

Вера Ганчева

### Катедра и амвон

(Селма Лагерльоф — личност, образи и роля)

„Пред него се ширна градината, тъй прелестно красива, че замря прехласнат и си пое дълбоко дъх. Ябълките цъфтяха. Ами да, той го знаеше. Нали ги видя да цъфтят из всички други именния, само че никъде другаде не цъфтяха така, както и в това стопанство. . . „Наистина — мислеше той — по-красиво място няма.“ Разположен в края на гората, под надвисналите планини и обрънат към дългата долина, неговият дом имаше торфен покрив и само един етаж. Наоколо нямаше нито езеро, нито водопад, нито крайбрежни ливади и паркове, но и без тях имението беше красиво. Най-вече защото домът му бе уютен и спокоен, в него се живееше с лекота. Всичко, което другаде би породило огорчение и омраза, тук се заглаждаше с благодат. Така трябва да бъде във всеки истински дом.“

(Селма Лагерльоф. Из „Сага за Йоста Берлина“)

„Виждате ли — продължи Халер — тази тясна площадка с араукарията ухае така приказно, че аз често не мога да я отмина, без да поспра. . . Тук винаги трябва да поема дълбоко дъх, не усещате ли аромата? Как миризмата от смазка за паркет и един слаб дъх на терпентин, заедно с махагона, измитите листа на растенията и всичко останало дават някакъв букет от ухания, превъзходен израз на бюргерска чистота, грижливост и точност, на изпълнен дълг и вяръност в незначителното. . . Не мислете, че говоря с ирония. Наистина аз самият живея в един друг свят, не в този и едва ли бих издържал дори ден в дом с такава араукария. Но макар и стар и толкова дръглив степен вълк, аз все пак съм син човечески, моята майка също беше бюргерска жена. . . За това ми напомня дъхът на терпентин, също и араукарията, и ето че понякога сядам тук, гледам тази малка, тиха градина на реда и се радвам, че всичко това още съществува.“

(Херман Хесе. Из „Степният вълк“)

Голямата френско-белгийска писателска Маргьорит Юрсенар (1903—1988), която неведнъж е изтъквала своето усещане за близост, и дори за сходство със Селма Лагерльоф (според някои можело да се говори и за физическа прилика между тях), отбелязва колко рядко явление впрочем са свръхнадарените романистки, жените, представили се не само амбициозно и достойно в този мъжки жанр, но и с универсално стойностни образци. Докато поетеси от такава величина все пак има достатъчно, за да се подреди уханен букет от имена, пише тя в своя предговор към двутомното издание с творби на Селма Лагерльоф, излязло в Париж през 1976—1977, такова голямо повествователно произведение, каквото е романът с неговата епическа широта и сложни сюжетно-композиционни структури, със субстанциалната многоизмерност на доста човешки съдби, с тематичната му полифония, изисква и стереообхват, и проникателност в дълбочина на авторския взор, а също и един вид „скална твърдина“ на дарбата, специфична нейна обемност и мощ, каквато жените, дори да притежават, далеч невинаги са в състояние да демонстрират, ограничени и сковани в своята прословута биологично-битова екзистентност, основание за унижаващи ги спекули с нея и за психосоциален гнет. Евентуалният списък на романистки със световна значимост надали ще включва повече от десет-дванадесет писателки, разсъждава Маргьорит Юрсенар и предупреждава, че някоя и друга сред тях вероятно би попаднала в него по-скоро заради своята ярка личност (Жорж Санд, да речем), не толкова заради гениалност, както сама се изразява, отстоявайки мнението, че първото място се полага по право на Селма Лагерльоф, единствена съумяла, и да се издигне на височината на епопеята и мита, и да се задържи там без симптоми за инак обичайното и опасно замаяване от нея. Подобна оценка е твърде показателна поради обстоятелството, че традиционният облик на авторката на „Сага за Йоста Берлинг“, „Ерусалим“, „Императорът на Португалия“, да назовем някои от най-известните ѝ романи, не заблуждава Маргьорит Юрсенар, разпознала в нея с интуиция, но преди всичко с набито професионално око неуморна труженичка на нивата на литературата, която съвсем не бере маковете на сладкодумието по синорите ѝ, а я обработва упорито и планомерно, за да получи не само обилен, но и най-качествен добив. Цялостното творчество на Селма Лагерльоф говори впрочем, че уроците на Скот, Андерсен и Кар-

лайл, на Белман, Сведенборг, Тегнер и Рунеберг, нейните първи учители в литературата още от годините на детството и ранната ѝ младост в Морбака, са добре усвоени, а придържайки се към свойствения за тях образно-емоционален подход при интерпретиране на фактите и явленията от живота, към присъщата им свобода при боравене с художествени форми и похвати при преобръщането на метафизичните пластове и в откриването на философски хоризонти пред т. нар. всекидневно съзнание, модус и изява на битието, тя предоставяла пълен простор на своето въображение, подчинявайки му жизнената правда, не обратното, и контролирайки я с причинността, налагана от него, не от нея. Ето защо сигурно не е случайно, че редом с името на шведската писателска често споменават и това на Толкин<sup>1</sup>, странния и меланхоличен „принц на фантастичното“, също черпил мотиви и импулси от старите северни саги, в чиято Средна Земя безпогрешно разпознаваме нашата малка планета, уж зареяна в космоса на някакво приказно безвремие и населена с необикновени създания, но всъщност извършваща своето неотклонимо и правечно околоосно движение сред небулозите на ХХ век, било искрометни, наситени със светещите частици на порива, откривателството, вдъхновението, било задушливи и вредоносни като индустриален смог, а в обитателите ѝ с лекота съзираме себеподобните си, толкова свръхестествени за хобитите, троловете и елфите в знаменитата му трилогия „Владетелят на пръстените“, колкото впрочем са и те за тях . . . И Селма Лагерльоф отразява действителността, която я обкръжава, в кристалното огледало на Мита, придаващо особени, наистина вълшебни измерения на живота, погълнат от бляскавата му повърхност, но макар сама да се вълнувала от приумиците на собственото си въображение дотам, че сякаш се отъждествявала със своите герои, участвайки едва ли не пряко в техните премеждия, изцяло и интимно ангажирана с участва им (досуц като толкова други представители на фантастико-алегоричния жанр в литературата, с които чувствувала родствена връзка), тя в отличие от ексцентричния оксфордски професор, да речем, чиито занимателни филологически шаради се превърнаха в една от най-трайните интелектуални моди на столетието ни, не предпочитала измисленото, надстроено пред конкретността на делничната реалност, колкото и тежка да е бивала тя за нея, а и прекрасно разбираше какъв силен, дори неистов глад

<sup>1</sup> Дж. Р. Р. Толкин (1892—1973) — английски писател и историк на езика, автор на фантастични произведения, в които легендарно-героичното се преплита по неповторим начин с приказно-битовото.

утоляват творбите на художествената проза, лишена от сива прозаичност и триумфално многоцветна, резонираща с трептенията на Любовта, Доброто, Красотата, но именно когато допускат по-пряка аналогия с действителността, предлагайки еталони за промяната ѝ, не толкова маршрути и обекти за бягство и откъсване от нея.

Поетиката на фантастичното поначало предпоставя т. нар. удвояване на света, т. е. било най-тясно взаимопроникване на възсъздадения свят с емпиричния така, че разграничаващите ги контури и типизиращи особености съвсем да се изгубят, било тяхното успоредно съществуване, а съчетанието ѝ с идейно-художествената система на романтизма, тъй както е у Емили Бронте, у Селма Лагерльоф, у Дж. Р. Р. Толкин и др., допринеся за извисяване на характерната за него алегорика от еднозначно иносказание към „владенията на Духа“, към извънредно сложния и дълбоко безпределен вътрешен мир на човека, на който разривът между индивидуално-ценностното, иманентното право на личността и закостенялата социална нормативност придава допълнителна същностна перспектива. И независимо от редица моменти и черти, сближаващи писателите, избрали тази специфична област на литературата за свое поприще, като определено светоусещане и вкус, подход към мотивацията на сюжета и на ходовете му, склонност към опониране на действителността и пр., условното буквално бъка от разнообразни форми, а творческата природа на автора, неговият натюрел получава протеева многоликост, която обаче не пречи и без особено придирчив разбор да заключим кой какво образование и професионална подготовка носи в „багажа“ си по пътя през „долината на пъстрата трева“ (метафората е на Е. А. По): Люис Карол е професор и математик, Дж. Р. Р. Толкин — философ-лингвист, К. С. Люис — литературовед, докато Селма Лагерльоф е учителка с дългогодишна практика, но и по душевен строй, по цялостна нагласа, намерила най-плътното покритие с изработените рефлексии и методика на педагог, посветил се на задачата да възпитава и ограмотява. Катедрата е обаче за нея един вид амвон и без да са в прякото значение на понятието проповеди, уроците ѝ съдържат систематизирана философия с определено теологична подкладка, поднесена с привлекателността на зрелище, а със символиката и психологическата въздейственост на литургията, станала естетическа категория с положителен заряд и лишена от църковна помпозност, от основания за едностранчивост при нейното възприемане от публиката, в никакъв случай не паство, тъй като обуславя творчески активно,

не инертно, усвояване на посланието в неговото качество на художествено внушен морален принцип. В това отношение писателката следва една стара традиция, витална и до днес в Европа, пък и извън нея, но ако е трузъм твърдението, че произведенията на Данте, Шекспир, Суифт, Достоевски или Толстой в световната литература и на Белман, Шйернйелм, Тегнер, Йейер или Рюдберг в шведската класика са повече или по-малко неразбираеми за онези, които не познават вселената и словото на Библията, на апокрифната книжнина, както и концепциите, често метафорично изложени и защитени, на крупните религиозни мислители, специфичната образност на техния език, не по-малко вярно е и че те (а и творци, в една или друга степен говорители на XX век, като Томас Ман, Кафка, Музил, Хесе, Канети, Белоу, Солженицин; в Швеция — Ларш Алин, Ларш Юленстен, Шерцин Екман, Йостен Шьостранд, Йоран Тунгстрьом . . .) отправят предизвикателство към читателя и с духовна опитност, не само с думи, с неуловими в мрежата им изживявания, прозрения, догадки, обогатяващи и техните текстове, и хората, за които са предназначени, с неподозирани страни на битието, със задължението те да се изследват, изтъкват и непрестанно разширяват. Така възникват контакти на два плана, материален и метафизичен, сетивен и свръхсетивен, конкретен и абстрактен, чието съприкосновение до максимална възможност привилегирова търсенията на способности за интелектуален и емоционален досег със съкровено в човешкото съществуване и по-рафинирания изказ на съпровождащите го наблюдения и изводи, допринасяйки за развитие, индивидуално и колективно, културоформиращо и спиралообразно, несекващо като процес и неангажирано с религиозни култове или доктрини, а произтичащо от диалектическо положение със силата на закон, необорен от древността насам, както свидетелствуват например старониндийските Упанишади: „На мрак са обречени тези, които се посвещават само на живота, и на още по-дълбок мрак — онези, които прекарват времето си само в медитирание . . . На мрак са обречени тези, които прославят само тялото, и на още по-дълбок мрак — онези, които възхваляват само духа.“ Макар да не я е спходила твърде рано, славата останала предана докрай на Селма Лагерльоф и с вълшебната си пръчка превъплътила скромната учителка в градеца Ландскруна, близо до Малмьо, в истинска кралица на Словото, доброжелателно усмихната на своите многобройни поданици, в магнетична приказница, пленила със сладкодумието си и децата, и възрастните от не едно поколение, по викториански благодравна и сякаш щаст-

ливо пощадена от съмнения и конфликти, от тревогите, терзаещи толкова хора, обърнали се към нея с писма (получавала ги с хиляди), но не толкова, за да ги споделят, колкото за да изразят признателността си, че им е помогнала да ги позабравят. Образ-маска със старателно поддържана позлата, излята от първокачествен метал и не по калъп от восък или гипс, а направо от реалните черти на писателката и в съответствие с нейния ранг на класик още приживе, на носителка на най-престижни титли и награди, сред които и на Нобеловата, на членка на Шведската академия, на особено забележителна фигура в литературата и на Скандинавия, но и на Европа въобще („типично шведска и необратимо универсална“, както посочва Пол Валери), чиито книги се превеждат, издават, четат и в наши дни наред с произведенията на Киркегор и Андерсен, на Стриндберг, Ибсен и Хамсун, но маска при все това някак странно асиметрична, може би поради уголемяването ѝ до размерите на изваяние с алегорична стойност от рода на онези, които моряците в миналото поставяли на носа на кораба, не толкова за украса, колкото с упование за защита от зли сили, от опасните произволи на Съдбата. Наистина образ, удобен и нужен на нацията, хармониращ с погребностите ѝ от закрилница в бури и изпитания, от обект на възхита, на преклонение до степента на култ, не студено отчужден като паметник обаче, а по човешки пълнокръвен и с топлото дихание на спомен за зимните вечери край огъня в бащиния дом, на сантиментална отбивка от нервно изопнатата права на всекидневието, едновременно романтичен и делнично тривиален, близък на всички и на всекиго, олицетворение на сигурността и спокойствието на душевния уют. Но как самата Селма Лагерльоф се е отнасяла към това място на носа на Кораба, не по-малко рисковано отколкото почетно, обрулено от стихии, прогорено от мълнии и просмукано с разяждаща солена влага, какви чувства е влагала при интерпретирането на ролята, поверена ѝ от невидимите импресарии в ложите на шведската култура и не е ли усещала като бреме необходимостта да отговаря на изискванията, непрестанно предявявани към нея, необходимост, която наред с вродената наклонност да ѝ откликва „обусловила трагиката на нейния живот“, по думите на Шерцин Екман (род. в 1933 г.) една от „дъщерите“ ѝ в литературата на Швеция днес, именита писателка и също членка на Академията? Не е изключено да намерим сведения за това в кореспонденцията и архива ѝ, върху чието ползуване доскоро<sup>2</sup> тегнеше възбрана,

<sup>2</sup> До пролетта на 1990 г.

наложена от нейната последна воля, но портретите, фотографии или рисувани от художници, които обикновено съпровождат изданията на книгите ѝ и статиите в периодичния печат, в енциклопедии, справочници, учебници, като че удостоверяват готовността на писателката да демонстрира, че представата, налагана от тях, е правдиво отражение на една действителност, психологически комфортна за нейните неизброени почитатели. Външност, свидетелстваща за лутеранска благочестивост и предразполагаща със съчетанието на изисканост и простота, с успокоителната демодираност на стил, който всъщност намеква за относителността на такива понятия чрез приглушената театралност на подobaващ гардероб и реквизит (неизменна рокля от тежка тъмна коприна, освежена с бяла якичка или с дискретен накит; коса, заресана високо над гладкото чело, за да изпъкнат и съвършената му форма, и поглед, едновременно ласкав и по учителски пронизателен; фон, сгъстен до рембрандовски полумрак, за да проблесне лакираната повърхност на писалище и да се открие белият лист отгоре му, който ръка с масивен, „льовеншколдовски“ пръстен извезва със ситен мастилен бисер . . .), на красноречиви детайли, подбирани и поднасяни от Селма Лагерльоф сякаш с намерението да убеди и себе си, че тази роля не само ѝ приляга, но и допада, че тя се е вживяла в нея изцяло, със себеотдаването, присъщо на повечето от знаменитите ѝ герои, обитатели на светове, не по-малко иреални от оная, в който се е заселила като че без принуда. Нещо повече: досъздаде го е с творческа инвенция и емоционалност, наситила го е с атмосферата на някое от онези старинни северни сказания, с които и тя, и други отъждествяват почти всички нейни произведения, преобразувайки ги чрез генеративно-трансформационното въздействие, което инак разнородни начала си оказват в синтеза на една нова поетика и стилистика, на определен светогледно-категориален комплекс или на обобщен идейно-художествен модел. (Особено богатство и уникалност придава на сагите т. нар. *синкретична правда*<sup>3</sup>, сляла историческата, житейската и творческата в органична и съдържателна взаимозависимост, изразена чрез впечатляващо единство на конкретно и измислено, на истинно и илюзорно, чрез конфликти, разрешими само от фатума, най-справедливата морално-„административна“ инстанция на битието.) Закономерно възниква въпросът: не е ли равнозначно на бягство това оттегляне в мита, не

<sup>3</sup> По определеното на М. И. Стеблин-Каменски в Древнескандинавская литература. М., 1979.

осигурявала ли неговата укрепена структура укритие от реалността, която поставяла на твърде сериозни изпитания характерната за писателката неохота да се пали и спори, да участва в прения, полемики (макар че при вземането на страна, при избора на позиция нейната преценка била обикновено безпогрешна), нежеланието ѝ да третира Злото като диалектически обоснована даденост, да се примири с хаоса и жестокостта, насаждани от силите му, а не следва ли оттук изводът за някакъв стремеж и към подмяна на тази реалност, сурова и враждебна, с идилгията на друга, също тъй предметна, неабстрактна — една мечта, която тя успява да материализира, превъзможвайки различни неприятности и спънки. Имам предвид, разбира се, живота ѝ в Морбака, неговият стопанство край езерото Фрюкен в провинция Вермланд, известна със своя самобитен фолклор и с традициите си особено в областта на устната словесност. Отвъд зелените ѝ хълмове и гори започва непривлекателна с безплодието си зона, направо пустош, та в хода на нелекия и твърде муден процес на колонизирането на своята собствена земя, чието овладяване и облагородяване калявало националния им характер, шведите тачели Вермланд като един вид frontier, граница от типа на онези, които очертавали нерядко с кръв покорителите на Новия свят, предел, достигнат с воля и дух, подтикваш към нови завоевания, ако не териториални, то в сферата на фантазията и може би затова там дълго не загасвал пламъкът на един своеобразен романтизъм, осцилиращ между химерата и делириума, намерил въздействащо отражение в литературата и изкуството на Швеция. Ето къде се родила (на 20 ноември 1858 г.) и отрасла Селма Лагерльоф, но в резултат на упадък и разорение бащиното ѝ имение било продадено на търг и тя едва подир години го откупила и преустроила така, че да ѝ предостави удобно и спокойно убежище за размисъл и творчество, подстъп към „смълчаното царство на Старостта“, в което обаче така и не се изолирала: посетители отблизо и отдалеч, туристи, организирани ученически групи, дори световни знаменитости и звезди, като например Грета Гарбо, обсаждали кажиречи всеки ден моравата с „тънкостръка, мека като кадифе трева“ около дома, увековечен и в „Сага за Йоста Берлинг“, и в „Чудното пътуване на Нилс Холгерсон през Швеция“, и дори в отделна книга<sup>4</sup>, за да я зърнат и приветствуват. Щом ги видела да се струпват под старите кестени и при шестте калини, „високи като букове“, писателката прекъсвала работата си край голямото дъбово бюро

<sup>4</sup> „Морбака“, 1922.

в библиотеката и излизала пред колоните на жълтобялата къща с инак семпла фасада в каролински стил, за да изслуша, любезно усмихната, техните възгласи, детските рецитали и песни. Приела славата като възнаграждение за честно извършен труд, най-прочутата шведка след света Биргита никога не разочаровала своите поклонници с външността и поведението си, с аурата на мъдрост, излъчвана от цялото ѝ същество, с благосклонното търпение спрямо магnezиевите атаки на фотографите и шумната глъч на придошлото множество, с непоклатимостта си въобще, постигната и чрез редовни занимания с йога, любопитен щрих в нейната биография, но не и единственият, послужил за основание на съвременната шведска скулпторка Тюра Лундгрен да я изобрази под клоните на легендарното дърво бодхи сред такива свои съотечественички като споменатата по-горе света Биргита, Кристина I, кралицата с необикновена и драматична съдба, писателките — реформаторки на обществото, Елен Кей и Фредрика Бремер. На този именно барелеф, известен и често репродуциран, символът на Буда, на висшето състояние на съзнанието, на духовното просветление, неслучайно е свързан със Селма Лагерльоф, в чиято личност и дело са сякаш споени глъбинната съзерцателност на Изтока с аскетизма на Севера и целенасочената действеност на Запада. Нейното уравновесено и уравновесяващо присъствие във видимото и в невидимото, шансът, който винаги дава на Доброто в своите произведения, готовността ѝ да слиза от пиедестала, висок, но неоспорвано солиден, за да беседва с хората и да ги чуе, дори накуцването, остатък от прекаран в детството туберкулозен артрит, предпоставяли нейната толкова широка популярност и обаянието ѝ върху мнозина, обземани съвсем не толкова от страхопочитание, колкото от усещането за контакт (пряк или косвен, чрез книгите ѝ) с близък и скъп човек, при когото биха намерили разбиране, напътствие, съвет. Наричали я просто Селма, интимност, съхранена в отношението към нея и художествено то ѝ наследство от страна вече на друга публика, на нови и нови поколения, много по-различни в мирогледа, нагласата и вкусовете си от предхождащите ги, които общували по-непосредствено с писателката, но и днес някак по детски себични в своята потребност от утеха и чудеса, в изискванията си да ги получават, да бъдат облагодетелствувани от такава душевна щедрост и безкористност, сравними с тези, с чийто светъл кръг една майка обгражда своите чедра, за да ги предпази от зложелателство и угроза. Въпреки иронията на отделни представители на академичните кръгове, съвременници било на Селма Лагерльоф, било наши

(огромният ѝ успех сред читателските маси невинаги е бил или е правопрпорционален на този пред литературните арбитри) спрямо нейното предразположение към щастлив изход и от най-заплетени ситуации, от гибелно опасни моменти и стечения на обстоятелствата, към онова, което Холивуд клишира като *хепиенд* (показателен е фактът, че тъкмо там са екранизирани някои от крупните ѝ произведения), изразявана от елитарната критика нерядко и с насмешливи парафрази (от рода на: „А небесният свод се разтовари и от лотарийното кълбо на Провидението се посипаха като гъст снеговалеж билети, все печеливши“) на предпочитания от нея финал, повечето читатели долавяли с верен усет, че влизат в досег не с емоционалната алхимия на т. нар. романи с продължение (може би най-жизненият жанр в книжнината и печата от средата и края на XIX в.) или с похвати, усвоени от мелодрамата, но с цялостна идейно-естетическа система, със съзнателно изграждано „силово поле“ на един нравствен максимализъм, всъщност безкомпромисно насочен към подготовка на условия за съответстващи му световъзприемане и манталитет. Етико-религиозна по естеството си и базирана върху известни категории и норми, тази система представлява сложно единство на елементи, статично само привидно и чрез което функционира на разни нива в съзнанието на хората, изявявайки чрез него и качеството на своята взаимовръзка със средата, и ефекта от проектирането си в нея. Ето защо не буди почуда неодобрението, с което някога било посрещнато едно нейно откровение: „Смущава ме това, че не мога да си обясня в какво се състои смисълът на живота“, казала тя пред журналист в 1926 г. с чистосърдечност, която съвсем не изключва по-дълбок философски подтекст на нейната спонтанна изповед, но не съмнения и страхове очаквали от нея, тревогата не трябвало да хвърля сянка върху ведрия образ на стопанката на Морбака, да го променя дотам, че виртуозната майсторка на истории, секващи дъха, пристрастената към своята мисия възпитателка на шведския народ да отстъпи място на една неспокойна и неудовлетворена жена, трескаво търсеца отговори на угнетителни въпроси и разкъсвана от вътрешни противоречия, от конфликти и от безпомощност да ги преодолее, толкова посамотна сред многолюдното, което непрестанно я обкръжавало и всъщност обречена на някаква доживотна и унизителна маргиналност. . . . Тъкмо в такава непривична светлина обаче я е представил австрийският художник Оскар Кокошка, един от най-видните творци на европейския експресионизъм, чийто рязък и нервен, до болезненост напрегнат маниер не допуска медальонна

сладникавост и романизиращ ретуш: рисуваният от него портрет на Селма Лагерльоф разкрива нелицеприятната истина за една изненадващо сложна и дори загадъчна индивидуалност, претърпяла не по-малко драматични метаморфози в развитието си по вертикалата от вглъбеност към известност, от (или обратното . . .) да речем, Белман, Андерсен, Дикенс, и сякаш заставена да се притулва зад драпирания параван на натрапчив мит, за свръхчувствителен и лесно раним човек, примирен с участието да дарява едностранно, за психически срив, предизвикан от като че бездънно разочарование. Уловена е в момент на съсредоточеност, подпряла чело с длан в наистина класическа поза, окарикуатурена обаче от художника с очевиден преднамереност, с прозрение за трудно камуфлираната трагика на своя модел, трагика, в която той без съмнение се е вживял, пресъздавайки я. Разбира се, не е маловажен фактът, че този портрет датира от периода на Първата световна война, катаклизъм, упражнил преломно влияние и върху шведската писателка, сериозно разколебана в своето, дотогава безпрекословно, убеждение във всепобеждаващата мощ на Доброто, в Любовта като основен регулатор на отношенията между хората, на тяхното поведение. Разрухата, донесена от Марс, пръснал с дланта си в желязна ръкавица черни семена на омраза, болка и скръб в напоената с кръв земя, отекнала в душата ѝ с детонацията на взрив, за което съдим и по романа „Отлъченият“ (1918), издаден след неколкогодишен творчески застой, мъчителен и симптоматичен. Макар че по неговите чисто художествени достойнства сигурно може да се спори, това е разтръсващо произведение, което в не по-малка степен отколкото портрета на Кокошка опровергава общоприетото схващане за Селма Лагерльоф като за героиня в житейска сага, фаворизирана от съдбата, подобно на силните, ярки жени в сагите с благополучен свършек, разказвани от нея. Реалността в „Отлъченият“ е тягостна и безотрадната подобно на усилията, с които авторката се опитва да отреагира чрез романа на получения шок, да надмогне депресията, обзела я за доста време, а и ужаса от паралич на таланта и на въображението, на волята да ги обогатява и разгръща, стегнал душата ѝ като клуп. Твърде показателно е впрочем, че тази реалност не само не подканя за отдалечаване, за бягство в нея, но и не примамва с възможности, с атмосфера, оправдаващи такъв импулс или акт: тя е по кафкиански кошмарна и с абсурда си изтръгва въздишка на облекчение у онези, за които е фикция, и всъщност компенсират читателя с подтика да опознае по-детайлно другата, заобикалящата го, конкретната, с приноса си за по-добрата му

ориентация именно в нейната обстановка, а подозрението за някаква адекватност на двете действителности не ще да е дотам смътно, щом алегориката на сюжета (в родния край се завръща мъж, който по време на експедиция до Северния полюс бил принуден да яде човешко месо, за да оцелее, и впоследствие изкупва своя грях с праведен живот и благотворителност) съвсем не възпрепятства прокарването на съответни паралели между истинско и мнимо, дадено и условно, евангелски-притчово и делнично. Подобно на княз Мишкин в „Идиот“ на Достоевски, да речем, Свен Елвершон, отлъченият от светилището на любовта между хората, на тяхното общуване и взаимопомощ, символизира християнската теза за необходимостта от духовно спасение и издигане на индивида, постижими само ако той поеме върху себе си бремето на всемирното стадание — предпоставка за натрупване на нравствен и емоционален капитал, на състояние безценно и гарантиращо вътрешна монолитност на своя притежател. Съдбовно белязан със знака на проклятие, със стигма, той се стреми да я видоизмени от клеймо в незарастваща Христова рана, бъдеща жалост и тъга, ала и предчувствие за чудо, толкова по-потребно в периоди на размирие и поврат. Селма Лагерльоф не отнема надежда, че то е осъществимо нито на своя герой, нито на читателите на романа, като не съумява да прикрие, че тъкмо чудо би било особено нужно и нея, за да избере посоката за по-нататък от кръстопътя, обгърнат в полумрака на песимизъм и обезсърчение, където се е озовала. Известният шведски писател Свен Делблан (род. в 1931 г.) смята, че с „Отлъченият“ тя е направила крачка встрани от отъпкания друм, който е следвала дотогава, и че дори е потропала на вратата на модернизма, отдръпвайки се обаче от прага му преди още да го претъпи, несъмнено със съзнанието, че е поела моралната отговорност да играе докрай ролята, която ѝ е отредена. . . Но завръщане в полуфантастичния свят на легенди и видения, на романтични авантюри и свръхестествени феномени, обясними с логиката на справедливото възмездие, на ледове, пропукани от пролетни води, свят, от чиято магия войната я изтръгва като хипноза, ѝ диктувал и някакъв инстинкт на самосъхранение, сигнализирайки за опасност от утежняване на кризата, лична и творческа, при рязък прелом в начина на живот и писане, в идейността и възгледите, определящи съвкупно отношението към действителността, към хората, или по-точно в техния художествен изказ, във форми, сетивно-възприемаеми от околните, от публиката, от нацията и с меродавна стойност за нейния престиж пред тях. Престиж, тогава впрочем вече тъждествен на слава, отекнала далеч извън стра-

ната и региона, узаконила блясъка си с каратите на Нобелово злато<sup>6</sup> и извоювана с продукцията, която още съвременниците съпоставят по равнище и обхват с тази на Август Стриндберг, най-убедително очертала възходящата линия на истинска еволюция, изразена и в укрепналите позиции, а и в самочувствието на творец, осъществил напълно заслужен пробив подир нелекия етап на „чиракуване“ и постепенно себеутвърждаване, на нерешителност и дилеми. „Най-сетне пасторът застава на амвона“ — така започва „Сага за Йоста Берлинг“ (1891), перла в диадемата на „кralицата от Морбака“, шедьовър, създаван в продължение на цяло десетилетие и сякаш обагрил заника на миналия век с разжарения пурпур на движението „Буря и натиск“, привнасяйки отново неговия пламенен дух и възжеления, а цитираното тук първо изречение от този роман наистина характеризира, иносказателно, разбира се, статута, който неговата авторка вече има в шведската литература по време на колебанията ѝ дали да премине *рубикона* и да пожертвува достигнатото заради тръпката на риска и подмладяващата провокация на повторното начало.

В своето творчество Селма Лагерльоф доказва художествената ефективност на религиозното чувство, трансформирано в идейност, усложнена с известни, но продуктивни противоречия и толкова по-разностранно застъпена в нейните произведения поради характерното за дарбата ѝ съчетание на интуитивност и психизъм с рационална методичност, дори прагматизъм, както и благодарение на убедеността, с която тя е дирила и разкрива връзката на християнската етика и морал с някои философски движения, изразили тежненията на времето от рода на еволюционизма на Хърбърт Спенсър, спойл елементи на обективния идеализъм с някои аспекти на агностицизма и с емпириката на социологията. Възгледа за еволюцията като критерий и на нравствеността, без която истинският прогрес е немислим, шведската писателка отстоявала във всички свои романи, разкази и повести, в обществените си изяви, категорично подчертавайки, че симпатиите ѝ са неизменно на страната на онези, които пренебрегват удобствата на уседналия живот заради негодите на Пътя и които не вегтират, а се борят и страдат в името на едно възходящо развитие, чиито фази продължават и след края на земното съществуване, в други, нематериални светове, в някакво инобитие — самостоятелна в личното си изграждане, в своите схващания и избор, Сел-

<sup>6</sup> Селма Лагерльоф става лауреат на най-авторитетната награда за литературата през 1909 г.

ма Лагерльоф нерядко неутрализира утилитаризма на Спенсър с навеи от окултизма, интересът ѝ към който се усилвал в хода на годините, но без да я постави в зависимост от неговите школи, представители, теории или практика. Изобщо балансираното наличие на доста фактори и влияния, на състояния и умонастроения, на тези и антитези (нерядко дори противоположни до взаимоизключване), тъй органично в произведенията ѝ, дават основание на някои да говорят за *тоталност* при дефиниране на нейния творчески метод, на системата от принципи за художествено пресъздаване на реалността, хармонизирани с определена позиция в съответните социално-исторически и културни условия, със спецификата на взаимоотношенията между образ и прототип, отражение и обект, документално и съчинено. Показателно е задоволството, с което Селма Лагерльоф пише до своя близка: „... през лятото ми попадна рецензия за „Ерусалим“ на немски автор, в която той пише, че подир време на хората щяло да им бъде трудно да повярват, че този роман е дело на един-единствен човек. Твърде малко оценки на критици досега са ми доставяли, струва ми се, толкова радост“ — въпреки неоспоримата ѝ готовност да служи като персонификация на националните добродетели, тя очевидно е имала и далеч по-сериозни амбиции от тази да украсява с банално стилизирания си лик христоматиите и дамските списания, амбиции, наистина защитени чрез достойнства, постигнати, по-скоро завоювани, с упорит и целенасочен труд (умела психологическа мотивация на характерите, на подбудите, постъпките и стремленията на героите; направляване „с твърда ръка“ на емоционалния потенциал за енергетизиране на творбата; богатство и пластичност на езика; впечатляващо техничен почерк; размах при изграждането на епичния сюжет, винаги наситен с драматизъм...), сред които непременно трябва да открием една преднамерена и тънка дистанцираност по отношение на повествованието, а също и иронията, имплицитна, не от всекиго доловима, спрямо лишетата на сантиментализма, лесно разпознаваеми в нейните произведения, макар и оцветени в ярките багри на фолклора и фантастиката. В „Сага за Йоста Берлинг“ впрочем има един епизод, многозначителен от гледна точка именно на отношението на писателката към похватите, които използва по-скоро принудително, отстъпвайки донякъде пред очакванията и потребностите на широка публика, за да я увлече и да ѝ въздейства отколкото по вътрешно убеждение и според собствения си вкус: когато пасторът-бохем, герой на произведението, отвлеча (съвсем не против нейната воля) красивата и своенравна Ана Шернхьок в една кри-

стално звъняща от студ зимна нощ, озарена от белотата на снега и от венчалните свещи на звездите, зад шейната им изскачат вълци и щом надпреварата с тях достига критичния момент на смъртната опасност, Йоста намира твърде необичаен изход от положението, като праща по настървената глутница три томчета с червена подвързия — романа „Корина“ от Мадам дьо Стал, донесли на преследваните макар и краткотрайно избавление от зверовете. Разбира се, пътуването завършва благополучно, но макар читателите дори за миг да не са допускали, че Селма Лагерльоф ще позволи зла участ да сполети техните любимци, те са поели онази порция ужас, без която успокоението от щастливата развръзка не би било тъй сладостно, а раздялата на Йоста и Ана почти веднага след пристигането им в стопанството Беря не ги огорчава, напротив, укрепва тяхната вяра в справедливостта на Провидението, което не ще закъснее да ги възнагради за доблестта на отказа им от обич, силна и взаимна, ала извор на страдания за друг . . .

Горната сцена е иносказателна и с алюзиите, които съдържа, и с образите, към които препраща, в съответствие с намерението на авторката да внуши, че тя съзнателно прибегва до уловки, свойствени всъщност на масовата литература на онова време (но характеризиращи нейните жанрове и до ден днешен), за да повиши до възможния максимум комуникативната стойност на творбата си предимно чрез подаване на сигнали определена честота и сензорно-емоционален отзвук, доста сходни с тези в книжнината от типа на вече споменатия тук „роман с продължение“, но пък конкретизирането на подробности като, да речем, заглавието на произведението, изтръгнало влюбената двойка от почти сигурна гибел, говори за желанието ѝ да предизвика паралел между нейните собствени позиции, принципи, схващания за обществото и идейната платформа на френската писателка, играла важна роля в социалнополитическия живот на страната си, радетелка за права и свободи на човека, на жената, изпитала негодите на преследването, официалния остракизъм, изгнанието. Получава се нещо като триптих или един вид палимпсест, при който върху платното са нарисувани заскрежен пейзаж, двоен дамски портрет и многофигурна композиция с историко-културен сюжет, картини, изпълнени майсторски, с уравновесената четка на академизма, оставила обаче незагладени грапавините от бурни чувства и съдбовни преживелици — белези върху дискретно положение лак, и неприкрито податлива за дръзката пластична експресивност на романтизма, а обгърнати в колоритната гама на северната при-

рода с онази нейна „студена чистота“, която според датския критик Георг Брандес е отличителна при описанията на любовно-еротичните изживявания у Селма Лагерльоф. Поправя го обаче Маргьорит Юрсенар, която твърди, че такава студенина пари, че под сдържаността на своя платонизъм прозата на шведската писателка клокочи от страсти, пресъздадени от нея в духа и стиловия ключ на една голяма епическа традиция, прокопала своето русло в страни от реалността на примитивния морал и низките подтици, на разюзданите нрави — покрай лунно сребристите пясъци на брега на сънищата и през обрасналата с пищна зеленина на въображението територия на Мита. Тя впрочем се изгражда като творец през 80-те години, а дебютира, при това с шедьовър, в самото начало на 90-те, десетилетие на лириката, на опоетизираното възприемане и отразяване на действителността, примесена с надипления атлас на фантазията, подчертават историците на литературата в Швеция, разграничавайки го от предходното, преминало под знака на „обущарския реализъм“ според известното определение на шведския поет, романист и есеист Вернер фон Хейденстам (1859—1940), вложил в него не само своя оценка на натурализма, извисил забележителни върхове в европейската, а и в световната художествена проза, лишавайки я обаче от живителните приливи на бляна и измислицата за сметка на прекомерния обективизъм и на фактографичността в повествованието, на биологизма, издигнат в ранг на естетическа категория. В прочутата си и днес пиеса „Дивата патица“ (1884) Хенрик Ибсен поставя особен акцент върху насъщната нужда на хората от отдушници, от надреалност извън времето и пространството, за която не е валиден законът за социално-историческата гравитация — е една дума от митове, и тази негова позиция дала повод за пламенни дебати в скандинавските страни на тема лъжовност и правдивост в изкуството, а сякаш за да освидетелствува сложността на свързаната с нея проблематика и колко концептуално безплодно е опростяването, схематизирането ѝ и погрешно-отсеняването с контрастност на възгледите и изявите в рамките на тази дискусия с континентален, съвсем не само регионален обхват, един от главните му опоненти, Аугуст Стриндберг, чиито натуралистични романи и драми, като „Червената стая“, „Бащата“, „Госпожица Юлия“ и др., имат приносно значение в световната литература, бележи рязък поврат в посока към отдалечаване от идеите за хладно и щателно анатомиране на действителността, на човешките чувства и възприятия, за фетишизиране на отделното при нарушаване на иначе диалектически обусловената му цялост с типичното и неговата повест

„Романтичният органист от остров Рон“ (1888), характерна прелюдия към търсенията и атмосферата на 90-те години, чийто герой Алрик Лундстед гори от желание да преустрои и мирозданието според собствените си хрумвания, е не по-малко различна от натуралистичните му творби и манифести отколкото, да речем, понятието *joie de vivre*, „радост от живота“, заимствувано от заглавието на роман на Емил Зола, издаден през 1884 г., от теоретичните обосновки на френския писател и тяхното практическо, художествено мотивиране в почти всички негови произведения. Някак безинтересно, изтъркано по смисъл и звучене, словосъчетанието *радост от живота* се превръща всъщност в истинска парола на последното десетилетие на миналия век в Швеция, където поети и белетристи като Хейденстам, Ула Хансон, Пер Халстрьом Густав Фрьодинг я насищат с обновено съдържание, предполагащо екзалтираност на сетивата и емоциите, наслада от игрите на въображението до опиянението на щастие, духовно вибриране на високи философски обороти, задействувано от постулатите на Ницше за стимулиращия ефект на житейските конфликти и борби или от учудващо изгодните дивиденди, с които полузабравеното идейно-художествено наследство на романтизма облагодетелствува самия край на столетието. Радостта от живота, която прокламираят творци като гореупоменатите (към тях бихме могли да прибавим и още имена на ярки представители на десетилетието, обособило ги в компактна група, включително и това на Селма Лагерльоф, разбира се), е донякъде и следващата фаза в противопоставянето на християнския аскетизъм, подето от предшествениците им, и трябва да се тълкува не толкова в смисъла на отказ от изповядания от тях позитивизъм или на завръщане към идеализма, на който са обърнали гръб, а на отклонение от пряката обществена ангажираност и на преобразуване на вярата, че прогресът (в науката, в техниката . . .) е синоним на могъщество и упование в спасителната и извисяваща сила на таланта, на изкуството. Интерес у писателите вече будят не физиологичните основи на психиката, нагоиите на индивида и генетичната щафета на неговите комплекси, терзания и страхове, а организираността на една или друга личност, уникалното ѝ място било в историята, било сред най-близки хора, в обкръжението на родственици и съседи, магнетичната загадъчност на непреклонната воля и необикновения характер (Карл XII и света Биргита у Хейденстам) или заразителното жизнелюбие и безгрижие (кавалерите в „Сага за Йоста Берлинг“) като противовес на сковаващите императиви на индустриалната цивилизация, а също и мистиката на сагите,

преданията и легендите, чиято образност и слог биват имитирани до степента на пастиш. Обстановката, в която се извършва действието в произведенията, създавани през 90-те години, е също показателна: локализирано извън градовете, шумни и окадени от фабрични комини, то тече с плавния ритъм на всекидневието в провинцията с неговия дъх на домашен хляб и на прясно изпрано бельо в чамов скрин или на килер, пълен със зимни ябълки, с краските на ръчно тъкано платно, с широките разливи на народното митотворчество, оплодителни за нерядко засъхналата почва на един инак тривиален бит. И ако за белетристите и поетите от предишното десетилетие вътрешността на страната, малките села и ферми, хората там са сякаш обвити в сивата пелена на скуката, убогостта, изостаналостта, у тези на следващото провинцията е обгърната в ярка светлина, струяща от нейната близост с природата, излъчвана от естествеността и достойнството на жителите ѝ, сплотени в големи дружни семейства, преливаща в отънъците на дъга, на носталгия по детството и ранната младост, напоени с ароматите на билки и дъбрава. Писателите, а и художниците (Цорн, Лилиефорш), композиторите (Стенхамар) специално наблягат върху нейното значение на един вид културен резерват, на обетована земя, съхранила неповторимостта на фолклора, поддържан не толкова като задължаваща традиция, колкото като пулсираща цялост от душевност, естетически възгледи и нагласа, език, която се развива и усъвършенствува в хода на неспиращ и сложен процес, служейки за еталон на майстори на словото от различни епохи и поколения, подхранвайки буйна флората на регионалната епика, особено витална в Швеция, където винаги се е радвала на забележителни постижения и представители.

Тук вече се каза, че поезията доминира като литературен вид през 90-те години на XIX в., за което свидетелствува и прозата: лиризирана, емоционално интензивна и нюансирана, изобилствуваща с тропи, параболична, но и пораждаща известни проблеми за писателите, подобни на тези (макар и с противоположен заряд), които стиховете създават за техните предходници през 80-те. Как да се съхрани досегът с действителността, без който нейното епическо възпроизвеждане не би било възможно, как да се разкрият типичните ѝ страни фактически и достоверно чрез точност и детайлираност на жизнените наблюдения, без да се преграждат просторите за творчески полет на съзнанието, осъществимо ли е покритието или поне по-плътното доближаване на предметно и въображаемо, на рационално и ирационално, на даденост и блян

— ето въпросите, които занимавали Хейденстам, формулирал становището на творческата опозиция срещу „сивите 80 години“ на XIX век в брошурата „Ренесанс“ (1889): той отправя призив към откриване на простор за свежия, обновителен полъх на следващото десетилетие, за подмяна на натурализма вече достигнал кулминацията си, след която няма повторен възход, с пълен разцвет на изкуствата, несковани от догми и ограничения, от т. нар. общарски реализъм, както се изразява авторът, т. е. от обвързаност с непривлекателния и дотеглив делник. За отбелязване впрочем е, че тук Хейденстам стига до възхвала на шведското и на достойнствата на шведа като творец и като индивид въобще, която граничи с националистично опиянение, рядко срещано у представителите на културата на Швеция, у хората на перото там независимо от епохата, в която са живели и работили. Фактът, че съвсем не му липсват и съидейници, се обяснява от изследователите на периода с обстоятелството, че в сплотеността, изразена чрез панскандинавската общност на идеи, настроения и изяви, настъпва криза, предизвикана и от политически фактори, а това бележи и спад на влиянието на Георг Брандес, големият поборник за превръщането и на региона, и на Европа в динамична и пулсираща цялост, в една обширна литературна сцена, предлагаща възможности за мащабни и прехластващи „зрелища на духа“. По инициатива на Хейденстам бил учреден и Съюзът на шведските писатели (през 1893 г.), чийто пръв председател станал Карл Сноилски<sup>6</sup>. Това събитие свидетелствува за подготовка на литературните творци към нова роля в обществения живот, подготвена впрочем и от новия тип поезия и проза, създавани извън Швеция по онова време, и чиито характерни черти не след дълго проникват и в нейната изящна словесност. „Недей да четеш тази моя книга на глас пред свои приятели. Искам да се срещна с теб, читателю, чрез самотата, която има големи очи и искрени чувства — затова си мисля, че тя ще ти помогне най-добре да ме разбереш“, пише Хейденстам в увода към своя роман „Ендимион“ (1889), внушавайки едно недвусмислено, макар и закодирано прощаване с традиционния дотогава тип литературно произведение, което било подходящо за семейни четения в светлинния кръг на абажура: самотата наистина става ключово понятие и в прозата, и в поезията, по-сложни и многопластови, изискващи действително уединение, за да бъдат правилно разбрани и осмислени. (В това отношение като че само Селма Лагерльоф прави изклю-

<sup>6</sup> 1841—1903

чение сред *нититалистите*<sup>7</sup>, създавайки главно творби, сякаш предназначени за четене на висок глас и за преразказване, но нейната голяма популярност и като писателка, и като личност свидетелствува за новата роля на твореца в социалната и културна реалност, лансирана още от Стриндберг в предходното десетилетие, но затвърдена и извисена преди всичко от Хейденстам.) Независимо че нееднократно изтъквал аристократичния характер на поезията, която смятал за по-извисено изкуство от прозата, Вернер фон Хейденстам оставил твърде богато романно наследство и произведения като „Ханс Алениус“ (1892), големия исторически цикъл „Каролингите“ (1897—1898), „Поклонничеството на света Биргита“ (1901), мемоарната книга „Когато цъфтяха кестените“ (1941) го разкриват като наистина монументална фигура в шведската литература от края на миналото столетие, а поезията му, изпълнена с мотиви и навеи, присъщи на последното десетилетие на XIX век, напълно оправдава решимостта, с която той се борил да стъпи на пиедестала на национален поет на страната, овакантен от романтиците, вече останали в нейната история.

Тези въпроси не давали покой и на Селма Лагерльоф, намекнала впрочем в самия край на своя роман „Сага за Йоста Берлинг“ (не толкова литературна творба, колкото художествен синтез на десетилетието и неизчерпаем кладенец на митове, гегове, занимателни истории, причудливо внушени поуки, удивителни приумици и прелестни словесни находки), че се съмнява дали великанските пчели на фантазията ще могат да се поберат в кошера на действителността, макар тя да е от онези, които дръзвали и дръзват да вадят оттам цели пити мед под одобрителното им жужение. Емоционално писателката клони към *небивалицата*, макар разумът ѝ и моралните норми, които съблюдала, да я теглят към *правдивостта* като творческа етика и подход — раздвоение, пораждащо проблеми, сигурно не по-лесно преодолими от този, който според чаровния герой на това произведение все още е загадка, „неразрешена изобщо в света“, а именно: как човек да бъде едновременно и весел, и добър, т. е. и щастливо нехаен бонвиван, и почтен, уважаван труженик. . . Антиподни, аспектите на въпросната дилема са възлови впрочем съвсем не само за шведската литература от края на XIX в., и по-специално за нейните представители, възплътили същността и насоките ѝ през последното му десетилетие, но Селма Лагерльоф наистина съумява да се възползува от нея като от източник на идейна и художествена

<sup>7</sup> От „нититал“ (шв.), т. е. 90-години.

енергия и да поднесе по извънредно привлекателен начин, нена-трапчиво и с хумор, своята увереност в необходимостта от себе-усъвършенствуване чрез работа, да наложи под формата на убе-дителен извод и наставление религиозно-нравствената постановка за всевечното духовно начало, от което в крайна сметка са зави-сими хората и чието отражение в тяхното съзнание придава на зем-ните сили естеството на неземни. Но ако тъй бихме могли да суми-раме дълбокия смисъл на урока от катедрата или на проповедта от амвона, чувството, вложено в тях, по-скоро наелектризира притихналото множество и в никакъв случай не го настройва към смирение и покорство, а фактът, че гордият девиз *Labor vincit omnia* отеква в неговите емоционално изострени възприятия с призивния трепет на *Amor vincit omnia* не се дължи на някаква слухово-сентиментална заблуда или на трик, но е ефект, търсен и постигнат от авторката, чиято възхвала на *радостта от жи-вота* („Вечерно небе, обсипано с искрящи звезди, червени рози и тъмни женски коси, тревожно блаженство във вечерния въздух, неподправена гъвкавост на движенията, любов, която извира от земята, ръми от небето, долита с хладния повей . . .“) открива друга, дори изненадваща, перспектива за тълкуване на романа и неутрализира почти изцяло присъдата над разгулните кавалери от Екебю, смятана за негов идеен обертон още при първото му из-дание през 1891 г., посрещнато и от критиката, и от публиката с положителна реакция, макар и не без известна колебливост, надмогната едва две години по-късно в резултат от панегиричната рецензия на Георг Брандес във вестник „Политикен“, допринесла за последвалата най-широка популярност на творбата и в Скандина-вия, и в Европа. Действието на „Сага за Йоста Берлинг“ е пре-несено в първите десетилетия на XIX век сред завладяващия с красотата си пейзаж на провинция Вермланд, осеяна с находища на желязна руда, вече експлоатирани с предкапиталистическо на-стървение, но богата и с предания, с народни приказки и ле-генди, чиято съкровищница писателката противопоставя на ми-ните и металодобивните мадани, на промишлените предприятия, положили основите на високостандартна Швеция, и изважда от недрата ѝ образи, чудеса, изящни словесни накити, посредством които нейните герои и събитията, свързани с тях, получават и многоизмерност, и магическа способност да съществуват от двете страни на границата между мита и реалността. Съсловието на т. нар. кавалери, бохеми с разредена синя кръв във вените, е исторически обречено в качествено новите социално-икономически условия от 20-те години на миналото столетие и техния фаусто-

подобен договор с лукавия, по-точно със Синтрам, алчен и безскрупулен предвестник на възходящата нова класа, ги обрича на агония, камуфлирана с веселие, твърде напомнящо пир по време на чума, и съпътствувана от злощастия, пресъздадени с алегорика и сугестивност, отвеждащи мисълта към атмосферата и знаменията във Вехтия завет, където природата чрез бедствия и поличби изпълнява функцията на крепител на световния ред, санкциониращ сурово всеки опит за неговото нарушаване. „Просни се в прахта пред своя господар, пред своя бог! Бурята божия бушува над теб, гневът божи е надвиснал над главата ти като опустошителна светкавица. Преклони се! Хвани като дете крайчеца на неговата мантия и се моли за закрила! Просни се в прахта и моли за милост! Смири се, душо човешка, пред своя творец!“ — нарежда с гръмовния глас на библейски пророк капитан Ленарт, един от десетките необичайни герои в романа, поразен от опустошението и нищетата, възцарили се в неговия роден край, където се завръща след неколкогодишно отсъствие. И тъкмо сме готови да се поддадем на заплахата, спотаена в тези думи на гняв и болка, сякаш наистина произнесени от катедрата на строг педагог-моралист или от амвона на непреклонен спрямо прегрешилите свещенослужител, когато малко по-нататък в книгата се натъкваме на истинска прослава на любовта, сигурно една от най-вълнуващите в световната литература:

„Къде са боговете на Истока — могъщите герои, чието оръжие била мълнията и на които се принасяли жертвоприношения от мед и мляко край бреговете на свещени реки? Мъртви са те . . . Мъртви са Великолепните божества, които се изтягали върху облачните постели на Олимп, и Славните, които живеели в оградената Валхала. Всички богове на древните са мъртви с изключение на Ерос — Ерос всевластния.

Каквото и да видиш, то е негово дело. Той поддържа родовете. Забележи го навред! . . . Той живее в сърцата на хората и в дремещото семенце. Открий с тръпка присъствието му в неodusшевените неща!

Има ли нещо, което не копнее и не се оставя да бъде примамено? Има ли нещо, което се изплъзва от неговата власт? Ще паднат всички божества на отмъщението, всички гении на силата и гнева. Само ти, о, покровителю на любовта, си наистина вечен!“

Възпълната фигура, облечена неизменно в траура на целомъдрието, е изчезнала сякаш безследно, отстъпвайки на една от онези „жени на отшумели времена! . . . Вечно млади, вечно прелестни и благи като очи на майка, надвесила се над своето дете“,

за които романът съдържа също тъй знаменит и често цитиран апотеоз, а към осмозата между неговия дух, вихрен темп, стил и пуританската традиция, изразена от шотландския писател и историк Томас Карлайл (1795—1881), наред с пантеизма, свойствен на миогледа му, и тази между свърхестествените елементи, явления, мотиви, вплетени в неговата тъкан с особено пристрастие от страна на авторката, и визията за отвъдното на шведския теософ и мистик Емануел Сведенборг, изтъквани като определящи за това произведение от много критици и специалисти, би трябвало следователно да се прибави и трета — между преклонението пред всемогъществото на любовта, радостта от живота, обичта към хората, към човечеството въобще и посветените им песни на трубадура Карл Микаел Белман, превърнал поезията, дотогава главно подражателска и книжна, в пълнокръвна част от реалността, в източник на удоволствие, на наслада и внесъл в нея истински демократизъм чрез обаянието на своя традиционен персонаж: хора от низините, бедняци и скитници, дребни занаятчии, улични музиканти. „О, народе мой — мислеше си той, — о, народе мой, колко те обичам!“, възкликва героят в *сагата* на Селма Лагерльоф и усещането му не само за симпатия, а и за „болезнена, пареща нежност“ към клетниците „с груби дрехи и зловонни обувци“, както и отреденото в книгата място на негодуванието на простите вермландци от социалния паразитизъм на кавалерите, нападението им срещу тяхното убежище в господарския дом на Екебю с викове, будещи преки асоциации с прословутия възглас: „Les aristocrates a la lanterne!“<sup>8</sup> (заслужава да се отбележи впрочем фактът, че тъкмо „История на Френската революция“ на Карлайл е сред трудовете, основно проучени от шведската писателка в хода на работата ѝ над този роман), говорят за непресторен стремеж към близост с масите, за ангажираност с техните искания и проблеми, за желание да им се помогне да извисят съзнанието си, оползотворявайки градивно взривоопасния товар, който носят, за достоверен художествен отклик на техните копнежи, отразени с идейно-емоционална релефност и без идеализация, откровено, с хумор и от Белман. Чужд на каквито и да било претенции за влияние и изява извън стените на крепостта на Мига, където се заточил доброволно, дълбоко безразличен към показност в своите позиции за народностно изкуство, този „Анакреонт на шведската кръчма“ и по право първият национален поет на страната въвежда в прочутите си жанрови сцени и еклоги

<sup>8</sup> Аристократите на бесилото!

един условно-античен митологичен фон, за да им придаде философска въздигнатост и обобщеност, да открие житейската им истинност — прийом, който предлага и Селма Лагерльоф, свързвайки сказ с реалност в органично единство, както у него са сплетени лириката и музиката, да речем. Индивидуалност, изключителна до неповторимост, мечтател и лудетина, прелъстител и бунтар, самоотвержено храбър и уязвим в своята чувствителност, Йоста Берлинг, строен и напет, хубав като паднал ангел, носи доста от чертите на класическия романтичен герой и е сродник по сребрена линия с Фрийтоф на Тегнер или с Чайлд Харолд и Дон Жуан на Байрон, но за никакви по-конкретни прототипове било от действителността, било от литературата при неговото обрисуване, както впрочем и при това на останалия персонаж в романа, надали можем да говорим, макар в демоничната двойственост на протокапиталиста Синтрам например някои да съзират зловещия лик на Хофмановия архивар Линдхорст, а кладенците и трелите, изтръгвани от рояла в стария салон на Екебю, да отекват с мажорните регистри на църковния орган в упоменатата по-горе повест на Стриндберг, или думите, които майката на Фердинанд нашепва на своя умиращ син, да подсецат за споделеното от Ибсеновия Пер Гюнт крайсмъртния одър на Осе: авторката неведнаж посочва, че е предоставила неограничена шир на своята фантазия, обогатена от възкресени впечатления и изживявания в Морбака през нейното детство и ранна младост, в годините, прекарани сред дивната природа (одушевена в творчеството ѝ) на Вермланд, обетована земя на иреалното, а тя нарочно не обуздавала опияняващия полет на мисълта и сетивата, за да се избави от скуката на старомоминския си делник, разграбен със задължения, не с наслади, от еснафското безветрие на Ландскруна, та от скромната учителска квартира да се пренесе в друг свят, нелишен от изгитания и горест, но пък докрай изпълнен с приключения и страсти, с мистериозност и ирационалност, тласкащи обитателите му към нередко страни и трудно обясними начинания, постъпки, срещи и разлъки. От гледна точка на композицията произведението е построено с преднамерена лекота и рехавост, вероятно за да се отличава във възможно най-голяма степен от солидните и делови структури на натуралистичния роман, като отделните истории, от които е съставено, са почти изцяло самостоятелни, независимо че през всички тях преминават успоредни нишки, изпредени сякаш от пъстрите къдели на необичайната човешка и социална участ на майоршата от Екебю, на кавалерите, намерили подслон при нея, и на метежния пастор

Йоста Берлинг, а образно-емоционалният стил, в който е издържано, също не предлага съвкупност от художествени особености или единен маниер, но нееднороден и тук-там дори противоречив набор от изразни средства, интонации и обрати на речта, издаващи все пак дебютната незрялост на творбата, както и обстоятелството, че чисто естетическият аспект на дилемата за типа взаимоотношения между действително и измислено е причинявал в началото известни, и то немалко затруднения на авторката. Последвалите ѝ произведения, сборниците с новели „Невидими брънки“ (1894) и „Кралици в Кунгахела“ (1899), романът „Чудесата на антихриста“ (1897), потвърждават обаче, че тя ги е преодоляла и тази констатация не губи валидност в нейното по-нататъшно творчество: изявите ѝ са в повечето случаи равноценни на забележителни художествени постижения, а с натрупването на житейски опит, на познания еволюира и нейният метод, нараства умениято ѝ да изгражда убедителен типаж, разгръща обсега си нейната голяма дарба да съчетава традиционно с ново, идеал с логика на реалността, психоемоционалния заряд на характерите с обективните предпоставки за неговото мотивирано насочване.

През 1895 г., напуснала учителското поприще, за да се отдаде изцяло на литературата, Селма Лагерльоф заминава за Италия, може би обзета от стремеж да се поотдалечи от Славата, в чиито подстъпи се озовала сякаш против собственото си желание и с опасението, че ще загуби не по-малко, отколкото ще спечели, и не след дълго тя превръща едно сицилианско градче във фокус на действието на своя втори роман — „Чудесата на антихриста“, назовавайки го със звучното и сияйно име Диаманте, макар то да тъне в полумрака на нищета и невежеството. И именно контрастът между бедни и богати, онеправдани и облагодетелствувани, доста по-драматичен в сравнение със съответното класово и кастово деление в Швеция, направо режеш като остра болка, ѝ внушава темата на това произведение, чиято социална проблематика е разгърната в няколко идейно-сюжетни измерения и из меандрите на характерна за нейните творби въобще усложнена интрига, а върху фона с цвят на пръст, спечена от палещото слънце, с особено художествена компактност изпъква съчетанието на всекидневно съществуване и предания, на съвременност и средновековие, на реалност и символи, на прагматизъм и суеверие, докато стиловата орнаментика, в случая естествено лишена от традиционните вермландски мотиви, доказва тънката ѝ психологическа наблюдателност и интуитивна дарба при обхващане и възпроизвеждане на живота, нравите и обичаите на хората на Юга

в широк тонален регистър, с акцентите на екзотика, но без словесно-емоционален кич. Антихрист е в случая едно подменено изображение на Исус Христос, което би било напълно идентично с оригинала, ако не бе негова фалшификация, подчертана от също тъй подправен девиз: „Моето царство е тук, на земята“, чийто смисъл вибрира с металните нотки на предупреждение. В осъмналия с такава лъжлива икона в църквата си Диаманте се въдворява напрежение, съпроводено от събития, които постепенно се обръщат в полезни за жителите на градчето и внасят в делника им известно спокойствие, сигурност, а тяхната обусловеност с чудесата, извършени от сина божи и най-подробно каталогизирани в евангелията, както и възгледите на един от героите, Гаetano, млад идеалист-естет, привърженик на школата на Ръскин, според когото прекрасното трябва да е достойние на масите, но и тяхно колективно дело, израз на облагородения им дух, разкриват дълбоката убеденост на Селма Лагерльоф в необходимостта от сближаване до покритие на социализма с християнството, сигурен път според нея към истински хуманно и процъфтяващо общество. Типичен роман на идеите, „Чудесата на антихриста“ е сред най-превежданите на писателката, издаван сякаш повече от другите и извън нейната родина, но схематичността и раздвоеността (свойствена впрочем на десетилетието, както изтъква големият шведски критик и литературен историк Густав Брандел, подчертавайки, че неговите творци предпочитат да употребяват съюза *и*, свързвайки две или повече понятия, вместо *или*, означаващо категорично отграничаване, избор на едно-единствено от няколко, поляризация . . . при изявата на това схващане, основно в него, се сочат от много изследователи наред с обстоятелството, че всъщност по-късно, в самия край на 90-те години, писателката встъпва в пълно владение на таланта си, достигнал кулминация в своята зрялост подир дълголетна упорита работа върху шлифоването му до блясъка на скъпоценен камък, за усъвършенствуването му като свръхчувствителен инструмент не само за улавяне и предаване на емоционални вълни, но и за ефект чрез тях и върху тях — за промяна в душевността и светоусещането на читателската публика, от една страна, а от друга, за непрестанно и качествено развитие на съзнанието, което направлява употребата му. Но преди да създаде нов шедьовър, ако не равностоен, то във всеки случай сравним със „Сага за Йоста Берлинг“, дилогията „Ерусалим“ (1901—1902), и да приключи сметките си с едно столетие, предоставило ѝ достатъчно стръмнини, за да усвои трудното умение да ги изкачва, Селма Лагерльоф доказва с един малък роман, че се

готви да мине през аркадата между двата века, без да обръща глава назад. Става дума за „Сказание за едно имение“ (1899), издържан в духа на fin de siècle и неговата специфична атмосфера, наситена с гробищен здрач и тишина, нарушавана само от причрачни стенания и от шума на крилете на прилеп, които размахва госпожа Скръб (алегоричните образи са като че просто задължителни в нейното творчество, макар тя вече да си запретява разточителството с дитирамби и хиперболи, с екскламативни изблици и обрати), но и с тежките ухания на едно взаимно прелъстяване, първоначално прикривано като несъвместимост, граничеща с неприязън, дори с омраза, на отношения от типа la belle et la bête<sup>9</sup>, се дължи както на подновеното от нея примесване на битови подробности и епизоди от живота в дълбоката шведска провинция с навеи от окултизма и теософията, с мистични внушения (още по-настойчиви и въздействащи впрочем в поестта „Грошовите на господин Арне“, 1903, и особено в романа „Коларят“, 1912), така и на сериозния ѝ опит да навлезе в тайните на човешката душа и да подходи към причините за разстройството на психиката, за нейните деформации и отклонения от позициите на науката, с познания за нейната теория и практика, почерпани от трудове на най-крупните ѝ представители за времето като Теодюл Рибо, да речем, чиято монография „Болести на личността“ бива издадена в Швеция през 1892 г. Талантливият музикант Гунар Хеде страда от тежко душевно заболяване, но си възвръща здравето и равновесието благодарение на любовта на Ингрид, която на свой ред е спасил от гибелно физическо линееене с възшебните звуци на цигулката си и без съмнение само голямото майсторство на писателката е възпрепятствувало подслаждането на такъв сюжет до сироп на мелодрама, а темата за жертвата, възнаградена с щастие за своите мъки и страдания, е застъпена в нейното творчество и в други варианти, като например този за сърцераздиращата съдба на Ян, бедняк от вермландското село Скрулюка, побъркал се от мъка, че неговата обична дъщеря е станала уличница в града, където се е надявала да намери прилична работа, за да подпомага и мизерстващите си родители („Императорът на Португалия“, 1914). Дикенсова триизмерност на социално-нравствената проблематика, актуална за прехода от XIX към XX век и проецирана в перспектива, стеснена като тунел, дълбок и тъмен, в дъното на който обаче трепка синя светлинка — блуждаещо огънче от онези, които нощем блещукат по

<sup>9</sup> Красавицата и звярът (фр.).

торфените полета на Севера, или загадъчен знак от отвъдното, предлага също „Ерусалим“, амбициозен романен опус в две части, изграден върху многоаспектно съотношение и взаимопроникване на няколко теми, на разнообразни изразни средства и елементи в комплексна цялост, вътрешно ненакърнима като староисландска сага, като някое от пространните родови сказания, чиито структурни модели и похвати авторката е заимствувала и тук, без обаче да архаизира повествованието, без да го тласка силom в оврага на една традиция, в миналото буйна и пълноводна, а днес почти пресъхнала. Нейно пътуване до Божи гроб и Египет през 1889—1890 г. ѝ предоставя изненадващо интересен материал за тази книга: в Ерусалим тя се натъква на шведска колония от селяни, напуснали домовете и стопанствата си в областта Даларна, за да се оправят „по зов свише“ надалеч, към благословената според библейските сказания земя и там да се посветят на добродейния. Вътрешният срив, предизвикан у религиозните емигранти от раздвоеността между това второ призвание и генеалогично заложената у тях привързаност към земеделския труд, поприще, което всъщност единствено ги удовлетворява истински, е разкрит от Селма Лагерльоф с тънкость и точност при психологическото мотивиране на действията на героите, на поведението им, чиято ирационалност не е само привидна и нейното обяснение с преломността на момента в тяхната съдба, индивидуална и колективна, не е съвсем достатъчна: в диалогията подробно се изтъква противоречивостта на факторите и обстоятелствата, подтикнали ги към тъй драстична промяна в живота им, към рязък преход от отмерения темп на селския делник и от достолепието на стопани към монотонното полувегетиране на аспекти, компенсирани с всеотдайност спрямо някакъв идеал, с душевна изстъпленост, близка до истерика. Макар недвусмислено да личи, че тя държи страната на тези измежду тях, които се завръщат по родните места, и на онези, които изобщо не са заминали оттам, устоявали на масовата психоза, съхранили патриархалните ценности и бит, отношението ѝ към подбудите и мирогледа на съеляните им, изолирани се в ерусалимската колония, е толерантно, свидетелствува за разбиране и уважение към техните убеждения, без непременно да ги споделя, но в романа се долавя и предупреждение за последствията от нарушението на определен порядък, на социални и нравствени структури, по-хармонични и полезни на хората от въздушните кули на абстрактния пиетистки морал, за *бурията божия* с пречистващо въздействие и мощ, каквато в „Сага за Йоста Берлинг“ отрицва прекомерната радост от живота, стигаща

до самозабрава, а неминуема и тук при такава съзнателна себезаблуда, нецелесъобразна и излишна според повелите на лутеранството, свойствено за светоусещането на писателката, придала му в произведенията си естетическо измерение. „Ерусалим“ представлява един вид епически диалог, подет с пълнота и размах, между изразителите на отделни схващания за Битието, за Вярата и за дълга на поколения към поколения, между групи и групировки, семейства и секти, което дава възможност на читателя да си състави собствено мнение за всички тях, както и за разгръщане на действието в мащабност и широта, отличителни за най-добрите образци на жанра, но също и верижно, в съответствие с логиката на хронореда при развоя на събитията, та книгата да не изтръгва прозаявки на досада, да не затруднява с натрупване на разсъждения, с умозрителни отклонения, да увлича — „хватка, която някой доцент-постструктуралист сигурно би окачествил с пренебрежителна усмивка като старомодна, но пък Свенсон<sup>10</sup>, съхранил чистотата на своето сърце и душа, ѝ е дълбоко признателен, тя го владее, задоволява любопитството му, кара го да ликува при поредния триумф на Доброто, при събирането на двама млади, „победили в битката за щастие“, отбелязва критикът Ларш Улвенстам, посочвайки впрочем, че много шведски писатели в по-голяма или по-малка степен са се учили от творческия маниер на Селма Лагерльоф, подражавали са именно на този неин похват за водене и конструиране на повествованието, заимствуван всъщност от сагата, „която тя поставя в служба на познанието и на реалистичното отразяване на живота в съчетание с фантастични елементи“, коментира френският писател Мишел Турние и нарежда „Чудното пътуване на Нилс Холгерсон през Швеция“ (1906—1907) до такива върхове на световната литература за деца като басните на Ла Фонтен, приказките на Перо, „Книга за джунглата“ на Киплинг, „Малкият принц“ на Сент-Екзюпери...

Тази прелестна „въздушна одисея“, известна и у нас, има за първообраз прочутата книга на Киплинг, но в крайна сметка е сходна с нея по сюжет, дух и стил толкова, колкото тропическите гъсталаци на Индия със северната тундра, както впрочем и историята за полета над Швеция на малкия Нилс, понесен „на борда“ на ято диви гъски, с учебника, възложен на авторката от отговорни педагогически среди. И независимо от факта, че те не останали особено възхитени от неконвенционалния начин, по който била изпълнена тяхната поръчка, този пътепис-приказка, чиято

<sup>10</sup> Т. е. статистически средният швед.

мъдрост, свободолюбие и поетичност винаги са вълнували хора от всички възрасти, още при излизането си от печат бива посрещнат с ентузиазъм, а някои от специалистите по Селма Лагерльоф (като Виви Едстрьом например) го смятат за квинтесенция на нейните схващания и позиции, сплавени във философска система с голям идейно-възпитателен заряд, с ефект, подсилен от мажорното звучене на химна във възслава на радостта от живота, подет още със „Сага за Йоста Берлинг“ и ехтящ в цялото ѝ творчество, чийто най-сполучлив метафоричен израз би бил, твърдят те, *пролетта*, стимулираща всяко живо създание, и сигурно не е случайно, че това годишно време е градивно семантично и образно-художествено ядро в естетиката на тази писателка, посветила му едни от най-хубавите страници в шведската, а и в световната литература.

„Природата се събужда от ленивия си сън, по синьото небе се вият в палава игра пеперудокрили духове. Лицата им блестят в небесата тъй близо едно до друго, като розичките по шипков храст.

Великата майка Земя оживява. Надига се играва като дете от банята в пролетния порой, изскача изпод родните пръски на пролетния дъжд. Камъните и пръстта блещукат от радост... Веселите пролетни духове се вмъкват в пълтта с водата и въздуха, пляскат в кръвта като змиорки, раздвижват сърцето. Навред звучи същата песен. Пеперудокрилите се вкопчват в сърцата и в цветовете, във всичко, което може да танцува и тръпне, и гласовете им кънтят като хиляди буревестни камбани: „Радост и веселие! Радост и веселие! Дойде ни тя, усмихнатата пролет!“ , четем в „Сага за Йоста Берлинг“, но също тъй картинни и вдъхновени описания на мартенското разпукване на надеждата, когато животът възтържествува над смъртта, светлината — над мрака, бодростта — над меланхолията, можем да открием и в други нейни произведения, като „Сказание за едно имение“, „Кралици в Кунгахела“, „Грошовете на господин Арне“, „Отлъченият“, „Ана Свезд“, а, разбира се, и в „Чудното пътуване на Нилс Холгерсон през Швеция“, книга, седемдесет процента от която, сочат специалистите, представляват истинска панорама на кипящото сезонно обновление в страната (полетът на момчето, неин герой, „първият пилог на нашите мечти“ по думите на поета Хари Мартинсон, започва на 20 март и завършва на 15 май — от и във бащината му къща). При това става дума за обрисовки с определено сензорно въздействие, не за сантиментално-лирични и патетични пориви: сетивата ни сякаш физически възприемат и влажното було на мъглата, и камшиците от дъжд и сняг на първите пролетни вихри, и

пъстрия губер от лютичета и анемони край все още голите дървета, и тънките ивици по бялата броня на зимата, сковала реките и езерата . . . Впечатлява и *двойната* перспектива в „Чудното пътуване на Нилс Холгерсон през Швеция“ при пресъздаването на реалността, наблюдавана и *отгоре*, като шир и обем, но и съвсем *отблизо*, скрупулъзно изследвана детайл по детайл — подход, равен на постижение за авторката според мнозина, а в своята Нобелова реч Чеслав Милош потърси в нея дори цел и смисъл на творческото призвание. Изобщо у Селма Лагерльоф е налице силен интерес към взаимоотношеността между малкото и голямото, съкровеното и глобалното, уютата на домашното и неизмеримостта на света, долавяна от нея в най-чувствителните ѝ точки и внушавана с майсторство, от което са се учили и продължават да се учат до днес доста шведски писатели независимо дали те го признават, или не. Заслужава отбелязване фактът, че докато творци в други страни като, да речем, вече упоменатите тук Маргьорит Юрсенар, Мишел Турние или Чеслав Милош изтъкват нейното влияние като значително, дори в някои отношения и моменти определящо за тяхното формиране и изграждане, тези в нейната родна Швеция сякаш изпитват известно стеснение от обстоятелството, че са ѝ задължени за уроци, без които пътят им в литературата сигурно би бил по-каменист и криволиещ, че на разни етапи от своето развитие са се възхищавали от многоплановата и изкусна игра на истинско и въображаемо в нейните книги, от умелата композиция, бароково усложнена, но иначе лека и изящна като художествено изделие от стъкло, от задълбоченото ѝ вникване в тайните на човешката същност, а без съмнение и от твърдостта на нейната творческа и обществено-политическа позиция в годините на нацизма — тогава над седемдесет и пет годишна, Селма Лагерльоф категорично се обявява срещу надигащите се „кафяви пълчища“, подкрепя финансово и морално прокудените от Хитлер интелектуалци, разобличава насилнието и бруталността на фашистите, опасността, надвиснала над света, и дава доказателства за смелост, каквито съвсем не предоставят някои също видни писатели в Скандинавия, като Кнут Хамсун, Вернер фон Хейденстам, Свен Хедин . . . И може би поради угризения, загдето го потушават, поради смътна вина или някакъв комплекс, насаждан им от нея, без тя самата да е имала каквото и да било подозрение за това, те не пестят избретателността си за атаки не толкова срещу твореца — класик още с дебюта си и надеждно изолиран в бастиона на Мита, колкото срещу жената, по-незащитена и уязвима, не тъй сигурна в това, дали се е добрала до сърцевината на битието, до неговия

смисъл, а и в своите шансове на пленява, да въздействува, така пристегнатата в корсет под неизменната официална рокля от тъмна коприна, че при докосване подрънквала като шамандура с привързана камбанка (според ехидното подмятане на Хамсун след една от тържествените вечери „на свещи“ в залите на Шведската академия), несполучила да разчупи седемте печата на Книгата на живота, в преобладаващата си част загадка, неразтълкувана от нея (по израза на Георг Брандес, инак приветствувал „Сага за Йоста Берлинг“ като свидетелство за избуяването на ново и оригинално дарование в литературата на региона), неизтъляла от прометева искра и отдърпнала се зад стените на дома на своето детство, в глухата тишина на самота, трудно предполагаема за мнозина, принудена „да си представя всичко“ по собствено признание, да се осланя на своето — наистина поразително — въображение, защото инак съществуването ѝ било съвсем безсъбитийно, пасиво от есенните облаци над ливадите в Морбака и не предлагащо дори трохи на птиците на фантазията, та те да кацат по первазите му . . . Разбира се, славата внесла сериозни корективи в нейното недотам разнообразно ежедневиe, но без да го превръща в жизнерадостен празник: „Ерусалим“ и „Чудното пътуване на Нилс Холгерсон . . .“ я направили истинска знаменитост и в Швеция, и в чужбина, ала въпреки отличията и почестите, с които била буквално обсипвана, La Lagerloef или Die Lagerlöf, както също я наричали подобно на оперна примадона, предпочела да се оттегли от светския шум и суетня в старото родово имение, което откупила през 1910 г., за да го превърне в заслон за медитация и творчество. Безспирните потоци от посетители обаче, ролята и задълженията, вече коментирани тук, редица проблеми от емоционално и от практико-икономическо естество ѝ отнемали найценното за един писател: спокойствието за концентрация и размисъл, за овладяване на импулсите, получавани от импресии и видения, от менливите състояния на природата и от лица, усмивки, жестове, за дисимилационна преработка на пулпа от плодовете на фантазията в художествена продукция, чието равнище с течение на времето все по-рядко достигало онова, общоприето за шедьоври. „Моята грешка е, че надживях себе си. Не забравяйте, че вече бях свършила, каквото можах, още през 1915 г. с „Императорът на Португалия“<sup>11</sup> . . . Тогава бях петдесет и шест годишна, страдах от сковаващи болки в ставите, които

<sup>11</sup> В справочниците и пособията по история на шведската литература като година на издаването на този роман обикновено се сочи 1914.

превъзмогнах с помощта на малко индийска йога . . . Но умората си е умора. И като си представите, че трябваше да карам така чак до 1940-а, когато ми беше трудно и да пиша, да не говорим за цялата тази смазваща популярност . . .", споделя тя в „разговор“ със съвременния шведски писател Йоран Тунстрьом, също вермландец, извикал духа на Селма Лагерльоф от царството на сенките, за да ѝ зададе въпроси, с които приживе никой не дръзвал да се обърне към нея. В този странен и необичаен текст, поместен в едно не по-малко необичайно, макар и не странно, а напротив, свръхлюбопитно и полезно издание<sup>12</sup>, се прокарва изненадващ паралел между „Сага за Йоста Берлинг“ и романа „Степният вълк“ (1927) на Херман Хесе (дал впрочем висока оценка на „Ерусалим“ в писмо до авторката), „библия“ на няколко поколения в Европа и в САЩ, намерили в произведенията му верен отглас на своите страхове и неврози, на среднощните си откровения. Виртуозната свирня на цигулката на шведския кавалер-бохем от началото на миналото столетие се преплита своеобразно, но не и дисхармонично със „златния плач“ на саксофони в кабаретата на модерния град, из чиито улици броди потъналият в мисли за самоубийство Хари Халер, типичен аутсайдер на ХХ век, и полката се слива с фокстрота в обща мелодия с тревожно, накъсано и тъжно звучащо, подтикващо паметта към не една реминисценция, психиката към не една асоциация, включително и тази между салонните портрети и фотографите в овални рамки на изискваната в достоянието си дама и жената, изтерзана от безсъние и съмнения, от експресионистичния портрет на Оскар Кокошка: приликата им едва ли е случайна и подсказва, че шведската писателка всъщност отдавна не хранела особени илюзии относно характера на човека и участва, предопределена му от неговата склонност към предателство и злочинство, но храбро се окуражавала със заблуди до миговете на просветление за тяхната духовна и душевна нерентабилност, за лъжовността им на идейно-емоционални миражи, възникнали в съзнание, неприспособено за суровата реалност на живота и за тежкия товар на разочарованията, на пустотата, на мъчително абсурдната устременост към нещо, което като че въобще не съществува . . . „Творчеството си остана моята единствена страст“, споделя в едно писмо „снежната царкиня“, както я нарича датският литературовед Хенрик Вивел в едноименната си книга, посветена на нейната личност и дело. В Льовеншолдовата трило-

<sup>12</sup> История на шведската литература, написана от нейни представители днес. Стокхолм, 1979.

гия, нейният последен *opus magnum*, романите са изградени върху основа, излята от равни части фантазия и документалност, като действието в тях обхваща и вермландско предание за старинен род, преследван от проклетие, чиято магическа мощ се разразява при посегателството върху обгърнат с тайна пръстен, и ръкописното наследство на пастора Карл Кристиан Естенберг (1807—1868), от което тръгва централната сюжетна линия в „Шарлот Льовеншолд“, и особено в „Ана Сверд“. Легенда, пресъздадена с множество перипетии“ (в аристотелевия смисъл на понятието, т. е. с обстоятелства, които усложняват и заплитат развитието на действието, и с интрига, заимствувала редица похвати и изразни средства от готиката с нейната атмосфера на мистериозност и злокобност на ужас до ефекта на шок — така бихме могли да резюмираме същността на цикъла, който представлява пространна романна хроника на един род, жанр със солидни традиции и проверен отклик не само в шведската, а и в европейската литература. Сагата за Льовеншолдови започва в около 1730 г. и завършва през 1860, разгърната е в бавния ритъм на староисландския епос, на митологичните и героичните сказания от сборника „По-стара Еда“, чиято логика не само не отхвърля, а напротив, предлага покритие на измислица и реалност до степен, изцяло акумулираща противоположността им, изличаваща границата между зримо и незримо, между земно и отвъдно . . . Темата за неумолимостта на Съдбата, за фамилната вина и за необходимостта от нейното изкупление чрез жертвоготовен акт, е определяща за трилогията и — без да описва обичайния затворен кръг от идеи и явления — връзана с доста свои разклонения във фона: мащабно изображение на Швеция от XVIII—XIX в., в чийто историко-социален релеф изпъкват възвишенията на рицарската етика и морал от епохата на Карл XII, ала и пропастите, зинали в резултат от неговите завоевателни походи, чукарите на пиетизма, заоблените хълмове на любовта . . . Но и тук, както впрочем в почти всички произведения на Селма Лагерльоф, у читателя се заражда смътна догатка за двойственост в повествованието, за някаква *интертекстуалност*, при която структурата му е един вид айсберг, потопил немалка част от своя масив в дълбоките води на разказ, съпътстващ и допълващ главния — тя сякаш винаги ни предизвиква да дирим и долавяме неподозирани внушения, да се стремим към разгадаване на значения и алюзии, убегнали ни при първия прочит, а странните събития и персонажът, интересен, плътно обрисуван, убедителен, животът, вдъхнат и на неживото, драматичната обвързаност между местодействие и жребий, харак-

тер, постълки на героите, откроявана в духа на Харди и на Щорм, синкретичната взаимозависимост на категории и елементи, възпроизведена от сагите, художествено неразривната цялост от кредо и подход, идеи и чувства, трезвост и „лунатизъм“, фолклор и литература, традиция и новаторство несъмнено правят и втория приятно занимание, може би дори още по-обогатително за нашия ум и възприятия. Льовеншолдовата трилогия (и особено „Ана Сверд“) е достоен финал на едно крупно творческо дело и фактът, че книгите на тази забележителна писателка („толкова голяма, че сякаш по случайност попаднала в Швеция“, както твърди Свен Делблан, един от нейните приемници в страната ѝ днес) продължават да се преиздават в многохилядни тиражи, да се екранизират и интерпретират в научни трудове и монографии, в периодичния печат, говори неопровержимо за потребността от тях, съвсем обяснима впрочем в епохата на компютрите и космическите совалки, на бизнеса и стреса, на СПИН-а и нарцисизма, на всеобщото унифициране. Обитателят на съвременното „глобално селище“ явно зъзне на асфалта, който го заобикаля отвред и изпитва жизнена необходимост от митове, за да ги разстила като морава покрай писти и аутобани, над мрежата от серпатини и антени на модерните комуникации. Пролетно раззеленена, нейната мека шир сигурно му възвръща усещането за онзи несравним емоционален комфорт на истинското простичко съществуване, за който с носталгия си спомнят и Лилъекруна в „Сага за Йоста Берлинг“ на Селма Лагерльоф, и Хари Халер в „Степният вълк“ на Херман Хесе, загубили го в своето бягство от него и оставили ни своята драма като тъжен пример и модел.