: „Ако искате да разберете що за творба (ще рече, що за жанр — б. м., Л. Цв.) и що за смисъл... ще ми се наложи да препиша цялата „Анна...“, отначало докрай“.

Очевидно определенето ѝ следва да търсим между стихотворния монолог на философска тема, лиричната философема или изповедната лирика. Но това е пак само ОТЧАСТИ, в даден аспект. Както уникалността може да се разглежда като неповторима част, като ЧАСТЕН случай. А и сцената, монологът на Хамлет, сюжетната основа на творбата, е също ЧАСТ — от контекста на пиеса. И епизодът, в който се е прицелил авторът с „тысячью биноклей на оси“, е ЧАСТ от живота на лирическият герой. Вече се досещаме, че само една представка не стига, за да стане УЧАСТ. Така във формален план е зашифрована същинската, а не казионната жанрова парадигма. Пастернаковият „Хамлет“ е разказ и диагноза на ЧОВЕШКАТА УЧАСТ. Опази част от съденото на човека, от съдбата, която се отнася към дадени външни и вътрешни условия, към неговия хоризонт и отрязана продължителност във време и пространство, които принадлежат само на даден индивид, само на неговата епоха. Затова на френски „човешка участ“ се превежда като „кондицион юмен“ и включва всичко, което човек може да вземе от своята среда и шанса за изграждане на своето битие. Затова участта е много по-изразено социално и историческо понятие. Естествено ако имаме у-част, то трябва да имаме и ин-теграл, ще рече, цяло. А цялото е епохата, общата човешка участ. Така че „Хамлет“ е опит за екзистенциална диагностика на времето. И то тъкмо на неговия превал — края на века. В неговите агонични конвулсии, в болевата му точка. Когато то и физически се усеща от човека в съгъстенния въздух на предзнаменования и предзнамения. Когато в равна мяра трескавият взор се връща назад за аналогии, и се втурва напред — за проекти.

Такъв опит не е без прототипи. Свойствено за човека, а за поета — и мъчително належащо — е да даде образ на времето; в квинтесенция да го резюмира. Съкратено, в най-важното, отвътре и отвън. В края на краищата, какво е това, което го живеем. Има ли то някакъв по-висш смисъл, или обратно — е безсмислен и абсурд. И какво е неговото отличие от други епохи: Щастливи ли, нещастни ли, просто безразлични ли сме в него. Какво можем да вземем, какво да оставим за своето време. По същество това е един и същ въпрос: що за време, що за епоха. И едва ли има по-възбуждащ въпрос за всеки, който сериозно е мислил за своето съществуване. А днес едва ли има някой да не мисли.

И така: определение на времето си са давали Державин, Пушкин, Некрасов, Тютчев, Блок, Манделщам, Пастернак. От новите поети — А. Тарковски, Ал. Твардовски, Ю. Кузнецов. От българските поети — Яворов, до някъде Вапцаров. Естествено всяка национална литература брои представители, на които това особено се е отдало. И много увлекателна тема е историко-типологическата съпоставка на всички тези определения — към тяхното място и време, а оттам — и към нас днес. Може би по-добро и перспективно ще видим тогава нашето време? Но това друг път.

„Хамлет“ на Пастернак обаче е радикално преобразуване на този жанр, коренно различен опит за постановка и отговор на въпроса. Така че и въпрос, и отговор, и въпрошател, и говорител сами по себе си характеризират епохата.

Най-изразителните творби от този жанр — „Размисъл“ на М. Ю. Лермонтов, „Станси“ на Ф. И. Тютчев, може би и Яворовата „На един песимист“ — са провокирани отклик на времето. Някакво особено събитие или явление е засегнало поетическите души и те реагират — бурно, остро, болезнено. Те го дефинират директно, в поетически експромт. Като „Подлий век“ на Некрасов, „Век волкодав“ на Манделщам, „Тень Люциферова крыла“ на Блок. Те са в съотношение аз—ти с явно неравенство на силите: естествено времето е по-силно и от най-гениалния му представител. Това са ранни деца, които размахват юмручетата срещу суровия опекун. Знаем непреходността на юмручетата и ефимерността на опекуна. Но това във вековете — не и във века! Актуална си остава релацията субект — обект, лекар — пациент, учител — ученик. Да, лекар, болен от същата болест, както е в „Чумата“ на А. Камю, но лекар за болни. Затова те са говорливи творби. Те сипят обвинения, проклятия или lamentации към своята епоха. Търсят реторичен ефект. Подвеждат равностметки. Произнасят присъди.

Пастернак в „Хамлет“ е направил пръв опит да чуе своето време, отвътре, от дълбоките му недра да го огласи. Самата епоха говори и се изповядва. В лекар и пациент болестта сама се освидетелствува. В неповторим момент, с неповторим герой тя приоткрива булото си в мъчлане, пауза и жест.

Защото не може да не прави впечатление, че Пастернак никъде не назовава времето си, не го разкрива, не говори за него — все едно добро или лошо. Той го слуша, изслушва, прослушва. Както ще видим по-нататък във въпроси, които не чакат отговор, и отговори, които не се пораждат от въпроси. Противно на Витгенщайн, който отказваше правото на въпрос без отговор. Противно и на нашите ранени души, които жадуват съд и разплата над своята епоха.

Очевидно този похват също е знакова характеристика на нашата епоха, израз на нейното многогласие и идеен плурализъм, на развихрилата се екзистенциална стихия, на шумното и блудно егоизвержение. И същевременно на една дискретна нейна същина, която напипва своя изказ и пуска първите филизи на изказа: „Хамлет“ на Пастернак.

Преди всичко никъде другаде не е толкова важно да се разбере адресът на въпросите, към кого са отправени въпрошателството и посланието. Какво се има предвид като съдържание на казано и иносказано. С една дума — „кто ест кто“?

Кой е този Хамлет? Очевидно в нещо съществено в избора на пътя и в преследване на една проблематизирана цел той е самият принц Датски. При това субектът на изложението е явно актьор в изпълнение на Шекспировия герой във вече шампо-

вана за тази пиеса театрална обстановка. Това е дежурно при този вечен Хамлетов монолог: „Гул затих. Я вышел на подмостки, / прислонясь к дверному косяку.“ Направо театралната щампа. Тази щампа се раширява, включвайки и зрителната зала — „Тысячью биноклей на оси“ — с откритото поставяне на индивида избраник на неизбраната, затова „потънала във фарисейство“ тъпла. Монологът на Хамлет и самият Хамлет са най-самотните монологисти, най-единствените в рода си особи. И това отново ни връща към прото- и архитипа на Шекспировия герой в тяхното живо и непреходно единство. Хамлет, с неговата проблематика, е актуален и сега, затова и така съсредоточено се следи наизустият, на свой ред станал еякаш общо място, както текът на библейския Еклезиаст, монолог. И така, текстуално имплицирана и философски несета, Хамлетовата драма в пълния ѝ моно- и диахроничен контекст лежи в цялото стихотворение. За Шекспировия оригинал се напомня и по обратен път: „Но сейчас идет другая драма. . .“ — значи актуално се изпълнява прототипната, Шекспировата. За това говори и изричното напомняне „продуман распорядок действий“, значи не се импровизира някакъв друг текст, а наличният, хилядократно поставян на сцената.

Но още в първата строфа се появява сигнал, който в равна мяра важи и за Шекспировия, и за някакъв друг Хамлет. Този Хамлет не занича зад хоризонта на своята собствена драма и не любопитствува за бъдещата участ на себе си и останалите персонажи в пиесата, а за нещо далечно, много отвъд общочовешкия хоризонт, отвъд и отреденото му земно време. При това по начин, който твърде много напомня модерно техническо средство за улавяне на сигнали: „Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку.“ Очевидно неговият век е по-дълъг, може би няколко столетия напред, а може би и вечност, за да се улови нещо толкова далечно в конкретното социално време. Това е вече Хамлет старият, 33-годишният, и пак 33-годишен Хамлетоподобен. Той направо се идентифицира с обръщението си, цитат от евангелските текстове: „Если только можно, Авва Отче, / чашу эту мимо пронеси“. И косвено пак се идентифицира в противостоянието си на фарисеите и фарисейството от предпоследния стих на последната строфа. Това е Христос. Той съдържа нещо от Хамлет: очертания и предварително известен път на изпълнение на мисия. И на свой ред дава нещо от себе си на Шекспировия Хамлет: ходатайството за нейната отмяна. Мотивът е общ: „. . . сейчас идет другая драма. . .“, но обстоятелствата — различни: единият е на сцената, в куминацията на пиесата; другият, макар и излизаш от първия — пред изпълнение на своята мисия-пиеса. Затова още в самото ѝ начало може да апелира към любовта и милостта на своя небесен баща. Поне в пределите на зададения им текст — участ. Те имат свободната воля нещо да приемат като неизбежен дълг: „Я люблю твой замысел упрямый, и сыграть согласен эту роль“, и да възразят на повелята той да бъде изпълнен именно в момента: „Но сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь“. Но този, третият, не може да нададе глас, ние не го чуваме, той нито се съгласява, нито възразява; подобно на безименните човешки същества, които не се издигат до герои и пророци, той изпълнява своя идентична на Хамлет — Христос роля, и с това постига своята, само нему отредена участ. И това е неговата мисия и талант. За него се резюмира общият извод за всяко земно съществуване: „Жизнь прожить — не поле перейти.“ Защото животът и на Хамлет, и на Христос, и следователно на двуединния Хамлет — Христос, е насилствено прекъснат и естествено непреживян и немият през полето. Нещо се загатва за него в това „ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку“. Хамлет и Христос знаят своето бъдеще — първият с могъществото на своя интелект, вторият — в божествената си интуиция. А този, третият, макар и смътно да се досеща по разиграната пиеса, не знае. Той лови от ехото от участта на двамата избраници, своя земен дял, и доколкото той е явно обобщеният и дори обобщественият човек, то и на себеподобните си. Кой е той? Вече отговарят: Живаго, и достатъчно много паралели се прокарат между него, от една страна, и Хамлет — Христос, от друга. Но това са паралели на базата на романа, а не на стихотворението. Макар разглежданото стихо-

творение да е пряко атрибутирано към стихотворенията на Юрий Живаго, и дори като първо стихотворение и да ги въвежда в общата Живаговска проблематика, то очевидно между Живаго, героя на романа, и автора на приписваните му произведения, от една страна, и лирическият герой на „Хамлет“ няма тъждество. Естествено в много отношения те си приличат и дори съвпадат. Но в едно лирическият герой определен не е Живаго: драмата на Живаго е специфична, конкретно-историческа драма, драмата на свободния и пределно индивидуалистичен интелгент, изнасилен до „хомо съветикус“. Драмата на лирическият герой е пречупената през участието на „хомо съветикус“ драма на Хамлет — Христос. Затова той живее в нормално екзистенциално време и, минал вече през кръщението на Хамлет — Христос, споделя своята и на себепособните си земна участ. С една дума, това е вече нашият духовно постигнат съвременник, добил в разединително-съединителната си връзка с Хамлет — Христос свое битие. По своему това е чудо. „Хомо съветикус“ е загубил своето аз. Той е загубен в социалния космос. Неговата принадлежност е държавна, колективна. Неговият глас в най-добрия случай не е „гласност“, а обикновено, унило безгласие. А този, който условно наричаме лирическият герой на „Хамлет“, има всичко за пълноценно човешко битие.

Но в текста ние проецираме един фокус, в който се събират зрителните траектории на всички, подобно на тези с „тысячью биноклей на оси“. Кой е този „Авва Отец“ с неговия „замысел упрямый“. И същият ли е той и за Шекспировия Хамлет, и за Исус, и за лирическият герой. И пак той ли е, който е съчинил „распорядок действий“ заедно с „неотвратим конец пути“. И ако е той — за всички ли и в еднаква ли степен.

Само за Христос отговорът е еднозначен — Бог Отец. Но това е по-екстремална, евангелска информация. Ние нямаме неопровержими данни, че християнският Бог и Бог, към който се обръща Христос — Хамлет, е един и същ. Къде ще останат свободната воля, любовта, индивидуалният избор при такъв график на изпълнението и неотвратимост на края. Това е по-скоро юдейският, а не християнският Бог.

Нататък въпросът още повече се усложнява. Само при Шекспировия Хамлет за бащинство могат да претендират с еднакви, дори в метафизичен план еднакви, основания: неговият собствен, роден баща, който му е връчил мисията; същата тази мисия, с която датският принц е станал Хамлет; или неговият литературен баща — великият английски драматург, дал му битие непреходно историческо; или общият за всички ни — Творецът.

Що се отнася до лирическият герой, то в бащинската тема участват още и д-р Живаго, и авторът на д-р Живаго. Образува се такава заплетена верига на първооснованията, че фокусът явно дефокусира. Той се губи. А с него и творецът, който по условие е и невидим. И естествено няма сигурност, че именно той е разчел „распорядок действий“, набелязал „края на пътя“ и т. н. Още повече, че, идет другая драма“, ще рече, не тази, на която протагонистите са Хамлет и Христос, драма, чийто метафизичен или фактичен автор е друг.

Получава се наистина парадокс, дори абсурд. Няма единна направляваща и организираща воля, няма твърд сценарий на жизнената драма, а в добавък — има и друга, алтернативна, резервна драма, която е и актуалната. Протагонистите могат да изберат нея за свое театрално и житейско поприще. Както могат да изменят или поне да се помъчат да изменят разиграваната. Следователно — някакъв избор и способност за избор. А в същото това време е зададена някаква обреченост, неотменима съдбовност. И може, и не може да се промени съдбата. При това при равнопоставеност на протагонистите, при единство на място и действие в класически вид. (Това е все пак представление на пиесата „Хамлет“.)

Затова и Хамлет — Христос отива. Затова, усецайки се в капана на този абсурд, Хамлет — Христос се одързостява на непослушание; толкова по-драстично, колкото по-определено е декларирана любовта към „замысел твой замысел упрямый“.

А запитаме ли се за съдържанието на този замисъл, а очевидно той затова е, пак в този ред на идентификации ние се питаме за принадлежността на този „замисъл упрямый“. Това е още по-съществено от идентификацията на актантите; от това зависи и какъв собствено е той. Ако това е замисълът на твореца на „Хамлет“, то замисълът е очевидно в идеята на класическата Шекспирова драма. Ами ако замисълът е на автора на „Д-р Живаго“, т. е. на Б. Л. Пастернак? Може би пък на самия Живаго, на когото се приписва стихотворението? Но над всички тези замисли очевидно стои вече не замисъл, а ПРОМИСЪЛ — на Твореца. Само неговият замисъл може да бъде толкова „упрямый“ — след толкова зигзаги на човешката история и човешки падения, след всичко, което вече знаем и тълкуваме от „Хамлет“ на Шекспир, и „Д-р Живаго“ на Пастернак, от историята на самия Пастернак. И това е очевидно Божият замисъл за човешкото битие и предназначение. Но доколкото той явно не е изпълнен, най-малкото защото е толкова „упрямый“, ще рече, постоянно възобновяван в драмата на човешкото съществуване, то вероятно той се пречупва в замислите и на Шекспир, и на Пастернак, и на Ю. Живаго — един ланцизиран вариант на Божия промисъл и съответно деградиран по вина на човека с неговите земни слабости и ограничения. И това става замисъл за човека, неизпълнил, зле изпълнил, но продължаващ да изпълнява висшата воля чрез проявяващата оптика на „Хамлетовото действие“ — в класическия му или модерния му вариант, с предишните му или сегашните му творци.

Иде ред на драмата. Пак — чия драма? Тук вече възможностите са за всеки актант. Всеки има своята драма, включително и Творецът. Така е по Бердяев. И всички тези драми живеят в напрегнатата, пределно съгъстена атмосфера на стихотворението, в патоса на стиха, в сюжетната му динамика. В тая комплексност тя се изразява в Хамлет — герой и актьор, метонимично събирателно и на Христос, Пастернак, Живаго, лиричен герой. Подчертава се от театрализацията, спектакуларността, в известен смисъл — и позырството: „Гул затих. Я вышел на подмостки, / / Прислонясь к дверному косяку“. / Очевидно, тук е една пресечна точка на сцена и зрителна зала, съединени в битовата простота на жеста и биноклите в една ос. Това е своего рода масова сцена. В нея участвуват всички присъстващи и дори не присъстващи, извън зрителната зала. Извършва се висока трансформация — от частна в общочовешка, а оттам — в мирова драма, от персонаж в архитип, герой и мит. Това нагнетява мисията, придава ѝ есхатологическа отговорност. Евангелското „... Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси“ на ниво диалог Син — Отец означава осъзнаване на стовареното бреме на задачата, тежестта на личната отговорност за всички.

„Но сега идат друга драма“, изповядва обобщеният актант. Колкото и загадъчна да е тази друга драма, за нея нашето досещане е най-определено от цялата актантска игра „кви про кво“. Ясно е каква: драмата на частния човек, на изградения индивид при тоталитаризма. Само това е драмата, която, застрашвайки човека в самата сърцевина на неговото битие, може да измести и другата — Шекспировата, и всемирната, на която тя е частният случай. И не само да измести. Да мотивира единственото възражение на земната твар пред Твореца: „... на зтот раз меня уволь“.

Тук можем да се замислим върху употребената глаголна форма „меня уволь“. Това е канцеларизъм, навлизал в битова употреба по всевъзможни поводи, когато се отказва лично участие и определено е съветизъм. Освен това тя има лек пейоративен, „хъшлашки“ оттенък. И фактът, че тази именно глаголна форма, и то под подчертано необичайна, много пълна и ударена, и морфемно различителна (уволь — роль като части на речта са от двете страни на частите на речта: глагол — съществително) е подбрана, не е случаен. Това непременно внася окраска на „лумпенско“, „пошло“, „безвкусно“ и в някаква степен деградира актанта и пиесата. Непроизнесенният текст би гласял: „И твоята, и онази, а и всяка вече такава пиеса са ми дошли до гушата, и да зарежем целия този театър — на социални промени, обновление на човека, нравствено извисяване, целия този „замысль упрямый“, който тол-

кова десетилетия и столетия дъвчем като повтарачи ученици.“ Ясно, налице е една контаминация: драмата на социалистическото съществуване опошлява, латицизира Шекспировата и всемирната, подрива смисловите ресурси на човека за живот и творчество. Тя е силната, доминиращата, защото се изживява непосредствено, актуално, в битийната си цялост на това „да бъдеш или да не бъдеш“. И затова именно тя е драмата, която сега се играе, измествайки всяко друго зрелище или действие. Но понеже е в сблъсък с Шекспировата, тя също се издига по ранг на значение, тя става изобщо единствената, а в съвременната история — практически и вечната драма на индивида. Той е осъден на тази драма, обвиняем, подсъдим и излежаващ присъдата си. И това „...меня уволь“ в прагматичен аспект значи тъкмо апел за пощада на осъдения, за смекчаване на неговото наказание.

Ето защо възможностите за уточняване на ролята вече пределно се редуцират до една. Затова тя вече е определена — „...эту роль“. Затова за нея е тя вече да може да се разиграе в конкретна среда, в единичен, само за нея мизансцен, отворен към нощното и вероятно безвездно, неслучайно в „сумраке ночи“ небе. И ако се отправя някакво голямо послание за хората, то именно е в тази роля. И то се отправя високоговорително: от точката на актьорската позиция със съединяването на лъчите от „тысячью биноклей на оси“ се образува пресеченият конус — фуния, през която се огласява посланието. Посланието, за което е създадена ролята в целия регистър на ролевите функции на човека и обществото.

Какво е това послание, ние не знаем. Дали това е Хамлетовият монолог, или нещо друго? Дали Хамлетовият монолог, но произнесен по друг, актуален начин? Или нещото друго, изпълнено като Хамлетов монолог? Това влиза в езотеричната мистерия, към която няма знакови подстъпи.

Но ние знаем кой произнася този монолог и защо.

Произнася го многосъставен образ в едно лице. Произнася го в момент на пределно унижие и упадък на силите. Произнася го като последна сума на осъден. При изтощени смислови ресурси на съществуването. В пристъпи на безверие. Отчужден, самотен и неразбран. Притежаващ само минало. Настояще — повторение на един монолог от миналото, бъдеще — обезкрилено настояще. Човекът на прага на Страшния съд, пред задаващия се Апокалипсис. Едновременно грешник и праведник, богонизбран и богонизвергнат, велик и нищожен. Това е нашият осъзнал и приел битието си съвременник, в който по причудлив и абсурден начин амалгамират архитипове (Христос — Хамлет) с актуални личности (Живаго — Пастернак — ние с вас). Социално маргинален, душевно разединен, в трудни отношения с твореца, в самота и неприкаяност, той изживява драмата на своето съществуване, едновременно своя и чужда.

Но главното, неговата участ, е поставена на риск. Негова ли е, чужда ли, заета или натрапена. Той блуждае околоръст нейния разрешен задел като героя на Шамисо, който дири своята сянка, или „човекът без качества“ на Роберт Музил — подходяща маска. Към нея се изпитва стара привързаност („я люблю твой замысел...“), ехо, „отголосок“ от „Амор фати“. Но и омраза — дълг, и то непосилен („...меня уволь“). Донякъде тя се е състояла и дори разиграла в „распорядок действий“. Но и спряла тъкмо на попрището жизнено в средата, в „Авва отче“, където и стихотворението симптоматично се разполовява. Тя е и не е. Човешката участ е станала нечовешко изпитание, задача за повтарачи, мъченически кръст. В някакъв предел тя враждува със съдбата и спори с провидението за неизпълнимостта на поставените цели, за краткостта на нашите земни срокове. И това е модерната погранична ситуация, в която живее всеки жител на тази планета днес. Класическият човек слабо или никак не познава.

Тя има и своите комични елементи. Те започват още от първоизточника, Шекспировия „Хамлет“, трагедията с най-много трупове и най-утрираната театралност. С този Хамлет, който никога не е на мястото си, говори, отклонява се от предмета на

разговора и вечно закъснява с решенията си, започва и тази дълга върволица от неудачници. Те не говорят, каквото мислят, не вършат, каквото могат, не пишат, каквото трябва. Вечно разминаващи се със своята участ, завиждащи на чуждата, търещи други участи.

Затова, когато днес мнозина са се устремили да ловят в мъгните води на историята своя исторически шанс, нека помним неволната ирония на този заклет привърженик на сериозното. Съхранен в пазвите на вътрешното емигрантство, той винаги можеше да си осигури дистанцията на времето и ефективността на прогнозата: „Я ловлю в далеком отголоске, как случится на моем веку.“ Как ни се ще и на нас този пророчески дар.

Въпреки това, когато днес мнозина са се устремили да ловят в мъгните води на историята своя исторически шанс, нека помним неволната ирония на този заклет привърженик на сериозното. Съхранен в пазвите на вътрешното емигрантство, той винаги можеше да си осигури дистанцията на времето и ефективността на прогнозата: „Я ловлю в далеком отголоске, как случится на моем веку.“ Как ни се ще и на нас този пророчески дар.

Въпреки това, когато днес мнозина са се устремили да ловят в мъгните води на историята своя исторически шанс, нека помним неволната ирония на този заклет привърженик на сериозното. Съхранен в пазвите на вътрешното емигрантство, той винаги можеше да си осигури дистанцията на времето и ефективността на прогнозата: „Я ловлю в далеком отголоске, как случится на моем веку.“ Как ни се ще и на нас този пророчески дар.