

Биографичното пространство

Маргарита Серафимова

Не само творчеството на художника ме интересува, но и всичко, което води към него. Не само резултатът от работата му ме интересува, но и самата работа. Не само творбата, която ще напусне ателието ме интересува, но и самото ателие. Не само светлината в творбата ме интересува, но и тази, под която е сътворена. Не само съзерцаването на картината ме интересува, но и съзерцаването на артиста, който съзерцава.

Не само платното върху статива ме интересува, но и самият статив. Не само нарисуваната страна на платното ме интересува, но и другата също. Не само цветът, положен от четката ме интересува, но и самата четка. Не само четката или длетото ме интересуват, но и ръката, която ги държи. Не само това, което показва художникът ме интересува, но и това, което крие. Не само думите на художника ме интересуват, но и мълчанието му. Не само работата на художника ме интересува, но и неговата почивка. Не само дните на художника ме интересуват, но и нощите му.

М. Бютор, *Художникът в платното*

Места, писатели и книги

Мисля, че всички места пазят
някакъв отпечатък. Може би тъкмо това
е литературата: обсебеност от следите.

Жан-Пол Кауфман

Както често става в Интернет, докато търсим нещо друго, ненадейно попадаме на сайтове, приканващи своите читатели да се впуснат в така наречения *литературен туризъм*. Грижливо изработени маршрути обещават да разкрият местата, посещавани някога от големите писатели, да ни разведат из родните им къщи или музеите, специално посветени на живота и творчеството им. Туристическите агенции са помислили за всичко: от разнообразните идеи за литературни разходки до логистичните подробности на тяхното практическо осъществяване. Възможностите са необятни: може да изберем, например, да тръгнем по стъпките на писателите в Брюксел и да посетим местата на драматичните скиталчества на Рембо и Верлен, на изгнаничеството на Юго, на престоля на

Байрон или на Шарлот и Емили Бронте... Може да посетим града на Луиджи Пирандело в Сицилия, Агридженте, родната му къща, но също и „театъра“ на неговите персонажи, местата, които откриваме в книгите му, декора...

Увлечени от играта, дори намираме определение за това какво представляват всъщност тези *места на литературната памет*: сродно със скъпото на съвременната историография понятие за *местата на паметта*¹, а именно: „места, белязани със спомена за присъствието на даден писател или на дадено събитие, свързано с литературата“. Знаем, че местата са неизменен съюзник на учените при реконструиране на миналото и че топонимията е най-устойчивата част от езика, понякога единствената жива следа след изчезването на един народ, на една цивилизация. Паметта обича местата. Тя се установява върху дадена територия, има свои предпочитани маршрути и бива отключвана на точно определено място. Следователно пространството е същностна компонента при декодирането на спомените, в конкретния случай, на биографиите.

На страницата на Уикипедия са събрани заедно снимки на къщите на именити писатели, надгробни плочи и паметници; на емблематични литературни места (като балкона на Жулиета, мелницата на Алфонс Доде, замъка на Монте Кристо), както и места на вдъхновението (например, езерото Бурже, превърнато от Ламартин в един от най-големите му поетични шедьоври, *Езерото*). Това спокойно съжителство на истински и въображаеми места, сякаш обезсилва упоритото търсене на ясна разграничителна линия между света на изкуството и референциалния свят, белязало историята на литературната наука. Нашата читателска култура безспорно е еволюирала от времето на утвърждаването на романа например, когато неговите противници са размахвали какви ли не заплахи пред рискуващия да предприеме опасното пътешествие в измисления романен свят. Днес имаме все по-малко съмнения в това, че произведенията на изкуството играят важна роля в конструирането на света. Може да се каже, че обитаваме полулитературни места, в чиято биография неизбежно се намесват книгите, а литературните истории са в известна степен съставна част от нашия житейски опит. Ето защо едно приканване да посетим дома на Шерлок Холмс на прочутата Бейкър стрийт или замъка на Хамлет край Елсинор съвсем не ни смущава. Да припомним също притегателната сила на местата от книгите на Дан Браун, които през последните години се превърнаха в туристически маршрути: нито един туристически гид в света не може да се похвали с такава ефикасност.

Не е трудно да се предложат и в България места за литературно поклонение. Така например подбалканският път, свързващ Копривщица, Сопот, Карлово и Калофер, ни води не само до къщите-музеи на големите ни възрожденски писатели и поети, но и до скъпите на литературната ни

¹ P. Nora (dir.), *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984–1993.

памет места и сцени: живописните къщи и китни дворове, женския мехтох, воденицата на Дядо Стоян... Веднъж озовали се на мястото, сякаш навлизаме в света на произведенията: опит, който допълва опита ни на читатели.

Твърдението, че всеки писател създава един друг свят, днес звучи банално, но исторически погледнато това е било културно завоевание, важен елемент в еволюцията на колективното въображение. Изобретяването на приказни Аркадии, утопични острови, градове на слънцето са само различни имена на една упорита топографска метафора, която придава форма на определен опит или на дадена идея, показвайки ни ясно, че фикцията е... място.

Когато четем книги, ние без усилие влизаме и излизаме от техните светове, макар че го правим по различен начин от древните гърци, които вярвали, че боговете и героите се разхождат между тях. „Ако бутна вратата на една книга на Бейл, пише Жулиен Грак, влизам в Стендалия, както бих влязъл в една ваканционна къща. Всеки голям романист създава един „свят“ за своите истински читатели, една втора родина, убежище, предназначено за неделите на живота.“²

В предговора към своя *Речник на въображаемите места*³, Алберто Мангуел споделя огромната трудност при отсяването на литературния материал, който да съответства на замисъла на това изключително сериозно издание. Голямата конкуренция на текстовете-кандидати показва естествения жест на литературата да изобретява родини за всеки порив на фантазията: от вълшебствата до кошмарите. Тя свидетелства също за сложността на взаимодействията между виртуалния свят на изкуството и референциалния, на географията, чиято степен на съответствие може да варира от нула до безкрай. Много автори, впрочем, са се опитвали да класифицират типа на връзките между тях, но това си остава и до днес едно проблематично начинание⁴.

Разказите маркират местата и местата пораждат разкази, ето защо ние живеем *in between*, между действителността и думите, като локализираме митични страни или мистифицираме реални места. Географията се оказва част от литературата и за да придадем повече плътност на читателския си опит, се отдаваме на литературно поклонничество – един нов литературен жанр.

Доколко е нов, обаче? Колкото повече размишляваме, толкова по-назад във времето можем да го ситуираме. Сещаме се, че романтиците – с вкуса си към старината, към руините, към писмата и ръкописите, забравени на тавана, с тайни, които очакват да бъдат разкрити, – трябва да са играли неоспорима роля в установяването на тази практика.

² J. Gracq, *En lisant en écrivant*, 1981, p. 28–29.

³ *The Dictionary of Imaginary Places*, Macmillan, Inc., New York, 2006.

⁴ Вж напр. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978 г., Т. Pavel, *Univers de la fiction*; У. Еко в *Lector in fabula, както и в Sugli specchi et altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985; Lubomir Dolezel в *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, 1998 г. и др.

Трудно е да се каже какво ни подтиква към това воайорство, към този опит да надзърнем в пространството на писателя, в пространство-то на писането и какво точно очакваме да намерим на мястото, където е роден един творец, един герой или един стих. Може би желанието да стъпим в стъпките на самия творец с надежда да почувстваме неговото творческо състояние, да почерпим от енергията на мястото.

Енергията на мястото... Според митологията дори самата Пития не дължала своята власт на личния си дар, а на мястото, което я вдъхновявало. Делфи е модел на мястото, което вдъхновява. Наситено със символика, то вдъхва пророчески слова. Наоколо е пълно с извори, които бликат от тайнствените недра на земята; наблизо е обиталището на музите, всичко е събрано така, че да направи от мястото място, в което се ражда словото.

Така поезията и нейната „хранителна“ среда се оказват изначално слети. Макар че отделни разумни гласове се опитват да ни „поставят на мястото“ („Глупаво е да мислим, че имаме основание да бъдем на това място, а не на друго. Листото е закачено на клона, умът е номад. Да смятаме, че някое място е определено специално за нас – каква горделивост!“, възразява на всеобщия дух Жул Ренар в своя *Дневник*), на практика нищо не е оставено на случайността. Дори самото преминаване на твореца през дадена точка, оставя незаличима следа (да си спомним за къщата „Ламартин“ в Стария Пловдив, запазила жив спомена от пътуването на френския поет на изток). Толкова по-осезателно това се чувства, когато мястото се превърне в герой или дори просто в декор на дадена творба. Тогава ефектът е двоен, от една страна за текста, а от друга – за мястото, което отук нататък придобива още едно измерение – поетично, – сякаш нещо от творбата остава вписано завинаги там, подобно на ландарт, обвито от нежната тъкан на изкуството (не ни ли казват точно това ефимерните обвивки в пейзажите на Христо Явашев?), но което завинаги маркира местата, става част от тяхната биография.

Според съвременната психология мястото е от решаващо значение за личностната идентификация. Нашата индивидуална принадлежност – културна, социална, национална, – има своята териториална компонента. Ние се връщаме към любимите си места, от които пазим скъп спомен и се надяваме, че те самите пазят нашите следи. Колективната история също се опира на значимите за консолидирането на нацията топови, означени с импозантни мемориали и приютяващи възпоменателни чествания. Пространството, преживявано културно, е само по изключение неутрално.

Местата, на които се е разиграла някоя драма, добиват славата на прокълнати (обсебени къщи, замъци и местности населяват не един роман или филм на ужасите). Изкуството е способно да направи от дадено място истинско произведение на изкуството. Такива са например някои градове като Рим, Париж, Венеция, Ню Йорк, както и отделни квартали, улици и площади в тях, традиционни участници в неизброими литературни и кинематографични сюжети. Може да ги наречем дори местазвезди, около тях гъмжи от разказани истории.

... Един град ни носи нещо. Сигурно е, че в него човек живее различно, отколкото другаде, мисли различно.

... Някои италиански градове ни се представят направо като произведения на изкуството с известен брой главни майстори – Сиена, Флоренция, Венеция. ... Венеция за нас – това са не само църквите или домовете, около каналите, това е определен начин на наблюдаване, който е изобретен тук, това е цяла изобразителна школа, която живее векове, това е също определен тип литература, музика и т.н. Възможно е да се пишат книги не само върху Тинторето или Тициан, но и книги върху Венеция, да се опитаме да анализираме основанията на въздействието, което Венеция упражнява върху нас. Защо този град е сътворен така и защо ни се представя с такава мощ като мечта и откровение?

... Не само един град, но и дадено място може да бъде възприемано като творба. Изборът, който правят някои хора да се установят на определено място, е нещо решаващо. По този начин географията е натоварена от културния избор със значителна естетическа сила. Това е очевидно за този, който се разхожда из Гърция. (...) Има някои много вълнуващи руини в Гърция, но те дължат една голяма част от своето въздействие на мястото, където се намират. Така Делфи е истински аполоновско място. Ако искаме да разберем какво е представлявал Аполон за гърците, трябва да отидем в Делфи и в Делос. Ако искаме да разберем Древна Гърция и нейната митология, трябва да отидем да видим нейните високи места.

... В градовете характерът на човешко творение е особено видим.

... Върху градове като Венеция или Флоренция има текстове от най-различна природа и най-разнообразен жанр. Може да имате например текстове, говорещи за писателите, които са минали оттук и за начина, по който те са видели тези улици, като тяхната визия, както и тази на художниците, моделира нашата.

М. Butor, *Импровизации върху Бютор*

Оставяме настрана въпроса за това каква е разликата между един реален и един литературен град, който е част от дебатите около литературната истина, природата на фикционалното и приликите между литературното и действителността. Всяко категорично отрицание на връзката между тях рискува да изпадне в същата несъстоятелност, както и утвърждаването на пълното им съвпадение. И ако през последните години се забелязва сякаш завръщане на литературата към реалността, то е може би също с цената на известно *фикционализиране* на самата действителност. „Беше време, пише Марк Оже, когато реалното се разграничаваше ясно от фикцията, когато хората можеха да се плашат като си разказват истории, знаейки че са измислени, когато можеше да се отиде на специални и точно определени места (атракционни паркове, панаири, театри, кина), в които фикцията копираше реалността. Днес, неусетно, обратното е на път да се установи: реалното копира фикцията. И най-незначителният паметник в най-малкото селище се осветява, за да на-

помня на декор⁴⁵. Във времето на феномена *реалити шоу*, на неизброими възстановки и на дегизиране на публиката в костюми на различни персонажи, реалността и фикцията сякаш трайно разменят местата си. Да вземем, например, туристическия афиш на Тумбстоун, Аризона, който ни приканва да прекараме почивката си сред историческия декор от времето на завладяването на дивия запад. Всъщност, следите от истинската каубойска война в Тумбстоун през 1881 г. се губят в историите на многобройните уестърни, вдъхновени от нея, и най-вече на едноименния филм на сценариста Кевин Жар. Конете, прашните улици, тротоарите с дървена настилка и баровете с кънтри музика настояват да покажат на посетителите, че „докато всеки друг град има своя история, Тумбстоун има своята легенда“. Така местата са повече дело на писателите, отколкото на събитията, които са се разиграли там, или на самите участници в тях.

Когато отиваме „да разпитаме“ някое биографично място или място-прототип на дадена разказана история, ние интуитивно чувстваме, че то има „да ни каже“ нещо. Можем да го изследваме със същите основания, с които се изследва едно факсимиле. В жанра на литературното поклонение мястото се явява своеобразно произведение на изкуството, влиза *ready-made*, още повече, че авторът вече е минал оттам. Човекът обитава на тази земя като поет, заявява Хьолдерлин с един свой прочут стих: естествено е любопитството ни към това как обитават самите поети.

Според антропологията, психоанализата, архитектурата, съществува диалектика между изграждането на аза и местата, в които той се формира: враждебни или благоприятни, приемливи или подтикващи към бягство. „Да обитаваш“ едно пространство означава да го накараш да съвпадне с твоите нужди и желания, проекти и мечти. Оттук произтича цяла една поетика в духа на Гастон Башлар със свойствените ѝ фигури на съучастничество между човека и неговия малък свят, дълбоко вкоренени в колективното подсъзнание на нашата култура⁶. Една къща, един град или пейзаж, моделирани или маркирани от човешката ръка, се явяват в същото време форма, матрица, която моделира и маркира самите нас.

„... Допущаме (...), че ако Христо Ботьов да не беше се родил, раснал и пораснал в живописния Калофер, гдето отечествената Стара планина е най-гигантна, паметник и олицетворение на воля и на свобода; гдето райските източници на Тунджа са най-близо, които със своето разкошно и девствено шумтене са приспивали и будили нашия герой; гдето ароматите на казанлъшката долина не са се скъпили; гдето утренното слънце се е подавало в ослепителна бляскавост измежду ближните върхове на скромната Средна гора (...), то Христо Ботьов (...) можеше да излезе човек съвсем от други калъп.

З. Стоянов, *Биография на Христо Ботев*

⁵ Marc Augé, *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, 1997, p. 69.

⁶ G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, 1957, На б.е.з. *Поетика на пространството*, Народна култура, 1988 г.

Казват, че биографията на писателя е съставена главно от книгите, които е чел и от местата, на които е живял. Пред прочутата мелница на Алфонс Доде, авторът на *Писма от моята мелница*, четем следния надпис: „Това скалисто кътче, което ми беше като родно, е оставило следи – същества и места – във всичките ми книги“. Мелницата днес е не просто музей, но и символ на писателя и на неговото творчество.

Прекрасният албум на Клод Арто, озаглавен *Домовете на гения*⁷ ни убеждава в съвършената адекватност между жилището на един известен творец и неговото вдъхновение. Предметите, мебелите, дори стените „говорят“ за своя обитател, за неговите вкусове, предпочитания, мании и страхове. Неслучайно в повечето случаи те се превръщат в музеи, макар че докато някъде откриваме места, пропити с тайни и аромати, наситени с нечие присъствие, другаде се натъкваме на обикновени музейни експозиции, които ни оставят равнодушни.

„Тази къща, в която живее през цялата година, така добре приляга на тялото ми, че ме допълва подобно на дреха за лов или за голф, дреха, в която човек се чувства удобно, без да я забелязва и може би без да знае защо“, споделя френският писател Пиер Мак Орлан.

В общия случай човек сам избира своята житейска рамка, своето място на обитаване, своя дом. Всеки, който е редил къща, е склонен да превръща това изпитание в разказ, да споделя своите перипетии, надежди, фрустрации. Наред с чисто техническия аспект на разказа обаче, неизменно се прокрадва и митологичният: желанието на човека да изгради своята идентичност около едно фиксирано място. Когато децата порастват, те започват да мечтаят да напуснат бащиния дом и да изградят свой и така този основополагащ мит постоянно се възражда.

Самите къщи също придобиват своя идентичност и подобно на обитателите си имат своя история, съдба, възход и падение. Показателно е, че времето оставя сходни следи върху човешкото лице и върху фасадата на сградите. Човек и дом са странно сдвоени и не е трудно да открием ефектите на взаимно влияние и хомология в не един житейски и литературен разказ. Подобно на хората, малко къщи устояват на смъртта, раздорите и самотата. От друга страна, не е невъзможно да им се вдъхне нов живот, да бъдат заселени с нови мечти. Същото може да се случи и в една житейска биография.

Човек е пространствено същество; историята на народите се изразява изключително с пространствени термини: тя разказва за вкореняване и очертаване на граници, за отвоюване на територии, за изгубване на територии. Индивидуалната и семейна история – също.

Любопитството ни, като цяло, към тайните връзки на човека и неговата среда в случая с писателите е още по-силно, защото се намесват книгите. Желанието да сверим предварителната си нагласа от опита си

⁷ C. Arthaud, *Les Maisons du génie*, Arthaud, 1967.

на читатели ни изкушава да влезем в ролята на свидетели и да надзърнем в кадъра на тези, които са играли определена роля в изкуството. Опитваме са да открием живота, който са водили успоредно с творчеството, което са създали. Местата създават усещането, че крачим през историята и че можем да надзърнем дръзко зад кулисите, казвайки си: ето тук в тази стая, на това бюро, в тази обстановка... С интерес на папирани търсим наоколо издайнически подробности за творците, за техния вкус, стил, начин на живот. Оглеждаме как те лично са виждали декоративния стил на своята епоха, но също и как талантът е разцъфтявал или обратно, е бил притесняван от условията на живот, как призванието им на творци е съжителствало с всекидневието. Така познанията ни за света и за неговите герои добиват особена плътност, карат ни да видим нещата *in situ*, да се почувстваме участници. Особеният, вдъхновяващ ефект на този непосредствен опит, който кара да оживее книжното познание, остава силни впечатления, защото подплатява паметта с помощта на всички сетива, които идват да я подкрепят. Може и да забравим това, което сме чели или чули, но почти никога онова, което сме видели с очите си и „усетили“ с тялото си. Репортажът от мястото на събитието има особен ефект върху впечатлителните натура, за които то често се оказва и творчески импулс. Посещението на мястото е жанр, усърдно практикуван от самите писатели.

Не може механично да се направи връзка между творбите и мястото, но често това се оказва една интересна история, която предшества и съпътства писането, в унисон или в контраст с творбите, които ще се родят или наместят в тях, нещо като рамка около платното на художника. При всички случаи този, да го наречем, *социопоетичен* опит от досега с творческата картография внася допълнителен щрих към личността на твореца и към въпроса за значимостта на пространството за човека и неговата дейност.

Както стана дума, има автори, при които връзката между творчеството и мястото, което са обитавали, е очевидна. Такъв е например случаят с Уолпоул, сам собственик на замък, Струубъри Хил, нито много голям, нито достатъчно старинен. Житейското си неудовлетворение от този факт Уолпоул ще се опита да компенсира в полето на фантазията и в своя роман *Замъкът Отранто* ще изгради образа, който му липсва в действителност.

По обратния път се движи архитектурната амбиция на Уолтър Скот, който, обсебен от миналото, изгражда своя дом под формата на огромен неоготически замък, Абътсфорд, чиито строителни работи ръководи самият той в продължение на десет години от 1822 до 1832. Замъкът, роден от мечтите му, е поредната историческа творба на писателя. Това е фантастична постройка с крепостни стени и бойници, оградена от хектари земя и градини, наситен със символика, съответстваща на писателското му въображение – истински готически замък в сърцето на романтизма. Романтичното и театралното начало все пак са тук, в създадения средновековен декор и в експозициите на реликви от епохата в ро-

маните му. Имитация на статуи, видени в околните абатства, автентични решетки, гюллета от средновековни оръдия, рицарски брони, черепи и рокове, ключове и ключалки от затворите в Селкирк и Единбург ни посрещат още в преддверието. Уолтър Скот обикаля всички антиквари в Шотландия, близките абатства и имения, за да обзаведе до последния исторически детайл своето творение.

Библиотеката е не по-малко фантастична, с редки и ценни издания, чиято грандиозност подхожда повече на национална, отколкото на частна библиотека. В огромния салон откриваме тапети от Китай, рисувани на ръка, мебели от абаносово дърво, подарък от крал Джордж IV, портрети на дедите на писателя. Единственото място, белязано от скромността, е работният кабинет на писателя.

В този необикновен дом откриваме също колекции от оръжия, копчета на Наполеон във форма на пчели, намерени в каретата му след Ватерло, сабята на Роб Рой, чаша на Робърт Бърнс, сребърна купа, подарък от Лорд Байрон, многобройни амулети и сувенири, които внасят дух на еkleктика и сантимаентализъм.

Успехът кара Уолтър Скот да повярва, че е загърбил веднъж завинаги финансовите грижи, но замъкът в крайна сметка го разорява. Стремейки се да изплати дълговете си, той се втурва да работи с интензивност, която подкопава здравето му.

За нас обаче е важен опитът на писателя да си изгради историческо имение. Човек разбира, че за автора на толкова легендарни истории, жилището е претекст да бъде съживена атмосферата, която вдъхновява перото му.

Топичният профил на пишещия човек

Ако се отбележат върху лист точките,
през които съм минал, и се свържат,
може би ще се получи един минотавър.

Пабло Пикасо

Както казахме, не е невъзможно биографичното пространство на писателя да се намеси в разказаната история и към публичните и социални места, представени в творбите, да се прибавят и интимните пространства на тези, които ги продуцират. Тъкмо това ни внушава Борхес в епизода на *El Hacedor*: „Един човек си поставя за задача да нарисова света. В продължение на години той населява едно пространство с образи на провинции, царства, планини, заливи, кораби, острови, риби, къщи, инструменти, звезди, коне и хора. Малко преди да умре, той открива, че този търпелив лабиринт от линии рисува образа на собственото му лице“⁸.

⁸ Jorge Luis Borges, *L'Auteur/El hacedor*, Edition bilingue, Gallimard, 1982, pp. 214–215.

Този фин портрет ни позволява да открием отпечатъка, който слага личността върху външното пространство. За литературата на XX век са особено характерни разколебаните граници между фикция, литературна критика и автобиография, което още повече отпреди благоприятства наслагването на фикционални и реални пространства. Може дори да се говори за въображаема биография (спонтанна и естествена, а не непременно резултат на целенасочена автофикция), понеже тези пространства служат като опорни точки в пътешествието и изграждането на духа. Прага за Кафка или Париж за Бодлер са измислени градове, ментални пейзажи. Тези места, обаче, съществуват и извън текста и, както стана дума, поддържат комплексни връзки с местата от книгите. Така се изгражда една особена, лична география, едновременно резултат и вдъхновител на въображението.

„Аз нямам за цел да нарисувам тук портрета на един град, пише Жулиен Грак, географ по образование и писател по призвание, искам само да се опитам да покажа как той ме е формирал и как (...) аз го прекроих според очертанията на моите мечти“⁹.

Писателите изследват концептите за социално, урбанистично или културно пространство по непосредствен или метафоричен начин, така че да изградят свои собствени въображаеми пространства или просто за да покажат как тази атмосфера: на града или на жилището, влияе върху нас. Човешката идентичност се оказва същностно пространствена и в нейното опознаване изкуството играе неоченима роля. Творците ни карат да видим обкръжението, в което се движим и в което живеем, под различен ъгъл, като изобретява нови отношения с него и като провокира нашия критичен поглед. Връзките между човека и света са обект на различни научни изследвания, но изразните средства на изкуството изглеждат по-разнообразни и по-въздействащи от изразните средства на учения. Това, което науките сега откриват, литературата го е знаела винаги. В едно есе, посветено на литературната география, четем: „Художникът си присвоява мястото, изследва го с живо участие, встрани от утъпканите пътища, извежда го от неговия контекст, осветява съществуващите правила, изобретява нови. В тази оптика, предимството на артефакта вече не е в простото възпроизвеждане на реалността. То е по-скоро в изграждането на логическа и концептуална конструкция. Пренареждайки с усет онова, което в действителност изглежда объркано, текстът показва неограничен генеративен потенциал“¹⁰.

Писателите открай време са чувствали колко важна за една интрига е житейската траектория на героя: да си припомним географския роман от античността или романа на възпитанието през просвещенската епоха. Важна за формирането на личността се оказва не само фамилната история, но и индивидуалната география. В традицията на старата и добре

⁹ *La forme d'une ville*, Œuvres complètes, II, p. 774.

¹⁰ Maria de Fanis, *Geografie Letterarie. Il senso del luogo nell'alto adriatico*, 2001, p. 36.

позната метафора, която представя човешкия живот като път, Башлар в своята *Поетика* на свой ред определя човешкия опит с термините на пътя, кръстопътищата и местата за почивка, обобщавайки, че „така ние покриваме света с рисунъка на собствените си преживявания“: „Не е нужно тези рисунки да бъдат точни, напомня ни той, трябва само да са в унисон с вътрешното ни пространство“¹¹. Пространството е така изпълнено със собственото ни аз, че то отдавна е престанало да бъде прозрачно.

Ако следваме определението на Кант за пространството, също излиза, че то „не е свойство на нещата сами по себе си“, а е начинът, „формата, под която явленията се представят на сетивата ни“¹². Значи пространството е субективно построение, неговото определяне е невъзможно, без да бъде взета предвид човешката гледна точка. Географията приема очертаванията на изключително субективна наука, а изследването на пространството става дело на поетите.

Една любопитна карта, дело на художника Ричард Парди, ни представя „света наопаки“: в нея сушата и океаните са сменили местата си¹³. Нейната чудноватост спира да ни изненадва, когато я сравним с отделни образци от вълнуващата история на картографията, всеки в своята епоха претендиращ за научност. Така изкуството още веднъж ни напомня, че не е препоръчително да мислим в абсолютни категории, но също и че фантазията е тази, която твори света. Писането лъкатуши и картографира дори несъществуващите места.

Литературата днес не пада в клопката на претенциите за истинност, както някога. Автобиографичното писане, както стана дума, все повече обсебващо изкуството, има ясно съзнание за моделиране и преправяне, а значи за измисляне и въобразяване. Споделено от читателя, това пространство на писането става житейски модел: времето и пространството на живота приемат формата, която творбата им придава. Виждаме се като герои от книга (превърнат в литературен мотив, този читателски синдром е всеприсъстващ в съвременната литература, например в произведенията на Пол Остър, Филип Рот, Франсоа Вейрганс), циркулираме между действителни и измислени места, насищаме спомените си с въображаеми образи, опитвайки се сякаш с помощта на литературната фикция „да романизираме“ живота си, да му придадем единство и смисъл.

Днешната култура има ясно съзнание за този феномен, интерактивни експозиции никнат всеки ден, подобни на музея на АББА в Стокхолм. В него посетителят се оказва въввлечен в света на легендарната група по начин, който му позволява сам да се почувства музикална звезда: „да бъде“ на сцена или в звукозаписно студио, да пее „наживо“ заедно с музикантите и т.н.

¹¹ Цит. по фр. изд. от 1992 г. Paris, PUF, p. 30.

¹² Имануел Кант, *Критика на честия разум*, БАН, София, 1967 г, с. 106.

¹³ Richard Purdy, *The inversion of the world*, 52x16 cm, 1989.

Ако се допитаме още веднъж до основополагащото изследване на Гастон Башлар, се натъкваме на наблюдението, което авторът прави върху опита ни да възкресим миналото. Докато авторите на биографии най-често търсят времевите маркери на преживяното, което съответства на историята, видяна отвън и предназначена за другите, съвсем различна е гледната точка на човека, който си спомня. Субективната география доминира над обективността на времето, по-спешно от определянето на датите за опознаване на интимната същност на човека, напомня той, е разполагането ѝ в пространството. Колкото по-добре са локализираните нашите спомени, толкова са по-трайни. В този театър на миналото, каквато е човешката памет, именно декорът детерминира ролята на действащите лица. Паметта, парадоксално, не е способна да регистрира продължителността, твърди Башлар, а само поредицата от фиксирания в различните пространства на стабилност. Дори когато човек се впуска в търсене на изгубеното време, мястото е това, което събужда спомените. Понеже не иска да отмине във времето без следа, човек упорито се захваща за местата. „В своите хиляди алвеоли, допълва Башлар, пространството съдържа съгъстеното време“¹⁴.

Обитаването има различни лица, то е комплексно и не бива да съсредоточаваме вниманието си единствено до местоживеенето. То тръгва от интимната сфера (първото ниво на пространственост) докато обхваща света, като преминава през различни степени на близост¹⁵. Ето защо, ако искаме да го изследваме, трябва да се опрем на всички мащаби на понятието: от незначителните жестове на всекидневието до опитите за преобразяване на света. Пространствата влизат едно в друго като матрьошки: леглото, стаята, жилището, улицата, градът, страната, светът... Първото пространство, обаче, както ни напомня Жорж Перек в есето си *Видове пространства*, е страницата, на която се пише книгата. Според неговото шеговито определение „да живееш, означава да преминаваш от едно пространство в друго, като се опитваш по възможност да не се блъскаш“¹⁶.

Може би първият целенасочен философски опит за осмисляне на топологията на аза прави Мартин Хайдегер. С прочутата си лекция под надслов *Изграждане, обитаване, мислене*, произнесена на 5 август 1951 г., немският философ слага знак за равенство между съществуването и обитаването. За Хайдегер понятието *wohnen* изразява присъствието на човека в света и сред другите. Обитаването е онзи отпечатък, който човек слага върху непосредственото си обкръжение и който му позволява да се идентифицира със средата. Той изтръгва пространството от неговата неутралност, универсализъм и абстрактност и го прави „свое“, изгражда го по собствената си мярка. Обитаването е антропологичен факт,

¹⁴ Г. Башлар, цит. съч.

¹⁵ Вж. Е. Hall, *The Hidden dimension*, 1967.

¹⁶ *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1985, с. 71.

същностна черта на всяко живо същество. Хайдегер набляга на връзката между трите дейности: конструирането, обитаването и мисленето. Той цитира стиха на Хьолдерлин „поетично обитава/таз земя човекът“, за да ни напомни, че обитаването е поетично по своята същност, което позволява да мислим и обратното, че поезията, от своя страна, е „изграждане“ и „обитаване“. Впрочем, и в този случай, гласът на философа следва гласа на поета. Така понятието трайно заживява в литературата.

Писателите са водачи и на Башлар в неговите пространствени анализи. „Ние няхаме на разположение други документи, казва той, освен литературни“ и сам се впечатлява от умението на писателите „да придават на тези психологически документи литературни достойнства“¹⁷.

Башлар поставя въпроса дали чрез образа на дома – посредством спомена за всички къщи, в които човек е намирал подслон, в които е живял и за които е мечтал – е възможно да бъде изградена топографията на най-интимната човешка същност. Той размишлява върху това може ли домът да се превърне в инструмент за анализ на човешката душа. И може ли този анализ да ни помогне да разберем как обитаваме нашето жижено пространство, как се вкореняваме в дадено кътче на света. По всичко изглежда, че домът придава единство на човека, без него той би бил разпилян. Той го пази от бурите на природата и от бурите на живота. Той е тяло и душа; най-първият свят на човека.

Така Башлар прави извода, че можем „да четем“ една къща или една стая, щом къщата и стаята са *диаграми на психологията*, които ръководят писателите и поетите в анализа на интимността¹⁸, след което предприема, както сам се изразява „бавно четене“ на някои къщи и стаи, описани от големите писатели. Един от неговите забележителни топоанализи се опира на зимния спомен на Томас де Куинси, разказан в *Изповеди на един английски опиоман*, вдъхновил впоследствие и Шарл Бодлер за написването на *Изкуственият рай*. Ето за какво става дума:

Мястото на действието е една красива и топла като пашкул вила в снежната гора, чийто уют прави отдалечеността от всяко населено място още по-сладостна, височината на околните планини, още по-неприсътна, а студа навън, още по-желан. Тава приятно усещане кара автора да призове небесата да изсипят толкова бури, толкова виелици и толкова сняг, колкото това е възможно, за да може интимността да тържествува. Огънят в камината и красивият интериор допълват поетичното уединение. В тази картина не е трудно всеки от нас да разположи собствените си спомени и мечти. На завет, добре защитени, обвити от нежния покой на дома, ние чувстваме топлината още по-силно, колкото по-студено и неуютно е навън.

Така сезонът на щастието се оказва зимата. Тогава обитаването се превръща в изключително ценно преживяване. Снегът прави външния

¹⁷ Г. Башлар, цит. съч., с. 20.

¹⁸ Пак там, с. 51.

свят незначителен, затрупва стъпките, поглъща шумовете и заличава нюансите. Достатъчна е една-единствена дума – сняг – и околният свят е пресътворен и... заличен, отбелязва Башлар, като ни напомня безбройните зимни къщи, които населяват литературата. Снегът опростява света и обратно, обогатява домашната идилия, като поражда по-интензивна и по-фина интимност. Топлата обвивка на осветения от камината дом сред враждебната пустош на зимния пейзаж превръща всеки от нас в мечтател и отдавна е станала обикната поетична метафора на устояването на вътрешния мир на човека, изложен на бурите на живота.

Ето как къщата е станала важен елемент от човешката космология, а метафората от реторичен похват се е превърнала в начин за изразяване с понятни термини на нещата, които ни убягват.

На практика и биографичният, и литературният анализ се опират върху образа на дома, както и върху маршрутите на всекидневието. Интересуваме се дали става дума за жилище-оазис или жилище-затвор, надяваме се почти буквално да повдигнем завесата, скриваща интимния свят на неговия обитател. Разбира се, съкровената същност на човека не залепва механично по предметите от обстановката. Човешкият дух не може да бъде окован или да заеме формата на съда, още повече, че човек никога не живее само на едно място: той винаги е на няколко места едновременно. Докато крачи по улиците на един град, той си спомня или говори за други места – така, както и едно почти осезаемо другаде присъства в самото сърце на града (посредством афишите, табелите, указващи различни дестинации или ресторантите с екзотична кухня и т.н.).

Може да се случи и неочакваното: самата мисъл за собствен дом да бъде отблъскваща. Ханс Кристиан Андерсен, който, макар и да опоетизира в своите приказки дома от детството си в Одензе, споделя в едно от късните си писма чувствата, които изпитва след като се сдобива със собствен апартамент: „Сега ще имам собствен дом, да, мое собствено легло и това ме ужасява. Мебелите, леглото и люлеещият се стол, тук не става дума за книгите и картините, ме смазват. Ако се бях настанил в хотел, тогава щях да се чувствам окрилен, свободен, но сега...“¹⁹.

Днес социолозите използват понятието *политопично обитаване*, което включва различни места на пребиваване в съответствие с индивидуалния избор на човека или по необходимост. Достатъчно е да вземем за пример туриста, емигранта, предприемача, човека на изкуството или изследователя, за да очертаем профила на този *мултирезидент*. Той разпределя времето си за работа и за почивка между различните точки или по-скоро живее в няколко биографични времена, които съответстват на различните места. Традиционното противопоставяне между човека с уседнал начин на живот и номада днес губи своята категоричност, а мигрирането е белязало като цяло съвременната култура²⁰.

¹⁹ С. Arthaud, цит. съч, с. 14.

²⁰ Вж. напр. М. Lussault, *L'Homme spatial, La construction sociale de l'espace humain*, Ed. du Seuil, Paris, 2007, а също и J.-D. Urbain, *L'Idiot de voyage : histoire de touristes*, Paris, Payot, 2002.

Писателят като изследовател на пространството

В ролята си на автор, писателят използва всички ресурси на пространствения език. От орнаментална фигура в класическата епоха, описанието на мястото се превръща в „херменевтична“ и „символична“ в поетиката на реализма, за да придобие почти наративна сила от новия роман насам²¹.

Описателните топоси, с които сме свикнали, създават специфична атмосфера и събуждат конкретни очаквания (образите на бурята, на природата, на града). Те задават мащаба на разказаната история (например затворения свят на стаята), помагат да се проследи еволюцията на героя (посредством повтаряне на идентични описания) и т.н.

Между пейзажа и персонажа може да се установи красноречиво символно съответствие. Обстановката в този случай е осеяна със знаци, които навеждат читателя на определен тип интерпретации. Да си спомним за аналозиите между дом и обитател в *Мъртви души* на Гогол, за деградацията на героите от *Вертен* на Зола, което върви ръка за ръка със смяната на различните им обиталища, или пък пространните експозиции от романите на Балзак, в които нито един детайл не е невинен.

Има в Париж някои улици, дотолкова опозорени, колкото може да бъде един обвинен в безчестие човек; после има улици благородни или просто почтени, има млади улици, върху чиято нравственост, публиката още няма формирано мнение; има улици убийци, улици по-стари от старици, има уважавани улици, улици винаги чисти, улици винаги мръсни, работнически улици, трудови, меркантилни... Най-после, улиците на Париж имат човешки качества и чрез своята физиономия слагат върху нас отпечатъка на дадени идеи, срещу които сме беззащитни. Има улици с лошо общество, където не бихте искали да останете, и улици, където с удоволствие решавате да се настаните. Някои улици, като улица Монмартр, имат красива глава, но завършват с рибя опашка. Улица Дьо Ла Пе е широка улица, голяма улица, но не събужда нито една от прелестните и благородни мисли, които изненадват впечатлителните души по средата на улица Роаял, и със сигурност ѝ липсва величието, което цари на площад Вандом. Ако се разхождате из улиците на остров Сен Луи, търсете обяснение за неспокойната тъга, която ви обзема, единствено в самотността, в тъжния вид на сградите и на големите пусти хотели. Този остров, труп на гилдията на фермерите, е Венецията на Париж. Площадът на Борсата е бърлив, активен и продажен; той е красив само на лунна светлина, в два часа сутринта; денем, това е скица на Париж, нощем е като блян по Гърция.

Оноре дьо Балзак, *Ферагус*

²¹ С тези термини си служи Ж. Женет в своите Figures II, за да определи теоретично тази трансформация. За практически пример може да ни послужи романът на Жулиен Грак *Le rivage des Syrtes*.

Високият интерпретативен заряд на пространството е в основата и на много литературни заглавия като *Вълшебната планина*, *Тайнственият остров* или *Записки от подземното*, географски определени като *Кентърбърийски разкази* или философски неопределими като *Алиса в страната на чудесата*, фигури на отсъствието, като *Без дом*, или на амбицията, като *Път към висшето общество* и т.н.

Далеч от това да бъдат художествени приумици, литературните места са израз на онтологичния порив на човека „да опитоми“ околната среда, да я направи четивна и понятна. Неговият стремеж да създаде жизнено пространство, което да му импонира, да го организира според представите си за сигурност и уют и да впише в него своята култура и своите всекидневни практики, е определящ за човека и съпътства неговата еволюция. Когато Клод Леви-Строс в своите *Тъжни тропици* описва архитектурата на едно индианско селище, оставаме поразени от социалната символика на пространството. Независимо дали става дума за една „примитивна“ култура, или за друга, с претенции на „развита“, социалното деление на пространството при всички случаи придобива митологични измерения: да си спомним за *Ийст сайт* и *Уест сайт* в Лондон, за левия и десния бряг на Сена в Париж, за кварталите с лоша слава в Ню Йорк – Харлем, Бронкс, за светлата и тъмната половина на всеки един голям град, подобно на двете страни на човешката природа: Доктор Джекил и Мистър Хайд. Юрий Лотман назовава явлениято *семиотично моделиране* и определя пространството на културата като *семиосфера*. „Географията изключително леко се превръща в символика“, обобщава той²².

Архитектурата на едно индианско селище не е безразлична каменна грамада, а гъвкава и откликваща на присъствието и на движенията на човека.

Местата са ясно разграничени – за мъжете и за жените, за женените и неженените, за ритуалите и за всекидневните практики.

Селищата са кръгли. Традиционното разположение на колибите около къщата на мъжете е от такава важност по отношение на социалния и религиозен живот, че мисионерите бързо си дават сметка: най-сигурният начин да покръстят индианците е да ги накарат да напуснат селищата си и да ги заселят в други, където къщите са наредени в успоредни редове. Дезориентирани по отношение на важните точки, лишени от план, който да поддържа тяхното знание, индианците губят бързо смисъла на традициите, сякаш тяхната социална и религиозна система е твърде сложна, за да могат да минат без схемата, станала очевидна, благодарение на плана на селото, чиито контури биват опреснявани постоянно чрез всекидневните им жестове.

Ние прекарвахме дните в обикаляне от къща на къща, броейки обитателите, установявайки общественото им положение и трасирайки с пръчка върху

²² Ю. Лотман, „Семиотическое пространство“ в *Внутри мыслящих миров* (Человек – текст – семиосфера – история), Москва 1996, с. 248.

земята на поляната идеалните линии, разграничаващи секторите, свързани със сложна мрежа от привилегии, традиции, йерархични нива, права и задължения.

Жените обитават и наследяват къщите, в които са се родили. При брака си един туземец прекосява поляната, пресича идеалната линия, разделяща двете половини и отива в отсрещната. Къщата на мъжете смекчава това откъсване от корените, понеже принадлежи и на двете.

В семейния дом един женен мъж не се чувства следователно никога у дома си: родната му къща с детските му спомени е разположена от другата страна: това е къщата на майка му и сестрите му, обитавана понастоящем от техните съпрузи. Все пак той може да се връща там когато пожелае: сигурен, че ще бъде винаги добре приет. А когато атмосферата на брачния дом стане твърде напрегната, той може да отиде да спи в къщата на мъжете, където са юношеските му спомени, мъжката дружба...

Друга, перпендикулярна на първата линия, разделя селото на горно и долно течение на реката. Освен това се делят на кланове: обитават една и съща или съседни юрти. Всеки клан следователно си има свое положение върху кръга от къщи, от горното или долното течение.

Клод Леви-Строс, *Тъжни тропици*

Художествените текстове са важен елемент от семиотиката на пространството и от образа на света, който дадена култура си създава. Свидетелства на своята епоха, те съдържат в скрит вид самия механизъм на означаване, семиотичните практики на своето време. По този начин писателят участва в изграждането на историческата картина на света, подобно на учен, на изследовател. Епистемокритиката, която държи сметка за вътрешното знание на творбата, ни помага да открием отношенията, които поддържа литературата с научното познание и начините на приложението му във фикцията²³. За нас е любопитно да видим например, как авторите черпят в пространството и динамиката многобройни метафори, които им позволяват да анализират различни процеси: скриптурални, интелектуални, психологически. Така еволюцията на транспортните средства, съчетана с личния опит и наблюденията на Томас де Куинси, стават повод за размишленията му в *Английската поща* върху връзката между скоростта на движение и динамиката на разказа. Ако се върнем по-назад в литературната история, ще открием общото между

²³ Като цяло отварянето на литературната теория към научните приключения на понятието за пространство, крие вълнуващ потенциал. Неевклидовата геометрия например, разкри форми на организирано движение там, където до неотдавна учените виждаха само безредие. Оттам идва и успехът на думата хаос през последните десетилетия. Съвременната динамика успя да обясни хаотичното движение с т.нар. пространство на фазите: хаосът се оказва четивен, а не произволен. Какво е отражението на актуалната визия за света върху литературата, вж. напр. Fernand Hallyn, *La structure poétique du Monde*, Seuil, 1987, а също Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Seuil, 1993.

развитието на геометрията и механиката с разцвета на утопията. Зад прос-транствените метафори на Марсел Пруст надзъртат познанията му по архитектура, придобити в работата му върху естетиката на Ръскин, чиито трудове превежда.

„И когато вие ми говорите за катедрали, аз не мога да не се вълнувам от интуицията, с която отгатвате това, което никога на никого не съм казвал и което тук пиша за първи път, а именно, че исках да сложа на всяка част от моята книга заглавия като *Преддверие*, *Стъклописите в абсидата* и т.н., за да отговоря предварително на глупавата критика, която ми отправят, че липсва конструкция в частите, където ще ви покажа, че единственото достойнство е солидността и на най-малкия елемент.“²⁴ Ето как в едно свое писмо Марсел Пруст сам дешифрира стратегията на романа си *По следите на изгубеното време*. Чрез средновековния универсум, който населява романа – църкви, камбанарии, абатства, разположени във Франция или в Италия, измежду които такива, които Пруст никога не е виждал, и други, които старателно е изучавал, – се изгражда архитектурната цялост на самата творба, в която символизъмът на катедралите служи за модел на романа. Знак за здравина и съвършенство, средновековният монумент е също една красива мечта за безсмъртие. Предполагаемата хармония на света е изисквала идеална симетрия и геометричност в изкуството. Нищо не е било оставено на случайността. В отговор на обвиненията на един критик, който определя третия том, *Млади момичета в цвят*, като „главозамайващо безредие“, Пруст дава израз на огорчението си в друго свое писмо: „Мъчително е, когато си конструирал (казвам го в архитектурния смисъл на думата) една творба по толкова разумен начин, така че всяко изречение да има своето симетрично изречение, и на първата страница на първи том да съответства последната фраза на последния, мъчително е, казвам, да се говори за нея като за сборник от произволни спомени“²⁵.

Архитектурен превод на една догма, външен израз на непоколебима вяра, възплъщение на една идея, катедралата – каменна поема, изтъкана от идеология и естетика – изпълва въображението на писателя. Проникването в тайните на нейното конструиране се превръща в приканване към писане. Книгата на Марсел Пруст е също и историята на едно призвание, на писателското призвание като религия. Архитектурата е вездесъщият символ в романа: от реконструирането на света от миналото при досега с местата, до усилията на твореца да придаде форма на идеите, чувствата и представите. Архитектурата е модел на писането, метафора на бъдещата книга, животът на нейния герой. С многобройните си

²⁴ С този цитат започва изследването на Люк Фрес, названо *Творбата-катедра*. Амбицията на автора е била на основата на цялостното писмено наследство на писателя: книги, писма и чернови, да демонстрира как всички обяснения на тази енигматична творба трябва да се търсят в самата нея, Luc Fraisse, *L'œuvre cathédrale*, José Corti, 1990.

²⁵ *Correspondance XVIII*, 365, цит. по Luc Fraisse, с. 454.

позовавания, фигури и символизации, произведението прилича на „трактат по монументална архитектура“. Люк Фрес сравнява автора на *Последите на изгубеното време* с архитекта на Джото, който се представя в Капела дел Арена с макета на своята творба.

Извор на художествени метафори, модел на разказа, но също и средство за обрисване и опознаване на обществото и природата, пространството е място на среща на учения и на поета. Да си припомним, че много от големите изследователи на универсума – Джордано Бруно, Николай Коперник, Йохан Кеплер – са представяли дръзките си открития първоначално в художествени произведения. Впрочем, сякаш всяка научна хипотеза си служи с реторични и дори поетични образи, което кара много изследователи да говорят за *поетика* на епистемологията²⁶. Литературата е дръзко изследователско поле. Откритията на психологията, антропологията и феноменологията по отношение на пространственото измерение на всекидневния живот, на личностната идентификация и на паметта идват само да потвърдят откритията, вече направени в романите. Под перото на опитния анализатор, наблюдател, изследовател – накратко, *писател* – пространството се превръща в оръдие на познанието.

Когато през един есенен ден Жорж Перек застава на един парижки площад, то е за да опише несъщественото, незабележимото, онова, което е без значение, което се случва, „когато не се случва нищо“. Озаглавява го *Опит за изчерпателно описание на едно място в Париж* и така събужда съмнението дали може да се каже всичко за действителността, дали е възможно тя да се обхване *изцяло*.

Експериментът, замислен от Перек, не се осъществява според предварителния замисъл. От идеята да описва периодично скъпи до сърцето му места в продължение на години, остават само петдесетината страници с наблюдения през три есенни дни на 1974 година. Целта е била да се проследи „тройното остаряване“: на местата, на спомена за тях и на тяхното описание, и така да бъде потвърдена взаимовръзката между човешкия живот и местата, където той протича.

Когато днес четем този необикновен репортаж без събития и действащи лица, си даваме сметка, че той се опитва:

да опише видимото: буквите (съкращенията от рекламите, указателните табели, пътните знаци, надписите над магазините...), цифрите (номерата на автобусите, номерата на входовете), цветовете (червеното на светофара, синьото на таксито, зеленото на палтото на някакъв минувач...), движенията (на автомобилите, на хората, на гълъбите по площада...)

да създаде усещане за неизброимото: хилядите микросъбития, които противчат едновременно; мимиките, жестовете, разговорите (по двама, по трима, на

²⁶ Вж. напр. вече цитираната книга на Fernand Hallin, но също и Alexander Koyré в *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Gallimard, 1985, както и *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, 1988.

групи); средствата за придвижване: градските автобуси, частните автомобили, велосипедите, училищният автобус, камионите за доставки...; всички начини за носене на багаж (в ръка, под мишница, на гръб, в куфарче-карета), всички позиции на тялото (на чакане, на тичане, на лутане, на целенасочено движение...)

да улови ритъма на големия град посредством минаващите автобуси, поглеждането на часовника, повторното минаване на някой забелязан вече пешеходец, докато разсеяният поглед на наблюдателя се спира бегло на една жена с вълнено сако, на двама мъже с лули, на трима души, които се разделят, на група хора, които се събират; на преминаването на едно куче, на мъж с папийонка, на автобус 86; на забързания ход на един свещеник, който се връща от пътуване (с етикет от някаква авиокомпания върху куфара); на едно дете, което дърпа автомобилче, на господин, който се спира да поздрави някого в кафето, на момче с куче, на мъж с вестник, на някаква пощенска кола...

После разказвачът сменя своя зрителен ъгъл и следват

нови описания, няколко думи за времето, смрачаването, тълпата, запалването на уличните лампи;

информация за спирането на автобус с туристи, за минаването на автобус 70, за часа, за поредния звън на камбаните на църквата Сен-Сюлпис.

Един нов ден настъпва и ставаме свидетели на

различни сравнения с предишния, на новото меню на заведенията, на актуалната метеорологична обстановка, на появата на днешните туристи, на други хора, които влизат в църквата, на две монахини, на жена, която яде сладкиш, на група деца... И пак: часът, автобусите, пешеходците, един моторист, звънът на камбаните, преминаването на автобус номер 63, дъждът...

Авторът търси успокоителната монотонност на познатото и повтарящото се (преминаването на обичайните автобуси, равнодушното разминаване с непознати хора, дочути реплики от банални разговори), както и неволното любопитство към различното (необичайното струпане на хора, някакво улично произшествие, ексцентричната външност на някой минувач). Всичко е добре дошло: само и само да ни позволи да усетим пулса на живота, невидимото вдишване и издишване на света и нашето присъствие в него. И всичко това, само с едно привидно равнодушно описание на едно място.

Когато включват статия, посветена на Перек в своя речник по география, авторите на *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Жак Леви и Мишел Люсо мотивират своето решение с това, че първо, това е автор с подчертан принос за осъзнаване на човешкото пространство, и второ, защото в книгите си демонстрира аналитичната и когнитивна стойност на описанието.

Убеждението, че животът на човека не може да бъде уловен, без да се вземат предвид отношенията му с пространството, прекосява всички произведения на писателя от големия му роман *Животът. Начин на употреба* до вече споменатото есе *Видове пространства*. Според него пространственото разпределение на хората, на нещата и на събитията играе съществена роля в световен мащаб. Баналността, всекидневието, илюзията за очевидност, притъпяват нашата чувствителност към пространството: на литературата се пада честта да я разбуди.

Успоредно с това, опитът на Перек ни кара да се замислим колко далеч от невинното описание всъщност е литературният рисунък на мястото в художественото цяло на творбата. И обратно: как уж невинното описание, с което той се захваща, се трансформира неизбежно в творба: един отрязък от действителността, превърнат в картина.

Тъжното обобщение на автора обаче е, че усещането за пространство неизменно се свързва с носталгията, загубата и липсата (местата от детството, изгубеният рай), и това го прави още по-значимо за човека.

Иска ми се да съществуват стабилни места, неподвижни, недосегаеми, недокоснати и почти неприкосновени, вкоренени; места, които да бъдат референции, отправни точки извори на всички неща:

Моята родна страна, люлката на семейството ми, родната ми къща, дървото, което гледах как расте (и което баща ми беше посадил в деня на моето раждане), тавана на детството ми, пълен с непокътнати спомени...

Такива места не съществуват и точно защото не съществуват, пространството се превръща във въпрос, престава да бъде очевидно, спира да бъде вписано, вече не е свойствено. Пространството е съмнение: трябва безспир да го маркирам, да го означавам, то никога не ми принадлежи, никога не ми е дадено, трябва да го завоювам.

Моите пространства са нетрайни: времето ще ги изхаби, ще ги разруши: нищо няма да изглежда каквото е било, спомените ще ме предадат (...). Пространството се стопява, както пясъкът изтича между пръстите. Времето го отнася и ми оставя само безформени дрипи.

Да пишеш: да се опиташ грижливо да запазиш нещо, да го възкресиш: да изтръгнеш няколко отломки от нищото, което зейва, да оставиш някъде следа, отпечатък или няколко знака...

Жорж Перек, *Видове пространства*

Писателят-детектив

Вторият том на *Клетниците* започва с едно пространно отклонение, посветено на Ватерло. Тези страници, за разлика от многобройните описания на Париж, с които изобилства романът, са писани *in situ*, от мястото на събитието. Романът, създаден в изгнание, свидетелства за

нуждата, която изпитва Виктор Юго, далеч от града, с който го свързва дълбока привързаност, да споменава Париж, неговите улици, имената на местата и сградите, за да го накара да съществува. Описанието, или дори само споменаването на парижките монументи, осигуряват връзката на големите исторически събития с интригата на романа, но също и с автобиографичния спомен. Щом градът е тук, в него присъства и авторът: това е вопълът на изгнаника, който се бори за съхраняването на собствената си идентичност.

През май и юни 1861 година обаче, писателят предприема пътуване до полето на паметната битка край белгийската столица, до мястото на болезнената за един французин загуба. При това, Юго вече веднъж е отказал да посети мястото и да отдаде чест на лорд Уелингтън. За него този исторически факт ще остане символ на триумфа на посредствеността над гения. Въпреки това, посещението на мястото се оказва необходимо, за да бъде възкресена голямата епопея от 18 юни 1815 година.

Юго отсяда в странноприемницата на Брен л'Альо, в самото сърце на военните действия, под сянката на възпоминателния монумент във формата на лъв. Подобно на детектив, авторът трябва да се докосне до мястото, за да си представи случилото се; да види следите от събитието, за да го опише.

Тук съм се спотаил от шест седмици. Направил съм си убежище близо до лъва и пиша развръзката на моята драма. В равнината на Ватерло и по същото време на годината, давам решителното си сражение.

В. Юго, *Писма*, т. VII, с. 1121

Ако искате да си представите ясно битката при Ватерло, достатъчно ще бъде да начертаете мислено върху земята едно главно А. Лявата наклонена чертичка на буквата е пътят към Нивел, дясната – пътят към Женаи, хоризонталната чертичка е вдлъбнатият път между Оен и Брен л'Альо (...).

Пишещият тези редове сам намери заровени в пясъка в рохкавия наклон на възвишението остатъци от шийка на бомба, разядени от 46-годишна ръжда, и стари късове желязо.

Клетниците, т. 1

Особената свидетелска роля на мястото насища текста с убедителност, привлекателна не само за писателите реалисти. Мястото открай време се схваща като пазител на разказа: трябва само да го накараш да проговори. Още в античността Вергилий предприема изключително важното за него като автор пътуване по местата на неговите герои от поемата му *Енеида*, въпреки здравословните проблеми, които го измъчват. За съжаление и двете – и пътуването, и писането – внезапно приключват: римският поет умира в Бриндизи и делото му остава незавършено.

Разбира се, в мистерията на творческия процес, всяко абсолютизиране би било неуместно. Когато четем биографията на Жорж Сименон разбираме, че никога не е писал за места, на които не е бил, докато Карл Май, известният писател на приключенски романи, посветени на завла-

дяването на Дивия Запад, описва Америка (впрочем, твърде недостоверно) много години преди действително да посети Новия континент.

Да си спомним шеговития израз на Лукиан от неговата *Истинска история*, че измислицата става по-убедителна, ако се смеси с малко истина. В дръзката игра на фантазията около интригата и персонажите в литературните творби, често тъкмо на мястото се пада честта да играе ролята на *гарант* на истината. Вероятно защото текстът, подобно на мястото дълго пази следите и може да бъде изследван „под лупа“, ако попадне на някой читател-детектив. Педантичността на писателя в това отношение може би не е излишна, за което говори следният пример.

В една от своите *романни разходки*, Умберто Еко се отправя в търсене на парижките адреси на прочутите мускетари²⁷. В своя роман Александър Дюма избира да настани дома на Арамис на улица Сервандони. Еко дълго се забавлява да върви по стъпките на Д'Артанян, който в 11 глава на романа, наречена загадъчно *Интригата се заплита*, влюбен и разсеян, унесено крачи без посока, докато забележи, че неочаквано се е озовал на улица Сервандони, осъзнавайки, че това е улицата на неговия приятел. Само че, отбелязва У. Еко, това се оказва напълно невъзможно. Действието на романа се развива през 1625 г., докато архитектът Джовани Николо Сервандони е роден през 1695 г. и въпросната улица бива наречена на негово име едва през 1806.

По ирония на съдбата, неволната грешка на Дюма се удвоява от факта, че според романната история самият Д'Артанян живее на улица Фо-соайор, която по онова време е включвала и днешната улица Сервандони. Когато в света на романа зарежаният в мислите си Д'Артанян най-после забелязва къде се намира, той би трябвало да разпознае собствената си улица. Накратко, двамата герои са обитавали една и съща улица, без изобщо да забележат това.

Макар и да признава, че драмата на любов и ревност, която преживява Д'Артанян в същия този момент, да не би се променила и на йота, ако беше минал по други улици, У. Еко не пропуска нито един от ефектите, които предлага ситуацията. Той изиграва блестящо ролята на читател ерудит (признава, че много се е забавлявал да проследява улиците, споменавани от Дюма, и да консултира старите карти от XVII век, подчертавайки, че „с един наративен текст, човек може да прави каквото си иска.“) и на читател маниак (напомня, че един исторически роман може да въвежда колкото си иска въображаеми персонажи, но всичко останало трябва да съответства повече или по-малко на случващото се в реалния свят), разиграва хипотезата за съзнателно допуснато противоречие (в главата с емблематичното заглавие *Интригата се заплита*, може би се подлага на изпитание не само любовта на Д'Артанян, но също и природата на наративния текст. Романният разказ, каквото и да

²⁷ „Странният случай с улица Сервандони“ е петата от шестте разходки из романните гори, U. Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994.

прави, никога няма да съумее да приближи достатъчно фикционалния свят до реалния) и я оборва (докато всички съзнателни заблуди намират своето разрешение с разплитането на интригата в романа, то Сервандони се оказва просто една „задънена улица“).

Този читателски опит подтиква Еко скрупулъзно да аргументира топиката на собствените си произведения.

В глава 115 на *Махалото на Фуко*, героят Казобон, в нощта на 23 срещу 24 юни 1984 година, след като е присъствал на една диaboлична церемония в Музея на изкуствата и занаятите в Париж, извървява като обсебен цялата улица Сен Мартен, пресича улица Урс, стига до центъра Бобур и после до църквата Сен Мери и кръстосва различни улици преди да се озове на Плас де Вож. Признавам, че за да напиша тази глава, на няколко пъти извървях този път нощем с магнетофон в ръка, като записвах всичко, което виждам, заедно с моите впечатления (...). Не мислете, че действях така от грижа за реализма, аз не съм Зола. Но когато разказвам, обичам да имам пред очите си пространствата, за които говоря: това ми създава чувство на близост с историята и ми помага да се идентифицирам с моите персонажи.

У. Еко, *Шест разходки в романните гори*

Първата година от работата по романа бе посветена на изграждането на неговия свят (...) – дълги архитектурни изследвания на фотографии и планове в архитектурни енциклопедии, за да се изградят планът на манастира, разстоянията, дори броят на стъпалата на една спираловидна стълба. Марко Ферери веднъж ми каза, че диалозите ми са кинематографични, защото времетраенето им е точно изчислено. Не би могло да бъде по друг начин: докато двама от моите герои разговаряха, вървейки от трапезарията към спалните помещения, аз пишех, следвайки плана на манастира, и когато пристигаха, аз приключвах диалога.

У. Еко, *Как написах* Името на розата

Топика на вдъхновението. Мястото-прототип

Различните места раждат различни истории
Ф. Морети

И така, мястото не е без значение.

Убедени в това, че житейските маршрути слагат отпечатък върху изграждането на човека (човешкият живот открай време се схваща като пътуване), европейците включват пътешествията в образователната програма на младите хора. Така се е родил, например, прочутият *Grand Tour* – посещение на емблематичните за европейската култура места във Фран-

ция и Италия, – с който завършвало образованието на заможния англичанин от XVIII век. Възпитаването на човека било поверено на местата. Културната история се преживявала субективно под формата на житейско приключение. Литературният аналог на това социално явление е известен под името образователен роман.

Предчувствията, потвърдени от съвременната наука, за връзката между конструираните форми и менталните формули, между построенията в материалния свят и в света на идеите, между формата на града и организацията на мисълта, са тласкали философи и поети към изобретяването на идеалното място, което ще роди идеалния гражданин. В литературната история този опит се нарича утопия.

Усложненията възникват от факта, че човек никога не знае какво точно иска. Пространствено същество *par excellence*, в действителност той никога „не обитава“ само едно място. В характерната за него съвкупност от усещания съжителстват различни светове на опита. Вътрешните му противоречия правят невъзможно изобретяването на идеалния град.

Не ми се иска да живея в Америка, но понякога да
Не бих искал да живея под открито небе, но понякога да
Доволен съм, че живея във Франция, но понякога не
Иска ми се да живея много на север, но не твърде дълго
Иска ми се да отида на луната, но е малко късно
Не ми се иска да живея в манастир, но понякога да
Не ми се иска да живея в Ориента, но понякога да
Доволен съм, че живея в Париж, но понякога не
Не ми се иска да живея в подводница, но понякога да
Не ми се иска да живея в кула, но понякога да и т.н.

Ж. Перек, *За трудността да си представим идеалния град*

„Изборът на някои хора да се установят на това или на друго място е решителен – твърди Мишел Бютор. – Географията по този начин е натоварена от културния избор със значителна естетическа стойност“²⁸.

Понякога обаче човек няма избор. Той се озовава някъде по принуда и се бори за своето човешко оцеляване, пишейки. Много творби, много творци са родени така под натиска на мястото, натрапено от обстоятелствата: в заточение, в изгнание, в плен²⁹.

Колко от реалното място се инфилтрира в творбата и как става това, си остава загадъчна и променлива величина, неподлежаща на обобщаване.

И понеже човек е склонен всичко да превръща в сюжет, един автор – Жан Тьоле – избира да напише биографията (забулена в неизвестност)

²⁸ Бютор, *Improvisations sur Butor*, La Différence, 1993, с. 13.

²⁹ Вж. напр. *This Prison Where I Live*, The Pen Antology of Imprisoned Writers.

на един поет (прочутия Франсоа Вийон) по пътя на догадките: къде и при какви обстоятелства са могли да бъдат създадени скандалните, драматичните, оставящи ни без дъх стихове на Вийон³⁰. Резултатът – вълнуващ роман, който има за герой един от възможните образи на средновековния поет – ни кара да се замислим върху абсурдността на начинанието. Как бихме могли да се досетим, например, че Андерсен е написал *Малката кибритопродавачка* в условията на царски лукс по време на ловна среща в замъка Граастен?

Пространството се поддава на овладяване. Постепенно, успоредно с картографирането на земните пространства, е възниквал и своеобразен пачуърк от текстове, които описвали, опоетизирали и фабулирали местата: и новооткритите, и тези, за които вече съществували разкази. Колкото повече пътували писателите, толкова повече нараствала ролята на географията в творбите им.

Макар и изключително важно, пътуването все пак не е единственият режим, при който пространството слага отпечатък върху разказа. За пример може да ни послужи жанрът на сагата, чието възникване в Исландия ни изглежда съвсем у-местно. Равнинният пейзаж, безкраят на морето, дългите вечери на севера, са родили пространните и търпеливи разкази, в които времето спира.

Така от опита си с обитаването, пътуването и писането човек разбирал, че между него и мястото може да има някаква неразбулена, мистериозна връзка, която събужда вдъхновението.

Много от литературните явления са определени именно на географски принцип, сякаш нещо „виси във въздуха“ или, по-точно, се подхранва от земята. Така литературните историци ни представят трубадурите заедно с картата на поетичното им царство³¹. Тези талантиви певци от XII век кръстосвали пътищата с китара в ръка, възпявали любовта си към красивите дами и рецитирали стиховете си в салоните на благородниците върху един не твърде голям ареал в Южна Франция. Забележителното е, че Страната Ок никога не е означавала някаква политическа цялост; нейните граници са изцяло литературни. Щастливото обстоятелство, че тези странстващи поети прикачвали доброволно към името си и своето родно място – Бернар дьо Вентадур, Видал дьо Тулуз, Фуке дьо Марсей, – гарантира успеха на това картографско начинание.

Интересът към мястото на писане съпътства всеки опит да се надзърне в тайните на творческия акт. Ето защо не оставаме излъгани в очакванията си, когато днес отворим неостаряващото изследване на Михаил Арнаудов *Психология на литературното творчество*, да намерим свидетелства за това как обкръжението, зрителните впечатления и различните форми на опита пораждат, подхранват, вдъхновяват художествения текст.

³⁰ Jean Teulé, *Je, François Villon*, Julliard, 2006.

³¹ Вж. Картата на Страната на трубадурите, Н.-I. Marron, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1971, с. 20–21.

Както стана дума, когато се говори за вдъхновение, в повечето случаи става дума за място. Пейзажът е паметник на мисълта, родена там, затова така силно ни привлича. Взирането в контекста и вслушването в думите, които дадено място нашепва, е опит да открием алхимията на щастливите пропорции, които поражда една творба. Стремим се да се потопим в контекста, за да не изпуснем мига на преобразяването на писателя в автор. *Сцената на писането* е на ръба: все още в действителността, но и вече в текста. Граничните жанрове – дневници, писма, пътеписи – отдавна са изпробвали нейния висок литературен заряд, което ѝ е осигурило по-късно славата на крилат сюжет.

В случая обаче търсим пространствения кадър на творческия процес, преди реалността да се превърне в образ, обкръжението да стане език и кройката да се трансформира в изделие, ако си послужим с метафората на Барт от прочутото му есе за модата.

Романтиците са може би първите апологети на мястото с вкуса си към драматичния пейзаж, към разпилените останки от миналото и към руините, които пазят тъжното очарование на изчезнали цивилизации. Те не само превръщат в декор на своите творби топоси, наситени със символика, но и сами избират да обитават точно определени места, като Залива на поетите в Италия или Района на езерата в Северозападна Англия. Днес е невъзможно да се откъснат местата на романтиците от историите, които витаят около тях, за което говори и следният пример.

През лятото на 1816 г., по време на своето изгнание, Лорд Байрон, придружаван от личния си лекар, доктор Полидори, наема луксозната вила *Диодати* на брега на Леманското езеро. Красивата сграда от XVII век била вече прочута с това, че в нея навремето отсядал и именитият Джон Милтън. Времето обаче се оказва неподходящо за разходки. Цяла Европа и Северна Америка са обхванати от климатични аномалии: студът, бурите и наводненията оставят спомен за една неблагоприятна година без лято и без реколта. Швейцария не е пощадена. Ексцентричният поет, въодушевен от могъществото на природните стихии, умишлено търси предизвикателствата на времето, като излиза всеки ден с лодка в езерото. Драматичният декор го вдъхновява, макар че животът му неведнъж е поставен на изпитание. Поредната буря го отвежда един ден до Шийонския замък, родно място на прочутото му стихотворение *Затворникът от Шийон*, което и днес пази спомена за неговата кратка визита и автографа, гравирани от прочутия поет.

Въпреки неблагоприятното време, трима приятели идват да споделят изгнанието му: поетът Пърси Биш Шели, бъдещата му съпруга Мери Годуин и нейната полусестра Клер, страстно влюбена в Байрон. Всички те имат своите основания да бягат от Англия, всеки е оставил зад гърба си някаква драма или шумен скандал.

Подходящ декор и подходящи герои: всичко подсказва, че нещо ще се случи. Мястото ще се окаже запомнящо се за историята на литературата. Затворена принудително от лошото време, малката компания прекарва времето в трескави дискусии, консумиране на опиум и колективно

четене. Пред камината се разказват плашещи истории в духа на сборника от немски фантастични приказки *Фантасмагориана*. На кратко посещение на именитите леговници пристига и Матю Луис, автор на известния готически роман *Монахът*, който им чете цели пасажи от *Фауст* на Гьоте, впечатлен от срещата си с немския поет няколко години по-рано.

Вечерта на 16 юни 1816 г, след като са били затворени от три дни във вилата заради непреставания дъжд, лорд Байрон отправя следното предизвикателство на своите приятели: всеки да напише история за призрци, като победител ще бъде този, чийто разказ бъде най-ужасяващ. Шели, не твърде силен в прозата, бързо се отказва. Самият Байрон ще напише само фрагмент от приказка, основана на легендата за вампирите, която научава по време на престоя си на Балканите и който ще вмъкне впоследствие в поемата си *Мазена*. Уникалната атмосфера във вилата обаче прави от всички участници поети и неочакваният принос за всеобща изненада ще дойде от двама аматьори: Мери и доктор Полидори. Тъкмо те, благодарение на загадъчното съчетание, което случаят събира на едно място и в едно време, нямащи равни на себе си, ще изобретят най-забележителните фигури на модерната популярна култура: вампира, лудия учен и създаването Франкенщайн. Джон Полидори ще публикува своята фантастична новела *Вампирът*. Мери, в чието въображение отекват дългите разговори между Байрон и Шели, и двамата страстни почитатели на науката, за новите открития на биологията, за търсенията на Дарвин, за галванизма, за предаването на живота, ще започне трескава работа над ужасяващото човешко творение. Публикуването две години по-късно на нейния *Франкенщайн, или модерният Прометей* ознаменува раждането на един нов жанр: научната фантастика.

Много изследователи са проявявали интерес към родното място на Франкенщайн и швейцарското лято на съпрузите Шели в компанията на Байрон. Същностно романните обстоятелства около раждането на тази история са в основата и на цяла поредица художествени творби, написани впоследствие, които упорито се въртят около *мистериозната вила*³².

Днес на нейната фасада в луксозното предградие на Женева, Колони, едно каменно пано напомня на минувача, че мястото не е случайно.

В паметта на местата уязвимостта и трайността на следата странно и парадоксално съжителстват. Забравата и превратностите на времето подлагат на изпитание паметниците от миналото, достигнали до нас благодарение на случая. Можем само да гадаем за размерите на безвъзвратно изгубеното през вековете. В същото време някои следи упорито не желаят да изчезнат, дори когато носителят им бива заличен, както става с разрушените къщи. „Тук се издигаше домът на Блез Паскал“ е написано

³² Напр. Романът на Федерико Андахази *Милостивите жени* (*Las Piadosas*, 1998 г.). В дадения контекст по-подходящо се оказва заглавието на френския превод на книгата, *La Villa des mistères*.

върху плочите на плащад Виктоар във френския град Клермон-Феран. В Париж, в продължение на дълги години сградата, която приютява навремето толкова възпяваната забранена любов на Абелар и Елоиза, е била място на поклонение за влюбени и поети. След нейното събаряне през XIX век един каменен надпис на улица Шантр остава да напомня и днес за това място, чиято символика е подхранвала любовната поезия от всички времена. Непоносимото отсъствие настоява да бъде компенсирано. Непрежалимата загуба на Шекспировия театър Глобус хвърля в продължение на столетия учените в отчаяно търсене на неговия образ. Една любопитна и твърде убедителна догадка претендира да го е открила в ренесансово съчинение, посветено именно на изкуството на паметта³³. Мястото на паметта може да се окаже един текст. Текстът е най-великото място на паметта.

ДОМЪТ

Exilium vita est

Повече от всякога стоях на ръба на пропаст; и обграждащите ме местни обстоятелства задълбочаваха и усилваха тези размисли, налагаха върху тях величественост и страх, понякога дори ужас. За хората с невъзприемчива и задебеляла чувствителност е необяснимо това, колко силно мислите на другите се влияят от непосредствените характеристики на заобикалящата ги среда и ситуация. Много самоубийства, които са се намирали в колебливо равновесие на везните заедно с желанието за живот, са били решени и приведени в действие заради изоставения, потискащ душата вид на срутвацията се, разнебитен дом. Без преувеличение може да се каже, че често цялата разлика между ум, който отхвърля живота и същия ум, който се примирява с него, зависи от външните черти на конкретната домашна обстановка, която ежечасно обгражда очите.

Томас де Куинси, *Изповеди на един английски опиоман*

Много изследователи са били привлечени от идеята да покажат каква е проекцията на дома на Виктор Юго на английския остров Гърнси върху неговото творчество. Както свидетелства дневникът на писателя от есента на 1860 година, в един и същи порив се смесват възобновяването на работата му върху *Клетниците*, чиито първи ръкописи са направени дванайсет години по-рано и решимостта му да създаде дом за своето изгнаничество. Прокуден от родината, той напразно търси подслон в Брюксел, Лондон, Джърси с драматичното усещане, че почвата се изплъзва изпод краката му. Добросъседските отношения с Франция при-

³³ Frances A. Yates, *The Art of Memory*, The Chicago university Press, 1966.

нуждават местните власти отвсякъде да експулсират размирния поет, влязъл в политическа схватка с Наполеон III. Край на принудителното му скиталчество ще сложи именно една къща. Едва пристигнал на английския остров Гърнси, той бърза да се сдобие със свой дом. Правото на собственик, съгласно английските закони, го предпазва от по-нататъшни гонения. Самото закупуване на къщата става възможно поради факта, че никой от местните жители не я искал. Къщата е била построена през 1800 г. от един английски пират. Когато Юго я купува, тя има славата на прокълнато място, обладано от духа на някаква жена, която се самоубила в нея. В романа си *Морски труженици*, който впрочем писателят посвещава на жителите на Гърнси, четем: *Къщата, както и човекът могат да се превърнат в трупове. Дори само едно суеверие може да ги убие.*

Гонен отвсякъде, преминал през всички криволици от отчаянието до надеждата, той осъзнава цялата трудност „да изгради дом върху подвижния пясък на изгнанието“. *Отвил хаус* става съучастник на писателя в битката му да придаде смисъл и единство на едно ново съществуване. Това ще бъде неговата цитадела, от която ще води своите битки, ще лекува своите рани и ще приютава безсъниците си. Погълнат и ентузиазизиран от грижите по своя нов дом, той събира разпилените отломки на своя живот и на своите незавършени творби, за да изгради един нов „аз“, далеч от родината. Конструирането и писането вървят ръка за ръка.

Начинанието става финансово възможно, благодарение на успеха на стихосбирката му *Съзерцания*. Това е лептата, която дава Франция за неговото оцеляване в изгнание: *Родината ми дава дом, едно малко у дома, по липса на голямото*, четем в писмата на Юго, а също: *Къщата в Гърнси с трите си етажа, с покрива, градината, стълбището, с избата, с двора си, с изгледа си, излиза изцяло от „Съзерцания“.* *От първата греда до последната керемида „Съзерцания“ ще платят всичко. Тази книга ми даде покрив...*³⁴.

Тази малка територия на себеутвърждаването, метонимия на родината, място на взаимната зависимост между писане и обитаване, има висока символична стойност. Излязла от една книга, тя ще се превърне в родно място на нови книги.

Виктор Юго напълно трансформира тази къща. Събаря стени, построява наблюдателница на покрива, остъклена от всички страни, където разполага работния си кабинет. Сам ръководи цялостното ѝ мебелиране, декориране и преобразуване в съответствие с причудливото си въображение, като слага върху всичко своя отпечатък, внимателен към всеки детайл, както е внимателен към всеки стих.

Домът, споменаван многократно в писмата на семейството, напомня, че за Юго, още от описанията на Квазимодо и на Исландеца Хан,

³⁴ Цит. по Ch. Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, H. Champion, 2007, с. 498.

човек и сграда представляват едно цяло, свързани здраво със странните връзки на подобие и съучастничество: *Работата по фасадата ще започне на 1 октомври и ще продължи един месец. Тя е абсолютно необходима. От цели шейсет години на къщата не е слагана бяла премяна – пише Юго на дъщеря си, или по-късно: Моят покрив е болен. Той е на седемдесет години, както и къщата.*

Далеч от родината домът се преживява още повече като убежище, като условие за валоризиране на собственото аз, като място на възкресение след житейското корабкрушение. Почувствал се най-накрая у дома, Юго подновява работата си. *Моето заточение е добро и аз съм благодарен на съдбата... намирам изгнанието все по-полезно... Трябва да си призная: решително обичам изгнанието: не трябва да приемаш посещения, не трябва да правиш посещения; щастието да бъдеш сам, четене на спокойствие, мечтаене на спокойствие, работа на спокойствие, уединение...*³⁵ И в трите му романа, писани в изгнание – *Човекът, който се смее*, *Морски труженици* и *Деветдесет и трета година* – търсенето на идентичност от героите му преминава през търсенето на дом.

Обзавеждането на къщата трябва да създаде онзи житейски и творчески декор, който да съответства на високата му житейска и творческа мисия. В нея няма и сянка на скромност. Крилати фрази от пиесите му *Ернани*, *Марион Делорм*, *Кралят се забавлява*, стиховете му, инкрустирани върху камината, експонирането на различни трофеи на славата, оставят впечатлението, че е искал да изгради тържествен мемориал на творчеството си. Сякаш се е съизмервал с великите личности, маркирали човешката история, чиито имена кара да бъдат изписани в дома му: Мойсей, Сократ, Христос, Колумб, Вашингтон, Омир, Есхил, Данте, Шекспир – като модели, които трябва да бъдат следвани и съобразно модата през XIX век. Една стая в този музей на славата е наречена на Гарибалди, към когото Юго многократно отправя покани, но който никога не ще дойде на острова. Това почетно място, отредено на именития герой на свободата, напомня на старинните замъци, в които винаги е имало стая, предназначена за краля, с надеждата, че неговото посещение ще се сбъдне.

Къщата-закрилница има своето име – Hauteville House – съгласно английската традиция и локалната топонимия, тя носи името на улицата, Hauteville street, и склонният към мистика поет вижда в нейните инициали *HH* съдбовно съответствие и дублиране на началната буква на неговото име, *Hugo*.

В дневната са наредени снимките на фамилията, а различните части на дома носят имената на нейните обитатели – „наблюдателницата на Виктор“, „камината на Шарл“ – което ѝ придава душа. Светът в изгнание ще се сведе до размерите на семейството. В действителност обаче

³⁵ Arthaud, цит. съч. с. 213.

къщата едновременно събира и разделя близките на писателя, които ще го изоставят за дълги периоди. В едно свое писмо съпругата му, Адел, пише: *Аз ще умра в тази къща... но моят съпруг тук ще се възроди... Той ще нареди къщата си по свой вкус, ще я обзаведе като парижко жилище, тя няма да е като онези къщи на село за кратки престои... Моят съпруг слага в нея своята позлата, своите цветове, цялата си фантазия и всичките си грижи. Ето ни отново окачени по стените.* Самата Адел, доброволно оттеглила се в ролята на приятелка, рядко пребивава на острова: *Къщата си е твоя и ще те оставим да си живееш в нея.* Юго, обаче, никога няма да остане сам. Само през две къщи до неговата живее Жулиет Друе, приета от съпругата на писателя като негова официална любовница и която вижда в незабележимото и покорно следване на писателя своята житейска мисия.

В продължение на пет години Юго сам ръководи реконструирането на този дом, сякаш излязъл от сънищата му. Той реди своето жилище така, както обитава своите творби. Обикаля антикварите в Брюксел и Лондон, за да събира редки дамаски и ценни украшения, идващи от Близкия и Далечен Изток, от близкото и далечно минало: всичко е добре дошло, само и само да отдалечава от реалността. В антрето, трапезарията, салона откриваме истински експозиции на порцелан, мрамор и дърво; импозантни полилеи и велур в червено и златно, които носят дух на театралност, на театрализация на всекидневието и придаване на всекидневен живот на поетичното. Балдахини, копринени възглавници и меки килими обезшумяват стъпките и материализират поетическите видения от ориенталските му стихове.

Това е дом на романтик с вкус към невъзможните съчетания. В него съжителстват различни епохи, култури и стилове: готика и барок, византийски и будистки стил, съперничат си вяра и суеверие. Солидни еркери и колони, вдъхващи усещане за стабилност, обграждат фини порцеланови статуетки и филигранни украшения. Сред тези стаи със загадъчно и символно предназначение, в хетероклитната и необичайна среща на материи, цветове и форми, човек губи представа за горе и долу. Облегалки на столове, сложени обърнати пред прозорците, напомнят на музикални лири. Многобройни часовници със сложни механизми и махала възплащават образа на изтичащото време. Впечатляващ брой огледала – общо петдесет и шест: удвояващи, деформиращи, създаващи дълбочина и уголемяващи пространството – налагат образа на отражението. Смесването на всевъзможни съставки като в алхимична лаборатория, пише един литературен изследовател, ни представя автора на *Парижката Света Богородица* в опит за смесване на всички елементи като в тъмна нощ, от което ще се роди *Opus Magnum*³⁶.

³⁶ J. Biès, «Hauteville House ou le goût de la rêverie», *Europe* n° 671, mars 1985, с. 137.

Отвил хаус ще се превърне в емблема на неговото визионерство. Интериорът прилича на опит за материализиране на сънищата и мечтите. Различните езотерични символи подхранват слуховете, че писателят е членувал в Ордена на Сион. Неизброими скринове, гардероби и шкафове издават вкус към тайнственото. Интересът му към спиритизма, вярата му в духове, вълненията, породени от виденията на нощта, намират своята проекция в интериора на дома: Отвил хаус е къща на прорицател. Така или иначе атмосферата, изобретена и претворена от Юго в тази къща, изглежда тясно свързана със собствената му визия за невидимото.

Изкачването на трите етажа на дома е движение през различните пространства на обитаване: от семейното до творческото. Колкото по-нагоре отиваме, толкова по-явна става грижата за уединение. Кабинетът на писателя представлява кристална стая с прозрачни стени, отворен към природата, към света, към космоса. Там Юго пише прав по пет-шест часа на ден, без отопление, за да се чувства бодър. Стълбите, които не водят на никъде, освен към остъкления таван, служат на писателя да хвърля прясно изписаните листове и да ги оставя да съхнат. Това е неговата наблюдателница, от която се вижда целият залив. Прилича на стаята на моряк, загледан във френския бряг. Тук е и спалнята му, непосредствено до кабинета, пълна с тайни шкафове, в които крие бележките от нощните си видения, от сънищата си. На третия етаж, той може да бъде себе си.

Посещението на Отвил Хаус е равносилно на прочита на автобиографична творба, пише Ш. Бриер, нещо като персонална археология; оригинална творба, която гравира в материята и пространството творческата му фантазия³⁷.

Изгнанието вдъхновява големите му шедьоври: *Клетниците*, *Легендата на вековете*, *Морски труженици*, *Човекът, който се смее*. Маркар и да се завръща в Париж след падането на императора от власт, Юго не къса връзката си с острова и предприема няколко продължителни престоя там като доброволен изгнаник.

Писателят в своя кабинет

Ателието на художника – един органически съсъд,
който човек сам си изгражда...
И на каква дейност се отдава там?
Е, добре, просто (и трагично), на своята метаморфоза.
Франсис Понж

В паралелите, които търсим между обитаването и писането, между дома и текста, образът на твореца в неговия кабинет функционира като символ на автора в неговото произведение. Актът на писане, обстановката, усилието на сътворяването и вярата в неговия смисъл, на свой ред

³⁷ Цит. съч, с. 502.

са се превръщали в творби. Картината на К. Денчев, която изобразява Паисий в скромната манастирска килия, надвесен над своята *История*, е станала част от представата ни за великия възрожденец. Желанието ни да разберем как е започнало всичко и откъде е тръгнала една творба е толкова по-силно, колкото по-значима е ролята ѝ в културната история. Така се създава цяла митология от нови и нови разкази около възникването на произведенията на изкуството, която не свършва никога.

Странната ни привързаност към вещите, начинът, по който предаваме на нещата около себе си собствените си настроения, приумиците ни да задържим даден предмет, а да изхвърлим друг, предпочитанията ни към реда или обратно, към „творческото“ безредие: с една дума всички онези знаци на човешкото присъствие, които писателите като добри психолози прилагат в характеристиката на героите си, могат да бъдат приложени и към тях самите, в мига, в който надзърнем в работното им място.

Когато през октомври 1840 г. година Балзак се настанява в жилището си на улица Ренуар в Париж, решението му издава повече стратегически избор, отколкото желание за уют, а също и повече радост от притежаването, отколкото от преследване на удобствата (известен е ексцентричният му навик да пише облечен в монашеско расо; аскетизмът и отдадеността му на работата са маркирали цялото му същество). В известен смисъл домът му прилича на скривалище и с двата си изхода му е осигурявал възможност да се изплъзва от своите кредитори. Макар и потънал в дългове, той ревностно купува мебели от XVIII век, проявява истинска страст по аристократични и фини предмети, произведения на изкуството, статуетки, картини и старинни мебели от кралски произход. Сам осъзнава, че прилича на млад провинциалист, подобно на собствените си герои от *Изгубени илюзии*, заплепен от лукса на аристократичните домове. Привличат го тежките интериори с портрети на именити предшественици в позлатени рамки. Ето защо се обгражда с мебели, принадлежали някога на заможните парижки салони, които не е обитавал като дете. Опитва се да наподобява атмосферата, която го съблазнява в домовете на жените, по които въздиша. Държи бюста на Наполеон в дома си и още като млад се зарича: *Аз ще бъда Наполеон на перото!* Трупа мебели, които го разоряват, за да задоволи също вкуса на госпожа Ханска, на която пише: „Моят таен живот ме утешава напълно. Ти ще потрепериш, ако ти разкажа всичките си грижи, които като Наполеон на бойното поле забравям, щом седна пред моята малка маса. Тогава всичко е добре! Аз живея и съм спокоен. Тази масичка, тя ще принадлежи на моята любима, на моята Ева, на моята съпруга. Имам я от десет години, тя е видяла всичките ми нещастия, поела е всичките ми сълзи, както и всичките ми проекти, чула е всичките ми мисли. Ръката ми почти я е изхабила от писане.“

Когато след смъртта на Балзак всичко е разпродадено, за да покрие дълговете му, масата като по чудо оцелява и днес може да бъде видяна в превърнатата в музей къща на писателя.

Пак за писателска маса става дума и в спомените на Мишел Бютор. В своите *Импровизации*³⁸ той споделя перипетиите, с които се сблъсква, докато обзавежда работния си кабинет по време на пребиваването си в Египет. Неочакваните трудности да си осигури кът за писане, съобразен с европейските му навици (различни от тези на египетските му колеги, които намирали писането на земята за съвсем естествено и удобно), по ориенталски разточителното време, посветено на тази, на пръв поглед, очевидна необходимост и изобщо различният поглед към нещата от гледната точка на един друг културен контекст, произвеждат неочакван за самия него ефект. Той зарязва докторската си дисертация, около която е било ориентирано първоначално това пътуване, за да се захване с писането на първия си роман. Цялата тази „практическа феноменология“ подтикваща към писане, още повече усилва любопитството ни относно генезиса на литературните творби.

Тези дни работният ми кабинет беше завършен, книгите отново заеха местата си по рафтовете, гравюрите отново влязоха в папките, персийските килими отново бяха опънати по стените, бронзовите украшения, чиниите, вазите – отново окачени по стените или нагласени по первазите на мебелите.

Очаровантелни са всички тези лъскави, блестящи, блеснали в преливащи се светлини предмети; те се смеят върху червения фон на стените, под тавана от черно кадифе, където, сред поле от розови божури, са се вкопчили един в друг дракони. Букеът макове от паното над огледалото блести с новата си позлата като златно украшение. Рядко съм изпитвал наслада, подобна на тази, която ми предстои да изживея сред този така малко буржоазен свят от предмети на изкуството, сред тези подбрани и изключително причудливи форми и цветове. Когато работя тук и вдигна от време на време нос, за да се огледам, струва ми се, че работя в някакво омагьосано място и ми е трудно да напускам тази обстановка заради парижките улици.

Едмонд и Жул Гонкур, *Дневник*

Създавайки едно място, човек винаги се е стремил да го персонализира, да изгради своя дом така, както изгражда своя образ.

Домът говори също за културата. Археологията ни помага да си изградим идея за изчезналите общества. Бедността в интериора на древните гърци ни подсказва, че те са живели на площада, сред другите. Интимността е станала ценна впоследствие, с времето. Един от именитите антични автори, Еврипид, символизира новия тип творец, ценител на уединението. Един от първите собственици на частна библиотека във време, когато възприемането на текста е било изключително колективно и публично – саможивото му поведение е будело подозрение. Обога-

³⁸ Цит. съч, с. 52.

тяването на интериора и изобретяването на частните занимания са се появили в резултат на продължителна културна еволюция, както ни убеждава и историята на живописата.

Литературното въображение нерядко свързва една творба или един автор с дадено място, особено ако става дума за място, откъснато от света, встрани от шумния град или големите пътища. Сякаш за да бъде създадено нещо ценно, е нужно това творческо отшелничество. Посетителят в замъка Монтен не ще може да избегне от това романтично усещане.

Къща или кула

Моята мечта: къща, която говори
Еразъм

Ако заминавах на война, щях да си пожелаая никоя част от моето въоръжение да не бъде няма: ножница, острие, нож, лък, стрели, копие... А ако оставах у дома, щях да поискам къщата ми цяла да прелива от думи: врати, прозорци, всяка плочка на пода, гредите, таванът, стени и цялата мебелировка, покривки на леглата, завеси, тапети и килими, маси, столове, покривки, подноси, чинии и чаши, лъжици, тенджери и гърнета, всичко да говори, всичко да напомня на паметта по нещо важно, за да не се забравя.

De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus

Някои кратки, но забележителни фрази като мъдрости, поговорки и сентенции, можеш да запишеш в началото или в края на твоите тетрадки; да гравираш някои върху пръстен или чаша, други да изрисуваш над вратите или на стените, или дори върху остъклените прозорци, за да могат навсякъде очите ти да срещат нещо поучително. Всъщност, дори взет изолирано всеки един от тези надписи да изглежда нищозначещ, тяхното натрупване на едно и също място увеличава чувствително съкровищницата на знанието...“

De ratione studii

Други притежават великолепни жилища, моето е много бърливо, за да не рискувам да остана някога сам.

Colloques I
Еразъм Ротердамски

Вероятно за Еразъм идеалният дом (хуманистичният вариант на *locus amoenus*) е бил този, в който да може да се наслаждава, заедно със своите приятели, на красиви и възпитателни надписи, носещи духа на античността. Възможно е неговите последователи да са прилагали на практика съветите и посланията на героите от неговите съчинения. Може

би дори украсяването със сентенции на салоните и библиотеките да се е било превърнало в декоративна мода през XVI век.

По всичко личи, че Мишел дьо Монтен е познавал добре и съветите на Еразъм, и модната практика на своята епоха. Нещо повече: той със сигурност е споделял разпространения по това време метод за интелектуална работа, посредством т.нар. *loci communes*. Своеобразни рубрики за по-лесно класиране на знанията, те изисквали дадено знание или формула да се постави във връзка с определен елемент от пространството, за да не се забравя³⁹. Една разходка из кулата на Монтен ни позволява да открием в негово лице респектирания почитател на изкуството на паметта, ревностния ученик на Еразъм и вдъхновения ценител на сентенциите, с вкус към думите, които карат човек да се замисли.

В кулата на Монтен са открити общо 57 надписа, ако се броят и палимпсестите, разположени върху гредите и подпорите на тавана, както и следи от три стенни надписа. Ако се вярва на един посетител от XVIII век, навремето дъските на тавана също били отрупани със сентенции. Благородникът, който нарежда навсякъде в неговия замък да бъдат гравирани герба и отличителните му знаци, проявява подобна показност не само по отношение на потеклото си, но и на своята ученост. Този мизансцен на мъдростта, това светилище на самотния мечтател, тази лаборатория на новаторския дух, който изобретява с *есетата си* една неочаквана литературна форма, отдавна са били оценени и превърнати в място на елитарен туризъм.

Редица въпроси са подклаждали любопитството. Как се е запазила библиотеката, въпреки пренебрежителното отношение на наследниците, загрижени предимно за собствеността? Каква е била щастливата случайност, пощадила единствено кулата при пожара, опустошил замъка през 1885 година? Каква картина се открива през прозорците, описвана от посетителите като „най-хубавата гледка на света“? Какви други следи пази мястото от гениалната самота на своя ренесансов обитател?

Целият XIX век представлява романтическо търсене на *присъствието* на писателя, на *магическата* власт на мястото, на възможността да бъде почувстван неговия дух. Посещението вдъхновява написването на нови литературни творби. Мястото неудържимо привлича художници и гравьори.

В същото време, съвсем не е нужно човек да се озове на мястото, за да оцени един автор, достатъчно е да го прочете. Тогава се натъква на следните редове:

У дома си аз най-често се обръщам към библиотеката, откъдето давам разпореждания за стопанството си. Заставам на входа и виждам под себе си градината, птичарника, двора и повечето от членовете на домакинството. Тук прелиствам веднъж една, друг път друга книга, без ред и без определена цел – както дойде; понякога мечтая, понякога записвам или съчинявам, разхождайки се назад-напред подобно на моите фантазии.

³⁹ F. A. Yates, цит. съч.

Библиотеката ми е на третия етаж на една от кулите. На първия етаж е стаята ми – параклис, на втория – стаята с ниша, където често се оттеглям, за да се уединя. Горен – голям гардероб. Помещението, където държи книгите си, бе по-рано най-безползното място в моя дом. Сега аз прекарвам в него по-голямата част от дните на годината и по-голямата част от часовете на деня (...). И ако не се страхувах повече от тичане, отколкото от разноска – тичане, което ме отклонява от работа, – бих могъл лесно да пристроя към всяка страна по една галерия – сто крачки дълга и дванайсет широка. Всяко място за уединение изисква място за разхождане.

Ако оставя мислите си на мира, те ще заспят. Умът ми не работи, ако краката ми не го раздвижат.

Библиотеката ми има кръгла форма и в нея няма друго място освен за масата и стола ми; извитите ѝ стени предлагат на погледа ми отведнъж всичките ми книги, подредени наоколо на пет реда. Тя има диаметър шестнадесет стъпки и три прозореца, от които се разкриват разкошни и чудни гледки. През зимата влизам в нея по-нередовно; защото моят дом, както показва самото му название, е кацнал на една височина и няма друга стая, която да е поизложена на ветровете от нея; но на мене ми харесва, че тя е така неудобна и се намира встрани, защото, от една страна, ме закалява, а от друга, чрез нея се отървавам от многолюдията.

Тя е моята крепост. Аз се мъча да си осигуря неоспорвано господство над нея, за да предпазя тоя кът от съпружески, семейни или обществени претенции. Навсякъде другаде освен тук моята власт е по същество номинална и смесена. Жалък според мен е оня, който в дома си няма местенце за себе си, където да се отдаде изключително на себе си, където да се скрие. Тщеславията струва много на хората, като ги кара да стоят винаги на показ – като статуи на пазара (...). И намирам някак си по-поносимо да бъда винаги сам, отколкото никога да не мога да остана насаме със себе си.

Мишел дьо Монтен, *Opuscula*, III, с. 61–62

Още първите изследователи на Монтен виждат библиотеката в ролята ѝ на „лаборатория“, която събира два типа отношение към пространството: социално и епистемологично. Самото ѝ създаване и поддръждане позволява на писателя да изгради себе си като обект на познание и като субект на творчество. Това е тържество на личното пространство и личното време, но в основите му всъщност лежи не любовта към самотата, а едно емблематично приятелство. Ранната смърт на Етиен де Ла Боези, за съжаление, оставя усещане за празнота, която са призовани да запълнят книгите.

Братко мой, братко мой! Ще ми откажете ли малко място? – гласят последните думи на тази сродна на Монтен душа, влюбена като него в гръцката и латинската античност. Идеята за създаването на библиотека назрява вероятно тъкмо в този момент, когато Ла Боези му поверява своето „съкровище“. Да събере на едно място собствените книги и книгите, завещани от най-близкия му приятел е означавало може би за него да изпълни последната му воля, да му отреди „малко място“.

Но да се върнем към гръцките и латинските сентенции върху тавана на библиотеката. Изненадващо е, че в този всеобщ порив в търсене на особената атмосфера на мястото, тяхното присъствие остава почти незабелязано. Обикновено цитирани частично, тяхното цялостно публикуване датира едва от 1930 г. при пълното събрание на съчиненията на Монтен. Оттогава става традиция те да присъстват като анекс към много от изданията на писателя. Всички тези публикации обаче оставят сентенциите без коментар, в качеството им единствено на документи с биографична стойност. Едно забележително и амбициозно изследване, публикувано наскоро, си поставя за цел да валоризира сентенциите в качеството им не просто на документ, а на текст, да открие родството между надписите и духа на есетата на Монтен, да определи ролята им за създаването на *Onumi*⁴⁰. Във фокуса на вниманието този път попада именно мястото и значението му за написване на творбата, мястото, което дава тласък и насока в мислите на писателя, мястото, което твори.

Вписано в книгата на писателя, то има своя художествен образ и отдавна е станало част от текста. В есето „За трите вида общуване“ (*Onumi* III, 3), авторът сам ни дава идеята за совалките на тялото между писалището и прозорците, превръщайки библиотеката ту в място за уединение, ту в наблюдателница или и в двете едновременно. Помещението, измерено в стъпки, краката, които се движат, карайки ума да работи, разходките назад-напред подобно на фантазиите – започваме да си обясняваме как сентенциите, които постоянно са били в ползрението на писателя са се нанизвали в някакъв ред и неволно са насочвали мислите му. Всъщност, може само да гадаем дали сентенциите са били началният тласък за написването на есетата или обратно, искали са да ги илюстрират. Фактът обаче, че писателят е сменял максимите на тавана си, не означава ли, че е искал да даде нова насока на мислите си? Едно е сигурно: съществува родство между надписите в библиотеката и духа на есетата. Най-красноречивото доказателство за това представлява забележителното есе, названо *Апология на Раймон Себонд*, в което намират място повечето от максимите, които писателят е имал навика да съзерцава над главата си. Едновременно физическо място (кулата в замъка) и символично (пространството на книгата), библиотеката се оказва матрица на творбата: написаното съответства на продължителността на престоля и на характера на заниманията.

Библиотеката има двойствена позиция в живота на писателя: едновременно място за самовглъбяване – далеч от обществените и домашните задължения, от любопитните очи; бастион, затворено и кръгло място, закрилящо интимността и уютно като пашкул – и място за наблюдение – с трите прозореца на библиотеката и четвъртия, на кабинета, към четирите посоки на света; място за четене и писане, но и за разхождане,

⁴⁰ Legros, A, *Essais sur peintures. Peintures et inscriptions chez Montaigne*, Paris, Klincksieck, 2000.

тъй като, според Монтен, обездвижването парализира мисълта, място, в което той живее и не живее („никога не оставам да спя в кулата“), повече желано, отколкото обитавано.

Озовали се на мястото се опитваме, следвайки стъпките на писателя, да възстановим възможните пробези на погледа му. Таванът представлява три редици от напречни греди, разделени от две дълги носещи подпори. В две от редиците, сенценциите са ориентирани в посока юг-север, докато в третата, обратно, в посока север-юг. Всичко подсказва, че са били четени от човек, който се движи: едните на отиване, другите – на връщане. Прави впечатление, че три от сенценциите, разположени на различни места, правят изключение и са написани в обратна на общата логика посока. Оставаме с впечатлението, че става дума за умишлено групиране на сенценциите и оформяне на устойчиви маршрути на четене в зависимост дали се движим от прозореца към врата или обратно. Изключенията навеждат на мисълта за избирателно четене на точно определени сенценции. В изследването си, Ален Легро открива няколко възможни поредици в зависимост от движението на тялото и обобщава: „Таванът на библиотеката е в пълния смисъл на думата един *theatrum*: всичко там е нагласено в зависимост от погледа“ (р. 118).

Кръглата форма на библиотеката, сама по себе си предлага удобството, за което говори и авторът: всички книги могат да бъдат обхванати с поглед. Един фотьойл със силно наклонена назад облегалка, случайно открит сред други мебели от замъка, навежда на мисълта, че именно това е бил столът на писателя. Остава въпросът дали фотьойлът е бил конструиран специално за целта или обратно: особената позиция на тялото, която е предлагал, е подтикнало неговия склонен към съзерцание собственик да гравира надписите?

Ето как работата на литературния критик заприличва на детективско наблюдение – анализът се оказва невъзможен без да се вземе под внимание архитектурният характер на мястото. Таванът започва все повече да се очертава като отворена книга, а заедно с обичайния за четенето пробег на погледа по страниците отгатваме и стъпките на автора, който се разхожда из кабинета.

Далеч от мисълта да се търси *точно определен* или *единствено правилният* прочит на сенценциите или някакъв кодиран *ключ* към творбата, може би все пак трябва да се вземе предвид не само съдържанието на сенценциите, но също и тяхното разположение, повече или по-малко умишлено, повече или по-малко случайно, като „игра“ без край и без определена цел, следвайки свободния избор – както авторът приканва своите читатели да подхождат към есетата му.

Това наблюдение навежда на мисълта, че става дума за особен *диалог*, в който сенценциите влизат не само помежду си, но и с архитектурата на мястото. Диалог, чрез който те добиват смисъл във всекидневните траектории на погледа, в неволните асоциации на съзнанието, в повторителния ритуал на движението на тялото и на мисълта.

Учените дълго време не знаят какво място да отдадат на находката. Фактът обаче, че повечето от сентенциите се намират в *Opuscula*, ги превръща в нещо повече от документи с информативен характер и ги доближава до ролята на цитата в текста на Монтен.

Както споменахме, кулата е интимно, но и социално място. Място, където творецът е приложил някои от своите впечатления от посещенията си в многобройните дворци, църкви и библиотеки от пътуванията си, най-вече от Библиотеката на Ватикана, която толкова го е поразила. Несъмнено е почерпил идеи и от домовете на някои от блестящите умове на своята епоха, които е посещавал, като например поетите от Плеядата. Може би ги е сближавал общият вкус към калиграфията, към изписаните фронтони и фасади, интересът към наративната живопис. Някои запазени от това време частни библиотеки, предимно в Италия, свидетелстват за този доминиращ дух на епохата, към който се е добавял и известен снобизъм. Темата за скромността на човешкото знание, в сравнение с божественото, която откриваме сред сентенциите и страниците на Монтен например, е била обичайна за хуманистите през XVI век и вероятно е намирала място и в техните интериори.

Възможно е, подобно на Евзевий, един от героите на Еразъм, да е канил приятели в своята библиотека, които да вкусят от атмосферата на този дом на мъдростта. Възможно е да е диктувал понякога на секретар. Възможно е при него да са се отбивали близките му. Някои елементи говорят в полза на тази хипотеза за известна показност или може би мизансцен, предназначен за другите, за да покаже, че става дума за благочестиво уединение. В епоха на религиозни войни и идеологическа несигурност, е било необходимо известно благоразумие. Според Мишел Бютор, той ги е изписал, за да се предпази, за да си създаде укрепление сред един свят, който, в името на личната свобода, е трябвало да бъде държан на дистанция. Тези догадки ни карат да се замислим върху това каква наистина е била функцията на библиотеката⁴¹. Сентенциите на старите автори са предназначени само за него, отбелязва Бютор, той знае, че те идват от Еврипид или Хораций и никой друг въпреки освен него няма нужда да бъде в течение, докато тези от Библията трябва да бъдат разпознати като такива, за негово собствено спокойствие и сигурност. Действително прави впечатление, че само библейските сентенции сочат своя източник. Така, в тази отвоювана от света територия, авторът е можел свободно да се отдава на най-дръзки интелектуални размишления.

Това ни приканва да надзърнем в малкия кабинет, който се намира в съседство с библиотеката. Различен от този *theatrum mundi e theatrum sapientiae*, както започва да се очертава библиотеката, кабинетът на писателя е посветен на фигуративната живопис и видимо е целял да доставя естетическо удоволствие. Очевидно не е бил предназначен за чужди

⁴¹ Вж. М. Бютор, *Essais sur les Essais*, Galimard, 1968, с. 91-96, както и Guy Demerson «Montaigne : Stratégie de la «ibrairie» in *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre*, 1982, Clermont-Ferrand.

очи. Образът на Парис, опожаряването на Троя, Марс и Венера, изненадани заедно – тук откриваме художествения вкус на твореца, ренесансовата носталгия по античността, желанието му да се почувства поне малко „римлянин“. Монтен, поради изключителното образование, което е дължал на своя баща, е имал латинския като роден език и е гледал на себе си като на римлянин, който живее в изгнание във Франция през XVI в.

Тук откриваме и тържествия надпис за неговото оттегляне от света на 38-годишна възраст, навръх рождения си ден: „*Мишел дьо Монтен посвети този дом, това топло кътче, което дължи на своите деди, на своята свобода, на своето спокойствие и на своето развлечение*“.

Всъщност, това е най-закътаното място и най-интимната същност от личността на писателя.

Посетителят на кулата и читателят на *Opitii* неизбежно се впускат в това вълнуващо търсене на интимната връзка между мястото и текста. Още повече, че самият автор с някои свои бележки и описания до голяма степен окуражава този опит за биографично реконструиране. Тройната връзка между писателя, неговата книга и мястото, където е творил, ни кара да мислим все пак, че сентенциите са предшествали книгата. Тези фойерверки на мисълта (*lumina orationis*, както ги назовава Квинтилиан VIII, 5), със самото си *фиксиране*, парадоксално придобиват особена *мобилност*. В случая те се явяват може би „суровият материал“, който е тласкал мисълта в нова и неочаквана посока. От застинала форма те се превръщат в подтик за мисловно движение. Показателно е, че разпознаваме почти всички сентенции от библиотеката, цитирани или камуфлирани в есетата. Кулата все повече заприличва на „работилница“ и ни кара да се замислим дали проучването на мястото не води до по-добро разбиране на творбата, на автора и на начина му на писане.

„Местата са истински интересни само благодарение на хората, които са ги обитавали или на които са вдъхнали живот“, споделя един автор от XVIII век, посетил библиотеката, и продължава: „Аз прекарах час и половина в удоволствие, нямащо равно на себе си. Струваше ми се че виждам философа ту разхождайки се, ту записвайки мислите си, ту прелиствайки книгите си, ту облегнат на прозореца.“⁴²

Несъмнено, човешкият гений е по-изобретателен от всеки умозрителен опит да се улови контекста на творческия акт. Усамотението, съзерцанието, вгълбеността са само един от възможните образи на писането: достатъчно е да си спомним за поетите революционери. Тогава си даваме сметка, че има творци, за които сякаш мястото е без значение или поточно, колкото по-неблагоприятно е то, толкова по-необичайни и дръзки стихове се раждат в него; че има таланти, които извираат по всяко време и на всяко място, без да ги е грижа за предписанията, които ни се иска да дадем относно кадъра на творчеството.

⁴² Латипи, 1778 г, цит. по Legros, A, с. 472.

В противовес на писането в уединение, литературната история пази свидетелства за предпочитанията на цели литературни школи с вкус към шума на града, към откровенията на нощта, към вдъхновението на тълпата, в многолюдните таверни, близо до естествения ритъм на живота. Така например, втората половина на XIX век е маркирана от *културата на кафенетата*, което е истинско културно движение на европейските интелектуалци. Във Виена, Лондон и Париж кафенетата ще заменят модата на аристократичните салони от предишните епохи. Урбанистичната култура ще въведе нови хоризонти за личностна и творческа изява. Ще се роди *дендизмът* с присъщото за него място на изразяване и вдъхновение: улицата. Това е предимно мъжко пространство (за разлика от домашното, в което се утвърждава жената); в него поведението е почти толкова важно, колкото и талантът. То ознаменува раждането на модерния човек с амбивалентно отношение към живота на големия град. Едновременно част от него, но и дистанциран наблюдател, този скиталец, минувач, *flâneur* ще се радва на свободата на своя поглед, на свободата на своето инкогнито, на удоволствието от ролята си на воайор: „Да бъдеш навън, но въпреки това, да се чувстваш навсякъде у дома; да наблюдаваш света, да бъдеш в центъра на света и да оставаш скрит от света“, ето как определя Бодлер този нов творчески импулс⁴³. През XX век тази вписаност в пейзажа на града може да има различни лица: например шумните публични изяви на сюрреалистите, чиято идейна концепция и поетическа практика се движат около споделеното със съмишленици време и желанието да са освободени, да бъдат на показ.

В тези житейски совалки между *вътре* и *вън* литературният текст играе най-важната роля. Той е истинското убежище за своя автор, неговият дом, неговата естествена среда. След като прекарва десет години в своята кула, отдаден на писане, Мишел дьо Монтен решава да напусне дома си и предприема дълго и далечно пътуване. Именно за да не изгуби връзката със земята, той се връща към движението във външния свят, след като е отдал дължимото на движението в света на своите мисли. Имаме всички основания да предполагаме, че писането е станало част от неговото пътуване така, както първоначално е било част от неговото затваряне в кулата. След като е започнал да пише *своя текст в дома си*, той несъмнено е придобил навика да се чувства *в текста като у дома си*, където и да се намира. Така кулата на Монтен никога не се превръща в ковчег, а в едно от възможните жизнени пространства на действителната личност на писателя. Също и текстът, създаден с нагласата за еднаквата значимост на вътрешния свят и на външния, става по-близък до своите читатели, по-човечен.

Парадоксално жилищата са само преходни места. Като че ли, въпреки привидната им фиксираност, те трябва да ни накарат да открием

⁴³ Ch. Baudelaire, «La peinture de la vie moderne» (1863), *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1990, p. 459.

течението, в което сме увлечени. Те изразяват надеждата, динамиката, осъществената промяна, или само възможната и дори когато изглеждат затворени, възлъщават движението на живота.

Трансформацията, на която се отдаваме насаме със себе си придобива реалност чрез дейностите, които извършваме в социалния си живот. Външното конструиране е само превод на вътрешното. Човек изгражда своите отношения със заобикалящото го пространство според своята *вътрешна топология*, в съответствие със собствената си идея за пространството на несъзнателното. Фройд често предлага фигурата за пространството като метафора, способна да онагледя природата на психиката и на сънищата. Идеята е стара. От векове се говори за дълбините на душата, а психиката се определя като вътрешното пространство, като се подразбира неговата широта, богатство и необозримост. От библейското *de profundis* до това на поетите романтици, метафората внася дух на мистериозност, привлекателност и неизчерпаема възможност да ни изненадва. В крайна сметка, психолозите смятат, че домът се изгражда и устройва в съответствие с тази топка на несъзнателното пространство⁴⁴. Вътрешният свят не е само метафора, с която науката си служи, за да може да покаже по-добре как се вписваме в нашата жизнена среда: става дума за *модел* с пространствена форма, за *матрица*, която ни ръководи в начина, по който се установяваме в собствения си дом и в начина, по който се чувстваме в него. Как обитаваме своя вътрешен свят е определящо за това как живеем във външния.

Излиза, че докато сме търсели координатите на човешкото присъствие в света, всъщност сме навлизали в най-дълбинната му същност. Дали сме били на прав път и какво е значението на личното пространство за себеосъществяването на човека, нека се допитаме до едно от големите имена на психоанализата.

Когато през 1922 година Карл Юнг купува парче земя до езерото край Цюрих, той има намерение да издигне малка каменна постройка. В продължение на 12 години обаче имението се разраства и сградата, неочаквано за самия автор, започва да напомня представата за психиката, според собствената му концепция⁴⁵.

⁴⁴ Вж. напр. C.Ulivucci, *Psychogénéalogie des lieux de vie*, Paris, Payot, 2008 или A. Eigner, *L'Inconscient de la maison*, Paris, Dunod, 2009.

⁴⁵ Самото ѝ конструиране във формата на кула, ни провокира да се замислим изобщо за мястото на кулата в колективното въображение. Вавилонската кула открай време е символ на човешкия стремеж към непостижимото. Изрази като „пясъчни кули“ или „кули от слонова кост“ съдържат пък други конотации. Архитектурата от всички времена е била привличана от формата им, достатъчно е да споменем някои от прочутите образци: наклонената кула в Пиза, кулата на Джото, Айфеловата или съвременните кули като тези в Дубай или Торонто. Символи на конструктивния дух, те неочаквано придобиха славата и на символи на разрушението с драматичния инцидент на кулите-близнаци. Където и да се намират, те са част от местните забележителности, като едновременно привличат погледите и осигуряват отлично място за наблюдение. В литературата къщата във формата на кула сякаш е образец на дом, например в някои от романите на Жул Верн...

Благодарение на моя научен труд, успех малко по малко да сложа моите фантазии и същността на несъзнателното на твърда почва. Думи и хартия въпреки това, нямаха в моите очи достатъчно реалност; трябваше ми още нещо. Трябваше, в известен смисъл, да пресъздам най-интимните си мисли и моето знание, да се изповядам чрез камъка. Така се роди кулата в Болинген.

Без моята земя, творчеството ми нямаше да види свят.

В началото не мислех за истинска къща, само за едноетажна постройка с огнище в средата, нещо като примитивна колиба: жилище, съответстващо на първичните чувства на човека. То трябваше да дава усещане за уют и подслон не само във физическия, но и в психическия смисъл. Но още с първите работи планът ми се промени. Разбрах, че ми трябва истински дом, на два етажа, а не само колиба, сгушена до земята. Така се роди първата кръгла постройка.

Усещането за почивка и зареждане, което ми носеше кулата още от самото начало, беше много силно. Въпреки това чувствах, че тя не изразява всичко, което имаше за казване. Нещо още липсваше. Ето защо четири години по-късно беше издигната централната част, както и една пристройка, също с формата на кула.

След известно време отново изпитах чувството на непълнота. Дори и сега, постройката ми изглеждаше твърде примитивна. Така след още четири години пристройката с форма на кула беше реконструирана и се превърна в истинска кула. В тази втора кула една стая беше предназначена изключително за мен. В това затворено пространство аз живея за самия себе си. Това е едно скривалище за размишления и мечтаене, място за духовна концентрация.

По-късно, след още четири години, изпитах желание за повече простор, за територия, отворена към небето и към природата. Така се роди градината с изглед към езерото.

След смъртта на жена ми изпитах вътрешния императив да стана това, което съм в дълбоката си същност. На езика на дома в Болинген: внезапно открих, че централната част на постройката, дотогава твърде ниска и сгушена между двете кули, ме изразяваше или по-точно, изобразяваше моята същност. Тогава, аз я издигнах, като добавих един етаж. По-рано не бих могъл да го сторя: щях да го сметна за твърде пищно утвърждаване на моето аз. Всъщност това беше превод на превъзходството на егото, придобито с възрастта.

От самото начало кулата представляваше за мен място на съзряване – майчино лоно, където можеш да бъда какъвто съм, какъвто бях, и какъвто ще бъда. Кулата ми даваше усещане, че се възраждам в камъка. Виждах в нея реализация на това, което по-рано само подозирах: израз на индивидуацията. Тя упражняваше върху мен благотворно действие, като помирение с това, което съм. Аз строях къщата на части, подчинявайки се единствено на нуждите на конкретния момент. Едва по-късно осъзнах, че резултатът беше символ на психичната цялостност. Тя се беше развивала подобно на зърно, което покълва.

К. Юнг, *Моят живот*
