



communitas
foundation

ХРИСТИЯНСТВО КУЛТУРА

Издава фондация „Комунитас“
София, бул. „Патриарх Евтимий“ 22
тел. 9815670

Редакция
Център за култура и дебат „Червената къща“
София 1000, ул. „Любен Каравелов“ 15
Тел./факс: 981 0555
e-mail: hkultura@communitas-bg.org

главен редактор:
проф. дфн Калин Янакиев

водещ броя:
проф. дфн Георги Каприев

редакционен екип:
проф. дфн Владимир Градев
проф. дфн Георги Каприев
проф. дфн Цочо Бояджиев
Николай Трейман

оформление:
Чавдар Гюзелев
Николай Киров

разпространение:
Стефан Банков

печат:
Полиграфически комбинат – София

През 2011 г. списание „Християнство и култура“ излиза в 10 броя и се подготвя от два редакционни екипа.

Редакционният екип с главен редактор Момчил Методиев в състав В. Домусчиева, Д. Спасов и Т. Николов подготвя шест броя и си поставя за цел да разглежда актуални и дискуссионни проблеми от областта на християнството и културата. Редакционният екип с главен редактор проф. К. Янакиев в състав проф. Вл. Градев, проф. Г. Каприев, проф. Ц. Бояджиев и Н. Трейман подготвя четири броя с академична насоченост.

Списание то е свободна дискуссионна територия. Не бива да се очаква, че публикуваните текстове се вписват в една единна (и единствено възможна) коректност. Материалите в списанието отразяват личните позиции на своите автори и независимо от възможните различия трябва да бъдат възприемани като покана за диалог.

© „Християнство и култура“, 2011

Непоръчани от редакцията ръкописи и материали не се връщат и съхраняват.

Всички права са запазени!

Цена 5 лева.

Интернет издание с пълен архив на списанието:
www.hkultura.com

ISSN 1311 – 9761

Броят е илюстриран с фотографии от Рафаело Казаков.

ХРИСТИЯНСТВО

съдържание

година X/2011/брой 2 (59)
ЗИМА

КУЛТУРА

Християнство и истина	5
Два християнски парадокса	Калин Янакиев
Невидимият светец	Жан-Люк Марион
Християнство и философия	20
Аксиоматика, историчност, рецепция: Византийската философия и нейните съвременни проекции	Георги Каприев
Абсолютното	Йозеф Бохенски
Християнство и съвременност	37
Може ли да вярваш, бидейки цивилизован?	прот. Александър Шмеман
Страхът от смъртта, преструващият се човек	Красимир Крумов
Християнство и изкуство	51
Парчета счупени огледала. Франц Кафка, Джорджо де Кирико, Самюъл Бекет, Харолд Пинтър	Антоанета Дончева
Времето в творчеството на Далчев	Божидар Кунчев
Икона и кинематографичен образ	Ханс-Йоахим Шлегел
Пътища	98
Домът на човека	Джилбърт К. Честъртън
Тереза – Passion (втора част)	Емилия Дворянова
Влизам в живота	св. Тереза от Лизио
Галерия	124
Рафаело Казаков	

Абонамент за списание *Християнство и култура*

ХРИСТИЯНСТВО КУЛТУРА

**През 2011 г. списание *Християнство и култура*
ще излезе в 10 броя.**

Цени за абонамент в България:

За 12 месеца – 25 лева

За 6 месеца – 15 лева

Абонаментът може да се направи:

Онлайн на адрес www.hkultura.com

и www.roncalli-books.org

„Български пощи” ЕАД – кам. № 1866 – <http://www.bgpost.bg/>

„Разпространение на печата” АД – <http://razprostranenie.com/>

„Доби прес” ЕООД – <http://namenti.com/>

За повече информация:

Стефан Банков; Тел. 0884009250; e-mail: sbankov@communitas-bg.org

Калин Янакиев, професор, гфн, преподавател във Философския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“, член на Международното общество за изследвания на средновековната философия (SIEPM). Автор на книгите: *Древногръцката култура – проблеми на философията и митологията*, *Религиозно-философски размишления*, *Философски опити върху самотата и надеждата*, *Диптих за иконите*. *Опит за съзерцателно богословие*, *Богът на опита и Богът на философията*. *Рефлексии върху богопознанието*, *Три екзистенциално-философски студии*. *Злото*. *Страданието*. *Възкресението*, *Метафизика и християнство*, както и на много студии и статии в областта на православната духовност, философията и средновековната история.

Калин Янакиев

ДВА ХРИСТИЯНСКИ ПАРАДОКСА

1. Виждащото незнание

Изглежда логически противоречиво, направо абсурдно, в незнанието, в неведението от какъвто и да било вид да бъде виждано някакво преимущество. По самото си понятие незнанието е неосъщественост на една от най-същностните сили на човека и това е така дори когато в груги някакви отношения то може да бъде съзряно като трогателно или полезно (както е при децата).

Има обаче една област, в която това безспорно положение по най-парадоксален начин бива преобърнато.

Когато се възглеждаме в лицата на светите люде – на светците и преди всичко на Св. Богородица – ние с несъмненост се срещаме в тях освен с всичко груго и с едно, да – блажено, да – свръхумиротворено, но все пак напълно определено не-знание. И преди да го характеризираме по какъвто и да било начин, ние не можем да не се съгласим, че то е **именно** незнание, неведение, а не просто нещо, което наричаме така само в преносния смисъл на думата. Ни най-малко! Ние го виждаме ясно и дори не толкова трудно бихме могли да определим незнание **на какво** по-точно то е. То е незнание, неведение за онази така го болка позната ни – сурова, много често иронична, но и винаги горчиво-примирена, лъхаша на старост житейска мъдрост – „мъдростта на този свят“. Ето **това** знание съвършено отсъства в ликовете на светците. Те са дори в особено подчертано

дълбоко неведение за тази мъдрост; те са повече от безметежно „наивни“ и дори изглеждат буквално възнесени **над** сферата, в която тя въобще може да бъде придобита.

Точно така: когато вдигнем очи към иконата на Богородица, ние виждаме как Пресветата Дева е в неведение дори за гумите, които обозначават въпросните прискърбни, но така добре познати на всички ни „неща от живота“. Ликът на Девата не прилича на лик на дете, но в същото време дори лицето на най-невинния младеж, на най-свенливата девойка в сравнение с него изглежда по един характерен начин „по-възрастно“ – почти ни се ще да кажем **онтологически** по-възрастно. И това е така, защото в дълбините си то е по-изкушено, по-потопено в унилата старост на „този свят“, която Пресвета Богородица свършено не познава.

И ето, именно тук е удивителното: защото при цялото абсолютно неведение, с което се разтварят Богородичните очи пред своя предстоятел, при цялата им потресаваща неопитност в тайните на „житейската мъдрост“, от тях все пак се излъчва не лишеност, а – **превъзходство**. Излъчва се дори някаква неизяснимо-тайнствена премъдрост на неведението (позволяваща ни да я молим да разбере, да прости прегрешенията ни). Нейните очи сякаш **имат**, имат нещо поради това си неведение. Сякаш самата им свършена опразненост от мирската опитност е някаква (ведра, ведра) **пълнота**.

Но дали тогава това, което виждаме в тях, е **просто** незнание? Или по-скоро е такова незнание, именно защото е... знание за нещо съвсем, съвсем **груго**?

Сам Христос ни казва в Евангелието: „Блажени чистите по сърце, защото те ще видят Бога“. (Мат. 5:8). „Блажени чистите...“ – т.е. **не-познаващите** опитите-осквернения на света, на пола, на волята за власт, на волята за слава, недокоснатите от световните страсти, от световните пагения... Но тези „непознаващи“, „недокоснати“ (т.е. **празни** откъм изброеното), тъкмо защото са така „празни“, виждат **Бога**. А това е знание, при това върховно, събливно – то е пълнотата да виждаш все-разрешението от всичко, да виждаш направо и непосредствено последния Отговор, след който познание вече няма.

Ето защо обаче в очите на непознаващите нищо от собствено принадлежащото към „света“ – първа измежду които е Пресветата Дева Богородица – въпреки това има превъзходство. Ето защо това не-знание **е знание** – знание на нещо, превъзхождащо знанието.

Христос не ни оставя никакво колебание: Трябва да имаш не богат опит, не извървяност на пределно дълъг интелектуален път, а „чисто сърце“, за да „видиш“ Бога. А чисто сърце означава недосегнатост, означава пълно неведение за опита на този свят. Пак повтарям – по гумите на Христос – **това** незнание знае Бога... Може би дори „Бог“ и **е** тази непознатост, тази неопитност за „този свят“.

Защото – да, ти поглеждаш в очите на Богородица и виждаш, виждаш в това пълно незнание – Святото. Виждаш, че незнанието на този свят е буквално: **огледалният образ** на святото. А образът на святото е това незнание.

Още веднъж: „Блажени – казано е – чистите по сърце, защото те ще видят Бога”. А чистите по сърце са „невежите” за мъдростта на този свят. Следователно невежите за мъдростта на този свят, незнаещите, **са знаещи** – премъдри. И никак не е случайно, че застанал пред очите им, ти виждаш чистотата, лееща се от тях, незнанието, негодоснатостта, не като негодостатък, а по-скоро като освободеност, като покой – като **изпълненост** до абсолютен покой, т.е. до липса на усилие и безпокойство – до премъдрост.

Дали всичко това е толкова необяснимо?

Та нека си дадем сметка, че не-знаещите злото (има такъв рядък вид чудно добри хора) и според нашите собствени понятия „не познават” не нещо позитивно, не някакво „битие” (което, щом не познаваш, **си лишен** от знание), а не познават именно нещо негативно, което пък означава, че това тяхно не-знание не е лишение, а по-скоро – преимущество. Те **имат**, а не **нямат** с това си „не-знание”. И поради това тук именно „знаещите”, „познаващите” са лишени и от тези хора на блаженото непознаване с най-голяма изразителност се разбира парадоксалното твърдение на философите, че злото е не-битие; че като го „познаваш”, познаваш не **повече**, а **по-малко**; че да не познаваш злото, означава не да си лишен, а именно – **да не си допуснал лишение**.

Наистина, наистина подобни удивително добри хора се приемат от нас не тъкмо като не-постигнали нещо, а много по-скоро като не-**изгубили** нещо. Онова, което те „не познават”, съгласяваме се ние, е преимущество (да не бъде познано), защото тъкмо „познаването” му е и лишаването. В сравнение с тяхното „незнание” – ние, знаещите, признаваме, че знаем не повече, а „по-малко”.

Така Пресвета Богородица, тъкмо защото не познава – никак, съвсем никак, дори по участие не познава злото – знае повече от нас, които го „знаем”. **Ние** сме лишени от нейното „не-знание”, а не тя от нашето „знание”.

Тук някой би могъл да възрази: но нали битието е из-ранено, нали е раз-нищено от злото и ако не виждаш **това**, ти не виждаш онова, което (всъщност) е. Да – ще отговорим, – но в този случай именно онова, което (се оказва, че) е – **то е** „лишеност”, то „не е” и следователно неговото „виждане” е равностойно на не-виждане.

Ето защо наивността на светците, „наивната” им добронамереност и незлобивост е премъдрост, а отсъствието на „сетииво”, не-опитността им в „мъдростта на този свят” е свобода, невъзпрепятстваност.

– Като не знаеш, само като не знаеш злостта на този свят – възкликваме ние в молитва, – като не си я допуснала в сърцето си – като си чиста и пречиста по сърце – ти, Дево Богородице, **знаеш** Бога, защото Бог и не се узнава с „узна-

ване”, а с непознаване (на злото)!

Та какво „лишение” е това неведение в очите ти, Дево Богородителко! Това неведение на чистотата ти, с което ти съвсем никак „нямаш” в сравнение с нас опита на света, след като именно с него – с това пълно неведение – ти знаеш **Бога!** Никакво „знание” на този свят не Го скрива от очите ти, нищо не те е с-вързало далеч от Него! И значи с това неведение ти знаеш безконечно **повече** в сравнение с нас!

– Но като **по този** начин знаеш Бога – пак би се изкушил да попита някой, – да не би, Дево Богородице, да знаеш нещо, което съвсем **не е** (щом Бог се оказва нещо тъй различно от всичко, което въобще **е**)? Съвсем не, ще отговорим отново, защото Бог е Онзи, в Които целият този мрак на света е изцяло разтопен – разтопено е, няма го, сиреч, онова „нищо”, което ние „знаем” и като го „знаем”, всъщност не-знаем Бога.

Защото, за последен път: знанието е по-малко, когато е знание **на мрак** – знание на онова, което **скрива**, а не открива.

2. Апокалипсисът на „днес”

Не трябва да оставим незабелязано, че в събитието на евангелското посещение, освен всичко друго, съществено е вписана и една много дълбока, потресаваща апокалиптика на „сега”, на „днес”, на „съм”.

„**Сега** е съд (на гръцки, κρίσις) над моя свят” (Иоан 12:31) – така определя сам Христос събитието на Своето пришествие в света. Над какво е обаче „съд” това пришествие? Разбира се, над състоянието на света при срещата му с неговия Творец, над състоянието, в което е бил намерен и трагически осветен. Тук символите от притчите на Христос са безпощадно красноречиви: Този свят е „лош слуга”, който е казал в сърцето си „няма да си дойде скоро господарят ми” (Мат. 24:48), населен е от народ от лозари наемници, на които собственикът на лозето е предал имота си, а когато е наближил вече гроздоберът, те го такава степен са забравили кому принадлежи народеното в него, та са се осмелили да убият не само изпратените при тях господареви служители, но даже собствения син на господаря на лозето (вж. Мат. 21:33-39). С две думи, светът е бил осветен при Христовото идване като провалящ се именно **в своята история**. Защото – и това ние също разбираме от притчите – този свят не е все пак престанал да знае, че е светът на Господ[аря], не е престанал да помни, че Господ[арят] в края на краищата „ще дойде” – че ще дойде времето на гроздобера (както не е престанал да помни, че лозето му е било насадено от същия този Господар). Но е загубил напълно сваятта си, че това господарево „идване” не може да се случи инак, освен **в един** точно определен ден „днес”, в едно точно определено „сега”. Историята, сиреч, при идването на Христос е сполетяна от едно страшно раз-критие на нейното „днес”, катастрофично е поставена пред изпитанието на нейното „сега”. И в Евангелието това изпитание – този „съд”, този „кризис” – са дълбоко персонафицирани. Персонафицирани са от Израил –

народа **на историята**. Народът на онези именно, на които лозето е било дадено „в началото” и на които е било казано: господарят ще дойде „накрая”.

Ето защо в евангелския каѝрос на историята именно Израил е осветен като мистическия протагонист във въпросния „съд над света”, в трагичния апокалипсис (в трагичното откровение) на „днес”.

Защото какво в действителност ни представя Израил в мистическата си дълбочина, какъв е трансисторическият „шифър” на Израил в тайнствената развързка на Богочовешката драма?

Израил е народ на „наследници” и народ на „обетования”; народ, носещ минало и лелеещ надежда – народ на „вековете”, на паметта и – на „края”. Народ, който „пази”, „съхранява” и „чака”: съхранява **традиция** и лелее **бъдеще** – паметува и очаква и е изцяло погълнат **от пренасянето си през вековете**: от родо-началото към обетованието.

В определен смисъл би могло да се каже, че при идването на Христос Израил е бил **огържимият** от историята народ. Историята му готолкова е станала същност на неговото битие, че сякаш именно поради това той няма „сега”, няма „днес” заедно с другите народи, между които има **само** свещено „предание” и **само** лелеяно „бъдеще”. Неговото „днес” е така преизпълнено със съхраняването на началото и копнееенето на края, че Израил е вече изцяло и само онова, което е „наследил” и онова, което „има да придобие”.

И ето, сякаш тъкмо поради това новозаветният каѝрос се превръща за този народ в един потресаващ **апокалипсис на „сега”**, в едно разобличаващо го дъно откровение на „днес”. Защото народът на историята не изгържа на изпитанието, проваля се именно в измерението на „сега”, катастрофира именно в кризиса на „днес”. И този негов провал трябва много добре да бъде разбран от нас – християните – ако ние действително се смятаме за наследници не на някого друго, а на онези „малцина”, които единствени не са се провалили тогава: наследници на рибарите, на прокажените и слепородените, с две думи, на онези хора-геца, които от чистосърдечност са повярвали на явилия се посред тях Изцърител и Благовестител.

„Обърнете се, станете като геца!” (вж. Марк 10:15). Това пронизително изискване на Христос към нашия свят ни казва всъщност: внимавайте, имайте сърцето си здравословно разтоварено от своята био-графия, не се сживявайте с нея така, че да позволите тя да го погълне, да го остави единствено със „съкровището” на миналото и с „видението” за грядущето. Защото тогава не ще съумеете да „сте”, да сте „днес”, когато ще ви срещне Господ.

„Бъдете като геца”. Това, разбира се, не означава: излезте от историята изобщо, нямайте памет, нямайте надежда като уморените и хедонистични езичници. А означава: не допускате така да потънете в „историята” си, та да се лишите от живо сетиво за настоящето. Защото „историята” също може да маргина-

лизира – да маргинализира за „днес“, за „сега“, да довежда до **неспособност** за „днес“, за **бъдене** „днес“ – за живот само с „вчера“ и само с „утре“. А пък ако не си, ако не можеш да бъдеш „днес“, няма да можеш и да познаеш Онзи, Когото тъй дълго съхраняваш и Когото тъй дълго очакваш. „Обърнете се и станете като деца“ – учи Христос – защото възрастният много често подминава, не успява да види **Събитието**.

Ето защо „историческите“ (възрастните), най-образцовите представители на които са се оказали иудеите, са разобличени в тази си „историчност“ от ново-заветното откровение на „днес“.

Израил е репрезентацията на историческия човек – на човека на историята. И в лицето на Израил историята не узнава и подминава Христос. Обсебена от „така е писано“, „така е прегадено“, историята в лицето на Израил не успява да съзре Христос, Който е **Събитие** и като такова събитие надхвърля всичко, което е „казано“, „предсказано“ и „прегадено“. Обсебена от „утре“, от очакванията, от претенциите, историята в лицето на Израил подминава Христос, Който се оказва **Настояще** и Който в най-пълния смисъл сбъдва с явяването Си всяко бъдеще.

За да се познае, за да се види Христос, следователно, нужно е да можеш да се освободиш от своята пълна обсебеност от „билото“, за да видиш онова, което при-съства, което е „сега“. Трябва да можеш да се откъснеш от постоянната си и пълна обзетост от „обетованията“, за да не подминеш онова, което вече е при теб. С две думи: трябва да можеш да се намериш „днес“, „сега“, **когато** ще те потърси, за да те изцери и да те утоли Христос. В противен случай историята ти няма „днес“ и тя ще подмине Деня, не ще узнае времето, в което бива посетена (вж. Лук. 19:14), и по този начин ще се отклони именно от историята, ще отпадне от историята – ще се загуби в историята и за историята. „Историята“ ще изгуби историята и Денят ще развее в прах както нейното минало, така и нейното бъдеще, които не са се оказали в настоящето.

Бог в Христос идва **днес**. Бог в Христа разсейва, нека се изразим така, същността „иудаизъм“ на историята. Защото „мястото“ на Бога в Христа не е вече – по иудейскому – просто историческо; Бог в Христос не е вече разположен в „началото“ (и затова, имащ място само **в паметта** – не е Бог, живян само в модалността на **трагичията**). Но Той не е вече и в „края“ (и затова, имащ място само в нашата надежда – не е Бог, живян единствено в модалността на **очакването**). Мястото на Бога в Христа, казано накратко, не е тогава (в началото) и не е тогава (накрая), а „Днес“, когато „става спасението на този дом“, който Го е приел (вж. Лук. 19:9).

Но ето защо в Христа „днес“ – въобще „днес“, всяко „днес“ – придобива религиозен статус, много по-решаващ от „историята“. В Христа решаващо става не **откъде идваш** („ние сме чеда Аврааму“ – Иоан. 8:3) и не **накъде отиваш** („от нас ще излезе Месия“), а какъв се оказваш **днес**. Бог в Христа е вече „днешен“, а не само „исторически“. Той ще обърне, ще приобщи (или пък ще поразии) не пъ-

туващите, защото пътуват, а жадните или ситите, защото **днес** са жадни или сити.

Впрочем известният евангелски епизод, в който Христос, попитан от фарисеите „кога ще дойде Царството Божие“, им отвръща, че „царството Божие няма да дойде забелязано, и няма да кажат: ето, тук е, или: на, там е. Понеже ето, царството Божие вътре във вас е“ (Лук. 17:20-21), съвсем няма за цел да „психологизира“ или „спиритуализира“ Царството, както толкова често се изкушават да смятат. В този епизод Христос по-скоро разобличава, отколкото обяснява. Казва, че ние **сме** в присъствието на Царството, че то е ето тук край нас и дори (откакто Христос е сред нас) **в самите нас** – в очите и ушите ни, в сетивата ни, но ние очевидно все още не разбираме, че сме негови „поданици“. „Кога“ ще дойде царството, кога **занапред** и къде **в пространството** то ще настъпи – питат фарисеите, а Христос им отговаря: Ето то е **сега**, то е **днес във вас самите** и няма „да настъпи“, докато просто го чакате и питате за него. То ще дойде при вас, когато **вие** се окажете налице, когато започнете да „бъдете“ – **днес**. Защото то **и сега** е, то „вътре във вас е“, но вие не сте тук, за да се окажете в него. Вие сте изцяло в своето свещено минало и в своето триумфално-очаквано бъдеще. Това е урокът на Христос, това е и новият опит за Бога в Христос.

Големият урок на Новия завет следователно е в това: прави онова, което правиш в дните си, пази и пътувай, но имаи предвид, че отсега нататък Бог се среща с теб **сега**. Внимавай, прочее, какъв си **сега**. Никакво „досега“ и никакво „занапред“ няма да те оправдаят за твоето „сега“, за „времето на твоето посещение“. Дните с това са „лукави“ (Еф. 5:16), че релативизират това „сега“ – разтопяват го в „до-сега“ и го преливат в „от-сега“. Аз не съм обаче нито просто в „досега“, нито просто в „отсега“, защото съм всичко досегашно и отсегашно **сега** – **в сега** именно „съм“. А Бог, Който е абсолютно „Съм“, абсолютна Личност, се среща именно **с личността**.

Историята, следователно, става в Христа **лична** история, така че е решаващо важно как **лично** си в своята история. Пред лицето на Бога – става ясно с присъствието на Христос – цялата история, която от „тукашна“ (хоризонтална) гледна точка образува една непрекъсната „траектория“, истината за която е постоянно „отложена“ за точката на края, представя като съвкупност от абсолютни точки „сега“, истината за които е в тях самите, при това по такъв начин, че тя никога не **прег**-стои, а винаги вече **е**. По този начин – става ясно също – Бог в Христа о-съществува историята. Тя цялата се открива „тук“, „сега“, **където** Бог се е срещнал с нея.

Когато, според разказа на Христос за Съдния ден, Царят ще каже на неправедните, които са от лявата Му страна, „идете от Мене, проклети, в огън вечен“, защото „гладен бях, и не Ми дадохте да ям; жаден бях, и не Ме напоихте; странник бях, и не Ме прибрахте; гол бях, и не Ме облякохте; болен и в тъмница, и не Ме сподохте“ (Мат. 25:42-43), тези последните по характерния за „историческите“ люде начин ще Го попитат: „кога Те видяхме гладен, или жаден,

или странник...?” и т.н. (Мат. 25:44). И ще получат от Царя страшния отговор: **Вся-кога, всеки път**, когато не нахранихте, не напоихте, не посетихте „едного от тия най-малките” (Мат. 25:45), вие извършихте това спрямо Мен, защото Аз съм не „някъде”, в края на пътя на историята, когато **едва** ще ви разкрия истината за вас (че Ме нахранихте или не Ме нахранихте, че Ме облякохте или не Ме облякохте и т.н.), Аз съм **във всеки момент** от този път и във всеки момент от този път вие **Мен** посрещнахте или не посрещнахте, приехте или оставихте въвн, напоихте или оставихте жаден. Истината за вас не е в някакъв пред-стоящ „пункт” от вашия път, от вашата „траектория”, а във всеки един неин пункт, във всяко „днес”, във всяко „сега”. Тя и сега е „ето сега”, тя и днес е „ето днес”. Защото Аз съм именно „днес”, Аз постоянно Съм „днес”.

Бог, разбира се, не суспендира историята. Бог суспендира само „идеологията на историята”, историцизма – онова, което „имам” и онова, към което „се стремя” и с което подменям онова, което „съм”. Ето защо едно разумно неабсолютизиране на историята, едно непреоценностяване на историята ни диктува урокът на апокалипсиса на „днес” в Новия завет. Бог **може** да гоиде „днес”, Бог **може да бъде** „днес”. Ето защо историята не е просто континуитетът на „делото”, на „делниците”, не е просто трансцендирането към Царството, но би могла да е (и след идването на Христос е) мястото на **празника**. В историята би могла да е (и след Христос е) **самата трансценденция** на Царството.

Вечният „иудейски дух” – който е и духът на Просвещението, на хегелианството, на комунизма, превъзнася „цялото”, превъзнася „пътя” – за него те са значимото, те са пределно-осмисленото, те даже спасяват. За него „днес”, „сега” са само езически хедонизъм (еснафство, буржоазност). Християнството обаче знае за едно много дълбоко значение на „днес”, защото Бог е в целия път, но Той е в него по такъв начин, че е във всеки един негов „ден”, във всеки един негов „пункт”. Поради което този всеки „ден” е безценен, безкрайно значим, безусловно реален. Той вече не „потъва” в историята. Напротив, историята е изградена от такива именно безкрайно значими „днес”, в които Христос се среща с нас и така я осъществява.

Жан-Люк Марион (рoг. 1946) е един от изтъкнатите съвременни френски философи и християнски мислители. Той е професор в Университета Париж IV и в Университета в Чикаго. Ръководи катедрата на името на Етиен Жилсон в Католическия институт в Париж, а от 2008 г. е един от 40-те „безсмъртни“ членове на Френската академия, избран на мястото на кардинал Жан-Мари Люстиже, чийто близък сътрудник е бил през годините.

Ученик на Жак Дерида, Жан-Люк Марион получава световна известност още с първите си изследвания върху картезианството и феноменологията: *Относно сивата онтология на Декарт. Картезианската наука и аристотелисткото знание в „Правила за ръководството на ума“ (Sur l'ontologie grise de Descartes. Science cartésienne et savoir aristotélicien dans les Regulae, 1975), Относно бялата теология на Декарт. Аналогия, творение на вечните истини, основание (Sur la théologie blanche de Descartes. Analogie, création des vérités éternelles, fondement, 1981), Относно метафизическата призма на Декарт. Конституция и граници на картезианската онто-тео-логия (Sur le prisme métaphysique de Descartes. Constitution et limites de l'onto-théo-logie cartésienne, 1981).*

Всъщност с тези свои първи книги Жан-Люк Марион се превръща в емблематична фигура за т.нар. *теологически обрат във френската феноменология*. Поемайки по пътя, проправен от Еманюел Левинас, но преосмисляйки го в традицията на апофатическото богословие, Марион се опитва да нагмogne въпроса за битието (основополагащ за западната метафизическа традиция), мислейки Бога без битие (Dieu sans l'être, 1982). Следват две книги върху феноменологията на любовта: *Пролегомени към милосърдната любов (Prolégomènes à la charité, 1986), Еротическият феномен (Le rhépotème érotique, 2003)*, както и множество анализи върху феноменологията на вярата, сред които е и предложеният тук текст, публикуван първо в английски превод: *The invisibility of the saint*, Critical Inquiry, vol. 3, Chicago, 2008, а сетне и в оригиналната си френска версия *Le saint invisible*, Revue catholique internationale Communio, XXXIV, 5, 2009.

Жан-Люк Марион

НЕВИДИМИЯТ СВЕТЕЦ

I

Свещецът, какъв светец? Свещеца никои никога не е видял¹. Защото свещецът остава невидим не поради емпирична случайност, а принципно и по право.

А и кой би могъл да го види лично, щом никои не е в състояние да го разпознае като такъв? Всъщност кой може да каже, че някой, когото виждаме и познаваме (още по-малко, ако изобщо не го познаваме), заслужава определението светец? С какво право и въз основа на каква дефиниция за святост? Нали за да се провъзгласи един човек за светец, би трябвало най-напред да знаем какво означава гумата

¹ Алюзия за Иоан. 1:18: „Бога никои никога не е видял“. – Б.пр.

„святост“, сетне самите ние да имаме пряк опит за това, за да можем легитимно да му отредим така означеното качество. Казано другояче, първо би трябвало да има достъп до светостта в нейното понятие, второ, самите ние да имаме опит за светостта и най-сетне да можем проникнем в сърцето на другия. Можем ли да претендираме, че сме изпълнили тези три условия в случая на светостта, както когато например става дума за героизъм или интелигентност? Нали за да отредим на другия прозвището герой или за да прославим неговата блестяща интелигентност, първо ни е необходимо да знаем какво е значението на всеки от тези термини, да сме го експериментирали лично и най-сетне да съумеем да оценим другия в един или друг аспект. Няма съмнение, че героят воин, обръзнал в битки и натрупал боен опит, знае какво говори и има правото на преценка доколко други хора заслужават името храбреци. Никои не оспорва и правото на истинския учен, на изтъкнатия изследовател, да знае какво означават наука и изследване, за да може да прецени друга интелигентност, съпоставима с неговата.

Ала кой не вижда, че тези три условия не биха могли да бъдат изпълнени в случая, когато става дума за святост, а не за героизъм или интелигентност. И то поради три основания.

Преди всичко никои не може да претендира, че е дефинирал понятието (или значението) на светостта, без да изпадне в явно идолопоклонство. Светецът, провъзгласен за такъв от тълпата или някаква група, всъщност се побира в представите за святост на тази тълпа или група (и съответно на техните идеологии), отговаряйки на онова, което те си въобразяват като святост, сиреч на присъщия им фантазъм за съвършенство. За такъв светец, *idola theatri*², следва да повторим казаното от Молиер по повод на Тартюф: „Минава за светец във вашата фантазия“³. Дори най-възвишените добродетели се принизяват, щом хората безкритично ги възвеличат като предполагаема святост, доколкото най-често става дума, ако не за чудовищно, то за суетно въображение. И най-безспорни фигури, носители на висша духовност, често рискуват да се обезценят, превръщайки се в неволни носители на лаври за святост – предполагаема и идеологизирана.

След което – понеже всяко идолопоклонство всъщност води до самопоклонство – идолопоклонската святост предполага този, който я провъзгласява и дефинира, да знае какво светостта означава, сиреч да я е изпитал и въплътил в собствена си личност. Поради очевидност, която не се нуждае от никакво потвърждение, ние чудесно знаем, че никои не би могъл да каже без абсолютна измама „аз съм светец“; по силата на едно интуитивно неопровержимо противоречие този, който настоява на своята святост, всъщност я опровергава. По каква причина светостта не следва да се предявява? Не само защото не иска да попадне в огромния капан на горделивостта на своето самоудовлетворение и самоутвърждаване, който е резултат от всичко това, ала и защото самата тя не подозира за себе си (по мотиви, които ще уточним по-нататък). Във всички случаи ние знаем, че никои светец не се самопровъзгласява като такъв, дори напротив, самопровъзгласява-

² „Идолите на театъра“ (лат.). Под този термин Френсис Бейкън в съчинението си *Нов Органон* (1620) обобщава 4-тата група от лъжливи представи, възпрепятстващи истинското познание, които се усвояват предимно чрез философски учения и научни аксиоми. – Б.пр.

³ Молиер, *Тартюф*. I, 1, 69. – Б.а.

нето (било то с посредничеството на учениците или на общността, основана или насърчена от него) е най-сигурен критерий за измамничеството на мнимия светец. Лъжепророкът, както и лъжливият светец се налагат винаги чрез очевидност, която не дава възможност за оспорването на това негово твърдение.

И най-накрая, последната причина, изникваща по повод на светостта, която се споменава възможно най-рядко. В случая на светостта се натъкваме на същите непреодолими трудности, както и в останалите случаи (героизмът, интелигентността): никои не е в състояние да се произнеса по добродетелта на другото, каквато и да е тази добродетел и какъвто и да е този друг, тъкмо защото другият е недостъпен за всяко друго *ego*. И в случая е още по-непостижим, доколкото става дума не за достъп до него, за преценка на неговата интелигентност, която все пак се прилага върху универсални или частни обекти и като всяка друга интелигентност подлежи на споделяне, а става дума за неговата воля, за крайната му индивидуалност, за неотнимаемата му самост. И ако изпитвам възможно най-голямо затруднение да узная какво мисли, желае, иска, може и трябва да стори моя ближен, сиреч моето недосегаемо *alter ego*, как тогава да се произнесе по неговата святост (ако изобщо предположим, че самият аз знам за това каквото и да било)? Апорията на интересубективността или най-малкото на интересубективността, схваната като интенционалност, се прилага в най-голяма степен спрямо съжденията за светостта на другия.

По тези три причини би трябвало да откажем да се произнесем по чиято и да било святост. Формално, за разлика от други определения и други добродетели, никои не може да придобие святост на когото и да било. Така чиято и да е святост е за *нас* (*quoad nos*) нерешима, а светецът си остава за *нас* формално невидим. Въпросът за светостта на светеца парадоксално се поставя, като се изхожда от неговата невидимост.

II

Парадоксът на тази невидимост, в случая на светостта, се установява най-напред по формални основания. Ала той се оправдава и чрез аналогията с други феномени, също невидими, според правилата на общата феноменалност.

Като отправна точка в описанието на този тип невидимост може да ни послужи друг познат и документиран парадокс, за който знаем от свидетели, върнали се от лагерите на смъртта⁴.

Всички те изтъкват границите на собственото си свидетелство и така го обезсилват, аргументирайки го по също толкова формален начин: единствените, които биха могли да свидетелстват за масовите изстребления, са тези, които, бидейки обречени на тях, все пак са се завърнали; ала щом са се завърнали, това

⁴ Примо Леви, подобно на редица други, ни го обяснява съвсем ясно: „Повтарям го, оцелелите не са истинските свидетели (...); ние, оцелелите, сме не само оскъдно, но и аномално малцинство; ние сме тези, които благодарение на немарливост, сърчност или късмет не са стигнали дъното. Онези, които са го сторили, виделите Горгоната, никога не се завръщат, за да разкажат, или пък се върнали онемели, ала тъкмо те, „мюсюлманите“, потъналите, интегралните свидетели са тези, чиито показания биха били от съществено значение. (...) Същност ние говорим вместо тях, по делегирано право” (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, 1989, p. 82). – Б.а.

означава, че не са останали там, че не са загинали; те са оцелели, защото не са попаднали наистина там, защото все пак не са стигнали чак до края – до смъртта и изстреблението. Единствено на това условие – че не са погинали в изстреблението – те дължат правото си да могат да свидетелстват, и то тъкмо за изстреблението. Следователно те могат да свидетелстват тъкмо защото не са изпитали изцяло онова, за което свидетелстват. Тук се разкрива характеристиката на всяко свидетелство, където свидетелят никога не знае изцяло онова, за което свидетелства не само с убеденост, но и с една все по-смущаваща острота: когато става дума за свидетелство за изстреблението, свидетелят, който трябва да е тук, за да свидетелства, не може да не противоречи чрез *не-небитието* си на превръщането в нищо, за което свидетелства. Свидателят е винаги далечен, частичен и преиначен свидетел (не лъжлив свидетел, ала свидетел в затруднено положение, свидетел без опора). Той свидетелства в действителност, но свидетелства за нещо, което не е действително преживял – за не-действителността, за смъртта, при това в първо лице, за изстреблението си в първо лице. И това противоречие е неизбежно, защото ако свидетелят действително беше познал изстреблението, той щеше да е изчезнал и следователно не би могъл да свидетелства за него.

Този първи парадокс, пряко свързан със свидетелството на изстреблението, не приключва обаче дотук, а ни отвежда по-далеч. Изстреблението убягва от свидетелството и от феноменалната видимост тъкмо защото задейства смъртта. За което обаче никой не би могъл да свидетелства, нито да го види, защото никой не може да претендира, че е изпитал това, което се нарича смърт. Никой, следователно, не би могъл да свидетелства за смъртта, тъй като в този случай би трябвало да изпълни две противоречащи си условия: да бъде действително мъртъв, тоест да има опит за смъртта, и обратното, да се е завърнал оттам, за да говори за нея. Единствено завърнал се мъртвец би могъл да го стори. Откъдето идва и *логическата* бесплодност на мнимите крайни опити за приближаване до смъртта. Не защото трябва да се откажем от тези опити като илюзорни, а защото те не засягат самата смърт, доколкото оставят свидетеля да се върне към живота. Да имаш краен опит за смъртта, да се доближиш на предела, все пак буквално означава *да не си я изпитал*, да не знаеш *нищо*, поради което си могъл да се завърнеш. Завръщат се от смъртта единствено тези, които никога не са я постигали. Ние, които още не сме били там, вярваме – неоснователно – че можем винаги да говорим за смъртта, както говорим за всичко останало (казвайки нещо, докато всъщност то е нищо), ние наистина не бихме могли да кажем нищо за нея. В най-добрия случай можем да си го въобразим, но тогава нашите мнения, представи и предполагаеми схващания за смъртта са напълно произволни, те не носят никакво познание и отразяват единствено нашите фантазии. Дали оценяваме смъртта като ужас, като отгих или утеха, като нищо или упойка, това не ни казва нищо за смъртта, а ни препраща чисто и просто към нашите сънища и кошмари. Всъщност ние бихме могли напълно основателно да си я представяме и като освобождение, като екстатично щастие и неугържима радост. Фактът, че тези въображаеми представи не ни идват често на ум, показва единствено нашето отчаяние и липса на амбиция; ала те не са по-устойчиви, отколкото негативните или неутрални въображаеми представи.

Казват, че не можем да видим смъртта в лице, не повече от слънцето. Всъщност изобщо не можем да видим смъртта, нито в лице, нито отстрани, още по-малко в гръб. Тя си остава невидима за нас, защото, за да можем да я видим, би трябвало виделият я да изчезне. Или по-точно – виделият я *и* изчезнал, след като е изпитал смъртта, да се завърне при нас, за да ни каже истината за нея (ако открие такава). Подобно противоречие може да се преодолее само при едно условие: че някой възкръснал свидетелства. Единствено този, който е изпитал смъртта в дълбочина, само той би могъл да каже нещо. Следователно единствено Христос, доколкото е възкръснал, може да свидетелства за смъртта.

III

Водещата нишка в тези аналогии отвежда към Христа. Дали става дума за нещо повече от аналогия? Преди да отговорим, доколкото мога, на този въпрос, би следвало да отбележа, че парадоксът на смъртта – която никои не може да изпита в действителност и в същото време да каже нещо за нея – се възпроизвежда в парадокса на светостта. Всъщност светостта, дефинирана най-общо, както ни учи историята на религиите, разграничава това, което принадлежи към божественото, от онова, което остава в света; това, което е в храма, от онова, което остава на неговия праг (про-фанното, pro-fanum), накратко, установява граница, която не можем да претъпим без заплахата или без конкретни и сложни процедури по пречистване. Ала в библейското Откровение светостта не се ограничава до разделения в зоните на опита, тя засяга онова, което е абсолютно присъщо и неотнимаемо на Бога. Защото Бог разрешава да го прославят като *Светия*. „*И викаха [Серафимите] един към други и думата: свет, свет, свет е Господ Саваот! Цяла земя е пълна с Неговата слава!*” (Ис. 6:3). Или пък: „*Свет, свет, свет е Господ Бог Вседържител (Pantokrator), Които е бил, Които е и Които бъде*”. (Откр. 4:8). Бог се различава от света и другите богове, доколкото е „*величествен със светост*” (Исх.15:11). Той се откроява така, защото никои – никои освен Него – не може да влезе в аурата на неговата святост, което го отделя от всеки друг като Всецяло Другия. „*И извика към него Бог изсред къпината и рече: Моисее, Моисее! Той отговори: ето ме (Господи)! И рече Бог: не се приближавай насам; събуи си обувката от нозете, защото мястото, на което стоиш, е земя света. (Исх. 3:4-5). Бог казва още: „Аз съм Бог на баща ти, Бог Авраамов, Бог Исааков и Бог Иаковов. Моисей закри лицето си, защото се боеше да погледне към Бога” (Исх. 3:6). Другостта на Бога се налага като абсолютна по същия начин, както другостта на светостта. И тази другост на светостта се проявява, доколкото си остава невидима. Или по-точно – тя се проявява като такава единствено като неведома, доколкото не би могла да се превърне в обект за интенционалността на погледа: „(Моисей) каза: покажи ми славата Си”. Господ му отговаря: „Аз ще направя да мине пред тебе всичката Ми слава (...) Застани на тая скала. И кога минава славата Ми, Аз ще те туря в пукнатината на скалата и ще те покрия с ръката Си, докле отмина; и кога Си сваля ръката, ти ще Ме видиш изотзад, а лицето Ми няма да бъде видимо (за тебе)” (Исх.33:19-23). А „лицето Ми не можеш видя, защото не може човек да Ме види и да остане жив” (Исх. 33:20). Славата, сиреч светостта на Бога, се проявява като такава и следователно се проявява като невидима. Светостта белязва режима на самата феноменалност на Бога – неведомата невидимост.*

Без никакво съмнение избраността на народа като народ Божий изисква този народ да влезе в самата святост на Бога, „народ свет” (Изх. 19:6): „*бъдете свети, защото Аз, Господ, Бог ваш, съм свет*” (Лев. 19:2). Ала реалната история на Завета се разгръща като нарастващо противоречие между проявлението на неведомата святост на Бога и немоцта на народа сам да стане свят. Законът на светостта прави очевиден греха и го засвидетелства като контрадоказателство на не-светостта, на профанацията на народа. Доколкото „... *в Закона имаш образеца на знанието и истината*” (Рим. 2:20). Така светостта на Бога остава невидима сред човеците и дори (навсякъде) сред „светия народ”, както го показва един абсолютно нов човек „*Защото Законът бе даден чрез Моисея, а благодатта и истината произлезе чрез Исуса Христа. Бога никой никога не е видял. Единородният Син, Който е в недрата на Отца, Той Го обясни*” (Иоан. 1:17-18).

Христос носи светостта на Бога в света, обобщавайки сам в себе си съвкупността на предполагаемо светия народ. Светостта на Бога се проявява в света най-вече в лика на Христа, който единствен е могъл да каже отпреди Авраама и Моисея: „*Който е видял Мене, видял е Отца*” (Иоан. 14:9). Ала тази проява на святост дори и в плътта на Словото буквално спазва общата характеристика – неговата невидимост спрямо света, неговата невидимост като обект, подлежащ на интенционалност. Онова, което наричаме месианска тайна, всъщност е само доброволна потайност, удръжача възможна видимост, запазена за неколцина привилегировани, но отказана на тълпата. Тя произтича от факта (от правото), че светостта не би могла да бъде видяна от оновова, който сам (още) не е свят: проявлението може да се осъществи в степенята, в която очите могат да го понесат. „*Имам още много да ви говоря; ала сега не можете го понесе*” (Иоан. 16:12). Невъзможността на хората (не само на тълпата, но и на римските войници и началници, на свещениците и книжниците, както и на самите ученици, най-вече на тях самите) да понесат видимото, се засилва в степенята на все порадикалното и сияйно разкритие на светостта, в което Синът и Отецът взаимно се възславят в славата на Духа. Кулминацията на това противоречие е в мълчанието и преображението на Христа по време на неговите страсти, където максимумът святост се поглъща в максимума невидимост, в смъртта. Пасхалната слава в известен смисъл остава невидима, защото нейната тържествувача святост не винаги може да се отрази в света, който тя все пак отменя. Ето защо тя може да се разкрие на самите вярващи единствено в степенята, в която те са способни да я „понесат”: защото „... *очите им се премрежиха, за да Го не познаят*” (Лук. 24:16), а „... *учениците не познаха, че е Исус*” (Иоан. 21:4). Поради което в Емаус светостта прибягва до полуяснотата на свещеноедействието, видим знак за невидимото, посредством преломението на хляба⁵.

Така светостта, дори тази на Христа, дори тази на Възкръсналия, си остава по дефиниция невидима.

IV

Един мислител е схванал и формулирал този парадокс по-добре от другите. Паскал прави различие между три порядъка, йерархизирани помежду си: първо, порядъкът

⁵ Лук. 24:30.

на плътта, отнасящ се до телата и властта в света като цяло и в частност до властта на владетелите, управляващи в осезаема видимост. На второ място идва порядъкът на умовете, обхващащ умопостижимото, науките и истините, особено логиките на учените и философите, които се проявява в рационална светлина. И най-накрая е порядъкът на сърцата, където господства единствено милосърдната любов, нейното разпространение и святост, в светлината на Христа, обемаща всички тези, които назоваваме светци. Паскал обаче установява закон, регулиращ съответните проявления в тези три порядъка: проявленията на случващото се в по-нисшия порядък остават невидими за останалите; с други думи, нито един порядък не вижда проявлението на по-висшите, докато от невидимостта на по-висшия порядък великолепно се вижда доминиращият порядък. „Целият блясък на земното величие няма никаква стойност за хората, отгадени на умствени стремления. Величието на ума е невидимо за царете, богатите, военачалниците, за всички високопоставени хора, роби на плътта”⁶. Следователно светците „виждат само Бог и ангелите, а не телата и любознателните умове; Бог им стига”⁷. Светците остават невидими за всичко, което не принадлежи към светостта, тъй както учените и мислителите остават невидими за света на плътта (който днес тривиално наричаме *медиа* и реклама, накратко, света, сведеи до онова, което телевизионните екрани могат да уловят в качеството им на материални обекти). Този закон не търпи никакво изключение и не би трябвало да има такова. По силата на което светостта се завръща в света, а учените умове и мислителите следва да могат да се измъкнат от нейната профанация, за да си останат самите те независимо от стръвното любопитство, гибелно за телата.

Светостта на светците си остава и трябва да си остане невидима за всичко, което не принадлежи към светостта. Тук не става дума за някаква модерна митология, която да се прибави към фигурите на прокълнатия поет, на скитника евреин, на клетите и унижените (макар тя да ги озарява с нова и благосклонна светилна), а за „... *Вашия живот скрит с Христа в Бога*” (Кол.3:3).

Накратко, става дума за режим на феноменалност, присъщ на светостта, който може да се прояви единствено за тези, които са го изпитали, сиреч са минали в него и няма да се завърнат, изчезвайки от очите на онези, които все още не са минали през това. За явеност, присъща на християнското и юдейско Откровение, такава, каквато със строгост я формулира Иоан: „*Вижте, каква любов ни е дал Отец – да се наречем чеда Божи и сме. Затова светът не ни знае, защото Него не позна. Възлюбени, сега сме чеда Божи; но още не е станало явно, какво ще бъдем. Знаем само, че, кога стане явно, ще бъдем подобни Нему, защото ще Го видим както си е*” (1 Иоан.3:1-2). Без ни най-малко да става дума за някакви строго правило на явеността, а по-скоро за явления, видими в невидимостта, както тези от останалия свят.

Превод от френски: Тони Николов

⁶ Мисли, 793. Виж Блез Паскал. Мисли. С.: НИ, 1987, с. 335, превод Лилия и Анна Сталеви. – Б.пр.

⁷ Пак там. – Б.пр.

Проф. д-р Георги Капривев (Бургас, 1960) е завършил философия в СУ, специализирал е в Кьолн и Париж. Президент на комисията „Византийска философия“ на Международното общество за изследване на средновековната философия (S.I.E.P.M.). Член на Обществото за философия на Средновековието и Ренесанса (GPMR) в Германия. Член на Института за средновековна философия и култура (София). Член на Американското семиотично общество. Съосновател на Европейския висш колеж за антична и средновековна философия (EGSAMP). Гост-професор в Кьолнския университет 2005/6 г. Гост-лекторати в университетите на Амстердам, Бари, Берлин, Бохум, Вюрцбург, Карлсруе, Кьолн, Лече, Хановер, Цюрих и др. Автор е на 17 книги, между които *Максим Изповедник. Въвеждане в мисловната му система*, Изток-Запад, София, 2010; *Philosophie in Byzanz*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005; *...ipsa vita et veritas. Der „ontologische Gottesbeweis“ und die Ideenwelt Anselms von Canterbury*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 1998. Съиздател на „Архив за средновековна философия и култура“ и „Bibliotheca christiana“. Преводач от латински, старогръцки, немски и руски

Георги Капривев

АКСИОМАТИКА, ИСТОРИЧНОСТ, РЕЦЕПЦИЯ: ВИЗАНТИЙСКАТА ФИЛОСОФИЯ И НЕЙНИТЕ СЪВРЕМЕННИ ПРОЕКЦИИ

Не съществува „неутрална“, радикално безпредпоставъчна философия, освен във взора на някакви много грижливо промити, повърхностни или просто слаби умове.

Всяка философска система, която е положена върху добра основа и не иска да е семпла схематика, трябва да е способна да рефлектира върху контекстуалната база на своите аргументи. Едва така тя може да бъде критичен дискурс. В самата ѝ координатна система се съдържат и антропологичното, и историческото измерение. Философията следователно няма право да издига претенции за абсолютна компетентност в познавателната сфера и абсолютното знание не може да бъде поради това нейна непосредствена цел. Тя не е мъдростта, а е стремежът към нея; тя постига знание, достъпно за *condition humaine*¹.

¹ Cf. A. Speer, *Fragile Konvergenz. 3 Essays zu Fragen metaphysischen Denkens*, Köln, 2010, 11-32.

Всяко философско учение се основава върху някаква аксиоматична база. От това, дали то рефлектира този факт или не, зависят единствено качеството и устойчивостта му, а не споменатото обстоятелство. По норма тази база не подлежи на експлицитно изричане; тя се тематизира едва тогава, когато парадигмата започне да кризи. Става дума за системата на „предпредикатните очевидности“ на всяко мислене, включително философското. В случая с философията обаче те трябва да са и предварително проявили дискурсивното си засвидетелстване.

Изказаната обща позиция е валидна и за византийската философия, при което застъпниците на тази философска платформа са си давали съвсем ясна сметка за това.

1. Самоопределянето на византийската философия като християнска философия

Извеждането на аксиоматиката на византийската философия предполага едно предварително прецизиране на самото понятие. Когато говоря за „философия във Византия“, имам предвид съвкупността на всички философски проекти във византийската култура. Те се различават помежду си в такава степен, щото би могло да се настоява, че във Византия е имало толкова философии, колкото са били философите. Специализирано гледани, всички те са ликове на християнската философия. Единственото изключение би бил късният Плитон, ако действително е развил приписваното му новоезическо учение. Под „византийска философия“ разбирам в един по-тесен смисъл философските тенденции, различаващи се от западните традиции най-вече с това, че поставят по-мощно ударението върху динамиката на битието. Те издигат за най-първи обект на философския размисъл не същността, субстанцията или биващото само по себе си, а неговата действителност, неговите действия и движения, и в този смисъл неговото съществуване, чрез което тъкмо може да бъде познавана и същността му. Това особено нюансиране на сърцевинната метафизична проблематика оценявам като специфичен принос на философската култура във Византия. Обект на настоящото ми размишление ще бъде именно това направление.

И византийците тълкуват теоретичната философия най-вече като изследване на логоса на биващото като биващо (*λόγος τῶν ὄντων ἢ ὄντα*). Тя се гледа като постигано чрез естествения човешки разум истинно знание за познавателно даденото битие, способно да открива действителните му закони. От тази перспектива философията бива масово схващана като универсалния рационален пътеуказател по пътя към истината, при което се акцентира дискурсивният ѝ характер. Философията и съответните ѝ познавателни практики остават в сферата на дискурса, на рационално постижимото и понятийно артикулируемото.

Заедно с това философската практика във византийския контекст не би могла да бъде разгръщане на някакво кое да е исторически вече развито учение. Дистанцирането от елинските философски програми е норма във византийска-

та култура. Още капагокиѹците отхвърлят ἡ ἕξω или ἕξωθεν φιλοσοφία, т.нар. външна философия, респ. философските учения на елините, противопоставяна на „нашата философия“ (ἡ ἡμετέρα или καθ' ἡμᾶς φιλοσοφία), тоест на философията, практикувана от християните. Едно устойчиво правило изисква изучаването на езическите философски учения да става само за образователни цели, докато следването на присъщите им суеверия бива погхвърлено на анатема (чрез *Синодика на православieto*, в главите против Йоан Итал).

Още при Максим Исповедник, който и в това отношение действа като законодател (значението му за Изтока може да бъде сравнено само с това на Августин за Запада²), практикуваната от християните философия се определя като „християнска философия“, респ. „философия според християните“ (κατὰ Χριστιανούς φιλοσοφία)³, която той вкарва като учение на отците в конкуренция с (елинските) философи⁴.

Твърде е симптоматично, че понятието „християнска философия“ се налага на Запад едва през ХХ в. благодарение на Етиен Жилсон, и то постепенно, след тежки спорове в началото на 30-те години (при което аргументите на Жилсоновите опоненти и до днес биват привиждани като валидни⁵) и чрез солидни корекции на първоначалната концепция⁶, докато за византийската култура то е по-скоро традиционно очевидно. Дори самото това обстоятелство насочва към разликите във формулирането на понятията за философия в западната схоластика и във византийската мисловна култура.

Византийците различават теологията и философията не по начина, характерен за схоластика или за Новото време. Те остават верни на понятиенния порядък, установен още в ранните християнски векове. В този контекст теологията в собствен смисъл на думата не е действие на човешкия ум. Тя не е рационална дегукция от гадени по откровение предпоставки, а е самоизричане на Бога, даващ на човека опит за самия Себе Си. Теологията е Слово Божие в смисъла на Genitivus subiectivus⁷. Този мистичен опит, тълкуван като причастност към божествения Дух, не е постижим по силата на човешките способности и не може да бъде сам по себе си дискурсивно артикулиран. Богословският опит, който е интимен, безотносителен и по същество невремеви, полага всички други сфери като „външни“. Те формират „другото“, тълкувано като съвкупността

² Така още J. Meyendorff, *Byzantine Theology*, London – Oxford, 1975, 39 [бълг.: Й. Майендорф, *Византийско богословие*, прев. Б. Рушкова, София, 1995, 52].

³ *Mystagogia*, 5 (PG 91, 673B).

⁴ Cf. *Opuscula theologica et polemica*, 26 (PG 91, 276AB).

⁵ Cf. R. Brague, „Wie islamisch ist die islamische Philosophie?“, in: *Wissen über Grenzen. Arabisches Wissen und lateinisches Mittelalter (Miscellanea mediaevalia 33)*, ed. A. Speer / L. Wegener, Berlin – New York, 2006, 165-178.

⁶ Cf. W. Kluxen, „Die geschichtliche Erforschung der mittelalterlichen Philosophie und die Neuscholastik“, in: *Christliche Philosophie im katholischen Denken des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, ed. E. Coreth / W. Neidl / G. Pfligersdorffer, Graz – Wien – Köln, 1988, 379-383 [бълг.: В. Клуksен. Историческото изследване на средновековната философия и неосхоластика (прев. Г. Каприев). във: Е. Жилсон и Ф. Бьонер. *История на християнската философия*. Стара Загора, 1999, 688-694].

⁷ По този остроумен начин Филип Роземан обобщава моята теза в рецензията си за книгата ми *Philosophie in Byzanz – Tijdschrift voor filosofie*, 1 (2006), 171.

на природните и социалните условия за възможност, чрез които „вътрешното“ проявява себе си в историческото времепространство.

От тази перспектива християнската философия и спекулативната теология биват полагани на едно общо ниво. Теологията като човешки мисловен акт се схваща като рефлектиране върху благодатно придобитото богопознание и поема ролята на най-възвишения метафизичен дискурс в рамките на „първата философия“. Те двете, дискурсивното богословие и философията, проявяват от хоризонта на същинската теология вторичен характер и задачата им се състои в по възможност максимално адекватното тълкуване посредством естествения човешки разум на свидетелствата на имащите мистичния опит. Както по принцип, така и исторически ни най-малко не е задължително фигурите на богослова и тълкувателя на богословските съдържания да съвпадат в едно лице.

Познавателното измерение и историческото осъществяване на теологията в същински смисъл е мъдростта. Чрез гумата „мъдрост“ (*σοφία*) бива означавана собствено Божествената мъдрост, насочена към творението и присъстваща в онези, които я притежават, в зависимост от собствената мяра на всеки един от тях. В настоящото състояние на човешкото обаче мъдростта, която би могла да бъде постигана, е незаобиколимо свързана с икономията. Иде реч за едно ниво на богопознание, достъпно лице в лице с тоталната непреодолимост на границата между Бог и човека.

На едно място Максим Изповедник размишлява за това, че човекът в новия начин на съществуване бива движен от три неща: от а-логичните представи (*περί φαντασίας ἀλόγου*); от принципите на изкуствата, които той, изхождайки от обстоятелствата, прилага в името на ползата (*περί λόγου τεχνῶν ἐκ περιστάσεως διὰ τὴν χρείαν*); от естествените принципи според закона на природата, за да може да ги познава (*περί φυσικούς λόγους ἐκ τοῦ νόμου τῆς φύσεως διὰ μάθησιν*). Никой от тези мотиви, внушава Максим, не е движил човека поначало (*κατ' ἀρχήν*) и необходимо (*ἐξ ἀνάγκης*). Човекът е стоял над всичко това и не е имал нужда от него. За съвършенството си той се е нуждаел само от безотносителното движение около превъзходящия го, тоест около Бог. Дори самото познание е ставало в райското състояние не чрез естественото съзерцание (*περί τὴν φύσιν θεωρίας*), тоест чрез способностите на естествения разум, а чрез непосредственото познаване на мъдростта, защото не е имало нищо между Бог и първия човек (*οὐδέν οὖν εἶχεν ὁ πρῶτος ἄνθρωπος μεταξύ Θεοῦ καὶ αὐτοῦ*), което да би могло да стане предмет на научното познание (*πρὸς εἶδησιν*) и да възпрепятства постиганото посредством любовта родство (*συγγένεια*) на човека с Бога⁸. С това се подчертава, че дискурсивната активност на разума не е конститутивен елемент на образцово-човешкото, а има суплементарен характер. Става гума за един компенсаторен механизъм, чрез който, макар и в минимална мяра, да бъде наваксвано непосредственото познание на Бога. Рационалността се определя като допълваща действеност, която следва да бъде преценявана само в перспективата на потребностите,

⁸ Cf. Ambigua ad Iohannem (= Amblo), 117 (PG 91, 1353C-1356A).

характерни за актуалния начин на съществуване на човека⁹. Философията и дискурсивната теология се числят изцяло към тази сфера.

От такъв хоризонт Максим говори не само за различията, но и за необходимата връзка между мъдрост и философия. Мъдростта е познавателното измерение и познавателното осъществяване на богословския опит¹⁰. Мъдростта, подчертава Максим, е причината за възникването на философията и заедно с това нейната цел. Тя стои в началото на философския генезис и мотивира философията като нейна финална причина. Целта на философията е да се влее в мъдростта. Да стане мъдрост. Тя крачи към мъдростта като към своя целева причина в едно свързващо ги сродство (*οἰκειότης σχετικῆ*)¹¹. Относителната самостоятелност на философията следва от необходимостта богопознанието в този начина на съществуване на човешката природа да се осъществява и чрез творението и природните логоси, при което тяхното познание със силата на разума е тъкмо областта на философското¹².

По тази причина Максим заявява необходимия синтез на философията с вярата, обявена за фундамент на философското (при което самата вяра се дефинира като „истинно знание” – *γνῶσις ἀληθῆς*)¹³. Максим тълкува четворността на Евангелията в аналогия с четирите елемента на природата на сетивния свят: земя, вода, въздух, огън. Той казва още, че четирите Евангелия следва да се схващат като символ съответно на вярата, практическата, естествената и теологическата философия. В тази аналогия вярата се сравнява с елемента земя¹⁴. Нужно е, наистина, да се говори за йерархия на природните елементи, без обаче да се забравя, че те могат да бъдат тълкувани като елементи на космическата природа единствено при тяхното общо битие и взаимно действие. По силата на аналогията същото трябва да се твърди и за връзката между вяра, практика, естествено познание и теология. Обратното, според възгледа на Максим, би svelo до абсурд човешкото познание и самото човешко съществуване¹⁵. Християнската философия е изобщо възможна само в рамките на този неразкъсваем контекст.

2. Аксиоматиката на византийската философия

Вярата и богословският опит генерират по дефинитивен начин базата на византийската философия. Заедно с това е – също така дефинитивно – невъзможно

⁹ Вж. Г. Каприев. Свободните и полезните изкуства според нормата на монашеския живот във Византия. – Християнство и култура, 2/2010 (зима), 54-55.

¹⁰ Cf. *Ambigua ad Thomam* (= AmbTh), praef. (PG 91, 1032A).

¹¹ Cf. *Amblo*, 10 (PG 91, 1136CD).

¹² Тук следва да бъдат забелязани както аналогията с Аристотеловото схващане за мъдростта, така и християнското претълкуване на това схващане – cf. *Aristoteles*, Met., A1-2 (981b27-983a11); A. Speer, *Fragile Konvergenz. 3 Essays zu Fragen metaphysischen Denkens*, Köln, 2010, 16-18.

¹³ *Capita theologica et oeconomica* (= ThEc) 1, 9 (PG 90, 1085CD).

¹⁴ *Amblo*, 21 (PG 91, 1245D-1248A).

¹⁵ Cf. G. Kapriev, „Der Gebrauch der Vernunft und die Offenbarung gemäß Gregorius dem Theologen, Maximus Confessor und Johannes Damascenus“, in: *De usu rationis. Vernunft und Offenbarung im Mittelalter*, ed. G. Mensching, (= *Contradictio*, 9), Würzburg, 2007, 41.

те сами по себе си да поемат тази функция. Тяхното своеобразие се гради не на последно място от дискурсивната им неартикулируемост. Някаква изходна точка на философията, неадекватно придавана на разума, е точно толкова невъзможна, колкото наличието на каквато и да е ирационална теоретична философия. Собствената философска база на християнската философия следва да бъде откритвана отново в областта на артикулираната теология, при което обаче в този случай се има предвид не спекулативното, а догматичното богословие. Обемите на догматиката са тъкмо аксиоматичната основа на християнската философия.

Догмата на източната Църква в нейната пълнота е целостта на континуитетно засвидетелстваната в Писанието и Преданието вяра на Църквата. Догматичното засвидетелстване на вярата се схваща като възможно най-отчетливата демонстрация на вътрешната съгласуваност на цялото учение с пълния обхват на Преданието¹⁶. Макар източната Църква да не припознава като догматика *par excellence* някаква „dogma definitum“, идваща от някоя си авторитативна учителна институция, все пак като ръководни догматични свидетелства най-напред се гледат формулираните решения на вселенските и на някои поместни събори. Самото изготвяне на тези формулировки обаче, както и координирането на догмите едни с други и с цялото системно съдържание на изграденото върху тях мислене, включва в себе си много интензивна философска работа.

Няма да се въздържа да приведа и тук моя пример фаворит. Става дума за една значима редакция на Втория член от Символа на Вярата, предприета от Втория вселенски събор. Никеийският събор включва във Второто изречение на Символа, още преди въвеждането на философски произведеното понятие „единосъщен [на Отца]“ (*ὁμοούσιον [τῷ πατρὶ]*), подчиненото изречение „тоест от същността на Отец [роген]“ (*τοὔτέστιν ἐκ τῆς οὐσίας τοῦ πατρὸς [γεννηθέντα]*)¹⁷. Този израз отпада на Константинополския събор по разбираеми причини. Никеийският Символ на Вярата употребява (в последното си изречение) почти синонимно понятията „ипостас“ (*ὑπόστασις*) и „същност“ (*οὐσία*)¹⁸. След философската работа на Кападокийците, целяща не на последно място тъкмо понятиите дефиниции на „същност“ и „ипостас“, става очевидна некоректността или във всеки случай двусмислеността на това подчинено изречение.

Подобна философска работа може да бъде исторически установена във всички случаи на догматично формулиране. Едва след догматизирането на съответните положения те вече не се числят към сферата на философските компетенции. След това те могат да бъдат тълкувани, не обаче разширявани или преобразувани. Защото става дума за аксиоми, тук не може нито да се аргументира, нито да се преформулира: те вече не подлежат на дискусия. Тъкмо аксиоматиката става база за изработването на теологумените, философемите и аргумента-

¹⁶ H.-J. Schulz, „Einführung zur Übersicht über die Glaubensurkunden“ – Въведение към E. v. Ivanka, „Das Dogma der orthodoxen Kirche im Spiegel der wichtigsten Glaubensurkunden“, in: Handbuch der Ostkirchenkunde, Bd. 1, ed. W. Nyssen / H.-J. Schulz / P. Wiertz, Düsseldorf, 1984, 289.

¹⁷ Cf. H. Denzinger, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, ed. P. Hünermann, Freiburg Brsg. – Basel – Rom – Wien, ³⁹2001, 125 (S. 62).

¹⁸ *Ibid.*, 126 (S. 64).

ционните системи на византийските философи, в което се състои същинската им специализирана дейност и чрез което трябва да се съди за своеобразието и качеството на философските им програми. Подходите в областта на философско-богословската спекулация изглеждат съвсем различно в сравнение с отнасянето към догматиката. Тук се проявява личната креативност на мислителя, както и философският му характер, и едва тук философите показват готовност да търсят отговори срещу аргументите на своите опоненти и да дият решения, независимо дали тези опоненти споделят аксиоматичната база или не¹⁹.

Казаното за аксиоматиката по никакъв начин не отменя факта, че византийската философия съдържа като свои иманентни основни елементи историчността и времеостта. Същинската изследователска сфера на философията е икономията. С това се имат предвид проявленията на Бога в сътвореното битие (тоест актовете на творението, провидението, боговъплъщението, както и спасението и обожението на човека), които могат да бъдат схващани от естествения човешки разум в едно опосредствано познание. Докато дискурсивно неизразимият богословски екзистенциален опит стои по същество извън времето и историята, цялата икономия се разгръща във времето и е немислима без времеостта, защото тя, икономията, обхваща тъкмо свещената и космическата история. Времеостта и историчността са основни елементи на философията изобщо, от които произтича философската *differentia specifica*.

Това се отнася по дефиниция и за спекулативната теология. Тогава, когато тя тълкува божествената икономия, тя по необходим начин включва в предмета си времето и историята. Самото тринитарно богословие обаче също не остава извън периметъра на това правило. Понятийното обхващане на даденото по откровение протича във времето и стои в необходима връзка със съответната времева точка, чрез което се предпоставя историческото разгръщане на богословската понятийност. Тя е в задължителна обвързаност с времето и историята; богословският размисъл по никакъв начин не може да отмахне времето и историческото.

Проявяването на богословското знание също протича исторически и в историята, при което концептуалното знание, както философското, така и богословското, има смисъл единствено при своето историческо разгръщане. С това е свързана не само прочутата „византийска субтилност“, тоест развиването и прецизирането на понятийната система, но и самата жизнеспособност и актуализация на философската практика. Историчността е перспективата, от която византийските мислителі угържат своята обвързаност към традицията и аргументират коректността на тази си отнесеност, при което те имат опора в очевидността на тезата за траещото реновиране в хода на историческото

¹⁹ Вж. по-подробно във: Г. Каприев. Латински влияния върху анти-латините. Философия срещу църковна политика? – Християнство и култура, 8/2008 (есен), 72-80.

време като структурен елемент на тази традиция²⁰.

3. Съвременната рецепция на византийската философия

След падането на Константинопол през 1453 г. започва залезът и на философската традиция във Византия. Представяни чрез все по-малко автори и отличаващи се с все по-ниска креативност и оригиналност, и последните ѝ прояви заглъхват най-късно около средата на XVIII в. През последните десетилетия на същия век по саморазбиращ се начин и в културната сфера на византизма, тоест в културно формираната от Византия кръг, интересът към философско знание започва да се задоволява посредством формите на западното мислене и особено чрез философските модели на Просвещението. Тази ситуация бива мощно легитимирана от нововъзникващите университети и другите институции на знанието. През последните около 200 години едва ли може да бъде идентифицирана академична фигура, която да е представлявала като своя философска програма византийската философия в пълния обхват на нейните измерения.

Специализираните изследвания на византийската философия започват около средата на XX в. и биват документирани най-напред чрез издадената през 1949 г. в Париж книга на Василиос Татакус *La philosophie byzantine*. Изследователските проекти проявяват междуременно нарастваща интензивност и дават респектиращи резултати²¹. Налице са освен това позитивни опити за прилагането на отделни мотиви, методи и концепции на тази философия в съвременни научни програми, дори извън сферата на собствено философското. Искам да спомена накратко два от тях. Те и двата са свързани с осевия концепт на византийската философия, а именно с учението за енергиите.

Проектът на Иван Чалъков и Георги Каприев²² се заема от социологическа гледна точка с теорията за действието, доразвивана в рамките на византийската философия и имаща корените си в учението за битието от перспективата на триадата *οὐσία-δύναμις-ἐνέργεια*, формулирано от Аристотел и неговите елински (главно неоплатонически) продължители. Той цели нейното приложение

²⁰ Вж. по-подробно във: G. Kapriev, „Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit als Grundelemente der byzantinischen Philosophie“, in: *Die Geschichtlichkeit des philosophischen Denkens*, ed. G. Kapriev / G. Mensching, Sofia, 2004, 58-71. Едно системно класифициране и интерпретация на моя анализ вж. във: M. Trizio, „Byzantine Philosophy as a Contemporary Historiographical Project“, in: *Recherches de Théologie et Philosophie médiévale*, 1 (2007), 272-274. Относно понятието за традиция вж. V. Lossky, „Tradition and Traditions“, in: V. Lossky, *In the Image and Likeness of God*, New York, 1974, 141-168.

²¹ Cf. L. Benakis, „Current Research in Byzantine Philosophy“, in: *Byzantine Philosophy and its Ancient Sources*, ed. K. Ierodiakonou, Oxford, 2002, 283-288; G. Kapriev, „The Modern Study of Byzantine Philosophy“, in: *Bulletin de philosophie médiévale*, 48 (2006), Leuven, 3-13; M. Trizio, „Byzantine Philosophy as a Contemporary Historiographical Project“, in: *Recherches de Théologie et Philosophie médiévale*, 1 (2007), 247-294.

²² Cf. G. Kapriev, I. Tchalakov, „Actor-Network Theory and Byzantine Interpretation of Aristotle's Theory of Action: Three Points of Possible Dialogue“, in: *Yearbook of the Institute for Advanced Studies on Science, Technology and Society*, Volume 57, ed. A. Vamme / G. Getzinger / B. Wieser, München – Wien, 2009, 207-238; И. Чалъков, Г. Каприев. Социология на промяната и претърпяването. Във: *Минало и съвремие: 60 години след Иван Хаджийски*. Материали от теоретичната конференция, посветена на 60-годишнината от гибелта на Иван Хаджийски. Троян – 4 и 5 октомври 2004 г. Изд. В. Топалова / В. Кожухарова, Троян, 2007, 63-83; I. Tchalakov, G. Kapriev, „The Limits of Causal Action: Actor-Network Theory Notion of Translation and Aristotle's Notion of Action“, in: *Yearbook of the Institute for Advanced Studies on Science, Technology and Society*, Volume 47, ed. A. Vamme / G. Getzinger / B. Wieser, München – Wien, 2005, 389-433.

В контекста на съвременни социологически програми и особено на *actor-network theory* и *sociology of regimes of engagement* с тяхната критика срещу утвърдените анализи на човешките действия (human actions). Става дума за методично ползване на тази теория, откриващо едно друго измерение на проблематиката в сравнение с модерните философски и социално-научни концепции. Проектът се основава на три основни пункта: 1) „двойната природа“ на действията на същността, разделени още при Аристотел на „каузални или инструментални действия“ (движения) и „екзистенциални действия“ (енергии в собствения смисъл на думата); 2) развитите във Византия концепти за *ὑπόστασις* и *περιχώρησις* (взаимно проникване); 3) характерно интерпретираното понятие *ἕξις* (устойчиво вътрешно състояние или предразположение). Чрез това се прави опит за понятийно изясняване на емпирично установимите различия между начините на действие при различните субекти на действието и на личния или по-скоро ипостасния фактор при насочването и определянето на действието. Според авторите тази новоизградена перспектива разширява ресурсите ни за разбиране на човешката активност. Това важи особено за анализите на такива малко изследвани или просто пренебрегвани феномени на социалния живот като съпротивата, устояването, иновацията. Оттам се придобива възможността те да бъдат разглеждани сами по себе си, а не да се редуцират до отклонения и преноси или обаче да се тълкуват в духа на някаква нездрава социологическа мистика. Освен това става възможно последователното анализиране на интеракциите между човешки и нечовешки дейци, при което социалната роля на последните се въвежда в зрителното поле на научните социални изследвания.

Проектът на Стоян Танев²³ анализира употребите на понятието „енергия“ в богословието на съвременната Православна църква и във физиката (особено в квантовата физика), както и потенциалната релевантност на подобно паралелно изследване. Извеждат се съществени съответствия, при което различаването между същност и енергия полага мостовете между видимо и невидимо, прикрито и открито, познаваемо и непознаваемо. Важен е изводът, че и в двете сфери епистемологичното ниво е в зависимост от онтологическата парадигма. Невидимата и непредставима природа на биващото се тълкува и в двата случая върху фона на съответната система от социални дейности и на общностния живот, които се определят от конкретните развития на интелектуалната и/или сакраменталната традиция. И в двата случая се аргументира посредством границите на познавателните способности, при което тези граници се дефинират като част от самото познание. И в двата случая се оперира с два по необходимост различни езика на анализа, следващи антиномичната същина на познаваното. По този начин се формира една нова логическа структура, водеща отчасти нормативната „Аристотелова“ логика и особено отчасти метафизичната ѝ база. Най-сетне бива демонстриран потенциалът на паралелния анализ, чрез който и теологията, и физиката биха били в състояние да обясняват и систематизират посредством концептуалната аналогия иманентни неизяснени

²³ S. Tanev. The Concept of Energy in Orthodox Theology and in Physics, in: *The Wedding Feast*, Proceedings of the Colloquia of Orthodox Theology of the Université de Sherbrooke, 2007-2008-2009, ed. P. Ladouceur, Montreal, 2010, 67-102.

проблематики.

Доколкото имам право да съдя, смея да твърдя, че тези проекти са иновативни и продуктивни в своите изследователски области. Дали обаче това е специфично реанимиране или някакъв исторически upgrade на византийската философия? Не, не е. Наистина, тук става дума за ползване на мотиви, методи, понятия и позиции, свойствени на византийската философия и гаже числящи се към нейните емблеми. Иде обаче реч именно за употреби, имащи фрагментарен характер и изолирани от първоначалните им системни топоси. Те са инструментализирани и положени в съвсем други мисловни формати. Те функционират в моделното пространство на модерното и постмодерното мислене на Запада без оглед на същинските проблематики на византийската философия и нейната собствена структура. От самото това се извежда едно обратно действащо доказателство за конституцията на тази философия: споменатите проекти не са жестовете на това философстване тъкмо защото са сепарирани от аксиоматичната база и дори в някакъв смисъл съзнателно я заскобяват. По своя характер византийската философия е аксиоматична; тя е християнска философия по своето съществуване.

Йозеф Мария Бохенски е роден на 30.08.1902 в Шчужов (Полша). Поради ангажимента си в съпротивата срещу Съветска Русия, през 1920 г. напуска правния факултет на университета в Лвов и продължава обучението си в Познан, където до 1926 г. следва икономика. През 1927 г. встъпва в Доминиканския орден. От 1928 до 1931 г. учи философия и педагогика във Фрайбург (Швейцария). Защитава дисертация през 1931 г., а в периода 1931–1934 следва теология в Angelicum (Папски университет „Св. Тома от Аквино“), Рим, където през 1934 г. защитава и богословската си дисертация. В същата година е назначен за преподавател, а от 1935 до 1940 г. е професор по логика в същия университет. Взима активно участие във Втората световна война като офицер в полската, а след това във френската и в английската армия. От 1945 г. е професор по философия на XX век във Философския факултет на Университета във Фрайбург (Швейцария). В периода 1950/52 е декан на този факултет, а 1964/66 е ректор на университета. Създава Института за Източна Европа във Фрайбург, издава списания и публикува изследвания, посветени на съветския режим, които предизвикват омразата на казионните марксисти. Основател на научната съветология. Консултира правителствата на Германия, Южна Африка, Аржентина, САЩ и Швейцария. През учебната 1955/56 преподава като гост-професор в университета на Нотр Дам, Индиана. Пенсioniра се през 1972 г. Умира на 08.02.1995 г. във Фрайбург, Швейцария. Сред книгите му са: *Европейска история на съвременността* (1951), *Библиография на съветската философия* (седем тома, 1960), *Философията. Въведение* (1963), *История на формалната логика* (1970), *Съвременните мисловни методи* (1980), *За смисъла на живота и за философията* (1987), *Авторитет, свобода, вяра* (1988) и др.

Предлаганият тук текст е последният в серията от десет лекции с общо заглавие *Пътища към философското мислене*, четени от Бохенски между май и юли 1958 г. по баварското радио.

Йозеф Бохенски

АБСОЛЮТНОТО

В тази последна медитация от нашата поредица стигаме до проблема за абсолютното – така упорстват философите да наричат безкрайното. И то стигаме до говоренето за него едва накрая, защото според философите Бог – за него става дума – съвсем не стои в началото, както е за вярващия. Ако философът изобщо го достигне, то става едва след дълго бродене през царството на крайното, на биващото в света.

Една съвсем специфична трудност на тази област се състои в това, че има два пътя към Бога: пътят на религията и пътят на философията. Човекът обаче е едно единство; не е толкова лесно да се отдели вярващият от мислителя. Затова е винаги налице опасността нашата вяра да оказва влияние върху философ-

ското ни мислене, така че ние, особено по този въпрос, да настояваме на нещо като на рационално доказано, което обаче разумът сам по себе си, философията, не може да постигне. А това е направо непозволено. Уайтхед каза веднъж, че сред водещите метафизици от нашия културен кръг има само един-единствен, който е мислил за Бог независимо от вярата, а именно Аристотел. Всички след него, от Плотин насам, били стояли под влиянието на вярата. Повече от онова, до което е достигнал Аристотел, чистата философия не би могла да постигне.

Струва ми се обаче, че тук Уайтхед е преувеличил. Може, така вярвам, и философски да се каже за Бога повече, отколкото е казал Аристотел. От гългата си история ние сме научили преди всичко *едно*, а именно че същност съществуването на Бога не е било сериозно поставяно под въпрос от никого сред големите мислителни. Това би могло да прозвучи странно, помисли ли човек за тъй многобройните така наречени атеисти. Оглежда ли обаче нещата по-отблизо, тогава открива, че големият философски спор съвсем не е за *съществуването* на нещо абсолютно, на нещо безкрайно. *Че* нещо такова има, твърдят с еднаква решимост Платон, Аристотел, Плотин, Тома, Декарт, Спиноза, Лайбниц, Кант, Хегел, Уайтхед, а също така, ако имаме право да сравняваме по-малките с тези велики умове, и днешните диалектически материалисти, официалните партийни философи на комунизма. Защото, докато отричат с велика ярост съществуването на *християнския* Бог, те усърдно настояват, че светът е безкраен, вечен, неограничен, абсолютен. И нещо, което е повече: поведението им, както всеки може да установи без усилие, е в много отношения типично религиозно. Въпросът следователно не е дали има някакъв Бог, а дали той е едно лице, един Дух? Може да изглежда странно, но е така. Може би тук и там има някакви действителни отрицатели на абсолюта; те във всеки случай са много редки и незначителни. Оспорваният въпрос е не, повтарям, дали Бог съществува, а как трябва да го мислим.

Разбира се, и проблемът за съществуването на Бога е също така легитимен. Никой авторитет – даже не и на всички философи, взети заедно – не бива да ни служи за достатъчно основание и ние *трябва* да се питаме кои са основанията, принуждаващи ни да приемем това съществуване.

В това отношение философите могат да бъдат разделени на два класа според ползвания от тях метод да обосноват Божието наличие. Аз ще наричам едните „интуиционисти“, а другите „илационисти“, макар и двете имена да не са съвсем подходящи. Интуиционистите мислят, че Бог, Абсолютното, е даден по някакъв начин *директно*. Че го срещаме в опита си. Трябва да се признае, че подобни философи се срещат твърде рядко, или по-добре, че те рядко са признавали придържането си към подобно учение. Това обаче трябва да е вярно относно споменатите комунистически философи – те никога не са произвели каквото и да е доказателство за наличието на някаква безкрайна и вечна материя. Изглежда, следователно, че притежават някакво непосредствено познание за това. Прочутият френски философ Бергсон не е твърдял, наистина, че подобен опит е бил достъпен за него или за другите философи, той обаче учеше, че то е вярно за мистиците, и дори изграждаше върху това своето доказателство за съществу-

ването на Бога. Става дума обаче по-скоро за изключения.

Човек трябва да различава от чистите интуиционисти мислителите, които, като Макс Шелер или Карл Ясперс например, утвърждават някакво разбиране на Бога, мислейки обаче, че човекът няма опит за него *в самия Него*, а в някакво крайно биващо. За Ясперс човешката екзистенция е онова, което се отнася към самото себе си, а чрез това към своята трансценденция – към Бога. Той схваща следователно – ако можем да кажем така – безкрайното не директно, а индиректно, в самия себе си, в своето собствено битие. Предполагам, Ясперс би протестирал, ако някой би нарекъл това доказателство, а същото трябва да важи и за Шелер. Навярно би могло да се каже, че това е разбиране за крайното биващо, построено тъй, че да позволява схващане на безкрайното. Тогава обаче разликата между това поведение и онова на откровенията и лационисти не би била толкова голяма, както би могло да се помисли първоначално.

И лационистите биват два вида. Някои от тях – например св. Анселм Кентърбърийски, Декарт, Спиноза, Хегел и някои други – мислят, че за съществуването на Бога би могло да се заключи априори, безотносително спрямо опита на крайното биващо, така да се каже, от чистото мислене. Както свойствата на триъгълника се извеждат от неговата дефиниция, независимо дали в света има или няма триъгълници, така би могло да се заключава и за съществуването на Бога.

Това доказателство е обаче опровергано от Тома от Аквино, а после и от Кант, и то с такъв голям успех, че днес то бива представяно много рядко.

Обратно, мнозина философи приемат различни доказателства за съществуването на Бога, основаващи се на опита. Струва ми се, че повечето от тях имат, принципно гледано, същата база. Ще ги представя в облика, който откривам при Уайтхед, големия теоретик на Бога през двайсети век. Защото, струва ми се, казваното от него би било признато по принцип и от останалите мислители в тази група.

И тъй, Уайтхед мисли, че ние може да установим някакво постоянно ставане в света: всичко, което е, *става*. Една ябълка е например първо зелена, а после става жълта. Затова, според него, трябва да се приеме някаква задвижваща сила, стояща зад това ставане. Той я нарича Creativity (креативност), „творческа сила“. Сама по себе си обаче тя не е достатъчна. Ако допуснем, че в света има някакъв напор към новото, не може да стане ясно защо това ново трябва да е оформено така, а не иначе. Може, разбира се, да се каже, че има такива, а не други природни закони, които определят, причиняват факта, че ябълката ще бъде тъкмо зелена или жълта, но не и синя. Така обаче въпросът бива само отместван. Защо измежду някакво безкрайно число природни закони съществуват само тъкмо тези? Защо развитието на света следва само такива пътища, а не други? Тук може, разбира се, да се каже – и често е било казвано – че не можем да дадем никакъв отговор на този въпрос. Уайтхед обаче решително отхвърля този тип поведение. Философът, казва той, е тук, за да *разбира рационално*, за да обяснява. По съществуването си той е длъжен да предпоставя, че има *обяснения*,

че в този свят управлява разумът. Именно тази е основната предпоставка на науката – разликата между философията и частните науки се състои само в това, че философията прилага рационализма *без ограничения*, далеч от татък границата, с която се задоволяват частните науки. Философът, така казва Уайтхед, има правото и задължението винаги да пита: Защо?

Тогава се стига до заключението, че *трябва* да има някакъв Бог – някаква сила над света, която определя хода на света, и то някаква безкрайна сила. Той я нарича „принцип на конкретизацията“, основанието, поради което нещата са такива, каквито са, а не инакви.

Зад това обаче стои освен това следното размишление, което не е било формулирано от самия Уайтхед, но е основоположно тук: Защо, така е било питано, въобще има някакъв свят, и то тъкмо *този* свят, а не някакъв друг? Защото в него няма основание за това. Той би се обосновавал, така да се каже, сам, ако би бил абсолютното. Тогава обаче би съществувало и абсолютното. Ние сме следователно във всички случаи принудени да приемем нещо такова.

За да се избегне подобно заключение, има всъщност само една възможност: трябва да се каже, че в света има нещо ирационално, както гласи елегантният израз, тоест нещо просто абсурдно, безсмислено. И действително, макар и по различен начин, всички, отричащи стойността на по-горе скицираното доказателство, са ирационалисти. Такива са позитивистите, такива са някои идеалисти и най-сетне философът, направил себе си прочут чрез своя атеизъм – Сартр. Сартр е навярно най-интелигентният и най-остър атеист, когото сме имали някога в историята, и затова си струва да характеризираме накратко учението му.

Той е разбрал и преживял в по-висока степен от мнозина други не-необходимостта, недостатъчността на всичко, което заварваме в този свят. Всичко това, казва той, няма оправдание. Съвсем не е нужно да бъде и то все пак е тук. Абстрактният триъгълник или някаква математическа формула се обясняват посредством нещо – те обаче ни най-малко не съществуват. Обратно, съществуването на нещата, на този гървесен корен например, не може да бъде обяснявано по такъв начин. Реално биващото в света би могло да бъде обяснявано само чрез Бог. Сартр обаче не ще да признае никакъв Бог. Той мисли, че Бог би бил някакво противоречие и затова съвсем логично заключава, че всичко биващо, и особено човекът, е абсурдно, безсмислено. Сартр е бил като никои друг в състояние да формулира дилемата: трябва, казва той, да се избере между Бог и абсурдността. Тогава самият той избира абсурдното, безсмисленото. Нека ми бъде позволено странично да отбележа, че всеки, който познава този мисловен ход на Сартр, няма как да го обозначи просто като „екзистенциалист“, както се казва. Сартр със сигурност е метафизик от висока класа. Дори да се заблуждава, той се заблуждава на едно ниво, което мнозина други изобщо не са могли да достигнат.

Мнозина философи обаче се бранят срещу допускането на безсмислеността

в света. Има ли, така питат те, изобщо някакъв смисъл все още да се философира, има ли което и да е философско обяснение все още някакво оправдание, ако всичко, което реално е, трябва да е безсмислено? И ако е така, тогава философът може и трябва да приеме по-скоро съществуването на Бога – въпреки страховитите трудности, които то носи със себе си – отколкото да изповядва – заедно със Сартр – абсурдното.

Откъде идват тези затруднения? Вярващият, даже вярващото дете, няма никакви затруднения да мисли за Бога с любов. Това е привична, ясна мисъл, колкото велик и възвишен да би могъл да изглежда Бог. Философът е обаче в друго положение. Бог е за него не предмет на любовта и почитанието, а на мисленето. Философът се опитва, трябва да се опитва да го разбере.

И тук като първа и заедно с това фундаментална трудност се появява прозрението, че Бог трябва да е напълно, съвършено различен от всичко друго. Той трябва да е реален и въпреки това да има в определен смисъл характеристиките на идеалното; защото по същността си той е като идеално биващото, а следователно и вечен, над-времеви, отвъд-пространствен – и въпреки това индивидуален в някакъв смисъл на думата – да, по-индивидуален, отколкото каквото и да било друго – съвършено затворен в себе си, жив, в степен, която не можем да си представим. По силата на логиката трябва да му припишем всички онези свойства, които откриваме като висши форми на тук биващото – следователно например умността, личностността и т.н. Същевременно обаче не е възможно да изречем нещо за него така, че думите ни да биха имали същия смисъл там, както и в отнесеността им към тварите. Да, дори когато казваме, че Бог е, това „е“ трябва да означава нещо друго, отколкото при нас.

По този начин философията влиза в една дилема. Или, казваме ние, Бог е като другите биващи, само че безкрайно по-висш във всяко отношение, или обаче трябва да твърдим, че ние не можем да познаваме нищо от него. Първото е обаче очевидно неистинно. Бог *не може* да е така, както другите биващи. Второто е обаче също неистинно: защото ние не можем да изкажем даже съществуването за нещо, за което изобщо нищо не знаем. Ако именно сме казали, че това нещо е, тогава вече сме му приписали едно свойство: никое празно X не може да бъде утвърждавано като биващо – така учи логиката.

Най-добрите глави в историята на европейската философия постоянно са се борили с тази дилема. Повечето велики мислители винаги са търсили някакъв среден път между безумието на антропоморфизма, превръщащ Бог в някаква твар, и не по-малкото безумие на абсолютната непознаваемост на Бога. Великолепен образ на тази борба се открива в третия том на Ясперсовата *Философия*.

Лично аз мисля, че този среден път не само е възможен, но е и налице, най-малкото в скицирана форма. Това е решението на св. Тома от Аквино чрез аналогията. Тук не бих могъл да го представя в детайли, бих искал обаче да обърна вниманието поне върху това, че днес, благодарение постиженията на математическата логика, сме в състояние да го формулираме и да го разбираме по-добре от

когато и да било.

Това е, следователно, първото голямо затруднение. Второто откриваме във въпроса за връзката на Бог със света. Ако е безкраен, тогава най-напред изглежда, че извън него не би могло да има нищо друго. От това произтича така нареченият монизъм или (ако на Бог се припише и съзнание) пантеизмът. Тогава светът би бил Бог или би бил част, проявление на Бога. Тогава обаче би трябвало да се каже, че Той, който тъкмо е основата за не-необходимото, сам има части, че Той става, че се съставя от нещо крайно, и така нататък – а това са откровени нелепости.

Подобен е въпросът за връзката на Бог със света в някакъв динамичен порядък. Ставането наистина е *нещо* биващо, то е тук и следователно трябва в последна сметка да бъде не само обосновано чрез Бога, но и *определено* чрез Него. Отнесено към човешката воля, това изглежда трябва да означава, че всичко, което вършим, всичко, което искаме, е предварително определено от Бога, а следователно няма никаква свобода на волята.

И спрямо двата въпроса решението се състои навярно в това, че се мисли за другостта на Бога и Неговото действие. Бог обаче не е едно друго биващо, *редом* с нещата в света, а също така не е както казваше един повърхностен писател, някакъв „втори кон”, теглещ логката заедно с човека. Както битието Му, така и действието Му са не *редом*, а *над* тварното – това е друго едно битие и друго действие.

И още един религиозен въпрос. Може ли Богът на философите – безкрайното, необходимото, всичко обосноваващото биващо – да е същият Бог като изпълнени с любов Отец и Спасител на християните, които вярват, че разговарят с Него в молитвата? Бог на религията се отличава от космическия фундамент на метафизиците по един решаващ белег: Той е *святото*. Какво е свящото, никой не може да каже с точност, колкото не може да се каже какво всъщност е цветното или болезненото. Святото обаче е дадено в човешкото съзнание, в опита на моления се – то стои ясно пред очите на неговия дух. Съвпада ли това свято с безкрайността на космическия фундамент? Има ли изобщо някакъв мост между онова, което можем да постигнем чрез разума си във философията, и предмета на почитанието и надеждата, принципа на любовта, който се прогласява от религията?

Мненията на философите са неединни и в това отношение. Никой сериозен мислител днес не отрича, че свящото е пра-даденост в смисъл, че то е несводимо до нищо друго – че тук става дума за съвсем особени ценности и поведенчески позиции. Повечето от днешните мислители са на мнение обаче, че тази сфера няма нищо общо с метафизиката: с оглед на Бога нямамо мост между вярата и мисленето. Богът на метафизиката, казват те, бил различен от светия Бог на религията.

Има обаче и философи, които не отиват чак тъй далеч. Наистина, религията

казва за Бог *повече*, отколкото философията. Оттук, настояват те, не следва обаче, че предметът на философското богоучение трябва да стои в която и да е точка в противоречие с Бог на религията. Такава точка действително не може да бъде изведена. *Всичко*, което можем да кажем философски за Бога, ще бъде припознато и от религиозния човек. Само гето той знае за Него повече и от най-великите метафизици. Противоречието е не в *предмета*, а в *поведението* на човека. Философът гледа към Бога като към едно разумно обяснение на света. Бог му е необходим не за да Му се моли, а за да съхрани неговия рационализъм. Приемането му не е нищо друго освен безогледно изповядване на обяснимостта на биващото. Ако тук въобще трябва да се говори за някаква вяра, тогава единствената, която се предпоставя, е вярата в разума. Тук не може да става дума за любов към Бога – и ако Спиноза е говорил за някаква разумна любов към Бога, той е имал предвид единствено познанието.

Това поведение обаче докарва философа тук, както и при въпроса за човека, до една граница, отвъд която той съзира само мрак. Неговият Бог е така неопределен, натоварен е с толкова проблеми, че самият философ – така е направил на времето си Платон – си поставя въпроса дали не би могло да има нещо отвъдно на философията. И тогава той може, ако е вярващ, да получи отговори на много от мъчещите го въпроси от страна на религията. Неговото понятие за Бога няма да бъде отхвърлено от нея, а ще стане само по-пълно и по-жизнено.

Но философията може да доведе мислещия човек до тази граница, която той не е способен да прекрачи единствено посредством собствените си сили, само при едно условие: че тя, философията, остава *вярна на самата себе си*. По този въпрос, както и при всички други, тя се проявява като животоформираща и плодотворна само тогава, когато бива носена от една истинска воля за разбиране и плътно придържане към разума. Защото философията не е нищо друго освен човешкия разум, насочен към обясняването на света с цялата сила, на която сме способни, без оглед на каквото и да било и без каквото и да е било граница.

Превод от немски: Георги Капривев

Преводът е осъществен по: Joseph M. Bochenski, *Wege zum philosophischen Denken*, Herder, Freiburg – Basel – Wien, 6 Auflage, 1965, 114-125.

Отец Александър Шмеман се ражда в семейство на руски емигранти през 1921 г. в Ревел (Естония). Още в ранното му детство семейството се премества в Париж, където отец Александър живее дълги години. Ръкоположен за свещеник през 1946 г. в Руския западноевропейски екзархат под юрисдикцията на Константинопол в Париж. Първият период на неговото творчество е свързан с Православния богословски институт във френската столица, където работи с изтъкнати богослови на руската емиграция: А. В. Каргашов, В. В. Зенковски, Сергей Булгаков, Киприян Керн и Николай Афанасиев. Парижкия период от творчеството на о. Александър е свързан с историята на Църквата. В Париж излиза първото му най-известно съчинение – *Историческият път на Православието*. През 1951 г. отпътува със семейството си за САЩ. Целият му живот до смъртта му в 1983 г. е посветен на изграждането на Американската православна църква и на преподаването в Световладимирската семинария в Ню Йорк. От 1962 г. е неин декан. Този втори период от жизнения път на о. Александър е свързан с написването на фундаментални съчинения по литургическо богословие. Сред по-известните са: *С вода и дух*, *Великият пост*, *За живота на света и Евхаристия*. След смъртта на о. Александър сред неговите книги е намерен обемист негов дневник. Този дневник представлява едно от може би най-забележителните съчинения на големия богослов. Темите в него са необятно множество. Изключително увлекателна е зафиксираната по неговите страници гружба на о. Александър (често напрегната и неравна, но винаги сърдечна) с Александър Солженицин. Текстът на о. Александър представлява устна публична беседа. Публикува се по: www.shmeman.ru

Протоіерей Александър Шмеман

МОЖЕ ЛИ ДА ВЯРВАШ, БИДЕЙКИ ЦИВИЛИЗОВАН?

Вие избрахте днешната тема във вид на въпрос: „Може ли да се вярва в Бога, ако си цивилизован човек?“. Това, разбира се, вие направихте с ирония. Аз разбирам също, че сте имали пред вас текста на Достоевски, но гори и Достоевски да е формулирал този въпрос – все едно – в наши дни той звучи (във всеки случай, за мен) иронично. Защото има нещо смешно, нещо наивно, напомнящо на Базаровите опитни жаби в този толкова години изплуващ на повърхността въпрос „може ли да се вярва в Бога?“. А нещо още по-смешно и даже жалко има в опитите на този въпрос да се отговори сериозно и „обективно“.

Неотдавна прочетох книга, в която около двадесетина извънредно цивилизовани учени – биолози, генетици, психолози, социолози и т.н., мнозина от които и

Нобелови лауреати, обясняват своя атеизъм. „Има ли Бог?“ – „не“ – отговарят те и обясняват това изключително цивилизовано. Съвсем очевидно е, че ако по някаква случайност биха седели тук, тези цивилизовани хора, не биха се предали моментално и не биха казали: „Може, слава Богу, да се вярва в Бога, и затова прочее – мерси – въпросът е решен“.

Обикновено вярващите доказват **на вярващите**, че може да се вярва в Бога ако си цивилизован, а невярващите доказват **на невярващите**, че това, ако си цивилизован, не бива, и такава е именно съдбата на нашите така наречени диалози. Би могло обаче да се издаде и струва ми се, в скоро време ще бъде издадена книга на същата тази тема, в която точно толкова физици, биолози, генетици, психолози, социолози отговарят на този въпрос утвърдително: „Може да се вярва в Бога“. Така че всеки ще остане на своите позиции, като при това, не забравяйте – и едните, и другите знаят аргументацията на противната страна и не се убеждават от нея. Ето защо на мен ми се струва, че тук става дума за нещо друго, по-дълбоко. За какво? Мисля, че става дума или може би трябва да става дума не толкова за противоположността между цивилизацията и религията (това всъщност е тема на деветнадесети век), а за противоположността между вярата и неверието в нашата собствена цивилизация, която според моето убеждение е специфичната и може би най-дълбоката, най-знаменателната ѝ черта. В това е цялата работа, че Нобеловите лауреати се разделят, така да се каже, по равно – на един невярващ генетик винаги се пада по един вярващ и всичко въобще е съвсем респектабилно. И вярата е респектабилна. Нашите стари лагери и траншеи – науката, от една страна, и вярата и религията, от друга, струва ми се, не съществуват вече в чист вид, тъй както съществуваха само преди няколко десетилетия.

Аз бих казал даже, че макар всички ние да знаем за страшните гонения срещу религията в някои части на нашия свят, всъщност истинска борба вече няма; борбата с религията – като тази в Съветския съюз, например, не бива да се смята за научно сериозна – това е просто полицейско мероприятие и от такъв тип „борба“ се гади дори на цивилизованите западни комунисти. Напротив, ако в дълбочина нашата съвременна цивилизация се характеризира с нещо в този план, то, струва ми се, е със своята **пределна вежливост**. Всички помним как бе носен почти на ръце от най-различни невярващи учени Теърън го Шарден, а пък Ватиканът основа даже особен секретариат за диалог с невярващите. Много е характерно, че почти нито един от корифеите на атеизма в споменатата от мен книга не извежда пряко своето неверие, своя атеизъм от науката. Не, всички са доста далеч от неотдавнашното триумфално „Науката доказва, че Бог няма“. Това все още твърди съветската пропаганда, но на Запад не е прието да се говори толкова грубо и мнозина от учените признават възможността за наличие на някаква непонятна на тях „тайна в космоса“.

На мен ми се струва още по-знаменателно обаче, че с почти такъв смиреноелейно-вежлив тон говорят и вярващите в наши дни. Ако цивилизованият атеист почти съжалява за своето неверие, то и вярващият също като че ли се извинява за вярата си и у него няма по-страстно желание и стремеж от това

да я направи колкото се може по-безобидна и приемлива за своя невярващ колега. Няма да бъде голямо преувеличение да се каже, че в нашата цивилизация вярата и неверието **все по-малко се различават**, и аз намирам това за крайно забележително в нея, може би за най-забележителното. Във високите етажи на нашата цивилизация вярата и неверието вече всъщност са се съгласили, че и двете имат една и съща цел и колкото и това да е странно – едни и същи начини за постигане на тази цел.

Вие всички, разбира се, знаете целта. Тази цел е щастието на човечеството на земята, както и то да се разбира. За методите спорят и в тези спорове с еднакъв ентузиазъм участват и вярващите, и невярващите. Ето защо, както се казва днес, всички „хора с добра воля“, вярващи и невярващи, могат да работят като едно гружно и щастливо семейство – такъв е консенсусът на нашата цивилизация.

А именно този консенсус би трябвало да бъде, по мое най-дълбоко убеждение, предмет на оценка и обсъждане от страна на нас, вярващите, ако ние гръзваме да наричаме себе си така. Защото същинският въпрос не е в това, съвсем не е в това можеш ли да вярваш в Бога, бидейки цивилизован (нашата цивилизация му отговаря: „може, колкото ви е угодно даже може, и моля, вярвайте си със здраве“), а в това в какво собствено се превръща, в какво вече се е превърнала тази вяра вътре в цивилизацията ни. За това каква цена сме заплатили ние, без да го съзнаваме, за да вярваме в Бога, бидейки цивилизовани.

Полетите, успехите и потресаващите достижения на цивилизацията не бива да се оспорват и аз съм убеден, че почти никои от нас, които седим тук, ако е човек с ума си, не би поускал да се върне и в най-романтизираното Средновековие. Но ако говорим от религиозна гледна точка, едва ли бихме могли да оспорим, че постоянната доминанта в историята на нашата съвременна цивилизация, нейното отличително свойство от самото ѝ начало е систематическото възвеличаване на човека, по парадокс извършвано чрез систематическото умаляване, орязване на самото разбиране на човека, на интуицията за неговата природа, призвание и замисъл. В това е специфичният парадокс на нашата цивилизация. От една страна, светът ни, повече от който и да било друг свят, би могъл да бъде наречен антропоцентричен. От друга страна, този окончателно оказал се в центъра на света човек е вече явление от **твърде малък** калибър. Ще се опитам да поясня тази мисъл.

Почти всички цивилизации, предшестващи нашата, всъщност са гледали нагоре – към висшето, към горното и идеалното. И в това висше, горно и идеално са виждали мярата и обяснението на всичко: на света, на човека, на живота. Спорът е бил единствено за това как да се разбира това висше и как да се живее с него. Това са могли да бъдат много жарки спорове, но все пак спорове вътре в това гледане нагоре. Ето защо, независимо от цялата най-дълбока разлика между Атина и Иерусалим, между Библията и Елада, християнството все пак е могло в тъй наречения „отечески век“ – века на светите Отци – да възпълни и да изрази себе си на езика, в категориите и във формите на елинизма,

да създаде един християнски елинизъм. Поради това, въпреки радикалното отхвърляне на езичеството и езическата свещеност, Църквата е съумяла в часа на победата си над езичеството да изрази своята вяра, своята надежда и своята любов в символите на дохристиянската свещеност. Именно от тази почва, от тази обща устременост нагоре е израснала онази християнска цивилизация, която днес е прието да развенчават и обвиняват във всички смъртни грехове, от която е прието да се отричат като от нещо срамно и изживяно и която по всяка вероятност така ненавиждат днес именно затова, че в самото ѝ сърце – както и да я анализираме, както и да я свеждаме до един или друг принцип – сияе високият с такава неизречена красота и дълбочина образ на човека – на човека, пронизан от Божествената светлина.

За мен няма съмнение, че с отричането тъкмо от този образ на неизречената слава е започнала нашата засега последна поред цивилизация. Започнало е това, което в една богословска аналогия би следвало да се нарече „второ грехопадение“. Християнското богословие ни е открило, че човекът е паднал затова, защото е поискал да стане като Бога, но без Бога, че е поискал да се удовлетвори със своята човешкост, а това означава, като ореже и ограничи в самия себе си своята жажда за абсолютното. Още тогава, в рая, змията му е нашепвала гумите: „Човекът е мярка за всички неща“. Още тогава, в рая, змията му е внушила, че смиренното, в което повече в сравнение с каквото и да било друго се разкрива божествеността на човека – това е робство, а виж – гордостта на мъничкия човек е свобода и царство. И по аналогия с това първо грехопадение аз говоря и за второто, още по-страшно, защото това второ грехопадение, този втори отказ от образа на неизречената слава се е извършил, след като Христос е просиял в света, след като са били произнесени всички слова, всички молитви, всички химни за истинното небесно призвание на човека.

Пол Азар в своята *История на европейската мисъл* добре ни е показал как именно от това умаляване, орязване на образа, на призванието и на жаждата на човека е започнало ставането на Новия свят. В нея има една знаменателна глава, която се нарича *Процесът над християнството*. Оказва се, че този процес е бил свързан не с това, че науката нещо „е доказала“, но с отказа от християнския максимализъм, със свеждането му до „просто щастие“, „просто разума“, с отказа от свойствената на християнската култура жажда за трансцендиране на всичко.

„Няма повече да търсим онова, което е невъзможно да се търси!“ „Далеч от онова, което е звучало в света като съблазън за иудеите, а за елините като безумство!“ Главното е да се отсеке всичко онова, което безпокои човека, което зове нагоре – натам, накъдето нему съвсем не се иска да върви, защото на твърта не ѝ се иска да върви нагоре. За да поиска, нужно е в нея да възсия свръхтварното и да я увлече нагоре. Такова е свойството на нашата цивилизация при всичките ѝ потресаващи успехи – съгласието от самото начало да не се гледа по-високо от определено равнище, а по възможност да се гледа надолу.

Забележете, че така никои не назовава нещата – всички смятат, че гледат

нагоре – ето, Луната е горе. Поради това на мнозина се струва, че отивайки на Луната, ние отиваме нагоре, макар че все още се изисква да се докаже, че Луната е именно „горе“ и че онова, което намира човекът на нея, е обезателно нещо висше, а не това същото, което намираме и в самата низина.

Разбира се, обаче, останала е и през цялото развитие на нашата цивилизация, през цялото ѝ време, звучи една велика печал. Не може, не може така просто да се откажеш от онзи замисъл, който е бил гаден на човека. И може би цялата дълбочина, цялата острота и цялата единственост на тази уникална култура на деветнадесети век в това именно се и състои, че тя е пронизана от печалта и светлината, които са останали в нея. В това е нейната единственост. Тя не е вече християнска култура, но не е още и не-християнска. Но цялата е в тази памет за онова небивало видение, което се е появило в света, което се налага да развенчаваме и от което се налага да отстъпваме, защото то се е оказало илюзорно, но без което да се живее в този свят е станало страшно скучно.

Повтарям, в това е може би единственото значение на великата култура на деветнадесети век, разпадаща се и разлагаща се пред нашите очи. В нея присъства една цялостност на тъгата, цялостност на паметта, ако не за стремежа, то за знанието за чудото, при едновременното неверие в него.

Сега вече ние можем да се върнем към въпроса: „Може ли да вярва цивилизованият човек?“. Да, може и много често вярва. Не бива да се мисли, че неверието нараства в нашата епоха – ако това бе така, може би би било по-леко. Много по-опасно е развитието вътре в цивилизацията ни, аз не бих казал – на псевдоярвата, а по-скоро на маловерието. Човекът вярва, но трябва да го попитаме – в какво той вярва? В кого той вярва? За какво вярва? По какво неговото християнство се отличава от онова, което във всички без изключение религии е намирал човекът? За да се намери това, съвсем не е нужно християнството. Всяко почтено езичество напълно добре би удовлетворило нуждата на човека да се помоли някому, на някого да изповяда своята печал, от някого да получи убеждението, че животът има някаква опора някъде. В края на краищата, в което и да било село, където е пристигал християнски епископ в четвърти век, хората вече отдавна вярвали в Бога. Но тази вяра е трябвало да се напълни с ново съдържание. И ето, след две хиляди години ние питаме себе си: „А напълнила ли се е тази вяра с ново съдържание?“. Не сме ли се върнали ние, вярващите в тази наша цивилизация, в тази наша толкова горда цивилизация, към принципния минимализъм? Ние бихме искали да ни се даде право да вярваме и на нас това право ни се дава. Е, не навсякъде, но тук-там дават да се строят църкви и да продължаваме в тях своя мъничък религиозен живот, не забелязвайки никакви бури и вълнения, царящи в света.

Ние, православните, често обичаме да говорим на икуменическите конференции: „Православието – това е преображение на света и живота“, а в действителност всичко се ограничава с енорийския чай. Преображението на живота се използва за експорт, за да се хлопне с него по главата „непреобразеният“ протестант. Та Христос е дошъл затова, за да създаде вътре в този свят, в тази

зона, на тази земя огнище, в което огънят Му никога да не угасне, но винаги да изгаря. Както четем ние в молитвата пред причастие: „попали огнем невестественным грехи моя, и насытитися еже в Тебе наслаждения сподоби: да ликуя возвеличаю, Блаже, два пришествия Твоя”. Да, красиво се молим ние на славянски, но да се замислим – за какво „да ликуя возвеличаю, Блаже, два пришествия Твоя”. Не за да направим този свят ъгълче на тихо и благополучно житие, но арена на борба, последен театър, в който се изгаря тварното нищо и човекът се изпътва с Божествената светлина, възхожда към Царството небесно. Ако богословите за това и говорят в твърде „гладките” си книги, то в църковния живот и на Изток, и на Запад това почти се е изветрило – то не съставлява двигателят на църковния живот. Неотдавна в конфликта, който произлезе в Русия заради едно писмо, всички в един глас завикаха, че преди всичко „трябва да се пази Църквата”. И Църквата обаче може да стане игол, а за пазенето на Църквата може да бъде предаден християнският огън.

Когато започнат да живеят със земни идеали и да ги наричат небесни и християнски, то небето, което ние сме длъжни да явяваме в нашите земни цивилизации, изглежда много мъничко и даже не твърде нужно. Тогава и започваш да разбираш онзи „цивилизован” човек, който такава вяра собствено и не иска. Тя съвсем не му е нужна. Цивилизацията се е спуснала надолу и вярата и невярата се срещат на някакво съвсем ниско равнище, където са готови даже да се примирят и да не си пречат повече една на друга, да установят общ календар, общ порядък. Какво да направим заедно? Ще направим това и това... Ще освободим някоя страна някъде... Сетне ще постигнем това всички на земята да бъдат сити. Само не питайте никога за какво всичко това е нужно в **последна сметка**, накъде всичко това отива, къде **е краят** на всичко това. Тук ние „икуменически” сме се договорили да не се тревожим един другия. Няма да тревожим невярващия с някакво „неотмирно царство Божие”, няма да тревожим вярващия със същото това „царство Божие”, въобще няма никого да тревожим. А ние се питаме: „Може ли да вярва цивилизованият човек?”. Но може би не си струва той да вярва? Защо да го съветваме за такива неща? И обратно: в тази цивилизация в последна сметка ние намираме такава разложение на човешкостта, че може би и не си струва да се стремим към това вярващият да стане цивилизован.

В тази деструктивна част на моя доклад аз исках да покажа, че тези стари, унаследени от деветнадесети век категории, обобщено казано, са неприложими към нашата днешна ситуация. Става дума за това, първо, да прочетем „изотвътре” цивилизацията, да разберем какво се извършва в нея; второ, да разберем отново, ако не със сърцето, то поне с ума какво означава през последните две хиляди години да вярваш. Защото съвсем не всяка вяра е добра, съвсем не всичко, което е религиозно, обезателно е добро. Трябва да се почувства какво е произвело християнството, какъв замисъл е гало то на цивилизацията с това, че е обновило и изменило по най-дълбок начин отвътре самото понятие за вяра. Ето защо днес въпросът трябва да се поставя: как вярваш, в какво вярваш? Аз бих нарекъл съдържанието на истинната вяра – за Бога, не ме разбирайте неправилно – Православие. И аз имам предвид тук не сумата на онези емпирически явления, черти, които съставляват Православието. Лично аз смятам, че Право-

славната църква по най-дълбок начин е болна на всички равнища на своя живот. Всеки православен триумфализъм ми е абсолютно чужд.

Но неотдавна ние преживяхме отново Страстната седмица, Пасха, когато се пее: „Да молчат всякая плоть человека, и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет”. В тези дни самият Бог и човек в Христа, самата твар в тайнството на Въплъщението, Възкресението и Петдесетницата прославени влизат в нас.

Трябва отново да засияе този висок замисъл, отново човекът не книжно, а с целя свой живот, с цялата своя радост да каже: Ето го призванието на човека в света – Богообщението, радостта, мира и праведността в Духа Свети. Това и само това съставлява смисълът и дълбината на човешкия живот.

Такава вяра и гури всъщност съвременният човек. Това цивилизацията не е могла да забрави – от кой източник тя е израсла. Даже в нейното отречение има определен съг над тази половинчата вяра, която ние, вярващите, представяме на света.

Нека не слушаме онези мрачни християнски апокалиптици, които ни зоват в несъществуващи пустини и изчисляват датата на Второто пришествие на Христа.

Няма да вървим и след онези, които ни предлагат да оцветяваме външността на Църквата в цветовете на този свят. Какъв е днес цветът – зелен? В зелен ще я оцветяваме. Червеничък? В червеничък ще я оцветим.

Много е вероятно след тази вълна на модернизъм, която днес се разлива в света, да дойде нова мода – модата на консерватизма. Ето защо трябва да се върви не към бъдещето и не към миналото, защото в онова, което е било, интересно е само едно: „И Словото стана плът”. А в това, което ще бъде, е интересно само: „И пак ще дойде със слава да съди живи и мъртви”. Всичко останало между това минало и това бъдеще, по същество казано, е онзи образ на света, който прехождат. И ако задълбочим нашата вяра, ние, волю или неволю, ще послужим онази служба, която единствено може да послужи вярата спрямо цивилизацията – да надстрои този недостигащ етаж „горе имеем сердца”, който днес така много не ни достига. Човечеството след християнството вече не може да се удовлетвори от никаква завършена цивилизация, от никаква „система” от ценности, защото днес тя се разлага вече не отдолу, а отгоре. И ние, християните, трябва да стоим на този вход към небето, защото така и апостолът ни нарича: „братя свети, участници в небесното звание”. Ето го определението на вярващия човек – участник в небесното звание.

Превод от руски: Калин Янакиев

Красимир Крумов е кинорежисьор и писател. Автор на седем игрални филма, между които *Екзитус*, *Мълчанието*, *Под едно небе* и др. Публикувал е шест книги с проза и философска есеистика, както и теоретическата монография *Поетика на киното*. Гостуващ преподавател в Берлинската филмова Академия, член е на Европейската филмова академия и на Съюза на българските филмови дейци.

Красимир Крумов

СТРАХЪТ ОТ СМЪРТТА, ПРЕСТРУВАЩИЯТ СЕ ЧОВЕК

Тайнство

Дерида пише за смъртта, че тя е *възможност за невъзможното*. От философска гледна точка това е разбираемо, мисълта допуска всяка радикалност, но я изпробва в границите на възможното (понеже иска да бъде наука). Ала от гледна точка на *вярването* (проторелигиозна гледна точка) – това изказване не е приемливо. Идеята за *възможното* до такава степен е обсебила съвременното съзнание, че дори *всяко* невъзможно то си представя като възможност. Липсва признанието за абсолютната тайна на невъзможността, на бездната, в която не може да се проникне и където модалностите (като категорията *възможно*) умират на нейния праг. Смъртта се представя феноменално (и дори опозитивно), като ѝ се отнема нейната умонепостижима, заветна непроницаемост.

Смъртта не може, понеже е някаква възможност, да прескочи в живота; тя е в живота и съществува единствено там. Тя е тайната на живота, тържество на трансцендентната невъзможност. Спрямо нея философският дискурс е неприложим, тя е податлива единствено на мистическо преживяване, което е лично дело. Този мистически опит остава несподелен (затова е личен) и остава неартикулиран (затова е мистичен). Той е *не-съизмерим* чрез категориите на възможността като такава. За онова, за което не може да се говори, трябва да се мълчи – гумите на Витгенщайн са приложими най-вече по повод на смъртта. Мълчанието е най-подходящата отправна точка на възземаването към смъртта.

Естествено, ние се страхуваме от нея. Но най-много ни плаши *тайната*, с която тя се отъждествява. Затова е изнамерен начин за справяне със страха от смъртта – не като се опитваме да го преживяваме мистически, а като по-

сегнем на самата тайна. Това ще рече да отнемем на смъртта статута ѝ на *тайнство*, наложен от всяко религиозно съзнание. Лишена от него, смъртта се обезличава, минава в зоната на възможното. Така тя, запътена към битието, дегизирана като събитие, изглежда чудовищна, като нещо абсолютно нелепо. Дали религиозността отмира, или се възражда, няма съществено значение по отношение на смъртта – тайнството ѝ е оплътено и ние стоим готови да щурмуваме последната крепост на извън-човешкото.

Преструващият се човек

Единственият начин за днешния човек да се справи със смъртта като уродливо не-тайнство е да се *престори*, че тя не го засяга трансцендентално. Преструването се утвърждава като нов метод на поведение в света, чрез който човек се опитва да се измъкне от самия свят. Преструването не е нито истинен, нито лъжлив акт; то е извънразумно удвояване на човешкото лице пред огледалото на събата, възприемана като ужас и произвол.

Преструването съвсем не е културна игра. В играта човек не се раздвоява, обратно, потъвайки в себе си, напуска субектността си и се отъждествява с чистото си „аз“, докато преструването има за условие трайно пропуканата субектност, а като атрибут – междинното хибридно състояние. Само силно отслабените позиции на нетъждествения „аз“ правят възможно човек да спре по средата между дадеността на себе си и потенциалността на „другото“ себе си. Той увисва в ново пространство, където няма идентичности и където нито е свой (на себе си), нито е чужд (на себе си); това е усреднено състояние, което не можем да наречем нито раздвоение, нито самотъждественост. Преструването открива процеп към нова конвергенция на човека с нещо извън него, което не е друг субект, не е някакъв обект, не е и някакво трансцендентално измерение или мистически опит; а е явление от нов порядък – анулиране на аз-а чрез изоставянето му, мимикриране, но без необходимост от нова идентичност. Този процес на делегитимиране на индивидуалността се извършва под знака на фалшивото рационалистко верую на „възможност за невъзможното“. Преструването допуска, че автентичността може да бъде такава възможност (т.е. да бъде самата невъзможност), затова тя нито ни изправя пред тайнството на невъзможното познание, нито оперира с явеностите; тя е от областта на вероятното, из областта на дигиталното.

Преструването започва, когато човек не иска да бъде той самият, но не може да бъде и друг. Желанието да бъдеш друг се подменя с желанието да *изглеждаш* друг. Преструването разчита на външнопластическия изглед, а не на нагледа; то не се интересува от същности – нито на аз-а, нито на „другостта“, която е обект на преструването. То е имитация на тази другост, но не и вживяване в нея, подобно действието на лошия актьор (той не изпълнява ролята, а се преструва, че играе).

Преструването е първият симулационен акт, при който човешката личност се персонализира и се освобождава от своята същност. Тя не приема друга същ-

ност, а се конвергира с илюзорността, продукт на медиалния свят. Преструвката има за цел да произведе илюзия, която да заблуди самата темпоралност, тъй като преструващият се човек се изплъзва от своята екзистенция. Останал без субстанция, той вече е неуловим, неидентифицируем в континуума. Производство на привидност – това е интенцията на преструвката, имитация, постигаща двойно обезличаване – както на субекта, така и на обекта. Преструването е неизбежен акт на самозащита срещу разреждащите се сенки на битието-пространство и срещу втвърдяващата се съдба-време, срещу *невъзможната* невъзможност – смъртта.

Заиграване със смъртта

Ние сме принудени да се преструваме, когато ни връхлита самият мрак на смъртта. В отсъствието на Бог трудно се живее, но именно тази очевидност задвижва първия мотив за преструването. Сътворяваме нови богове, затова единственият изход е да се преструваме, че нищо в света не се е случило и нищо не се случва никога.

Заиграването с Бога (започнало като културна игра и свършило като кикот на нищожността) полага началото на явление, което характеризира нашето днес. Днешният човек нито вярва, нито не вярва – той се преструва ту в едното, ту в другото. Преструването не е временно състояние, а перманентното пулсиране на неведението и безличието. Преструващият се човек наследява постмодерните времена, той е кръстен на тях. Той не може да бъде друг в новата среда на релативното, вероятното, илюзорното. Въплъщавайки адаптацията на човека в новата медиална среда, част от която става самият той, преструващият се човек е първата виртуалност, появила се в света.

Смъртта като най-всекидневна и видима проява на Божествената сила на невъзможността продължава да стои пред нас като нещо без изход. От нея няма спасение. За разлика от другите тайнства – раждане, въплъщение, кръщение, брак – смъртта е безизходица. Тя е лична безизходица. Поражда дори не страх, а непроявен, непроходим, без лице срич. Затова заиграването с нея изглежда единственият възможен изход – да се престорим, че тя е тук-и-сега. Това е лицемерие (преструването е лице-*мерно*, лицедейство), ала в същото време открехва бездната на непознат до този момент човешки драматизъм.

Защото страхът от смъртта, който е следствие от постмодерното посткултурно заиграване (преструвка) с Бога, не е богоборческа стихия, нито е животу-твърждаващ патос, нито пък е циничен скепсис, още по-малко е освобождаваща ирония, той дори не е релативизъм от познат вид. В нашето днес, когато телесността се опитва да живее и дори да „мисли” вън от санкциите на съзнанието, смъртта и страхът от нея се превръщат в неотложен проблем. Телата трябва да се справят сами с нея, тъй като „духът” не успява да го стори. Трансценденталното основание, върху което се опира философията на Новото време, вече е ненадежно като модус на мислене. Вече мисълта не принадлежи само на мисълта или на чистото съзнание, нито пък телата принадлежат само

на телесността. Протяжната телесност вече опитва да се видоизмени, да се самопрограмира, да стане самостоятелна дигитална протяжност.

Заиграването със смъртта се извършва в няколко сечения. *Първо*, деритуализиране на тайнството, *второ*, банализиране на траура, *трето*, преструвката пред лицето на смъртта под различни форми, *четвърто*, желанието за позитивистко решение – постигане на лично безсмъртие.

Деритуализацията означава отъждествяване на смъртта (като феномен) със смъртта (като тайнство) и привеждането ѝ от метафизично равнище на естественонаучно равнище. „Тоталната” смърт се разглежда като предмет на науката; постепенно зрелището на смъртта се премахва и човекът се самоотстранява от нея. Болници, морги, погребални агенции и огнени пещи поемат мъртвите тела в ред, на който не ставаме преки свидетели. Бгението над мъртвото тяло рядко се практикува, мъртвият е изолиран и институционално вълъптен. Всичко това се извършва с цел да се тушира непреодолимият ужас на живата среща със смъртта, с небитийността (невъзможната възможност). Колкото по-малко гледаш, по-малко преживяваш, а щом зрелището е спестено, предметът, битието като че ли анимира.

Следващата стъпка е смъкване на смъртта на равнището на баналното, т.е. траурът попада в сферата на психологическото и вербалното. Смъртта вече не е работа на Бог и на природата, а волеви проблем, следователно траурът варира. Траурът (с който навярно е зачената човешката културност) се превръща в символ на онова, срещу което волята се изправя. Банализирането на смъртта и обезсмислянето на траура стават условие психологизацията да премине във фазата на преструването. Човешката психичност е така устроена, че безкрайното повторение обездушва предмета.

Различните прояви на преструването отказват на смъртта както статута на трансценденталност, така и на наличност. Те се прилагат в решителния неизбежен миг, когато човек е застава да се срещне със смъртта. (Трябва да зърнеш за последно починалия друг, да си „вземеш” сбогом с него). Тук преструваният се прекрачва в „междинността”, изплъзвайки се от опека на самоотъждествеността и минавайки в „андрогинното” поле на „нито – нито”. В тази междинност телесността получава автономия, каквато не е имала от Дионисиеви времена насам.

И тогава се преструваме, че изпитваме траур, защото можем да си го позволим – траурът е привилегия на монолитния вярващ човек. Преструваме се, че ще понесем смъртта, защото вече сме в състояние да понесаме всичко наложено ни отвън. Преструваме се, че изживяваме мъката по загубения близък, защото иначе няма как да понесем ужаса от неговата завещана тайна. Един съвременен поет казва: „Усещаме недостига на органи /, с които да тъгуваме / сега”. Забележете – „сега”, т.е. в неизбежния миг, когато трябва да се тъгува нормално, по човешки.

Новото желание за безсмъртие

Безсмъртието винаги е било човешкият блян, но някак все несериозно, все в рамките на естетическото преживяване. Религиите осигуряват безсмъртие по начин, който отдавна е изоставен. (Всъщност малцина вече вярват в безсмъртието на гушата, останалите дори не се и преструват, че вярват). Затова надеждите вече се свързват с тялото или по-точно – тялото иска да придобие самостоятелност чрез постигане на безсмъртие. На съвременния човек, грубо казано, не му се умира. Не че на някого му се е умирало някога, но все пак е редно да се спазва приличието на честта и достойнството. Философията и религията винаги са твърдели, че разчитат на човешкото достойнство, първата, утвърждавайки свободата на избора, а втората, утвърждавайки вярата в Бога. Но днес дефицитът на *честност* е сред най-острите дефицити.

Преструващият се човек се отличава с безчестието си. Половинчатостта на съществуването, която той постига, означава, на първо място, загубата на чест, име, достойнство – първокласни същности на човешкото. В този смисъл появилото се желание за *собствено* безсмъртие е пряк резултат от безчестната работа на преструвката. Защо пък да не се заиграем и със смъртта? *Защо не?* – главният възглас на модерните времена – довежда не само да разрушаване на традиционните табути (първооснования на всяка култура и законност), но релативира и „защо да?“. Защо *да* приема смъртта, като мога и *да не* го направя? Слоганът „защо не? произвежда „защо да?“ и пътят на симулативното, мимикриращо живеене е открит.

Страхът от смъртта днес е подменен от бликналото желание за безсмъртие, поголовно безсмъртие, за всекиго поотделно. Тази визия е подготвена от натрапчивите идеи на Николай Фьодоров, който говори за всеобщото възкресение на всички човеци. От тази нагласа до идеята за лично безсмъртие лежи една крачка. Въсъщност безсмъртието като изход от страха от смъртта е поредното тържество на позитивисткия възглед, който трасира процесите за дигитализация, първо, на мисленето, а после и на протяжностите. Той проповядва *все-възможното*, един своеобразен пантеизъм на възможността. В своя краен вид заявява, че „всичко е възможно, дори и невъзможното“. Това позволява и смъртта да се впише в графата на модалностите. Ала макар и изведена на светло, макар и провидяна като предметност, смъртта остава непроницаемост главно чрез страха от нея.

Тъкмо този остатъчен страх, който е и най-чудовищен, изчезва в стремежа към безсмъртието, който вече приема практически измерения. Съвременното неолиберално общество осигурява финансов достъп до безсмъртието. Ако то още не е постигнато, е въпрос на време. А дотогава преструващият се човек ще живее в „междинността“, уж незасегнат от старостта, от природните закони. Все повече хора отказват да признаят, че *остаряват*. Мъдростта, на която само допреди няколко десетилетия бяхме свидетели, мъдростта на набожните хора, изчезва под равномерния такт на симулацията, този път обявила война на самата смърт. Не чрез смъртта смъртта да поправим, а чрез изкуственото да

се поправи естественото.

Затова се обръщаме към безсмъртието, макар то да е възможно само под формата на лоша безкрайност, т.е. на клонинг.

Невъзможност за възможността

Думите на Платон са всеизвестни – истинското философстване има за цел да подготви човека за умирането и смъртта. Кой съвременен философ може да се „похвали“, че се занимава с това? Самият Дерuida признава, че изправен пред смъртта, осъзнава, че не е подготвен за нея (и в този смисъл петдесетината му книги стават за него в определена степен невалидни). Философската и другите ментални практики са станали удобно поле за преструвката, а в най-добрия случай за заблудата (преструвка-лъжа-заблуда, започнала със Спиноза и продължаваща и до днес).

След Холокоста смъртта става неприемлива и в политическо отношение. Премного смърт се струва върху съгбата на *късния човек* и той изработва цяла доктрина за „позитивно“ гледане на живота. Тъкмо тук се отваря място за преструването – нито можем да обясним толкова много смърт, нито можем да се покаем. Покаянието е сведено до извинение, което, изказано на държавно равнище, функционира като дипломатически ход. Неспособността за покаяние, за самопожертване задвижва мелницата на преструвачеството, превръщайки го в нова, псевдочовешка форма на съществуване.

Късата памет преработва миналото и го скъсява до днешния миг и по този начин и двете темпоралности взаимно се обезсмислят. Забравянето на миналото засяга най-вече смъртта, която бива анулирана след намесата на всички гореизброени мотиви и механизми. Може да се каже, че днес ние до такава степен (чрез систематичното преструване) сме опитомили смъртта и сме овладели страха от нея, че тя води почти мнимо съществуване. Походът срещу страха от смъртта създава усещането за безкрайност на живота (макар и само докато си жив), насърчава изкушението да „вземеш всичко от него“, което ще рече да се стремиш към безсмъртие.

Чувството за безкрайност така е завладяло нас, днешните хора, че усещаме живота си монотонен. Безкрайността няма структура, няма начало, среда и край. Когато смъртта отсъства или когато е анулирана в престореността или когато е подменена от желанието за частно безсмъртие, тогава небитийната бездна изчезва и нейната тайна заглъхва. Без тайна животът не може да се случи, освен като безкрайна тавтология на наличността. Без небитийния интервал на смъртта няма истинно безсмъртие.

Ако някой днес каже, че не се страхува от смъртта, това ще бъде вярно. Страхът от нея е *потулен*, но не във фройдистки смисъл, а е преработен целенасочено в различни симптоматики. Преструващият се човек вече не е травмиран, нито комплексирен, той премахва тези механизми. Той е чист хибрид, необремене-

нен чрез преструването и конвергирането си с различни фикции. У него съзнание и подсъзнание изплуват ведно на повърхността, понеже няма къде другаде да отидат – психическата дълбина и вертикалността са отречени. Той не знае, забравил е (не помни!) себе си и покрай това забравя света. Той е намерил полоса за една свобода от самия себе си и по този начин е анулирал и смъртта.

Страхът от смъртта трябва да се съхранява. Ние следва (бива); да се страхуваме от смъртта, защото това е един от начините да прекъснем стихията на преструването, на трайната междинност и неустановеност. Безстрашието на набожните хора вече е непостижимо, но можем да опазим екзистенциалния и психически страх от смъртта, като останем докрай при него. Това е секуларният начин да приемем смъртта, тази *невъзможност за възможността*.

Д-р Антоанета Дончева е преподавател по семиотика и философия на изкуствата, води курсове в СУ „Св. Климент Охридски“ и ПУ „Св. Паусий Хилендарски“. Автор е на монографията *Маската – свобода и затвор. Проблемът за идентичността в творчеството на Луиджи Пирандело* (София, Изток-Запад, 2007) и на статии, публикувани в България, Австрия и САЩ. Специализирала е в Италия. Член е на Семиотичното общество на Америка (Semiotic Society of America) и на Югоизточно-европейския център за семиотични изследвания.

Антоанета Дончева

ПАРЧЕТА СЧУПЕНИ ОГЛЕДАЛА

Франц Кафка, Джорджо де Кирико, Самюъл Бекет,
Харолд Пинтър

Враните твърдят, че една-единствена може да разруши небето. В това няма съмнение, ала то не е говор против небето, тъй като небесата означават тъкмо това: невъзможността на враните.

Кафка (Афоризми)

Централният проблем на изследването, чието начало се полага с този текст, е проблемът за идентичността. Наративите, социалните структури, вярата в Бога, идеологиите, осигурявали на личността уютна база за поддържане на увереността, че е възможно съществуването на един кохерентен и автентичен Аз, са подложени на унищожителна критика при най-известните представители на философията, изкуствата и литературата от първите десетилетия на ХХ век. Резултатът е тревожен и плашещ: в посттрадиционното общество личността се дефинира по-скоро от това, което тя не е, отколкото от това, което е: Азът се оказва крехка, фрагментарна, езиково и исторически обусловена и даже илюзорна конструкция (като начало – *Голите маски* на Луиджи Пирандело).

Франц Кафка, Джорджо де Кирико, Салвадор Дали, Албер Камю, Жан Пол Сартр, Самюъл Бекет, Харолд Пинтър, Федерико Фелини, Габриел Гарсия Маркес са малка част от творците на „тъжния манифест“ за модерния човек и прекъснатата му връзка с Бога. Безсмислието и провалът като диагноза на човешкото съществуване е главната тема, която ги вълнува.

Героите на Кафка, Бекет и Пинтър са непогражаемото съчетание на проникновени философски открития и емблема на нонсенса, на смешното и трагичното,

сакралното и светското. Но преди всичко – те са губещи несретници, които дори не разбират причините за провала и самотата си. Те всички са жертви на някаква тайнствена заплаха, неясни обстоятелства и неопределени причини.

Кафка, Де Кирико, Бекет и Пинтър споделят идеята, че светът е хаотичен и няма перспектива, чрез която може да се достигне до истината, дори тя да съществува. Кафка ми помогна да открия и разбера в по-пълна степен Бекет, неговата апофатична теология, напрежението между света и въображението, nihilизма като идеология, разпадането на Аз-а. Кафкианската поетика е поетика на съновиденията, фокусираща се върху интериорния свят на героя. Бекет и Пинтър изобразяват най-вече неговата екстериорност. И докато при автора на *Метаморфозата* нарушената комуникация, хаосът, разпадането на Аз-а, осъзнатата липса на трансцендентност се дължат на вътрешните лабиринти на героя, то при неговите последователи те са част от структурата на творбата и сюжета. Езикът се превръща в нещо, което не може да опише нито метафизичното, нито религиозното, и попадайки в този капан, героите се превръщат в нещо комично и гротескно.

„Бог е мъртъв“

Кафка е въплъщение на модерния дух, привидно самогостатъчен, интелектуален, скептичен и ироничен. Той е убеден в две неща, и в двете с еднаква сигурност – че няма Бог и че трябва да има Бог.

Брих Хелер

Огромната пропаст, която разделя предмодерния свят от този на модерността, става очевидна, ако сравним два текста от съответните периоди, които третираат един и същи проблем – теодицеята. Това са *Теодицея (Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, 1710)* от Готфрид Лайбниц и *В наказателната колония (In der Strafkolonie, 1914)* от Франц Кафка. Лайбниц и Кафка притежават изцяло противоположни подходи при разглеждането на тази тема, обусловени до голяма степен от различните епохи, в които са живели и творили. Лайбниц въвежда термина „теодицея“ и е един от най-горещите привърженици на идеята, че този свят е „най-добрият от всички възможни светове“, а съществуването на злото не противоречи на Божията благост. Кафка, от друга страна, представя човешкото битие като кошмар, изпълнен с болка и ужас. За роения в Прага писател светът е наказателна колония, ръководена от фанатичен служител, отдал живота си на един отсъстващ бог. В едноименния си разказ той недвусмислено внушава, че царството на човека е разделено от Божията благодат, и отправя директно предизвикателство към разглеждания от Лайбниц проблем, като нанася мощен удар върху тезата на немския философ – най-силния след *Кандид* на Волтер. Разказът на Кафка е пародия на идеята на Лайбниц за теодицеята.

В *Присъдата (Das Urteil)* и *Процесът (Der Prozess)*, където правораздаването функционира като трансцендентна структура, Кафка я превръща в чудовищен

механизъм за умъртвяване на човешкото тяло и дух. В ранния му разказ *Присъдата* един баща се чувства застрашен от предполагаемите машинации на собствения си син. В обвинителното си слово той го осъжда на смърт чрез удавяне. Синът отрича справедливостта на присъдата, но я привежда в изпълнение, което му струва живота. Източник на кошмара в романа *Процесът* е съдът. Висшестояща инстанция е всесилна и произволна в решенията си: въпросът за вината или невинността за нея е несъществен. Във *В наказателната колония* основният и единствен принцип на правораздаването е: „Вината винаги е несъмнена“. В разказа на Кафка чудовищна машина изпълнява присъдите:

„Разбирате ли действието на апарата? Браната започва да пише; щом тя завърши първото нанасяне на текста върху гърба на човека, памучният слой се загъва и бавно обръща тялото на една страна, за да предостави на браната нова площ. (...) Така все по-дълбоко и по-дълбоко тя пише в продължение на дванадесет часа. През първите шест часа осъденият живее почти както готозава, той само изпитва болки. След втория час филцът се отстранява, защото човекът вече няма сили да крещи. (...) Но как притихва човекът към шестия час! Просветляват се мислите и на най-тъпия. Това просветление започва около очите. И оттук се разпростира навред – гледка, която би могла да те изкуши да легнеш и ти под браната. А не се е случило нищо ново, човекът просто започва да разчита надписа, той изостря устни, сякаш се вслушва. Видяхте, че не е лесно да се разгадае надписът с очи; нашият човек обаче го разчита с раните си. Наистина това изисква много работа; нужни са му шест часа, за да я извърши. *А после браната го набучва целия и го хвърля в ямата, където той плюсва в кървавата вода и памука. С това присъдата е изпълнена и ние, аз и войникът, го зариваме*” (курсив мой)¹.

Според Мерло-Понти (*Видимото и невидимото*) човешката личност се състои от тяло, което не е разум, материя или някаква същност, а по-скоро трябва да се мисли като елемент, погоден на първоначалните четири елемента при античните гърци – въздух, огън, вода и земя – т.е. то е онтологичен субстрат, „съединителна тъкан”², чрез която човешката личност се осъществява. Мерло-Понти мисли тялото като кръстопът, на който се срещат пространствено-времевата екзистенция на индивида и идеята – нещо като въплътен принцип, съществуващ навсякъде, където има фрагмент от битие. Тялото е топос на взаимопроникването между света и субекта, между гругия и субекта, между езика и речта.

Разкъсаното, унижено, унищожено човешко тяло в творчеството на Кафка е знак за „отсъствието на битие”. В алегорията на Кафка офицерът, обслужващ браната, е инструментът, който привежда в изпълнение „Божия закон”. Според него изписването с кръв на присъдата (която подсъдимите гори не знаят) е теодицеина програма, някакъв неписан вечен ред, който причастява към Бога. Жертвоприношението е необходимо, за да се институционализира този ред. Пожертваното тяло трябва да се трансформира в слово, а словото в дух и про-

¹ Кафка, Ф. *В наказателната колония*, С., 2010, с. 125.

² Мерло-Понти, М. *Видимото и невидимото*. С., 2000, с. 138.

светление. Но не Божият закон управлява „наказателната колония“, а неговата липса. Пред нас се разкрива един свят на тотална болка и страдание вместо „най-добрия от всички възможни светове“. Кафка превръща момента на просветление в неговата противоположност. Обещаната епифания не настъпва. За участниците в експеримента остава тъжната истина – това е най-лошият от всички възможни светове, лишен от Божията благодат. И ако човешкото тяло е унищожено, захвърлено, поругано и унижено, то душата е **о**-безверена, **обез**-силена, **без**-различна, **без**-божна.

Дистанцията трансцендентно – светско присъства трайно в творчеството на Франц Кафка. Дългогодишният му приятел Макс Брод споделя в биографията си на писателя, че не познава друг човек, който да е страдал повече от мисълта, че мостовете между човека и Бога са разрушени. И не толкова липсата на вяра в Бога е определяща за Кафка, колкото безсмислието и безсилието на тази вяра да запълни празнотата на битието.

През юни 1914 г. в дневника му се появява една история, останала безименна до края. Това е разказ за самотник, изолирал се от света в стаята си. Нищо не подсказва, че този мъж е затворник, но липсват и белези, че той има някаква възможност или дори желание да промени даденото положение. Но един ден, докато гледа през отворения прозорец, усеща, че нещо ще се случи. „И накрая, най-накрая, освен ако не се лъжех, в това помещение, в което се чувствах толкова силно разстроено, нещо започна да се движи“³. На тавана на стаята му се пропуква мазилка, появяват се различни цветове, някакъв щит, светлина. Самотникът е сигурен, че ще стане свидетел на явление от друг свят, предназначено само за него: „Това беше изпратено за мен, без съмнение, видение, което да ме подготви за моето освобождение“. Осенен от тази мисъл, човекът, който с дни е стоял неподвижен в затворената стая, се втурва да я подготви за бъдещия трансцендентен посетител. „В този момент таванът се отвори и един ангел в синьо-виолетови одежди и блестящи коприненобели крила, целият увит в кабели, започна бавно да пада надолу“. Точно тук разказът на Кафка прави неочакван обрат. „Един ангел, мислех си, целия ден е летял към мен, а аз – безбожникът, не вярвах. Сега той ще говори с мен. Аз наведох очи. Когато ги повдигнах отново, ангелът все още беше там. Да! Вярно е, само дето висеше на по-голямо разстояние от тавана, който отново се беше затворил. Не е бил жив ангел, а само нарисувана гървена фигура като тези, дето висят от таваните на моряшките кърчми, нищо повече“⁴.

Историята, която Кафка описва в дневника си, първоначално е изпълнена с толкова емоция и обещание за граматична трансформация от безверие, самота, неподвижност към еуфория и просветление. Разказът, който ни подготвя за появата и въздействието на божествената енергия, завършва като комичен фарс. Но поантата е в последвалата реакция на мъжа. Той не е разочарован или дори изненадан от случката, а единствено загрижен, че ще остане без светлина в

³ Kafka, Franz. *The Diaries: 1910-1923*. New York, 1976. p. 291-292 (превод мой).

⁴ Ibid. 3.

настъпващата нощ: решава проблема, като слага една свещ в ръката на пагналия гървен ангел, преценявайки, че е подходящо оформена за тази цел. Неговата история е изцяло в хронотопа „тук и сега“. Героят е напълно неспособен да прехвърли мост през епохите и да изтълкува топоса в рамките на традицията. Още по-малко да свърже тази традиция с бъдещето. За този единствено съществуващ в настоящето индивид, божественото откровение е невъзможно: то е това, което ни позволява да осъзнаем, че настоящето е само брънка от веригата „минало-настояще-бъдеще“. Горѐ цитираната история е интригуваща и с безпрецедентното съпоставяне на традиционни религиозни тропи и ироничната си отчужденост от тях.

Иронията на Кафка е вопъл, който не артикулира нов смисъл, а отсъствие. Като резултат – човекът е оставен с непреодолимата тежоба от това безсилие. Привидно наивният разказ на Кафка блестящо дефинира промените, настъпили в духовните измерения на света в началото на ХХ век и особено след Първата световна война. На границата между религиозна вяра и nihilизъм, Европа генерира грешки, разпознава само провалите и върви към неизбежно поражение.

Посткафкианският ХХ век е изпълнен с подобни иронични „срещи“ с трансцендентното, стигащи до абсурд. В творчеството на Бекет, пише Шира Волоски, като във „всяка негативна теология се проблематизира ролята на езика като медиатор. Бекет нито уницира, нито измисля, а изравя“⁵. Но дори и той непрекъснато се мъчи да укрие своя радикален негативизъм със средствата на пародията. Емблематичният монолог на Лъки (който самият автор определя като крайъгълен камък за творчеството си) от най-известната пиеса на Бекет *В очакване на Годо*, е илюстрация на разрушаването на цялото западноевропейско логоцентрично и теологично мислене.

„Като се има предвид съществуването такова, каквото се очертава в неотдавнашните публикации на Кукиш и Ватман на един индивидуален бог какакакакака с бяла брада така извън времето на пространството който от върховете на своята божествена атакия и божествена афазия много ни обича с малки изключения неизвестно защо но ще се разбере и страда като злочестата Офелия...“ Лъки обсъжда състоянието на цивилизацията и посоката на нейното развитие: при отсъствието на Бог: „... се оказва ясно, че човекът, противно на общоприетото мнение, въпреки прогреса... чезне и вехне“⁶.

Дори без да вземаме под внимание пряката аналогия в грамата между Годо и Бог (Godot–God), „пледоарията“ на Лъки е ироничен трактат, отправен срещу традицията на философската мисъл и идеята за съществуването на Бог. Загубата на вярата от-мества човека от центъра към периферията, изхвърля го в тъмната дупка „по неизвестни причини“, кара го да се чувства бездомен и чужд. Монологът на Лъки гради една нова, постмодерна концепция на познанието, защото именно то (постмодерното знание) теоретизира своята собствена

⁵ Wolosky, Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*, Stanford, 1995. p. 215.

⁶ Бекет, С. В очакване на Годо, С., 2003, с. 49.

еволуция като катастрофична, непоследователна и парадоксална, изваждайки на показ непознатото, както пише Лиотар. Ако наличността и осезаемостта са критерии за съществуване, то значи липсата или отсъствието е не-реалност. Ако „аз мисля” е синоним на „съществувам”, то следователно единствено чрез разума се открива смисъл. Бекет отрича отчаяното очакване на завръщането на „големите наративи”, които всъщност никога на са предлагали на субекта каквато и да е метафизична подкрепа.

Саморефлексията, характерна за героите на Бекет и Кафка, е размисъл върху неадекватността и тоталната неудовлетвореност от жребия да си човешко същество. Доминиращата безнадеждност в творчеството на тези автори е концентрирано усилие да се представи човекът, изправен лице в лице със собствените си възможности и граници.

Франц Кафка. Самюъл Бекет. Естетика на провала

*Заради много – заради многото провали възниква лудостта.
Заради многото отломки. Видени как да е и изказани как да е.
Страх от тъмното. От светлото... Вече само черно небе...
Само черно. Празно. Нищо друго. Съзерцание на това.*

Самюъл Бекет, *Неговидяно, недоизказано*

Провалът обикновено се смята за един от основните фигури на модерността: естествена последица от корозията на конвенциите и традицията, както и от загубата на социални и естетически кодове, които някога са били в състояние да осигурят определено ниво на съгласуваност и последователност на всички форми на поведение.

Валтер Бенямин представя идеята си за естетиката на провала в есето си за Кафка от 1938 г. „За да се оценим творчеството на Кафка в цялата му чистота и специфични красотата, не трябва никога да забравяме едно нещо: това е чистота и красота на провала. [...] Няма нищо по-запомнящо се от разпадеността, с която Кафка го подчертава”⁷. Неговото творческо кредо няма нищо общо с традиционните литературни и философски модели, които предлагат дори искрица надежда на неговите герои. „Творчеството на Кафка е израз на болестта на традицията”⁸. Според Бенямин той постига това, като изключва надеждата: надеждата на главния герой да успее, надеждата на литературното произведение да даде някакво решение или дори да бъде последователно. Неговият фикционален свят е святът на безкрайното отлагане и забавяне на някакво решение, което му дава възможността да експериментира и наблюдава човека, лишен от подкрепата на традиционните жестове и поведение и най-вече в моментите, когато те загубват означаващата си роля.

Провалът, според Бенямин, има много ясна функция: той дава възможност семената на нов вид естетика да покълнат: естетиката на жеста. Философът

⁷ Benjamin, Walter. *Selected Writings, Volume 3. 1935-1938*, Harvard, 2006. p. 144-145.

⁸ *Ibid.* p. 137.

не представя системно това, което този нов вид естетика представлява, но я свързва с момента на обрат [Umkehr], който той нарича „отправеност към познание, което превръща живота в писане”. Това заключение бихме могли с пълна сила да употребим и за Бекет – неговите герои живеят единствено във и чрез думите. Естетическите обрати и решения, които Кафка прилага в творчеството си, са прекалено силни за тогавашната литературна традиция: те превръщат обикновения ежедневен жест в тайнствено или свръхестествено събитие. Той изключва всяка възможност за „победа” в традиционния смисъл на думата: ангажира се с изобразяването на един свят без надежда, в който единствена цел е да се забави това, което предстои. Така се раждат тези мистични метаморфози в ежедневния живот, които са и пътят на изкуплението.

Адорно предлага по-системно внимание на естетиката на провала, в която Кафка и особено Бекет са на видно място. Той отбелязва, че текстовете и на двамата довеждат ежедневните събития до точката на абсурд: в тях разказвачът и протагонистът винаги са въввлечени в „спектакъла”, ролята им е нееднозначна, а ефектът върху читателя и зрителя е чувство за несигурност и отвъждане в задънена улица.

Една клетка отиде да си търси птичка⁹. Франц Кафка. Самюъл Бекет

Делюз отбелязва, че пропастта между Лайбниц и Кафка е огромна: тя е непреодолимото различие между два свята – единият е композиран от безкрайно мултиплициращи се принципи, а другият тотално ги е загубил. На единия бряг е Лайбниц – пламенният защитник на Божията справедливост и ред, на другия – Кафка, който непрекъснато демонстрира тяхната липса в посттрадиционното общество¹⁰.

Един от бележите на това различие е, че проблемът за идентичността става централен. Модерният Аз започва все повече да бъде дефиниран чрез термините субективност, релативност, другост, вместо с традиция, религия, общност. И нещо още по-тревожно – другостта не е просто и само другият, а е *conditio sine qua non* за дефинирането на персоналната идентичност.

Много специалисти определят Кафка като пророка на модерната екзистенциална криза, един от най-ярките и внушителни композитори на одата на човешкото отчаяние и безнадеждност в един плуралистичен свят, където персоналната идентичност започва да се дефинира много повече в полето на различията, отколкото в това на приликите. Какви са чудовищните измерения на този деконструиран, разпокъсан, деформиран Аз, Кафка блестящо илюстрира в новелата си *Метаморфозата*. След него и Пирандело проблемът за идентичността не би могъл вече да бъде разглеждан по друг начин освен с понятия като релация,

⁹ Кафка, Ф. *Дневници*. С., 1997. с. 55.

¹⁰ Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. trans. Tom Conley Minneapolis: Minnesota, 1993 p. 67-68 (превод мой).

кръстопът, метаморфоза, маска. Грегор Самса би могъл да опита да разпознае себе си само като отношение между старото и „новото си тяло“ на чудовищно насекомо. Трансформацията на Аз-а в *Метаморфозата* отключва дебат върху съществуващите теории за персоналната идентичност, целостта и кохерентността на Аз-а, отношението Аз-Аз, Аз-другите. За Кафка Аз-ът е неуловим, непрекъснато трансформиращ се феномен. Всяко усилие, което индивидът извършва, се натъква на границите, очертани от собствената му грудост.

За Валтер Бенямин Кафка е последната брънка от гълга верига, която се скъсва, защото силата на традицията е пресъхнала. Творчеството на писателя евреин осветлява духовната и икономическа криза, с която се сблъсква светът, разкъсан от противоположни сили, помитащи заподноевропейското традиционно общество в първите десетилетия на ХХ век. В рамките на тази проблематика – загубата на персонална идентичност, деструкцията на Аз-а – Кафка има своите гениални съмишленици и наследници. В свят, в който „Бог е мъртъв“, погледът на твореца се насочва надолу – към човека и неговото битие. „Защото истинският път минава по въже, което е опънато не горе, нависоко, а долу, почти до земята. То сякаш е предназначено по-скоро да препъва, отколкото да бъде преминавано“¹¹.

Кафка е аналог на Бекет, източник, от който той черпи, и модел, към който се стреми. „Аз чета Кафка само на немски език, с изключение на няколко неща на френски и английски език“ – споделя Бекет. – Трябва да кажа, че е трудно да се стигне до края. Героят на Кафка притежава странна последователност в целите си. Той е изгубен, но той не е духовно несигурен, той не се разпада на парчета. Моите хора са склонни към разпадане на части. Друга разлика, която е същата, но по-ясно дефинирана: забележете как формата при Кафка е класическа, тя продължава като валяк – почти спокойна, но ужасът и смайването произтичат точно от нея. В моето творчество този ефект е зад формата, а не в нас“¹².

Борхес говори за Кафка като за „избрания предшественик“ на творците от ХХ век. *Метаморфозата* стои като ням свидетел зад *Новелите (Nouvelles)* на Бекет (четири истории, които пише през 1946 г.). Тъмната сянка на *Замъкът* е нависнала над трилогията му: без мрачно-гротескните, иронични, парадоксални видения на Кафка Бекет трудно би си представил стратегията за оцеляване на Моллой (*Моллой*), мъченичеството на Малоун (*Малоун умира*) и просветлеността на *Неназовимото. Текстовете за нищо (Texts for Nothing, 1951)* може също да бъдат посветени на Кафка, а *Как е (How It Is, 1961)* със сигурност е най-кафкианският текст на ирландския творец. Разказът е гротескна алегория за творческия процес, вдъхновението и човешката природа. *Мъртви представи си представете (Imagination Dead Imagine, 1965)* сякаш произхожда от *В наказателната колония*.

Ханс Х. Хиебел споделя, че Бекет и Кафка изучават и представят света като ан-

¹¹ Кафка, Ф. *Дневници*. С., 1997. с. 53.

¹² Admussen, Richard. *The Samuel Beckett Manuscripts: A Study*, Boston, 1978.

трополози. И двете „изолират определени аспекти на реалността и работят с редукция, концентрация и абстракция при представяне на характеристиките на своите герои, и то много често през призмата на хумора”¹³.

Кафка, Де Кирико, Бекет, Пинтър – ефектът на гвижещите се пясъци

Отказал съм се, преди да се родя.

Бекет

Във втората част на това изследване ще се опитам да опиша връзката между четирима от най-известните автори на XX век – Кафка, Бекет и Пинтър и италианския художник Джорджо де Кирико.

Кафка е и един от основоположниците на най-тъжната и автентична проява на модерната естетика – кризата на идентичността, чиито атрибути са нарушена памет, прекъснат пространствено-времеви континуум, деструкция на езика, липса на комуникация.

Гарет Роулън пише в on-line списанието *Иреалното кафе (The Cafe Ireal)*, че атмосферата на тревожност и безпокойство в изобразителното творчество на Де Кирико „припомня Кафка и е свързана с усещането за един груг свят, в който дълги тайнствени сенки падат в зрачните следобеди на тайнствени площи. Мистерията и безпокойството са вторични продукти на взаимодействието между реално и иреално, уловено като искра на фона на блещукаща повърхност”¹⁴.

Има ли нещо в стилистиката на Кафка, Де Кирико, Бекет, Пинтър, което се използва: сякаш остава недокоснато ядрото на техния творчески промисъл и това води до неудовлетворение от всяко артикулирано тълкуване? Техните творчески видения са изпълнени с вездесъщо чувство за парадокс и ни изправят пред здраво заключени врати и непроницаеми въпроси. Те оформят традиционните знаци и символи в нова бриколажна структура. Ефектът от нея е шокиращ: те поставят въпроси, за които няма отговор или не се очаква отговор, техните герои живеят в „не-присъстващо съществуване”, говорят неспирно, а мечтаят за мълчание. Очарова ги тайната какво ще се случи между гумите, между сенките – в тишината и тъмнината. Шира Волоски пише, че стратегиите, които използва Бекет в творчеството си, са винаги в полето на негативното: „те са форми на усукване, отбягването или тоталното отричане”¹⁵. Тези гуми важат в пълна степен и за драматургията на Харолд Пинтър, прозата на Кафка, картините на Де Кирико. Аз открих за себе си ключа, който до голяма степен ми разкрива тайната на неувяхващата им сила да очароват, изумяват и фрустрират човешкото същество чрез творчеството си и го именувах – *ефекта на гвижещите се пясъци*.

¹³ Hiebel, Hans H. Franz Kafka: 'Ein Landarzt', München, 1984.

¹⁴ <http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/review4a.htm>

¹⁵ Wolosky, Shira. Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan, Stanford University Press, 1995, p.219

Кафка, де Кирико, Бекет, Пинтър изтъкават привидно елементарен мотив на повърхността на творческите си фантазии и ни насърчават да погледнем зад него на свой риск: и тогава, удивени и объркани, ние потъваме в движещите се пясъци на техния сложен и многолик творчески свят, изправени пред повече въпроси, отколкото отговори. Това е структура, непосредствена и визуална, предлагаща поглед само към възможните тълкувания, които неочакваните образи и картини пораждаат. Чувстваме се така, сякаш говорим за светлината, идваща от очите на някого, намиращ се в тъмна стая.

Това не е ли мъчително? Това не е ли светлина, която всъщност е най-галечната представа за светлина? Ние търсим нейния източник, но тя изчезва твърде бързо. В творчеството на Кафка, Де Кирико, Бекет и Пинтър противоположностите са в непрекъснат дуел: ляво и дясно са показатели, но с обща основа, където един гребен детайл, мълчание или хвърлена сянка могат да генерират дълбок смисъл или да преобърнат съществуващия. После те се усмихват. Те се смеят на нашето объркване, на нашата тъга, но не злобно, а пречистващо, галовно.

Ефектът на движещите се пясъци се генерира чрез традиционни знаци и символи, включени в бриколажна структура. Сферата на техния творчески експеримент са спомените, които пораждаат други спомени. Това търсене не довежда до решения или изводи, а прави нещата да изглеждат още по-двусмислени. Студено слънце, тъмно небе, безразличие, липса на любов, загуба на себе си, тревожност



Джорджо де Кирико, *Енигмата на оракула*, 1910 г.

и заплаха, метаморфоза – тези образи и чувства ни завладяват, сякаш дошли от нищото, неусетно: случайни обстоятелства, безсмислени разговори или невероятни съновидения освобождават скритите връзки между обектите и създават многоизмерен лабиринт.

Няма централно решаващо събитие в драмите на Бекет и Пинтър, което да води към кулминация и развързка. Публиката е лишена от традиционната си позиция,



Джорджо де Кирико, *Меланхолията на един прекрасен ден*, 1913 г.

от която „знае всичко“ за случващото се и трябва да се „бори“ да оформи своя представа и тълкуване на събитията, без авторска помощ. Героите на Кафка, Бекет и Пинтър обикновено са пасивни. Фигурите в платната на Де Кирико са гребни и незначителни силуети в далечината, обърнати към безкрайността. И дори когато са на преден план като в *Енигмата на оракула* или *Меланхолията на един прекрасен ден*, са без лица, обърнати с гръб към зрителя: каменни статуи или манекени, отчуждени от света, безучастни и индиферентни към всичко, което ги заобикаля – случайни посетители в странния свят на италианския художник.

Чувството, предизвикано от ефекта на движещите се пясъци, може да бъде илюстрирано с гумите на Джорджо де Кирико: „Порутената вътрешност на разрушен храм. Отломките на статуя, изобразяваща бог, която говори на непознат език. За мен тази визия винаги е придружена от чувство за студ, като че ли съм бил пронизан от зимния вятър в далечна, непозната страна”¹⁶.

Стратегии за постигане на ефекта на движещите се пясъци. Ролята на обектите. Зеугматичен ефект

Ние, които познаваме знаците на метафизичната азбука, знаем какви радости и скърби се разкриват в един портук, на ъгъла на улицата, между стените на една стая или дори във вътрешността на една кутия.

Джорджо де Кирико

Джорджо де Кирико, Бекет и Пинтър често структурират произведенията си като колаж, чиито части привнасят значението на своята предишна функция (например серията *Ариадна* от Де Кирико). Зеугматичният ефект¹⁷, който постигнаха гадаистите, като представиха подплатена с кожа чаена чаша, се основава на предварителното ни знание за кожата и чашата за чай като материал и пълната несъвместимост на обединяването им. Резултатът е, че се разрушава или разколебава самата ни представа за това какво е чаена чаша. Обикновено ние мислим за чашата чай като за всяка друга вещь, която ни служи в ежедневието – безразлично. И така я правим невидима, несъществуваща. Но когато контаминираме миналото и настоящето ѝ, когато тя ни изненада с присъствието си по необичаен начин, това я прави видима и присъстваща.

Песента на любовта (1914) е една от най-известните картини на Де Кирико. Тя маркира точката в творческата му еволюция, когато той започва да използва този нов художествен метод – неправдоподобното съпоставяне на обекти: глава на гръцка класическа статуя, извънгабаритна ръкавица от гума, зелена топка на преден план, влак, забулен в мрак. Чрез ефекта на зеугмата Де Кирико създава най-известните си картини от така наречения „метафизичен период”, които го нареждат сред водещите творци на ХХ век.

В творчеството на Самюъл Бекет и Харолд Пинтър зеугматичният ефект се постига в рамките на една затворена вселена. В пиесите на английския драматург наблюдаваме с интерес как разказвачът (автор) заема „незнаеща поза”. Тази дистанцираност му позволява да представи връзките между героите в разнообразна гама от цветове и нюанси, да обвие действието в тайнственост и неяснота. Един пример за полифоничността на този метод е Макс от *Завръщане у дома*: първоначално, припомняйки мъртвата си съпруга Джесика, той

¹⁶ www.iwisse.com/Giorgio_de_Chirico.

¹⁷ *Zeugma* (от гръцки: *ζεῦγμα*, *zeŷgma*, – ярем, свързка, мост). В този текст се реферира т.нар. силепсис (*syllipsis*) – семантичната зеугма (или зевгма): тип зеугма, в която двете части на едно цяло (най-често в езика) са противоположни по значение (или граматически). Управляващата дума (или част) може да промени значението на останалите. Това често създава хумористичен ефект или неправдоподобност и поради тази причина в риториката се приема, че зеугмата се основава на нарушаване на закона на логическото твърдение.

я характеризира като „домакия с желязна воля, златно сърце и ум”, а малко по-късно като „истинска кучка”. Противоположните полюси на подобни изказвания подриват цялостното усещане за хронотоп и засилват амбивалентността на фактите: „придърпват” публиката към настоящия момент, поставяйки под съмнение минали събития. Нарушеният времеви и пространствен континуум и поливалентните интерпретации водят до реално усещане за несигурност и безпокойство у зрителите.

Кафка, от своя страна, не се интересува от нищо друго освен от полюсите, от противоположностите, които имат обща основа: тази „чудовищна връзка” е според него единственото средство, което им придава идентичност. Хана Аренд коментира героите на Кафка като индивиди, които се мятат между силното влияние на минало и бъдеще. Те живеят в някакво извънвремево пространство помежду им, което блокира всяко движение¹⁸. Фактът, че протагонистът на Кафка съществува в тази „изпразненост”, в тази „черна дупка”, е много по-смущаващ и объркваш, отколкото изглежда на пръв поглед.

Кой съм аз!? Кой си ти? Това са въпросите, с които са жигосани, които ги преследват като харпии. Силата на това подводно течение е илюстрирана запомнящо се с монолога на Лен от пиесата *Джуджетата* (1960) на Харолд Пинтър:

„Най-важното е кой си ти? Не защо или как, дори не какво. (...) Но кой си ти? (...) Това, което си ти, или което аз виждам като твоя същност, или което ти виждаш като твоя същност, се променя толкова бързо, така ужасяващо, че аз със сигурност не мога да го проследя, а съм дяволски убеден, че и ти също. (...) Ти си сбор от толкова много отражения? Колко на брой отражения? Чии отражения? От това ли се състоиш? Каква помия остава след това? Какво става с тази помия? Виждам съм какво става. Но като видя, не мога да говоря. (...) Помията се разпада и отново се всмуква в морето. (...) Какво съм видял, помията или същността? Какво ще кажеш? Дали всичко това ти дава правото да стоиш там и да твърдиш, че знаеш кой си. (...) Ширнала се е огромна пустиня...”¹⁹

Пълнокръвното присъствие на героите на Кафка, Пинтър и Бекет е и резултат от напрежението, породено от дисконинуитета между мисъл и емпирично присъствие, интенция и жестове, памет и език. Центробежните сили създават силното мъртво течение, в което те непрекъснато попадат. Но е изключително важно да се подчертае, че персонажите на Франц Кафка, Самюъл Бекет и Харолд Пинтър в никакъв случай не са дяволични фигури, нито пък имат за цел да разиграват сложни, заплетени сюжети, които да ни объркат. Те само са попаднали на движещи се пясъци (човешкото битие) и неистово се стремят да се закрепят... поне за малко... някак.

При Кафка, Бекет и Пинтър зеугматичният ефект взривява ядрото на Аз-а. Героят е или в „метаморфоза”, или може да бъде обговорен единствено в релация (известни са двойката герои при Бекет и Пинтър). Персонажите (респективно

¹⁸ Arendt, Hannah, *Between Past and Future*, Cleveland, Ohio, 1963, p. 10.

¹⁹ Пинтър, Харолд. *Пиеси*. Т. 1. Еквус, 2005. с. 275.

основните фигури в платната на италианския художник) и вещите се обединяват в една обща схема, в която е изличена зависимостта на вещта от протагониста, което предизвиква ефекта на движещите се пясъци. Често вещите превалират до такава степен, че са злобещи и генерират чувство за страхопочитание у героите: браната на Кафка *В наказателната колония*, кухненският асансьор на Пинтър в едноименната пиеса. В *Щастливи дни* камбаната е трансцендентна. Анторпоморфизираните вещи в драмите на Бекет са едновременно продължение на тялото на героите и гаранции за идентичността им: шапката и обувката във *В очакване на Годо*, чантичката на Уни в *Щастливи дни*, колелото на Моллой. Автономията и „агресивността“ на вещите са специфични за творчеството на Кафка, Пинтър, Бекет и живописца на Де Кирико, защото битието на човека (според тях) не е иманентно, а е винаги регулирано отвън. Една от причините за това е, че вещите, наравно с героите, оформят визуалния модел, който е източник на тълкуване. Обектите в картините на Де Кирико: гипсови статуи или глави, зеленчуци или плодове, безлични манекени, гумени ръкавици, сухи бисквити и т.н. са представени с абсолютно безразличие. Те са толкова безлични, че губят физическия си смисъл, а групирането им създава такива неограничени възможности за интерпретация и мистериозност, което е сравнимо с това между гумите и мълчанието на персонажите в драмите на Пинтър и Бекет. Чрез включването на мълчанието и вещите (чиято роля е „да възстановят мълчанието“, както казва героят на Бекет – Моллой) в един смислов ред авторите създават зеугматичен ефект.

Естрагон: Виж какво, нека поне се опитаме да разговаряме по-спокойно, щом не можем да мълчим.

Владимир: Така си е, ние сме неизчерпаеми.

Естрагон: То е, за да не мислим.

Владимир: Имаме си извинение.

Естрагон: То е, за да не чуваме.

Владимир: Имаме си причини.

Естрагон: *Всички мъртви гласове* (курсив мой).

Владимир: Приличат на *шум от криле* (курсив мой).

Естрагон: *От листа* (курсив мой).

Владимир: *От пясък* (курсив мой).

Естрагон: *От листа* (курсив мой)²⁰.

(Мълчание)

Отношението човек – вещи е перспектива, през която може да бъде дефинирана неговата екзистенция. Проследявайки творческия път на автора на *В очакване на Годо* (1953) до *Не аз* (1972), ще забележим, че функцията на обектите става постъпателно доминираща и превръща героите, гумите и движението съответно във вещи, мълчание и покой, а светоусещането на автора се обогатя във все по-тъмни краски. Използването на обектите като част от театралния език в драмата на Бекет става все по-сложно и комплексно. Той има особен принос към това, което Арто нарича „Le langage sonore“ на сцената: обектите (вещите) – герои и свет-

²⁰ Бекет, С. *В очакване на Годо*, С., 2003, с. 69-70

лината, функционираща като обект. Използването на двете подчертава дехуманизацията на Бекетовия персонаж: те стават все по-статични и фрагментарни и все по-често са манипулирани от вещите: светлината като обект извиква гласовете в *Играта* и *Не аз*, а човешкото същество става част от обекта (урната), който го съдържа (*Играта*), или се превръща във вещь (*Не аз*). Последните пиеси на Бекет са изцяло доминирани от обектите. Те правят единствените изявления: урната и устата говорят. Тъй като езикът е дефинитивно човешки атрибут, по този начин обектите заменят хората в драматичния свят на Бекет.

Непогвижност-гвижение

Владимир: Е, тръгваме ли?

Естрагон: Да вървим!

(Не се помръдват.)

Това са финалните реплики на пиесата *В очакване на Годо*. Както съществува вътрешно напрежение между мълчание и гуми, така съществува вътрешното напрежение между непогвижност и гвижение. В творчеството на Бекет и Де Кирико човешкото тяло е „удостоено“ с минимално внимание. Те подхождат към него така, както подхождат към пространството, обектите, светлината и езика – като суров материал, който може да бъде променян, оформян, изваян, профилиран и изкривен според тяхната концепция. Човешкото тяло в творчеството на Де Кирико и Бекет е непогвижно като статуя или манекен, фрагментирано, „ерозирало“ от сенки, покрито, затворено, уцърбено, унищожено или в най-добрия случай – лишено от способността за гвижение. Едно от характерните свойства на непогвижността е, че тя може да генерира допълнително напрежение и тревожност. Най-незначителните жестове на Хам и Клов (*Краят на играта*) или Уини (*Щастливи дни*), както и моментите на мълчание са наситени с огромно значение.

Бихме могли да сравним Уини от *Щастливи дни*, зарита до шия, и женското тяло в картината на Де Кирико *Несигурността на поета*. И в двата случая зеугматичният ефект поражда почти веднага чувство на безпокойство и тежост.

В платното *Умората от безкрайността* (както и в много други картини от периода между 1910 и 1920 г.) наблюдаваме две малки фигурки, които хвърлят дълги сенки в гъното на голям площад. В ъгъла, на преден план, е статуята на полегналата богиня Ариадна, гигантска по размер в сравнение с всичко останало. Двата силуета стоят или ходят най-вече в мълчание, защото почти винаги съществува пространство между тях. Де Кирико ги е нарисувал толкова малки и крехки, че изглеждат като два призрака, които са се появили от подземния свят, или две щрихи, които случайно са били нанесени от четката на художника. Пространството на картината ги поглъща: те са само бегло присъствие в това измерение на съществуването.

На фона на цялата тази смълчана, притихнала атмосфера в живописата на Де Кирико от този период се появява влакът като повтарящ се (бих казала, неизменен) мотив. За него влакът е метафора на подсъзнанието, символ на динамика-

та. Но този смислово натоварен обект е често разколебан и двусмислен. Понякога движението му е възпрепятствано (с кули, стени, сгради) или невъзможно: в някои картини дори релсите свършват в центъра на площада. Аналогично е поведението на Диги и Гого от *В очакване на Гого*: те говорят през цялото време, че тръгват, но не помръдват и остават на едно място, на Хам и Клов, заровени в бункера, на Уини, зарита до шия в земята. Понякога влакът, както и корабът в картината *Пристигане* създават внушението, че се движат в обратна посока. Това движение срещу движението, тези нелогични решения в пространството на сцената или на платното суспендират логиката на причинно-следствената верига и разколебават представата на индивида за света.

В платното *Радостите и загадките на странния час* (1911) се наблюдават познатите „персонажи“ на Де Кирико: гръко-римската статуя на Ариадна, изведена на преден план, в далечината нищожни човешки фигури, хвърлящи дълги сенки. Доминираща е кулата в централна част на картината, която прегражда и спира движението на локомотива зад нея. Локомотивът е частично скрит зад стена, както и ландшафтът в лявата част на платното. Използването на стени за частично скриване е типично за Де Кирико и служи за подчертаване на неподвижността на пространството. В тази геометрично изчистена атмосфера въздухът сякаш е обвит в мистерия, тишината вибрира, а човешките силуети избледняват в атмосфера на безпокойство и меланхолия.

Хуманоидните фигури на Де Кирико, безизразната архитектура, сенчестите пасажки и зловещо угължените улици внушават абсурдността на един свят, разкъсан от противоречия, студен, далечен и пуст, какъвто е в периода след Първата световна война. Изображенията на италианския автор са визуалният израз на идеите на Бекет и Пинтър, чиято стилистика продължава безнадеждно абсурдния кафкиански свят.

Субверсия на хронотопа. Чувството за неясна опасност

Х а м: Някога виждал ли си очите ми?

К л о в: Не.

Х а м: А някога не ти ли се е искало от любопитство, докато стая, да ми свалиш очилата и да погледнеш в тях?

К л о в: Като повдигна клепачите? (Пауза.) Не.

Х а м: В един прекрасен ден ще ти ги покажа. (Пауза.) Въпреки че те съвсем побеляха. (Пауза.) Колко е часът?

К л о в: Колкото винаги.

Х а м: Видя ли го?

К л о в: Да.

Х а м: Е, и ?

К л о в: Нула часа.

Х а м: По-добре да беше заваляло.

К л о в: Няма да завали.

Мълчание

Край на играта, Бекет

Дестабилизацията на хронотопа е едно от средствата, чрез които Де Кирико, Пинтър и в най-голяма степен Бекет взривяват парадигмата, в която причинно-следствените връзки и логиката подкрепят крежкото чувство за реалност у индивида. Пространството е размито и едноизмерно, перспективите са недостатъчни, времевите маркери са неточни, дори липсващи.

В периода след романа *Мърфи* (1938) се оформя и основният художествен прием, характерен за творчеството на Бекет – трагедията като въплъщение на комичното, гротескното, трагическата ирония, както и кръговата композиция на произведението. Писателят се отказва от традиционната жанрова структура на драмата и създава вариант на философска антидрама.

За да пресъздаде ужаса пред абсурда на човешкия живот, драматургът следва принципа на театралната статичност, в рамките на която се размиват основните категории, фиксиращи наличността на субекта в света – време, пространство, език, тяло. Доколкото за Бекет човешката екзистенция е нещо еднообразно, банално и неподвижно, то и хронотопът е нереален и неопределен – тайнствено, без хронологична последователност, защото в света съществува само движение към смъртта. Героят на Бекет съществува в не-време, не-пространство, не-живот. Не извън време-пространството, а в не-времепространство. Аз-ът не може да бъде дефиниран чрез позитивни термини, защото самият субект желае да съществува извън определено време и пространство и се стреми към точката на покой – светът на мъчанието, тишината и покой. Стремежът, дори устремът на Бекет към тази *застиналоост* и празнота е разпростиращото се желание да трансцендентира социодетерминирания Аз в един истински Аз. Но това се оказва невъзможно: ако реалността е *положена* в едно безкрайно време, а пространството е абстрактно, *ако нищо не е по-реално от нищото*, то тогава и Аз-ът е нищо.

Критиците много често отбелязват, че Кафка и Пинтър използват структурата на съновидението. Това до голяма степен е вярно, особено като се имат предвид размитите време-пространствени контури на съня. Но трябва да уточним: това са съновидения кошмари на хора, които ги преживяват като реалност и от които не могат да се събудят.

Като фотографирани сънища са и картините на Де Кирико: тъмен хоризонт е надвиснал над гълги тухлени стени, зрителното поле е блокирано от издигащи се аркади, почти невидими човешки фигури хвърлят огромни черни сенки, в далечината се виждат само платната на отплувал кораб или пушекът на локомотив. Но ние само предполагаем, че те са там, че отвъд стената има море, кораби, влакове, планини, но никога не ги виждаме. Картините сякаш утвърждават изразителната дълбочина на ренесансовата перспектива, но го правят по толкова странен начин, че създават чувство за безпокойство и заплахата у зрителя. Тяната привидна подреденост действа като един вид примамка, която ни съблазнява да навлезем в привидно баналното пространство, изпълнено с необясними и неочаквани образи. Това, което Де Кирико дава с едната ръка (ярката символика), отнема с другата. След изтощителния път на разгадаването на знаците ние

се връщаме отново оттам, откъдето сме тръгнали, загубили чувство за време и пространство, самотни. Известната картина *Насладите на поета* (1912) е пример за това как неразрешена времева алтернатива събужда чувство на безпокойство и тежест: в центъра на картината виждаме часовник (изтичащото време!) на фасадата на жп гара, показващ 2 ч. следобед, празен площад; на заден план човешка фигура, загърната като призрак, с прикован в земята поглед, обърната в посоката на залязващото слънце (която традиционно се свързва със смъртта). Фонтанът, символизиращ непрекъснатото обновление и прераждане (цикличното време), влиза в опозиция с часовника (линейното време). Движението на влака отново е в контраст с неподвижността на всички останали компоненти.

Чувството за надвиснала опасност и заплахата е важен аспект и в стилистиката на Пинтър. То се поражда от някое неочаквано събитие или детайл като „нечакания гост“, който обикновено е мъчалив или непознат (негърът от *Стаята*, кибритопродавачът от *Лека болка*, Колдберг и Маккан в *Рожден ден*). Всички тези „вмешатели“ са външни сили или пратеници от един зъл и болен свят, които в крайна сметка са проекция на вътрешните страхове и пустота на героите. Самотните човешки фигури (например в *Червената кула*, 1913) и влаковете в картините на Де Кирико функционират като нечакания гост-вмешател при Пинтър. Те са по-тревожни в сравнение с повечето художествени символи на безпокойство и заплахата, измислени от по-късните художници. Те са контрапунктът, в който се прекъсва ежедневието, границата между реалност и мистика, ирационалната тревога от непознатото.

Една от причините, поради които историите на Кафка изглеждат като префинени разкази за кошмари, родени от болно въображение и поражаващи постъпателно парализиращо чувство, е вездесъщата бюрокрация. Темата за бюрокрацията лудост е любима на Кафка, но нейното присъствие никъде не е по-очевидно, отколкото в романа му *Процесът*. Хроничната тревожност, която главният герой Йозеф К. изпитва, е разрушителна най-вече заради неяснотата и неопределеността на престъплението, процеса, фактите. В дневника си Кафка е записал: „Една клетка излезе да си търси птичка“. Като клетка капан се спуска бюрокрацията върху героите и с щракването на ключалката върху тях се спуска ужасът на неопределеността, чакането (спомнете си Гого и Диги), безнадеждността, пустотата. В злобеща и призрачна атмосфера някаква мистериозна висша инстанция контролира всеки аспект от живота на човека. Тревожността и неопределеността са по-кошмарни от смърт. Бюрокрацията в творчеството на Кафка създава сценарий, в който аз-ът става нарастващо ирелевантен, обикновена смазка в колелото на съдбата. Героят загубва себе си духовно и физически – умира. Но бавно, парадоксално, без смисъл, безпомощно очакващ края.

Общото в поетиката на Де Кирико и Пинтър е, че тревожността и заплахата се раждат от всекидневния живот. Те бавно и непрекъснато създават усещане у зрителите, че катастрофата е на път да се случи и никога не знае защо и откъде. Като при Кафка сме завладени от чувство за несигурност, потъваме в

движещите се пясъци на невидими сили. В едни от най-известните картини на италианския художник от метафизичния му период – *Мистерията и меланхолията на една улица*, *Енигмата на оракула*, *Меланхолията на един прекрасен ден*, *Умората от безкрайното*, *Удоволствията на поета*, чувството за отчуждение, самота и надвиснала опасност е доминиращо.

Къде и как можем да се спасим от тази нарастваща тревожност, е въпросът, който се появява като естествена последица, след като сме се сблъскали с творческия свят на Кафка, Де Кирико, Бекет и Пинтър.

Това е стаята в грамите на Пинтър, чиято функция е защитна и охраняваща. Самият той я сравнява с утроба. Това е почти неизменно присъстващата кула в картините на Де Кирико – огромна и осветена от слънцето. Това е непрекъснатото словоизлияние на Бекетовия персонаж, който създава света и себе си чрез гумите. Именуваното съществува, неименувано – не. Когато всичко бъде изговорено, настъпва смърт. Героите на Бекет са в някакъв метафизичен съюз с езика – гумите, семантиката, фонемите. В това им желание да угържат гумите откриваме и стремежа им да придат смисъл на битието си, та дори то да е трагично като на героите от трилогията му. В *Текстове за нищо* (1955) един от героите му сътворява тялото си и себе си първо чрез словото.

Но избраните образи-убежище са експлицитно саморазрушаващи се и иронични символи. Кулата и стаята са най-ярката илюстрация на човека отшелник или затворник. А героят на Бекет от *Неназовимото* накрая споделя: „Няма нито аз, нито съм, нито имам. Няма нито номинатив, нито акузатив, нито глагол. Не е останал никакъв изход”.

Неназовимото има много по-голямо значение за литературата, отколкото и най-успешните му творби. Опитайте се да чуете този глас, който говори, знаейки, че лъже, безразличен към това, което казва, може би толкова гревен и толкова унижен, че дори не е в състояние да каже накрая гумите, които ще го накарат да спре”²¹.

Меланхолията. Мълчанието

Творчеството на Кафка, Бекет и Пинтър се съпротивлява на опитите за дефинитивна интерпретация. Тази херменевтична затвореност и енигматичност се дължи и на способността им да създават и излъчват бавно нарастваща и непреодолима меланхолия. За героите им външният свят е мъртъв и сух – характеристики, които Фройд отнася към признаците на дълбока меланхолия и скръб. В книгата си *Черното слънце. Депресия и меланхолия* Юлия Кръстева определя меланхолията като „жива смърт” – едно съществуване, лишено от жизненост, което обикновено се пробужда от усилията, които човек прави, за да го прогължи, но е готово във всеки един момент да се потопи в смъртта. Героят на Кафка, Бекет, Пинтър, Де Кирико живее жива смърт, плътта му е ранена, окървавена, разложена, разчленена, ритъмът му е забавен или прекъснат, времето е

²¹ Beckett, Samuel. *The Critical Heritage Book* by R. Federman, Routledge, 1999, p. 116.

изличено или раздуто, погълнато от скръбта.

Драмите на Бекет и Пинтър се отличават с шокиращо отстъпление от словото. В тяхното творчество мълчанието нахлува като водата в потъващия кораб на езика. И двамата използват мълчанието по-скоро като граматична и концептуална, отколкото риторична стратегия. Пинтър и в най-голяма степен Бекет атакуват словото, за да отнемат последния пристан на субекта. Езикът на „антитеатъра“ на абсурда се явява един от елементите на шока. Крайната точка на това отрицание е пиесата *Действие без думи* (*Acte sans paroles I, II* – 1956). Драмата става безсловесна, защото е безсмислено да се употребяват думи за баналности в един сив живот – шокът се постига в пълно мълчание. Така и самата дума *живот* загубва своя референт. Невъзможността за комуникация, според Бекет и Пинтър, се корени в чувството ни за безсмислие в един безсмислен свят. Езикът се превръща в самореференциален, защото няма един външен абсолютен критерий, към който може да бъде съотнесен. Реалността не може да бъде творчески пресъздадена, а всяко подобно желание води само до стерилни описания на външни характеристики. Драматургията на Бекет илюстрира в най-пълна степен безсилието на езика да гради смисъл. Той би могъл да преформулира мисълта на Витгенщайн, че границите на моя език са границите на моя свят в едно безутешно изказване: „Питам думите, които са останали – сън, пробуда, вечер, сутрин. Те не умеят да говорят. (Пауза) (...) Казвам си, че земята е угаснала, макар че никога не съм я виждал запалена”²². Езикът загубва креативната си сила и престава да служи на човека за изразяване на трансцендентното, защото „В начало бе Словото, и Словото беше у Бога, и Бог бе Словото”²³.

Пинтър не предлага безутешно-тъжната гротескна картина на Бекет за човека, изоставен по пътя, очакващ идването на един несъществуващ Бог. Вместо това той се фокусира върху ежедневните дейности: неговата меланхолия възниква бавно, обикновено по време на закуска, докато се бори с пчелата, която е потопена в бурканчето за сладко, човекът се сблъсква с емоционалната нестабилност на всекидневния живот. Изоляцията на персонажите в драмата на Пинтър се генерира от фактите и нещата, които те мислят за несъществени. Преди всичко мотивът е прикрит: той е някъде в сърцевината, скрит и маскиран за другите и често дори за самия герой. Пинтър не е целенасочено двусмислен. Напротив, това е неговият основен възглед за живота: човешките взаимоотношения са винаги охранявани от истината, защото човек се страхува да се разкрие или ако го направи, другият винаги го подлага на съмнение. В тази екзистенциална дилема личността, търсеща автентичност и смисъл, се сблъсква с хаоса, който в крайна сметка я обзема и побеждава.

Известно е, че мълчанието и сянката са атрибути, по-скоро символи на смъртта. Тяхната конотация е отсъствие, липса на нещо. При Де Кирико, както беше отбелязано, огромните черни сенки са доминиращ художествен образ в карти-

²² Бекет, Самюъл. *Краят на играта. Хексагон*. С., 1995. с. 105.

²³ Йоан. 1:1.

ните от „метафизичния му период“. Друг ярък символ на меланхолията, който е любим на италианския художник, е статуята на Ариадна. „Кой освен мен знае какво означава Ариадна?“ – пита Ницше в *Есеето Ното*. За него историята на Ариадна е историята на душата, изоставена от разума и логиката. Меланхолията е и потискащото чувство на безсилие да си в центъра на нещо, чийто смисъл не разбираш. Де Кирико е силно повлиян от Ницше. В цикъла картини, посветени на Ариадна, статуята ѝ е винаги в центъра на площад, далеч от всичко останало, огромна по размер, което подчертава нейната самота и отчужденост.

Странна е болката, която се надига в гърдите ни след срещата с изкуството на Кафка, Де Кирико, Бекет и Пинтър. Няма изход: мълчанието е по-силно от глумите, сенките закриват слънцето, спомените са измамни, времето е неуловимо, животът ни се ръководи от тайни сили, извън нас. Колкото и пъти да съм чела книгите им, да съм гледала техни постановки или картините на Де Кирико, на края на това дълго пътуване отново се завръщам оттам, откъдето съм тръгнала: на същия празен площад, под същото гърво чакам Гого, боря се с дълги черни сенки, които не ми позволяват да избягам и да се спася. Оставам с енигмата и един въпрос: защо публиката, читателите, зрителите се завръщат отново и отново към произведенията на Кафка, Бекет, Пинтър и Де Кирико, когато те отнемат всяка надежда и предлагат черните, непримирими краски на един абсурден свят.

В какво откриваме удоволствието да се потопим в тази тревожност, да се движим сред движещи се пясъци? Може би това е желанието да видим нестабилността на собствения си живот, да разпознаем собствените си маски и несъстоятелността на суетата, защото дълбоко стаената ни тревога е атакувана с мощен удар. Или защото Кафка, Де Кирико, Бекет и Пинтър ни карат да почувстваме неназовимото, да открием смисъла на безсмисленото и така да се почувстваме по-сигурни в тоталната несигурност на битието, внушавайки невалидността на битието, лишено от трансценденция: битието без Бог.

Проф. д-р Божидар Кунчев е преподавател във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на редица книги в областта на литературната критика и история. По-известните от тях са монографиите му върху творчеството на Иван Пейчев, Александър Вутимски, Александър Геров и Радои Ралин. През 2003 г. бе издаден научният му труд *Човешката участ в творчеството на Атанас Далчев, Александър Вутимски и Александър Геров*. Сътрудничи на демократичните медии с публицистика и есеистика върху проблеми на нашата съвременност. Член е на Сдружението на българските писатели.

Божидар Кунчев

ВРЕМЕТО В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДАЛЧЕВ

Едно от откритията му беше времето. Фино откритие, тънък инструмент, за да се измъчваш още по-дълбоко и да направиш света многостранен и по-тежък! Винаги и единствено чрез времето човек бива разделен от всичко, за което жадува, само чрез времето, само чрез това страотно откритие! То беше една от опорите, една от патериците, които първи трябва да захвърлиш, ако искаш да бъдеш свободен!

Херман Хесе, *Клайн и Вагнер*

У Далчев, при това не само в ранното му творчество, откриваме госта „черни мисли“ (Дебелянов). Неведнъж поетът е споходан от чувството за онази безизходност, пред която ни изправя времето. Това в р е м е, за което Бродски отбелязва, че то ни променя и „одяква“, а после и погубва. И Далчев, макар и с други гуми, често казва същото. Мисълта за времето, почувствано по този начин, не го напуска никога – и в самото начало, и много по-късно, когато пише своите „фрагменти“. Тя поражда и внушенията на късната му равносметка, че и „сърцето най-сетне умира“. Вярно е, че времето ще ни погуби, но Далчев не допуска тази истина да го обсеби като една агония на съзнанието. Той знае какво е благодат и отчаяние, надежда и абсурд, просветление и обреченост. Той има и чувството за чуждото на времето, което ни ограбва, но може да ни даде и със спасение.

Чоран пише, че „всяка поезия, достойна за името си, започва с осъзнаване на обречеността“¹. И после добавя, че „само слабите поети са с в о б о д н и“.

¹ Чоран. Шемет на скептицизма. Св. Кл. Охридски, 1996, с. 21.

Отнесена към Далчев, тази мисъл означава, че и той е обречен на истината за нашата обусловеност, за това, че участта ни е предзададена от условията на н е о б х о д и м о с т т а, които наричаме „тленност“, „преходност“ и пр. Това е истина за оскъдната ни свобода спрямо времето, осъзнато като тежоба и проблем. Силен поет, Далчев няма „свободата“ на онова „лакировъчно“ изкуство, за което пише, че „възпитателната му задача е в конфликт с познавателната му стойност“². Далчевата свобода е в храбростта му да завоюва мъчното познание за „ония преживелици, които не сме искали“. И по тази причина познавателната стойност на Далчевото слово възпитава, за разлика от словото, тълкуващо човека и времето безпроблемно, с една фалшива ведрост.

„Онзи, който не е усетил в себе си заплахата на времето – казва Ортега и Гасет, – не се е докоснал до вътрешната същност на съдбата и все едно, че само е погалил нежната си буза“³. Далчев непрекъснато усеща тази заплахата. Усеща я още през младостта си, когато се пита „Къде отиде времето, когато / е крепнела невръстната гуша“ (*Съгба*). И още тогава, само двайсет и три годишен, той ни среща с прозрението си, че сме обречени да бъдем погубени от времето:

*Годините растат и те затварят,
и те зазиждат в твоята самота,
врази ти стават старите другари
и опустява медлено света.*

Не мисля, че преувеличавам, ако споделя, че в тази строфа се съдържа една философия на времето, съзвучна на вижданията, познати ни от книгите на много писатели и философи. Същественото е, че поетът я сътворява с образи и лаконизъм, така покоряващи и приобщаващи. И доказващи истинността и дълбочината на едно мислене, което не се среща често през годините на младостта. Обяснявам си този факт и с помощта на самия Далчев, написал, че „за духа не съществуват сезони и възрасти“. Стига, бих допълнил, това да е духът на поети като него. С цитираното четиристишие Далчев става навременен. Съумял е да изрази със завиден психологизъм онези състояния, съпътстващи предимно житейската зрелост. Съвсем млад, поетът е чул вече гласа на неизбежното в човешката ни орис. Животът ни ще се превърне в пустиня. Всеки спомен ще „спомня за изгубеното“ и ще стане онова, за което се говори в завършека на *Вечер* и *И сърцето най-сетне умира*. Там са мислите на Далчев, представящи така убедително мрачните аспекти от неговата философия на времето.

Атанас Далчев вижда времето като причина за екзистенциалния трагизъм и страшното напрежение между смисъла и безсмислицето. Творчеството му, посветено на човешката участ, ни предоставя едни или други решения, но поетът се придържа докрая до мисълта за нашата преходност, за това, че сме чужденци в света (*Нейде в Русия*). Далчев говори за времето с „мъжеството да бъдеш“, говори от позицията на човек без напразни илюзии. Но той не застъпва и въз-

² При цитирането на Далчев се позовавам на творчеството му, поместено във: Атанас Далчев. Съчинения в два тома. Български писател, 1984; и Атанас Далчев. И сърцето най-сетне умира. Захарий Стоянов, 1998.

³ Ортега и Гасет. Бунтът на масите. Св. Кл. Охридски, 1993, с. 47.

гледа за непреодолимия абсурд на съществуването. Иначе казано, той стига до крехкото, но утешаващо гонякъде равновесие между представите за „битието-за-смъртта“ и „битието-за-живота“. Възприел живота с неговото обилие на противоречия и конфликти, разбрал, че нищо не може да ни опази от смъртта и от постоянната ни неудовлетвореност от нас самите и живота (*Вратите*), Далчев не рисува гримасите на пълното отчаяние, на обяснимия, но и безплоден краен песимизъм. Той знае, че „трябва да се придържаме о конкретните неща“, защото „те ни предпазват от общите фрази и големите, но празни гуми“. Знае на какво са го научили Монтен и Паскал, Бодлер и Достоевски. И така добре знае, че „всичко на тоя свят има сянка“. За него човекът би могъл да заживее по-добре, но хуманността ще бъде и занаят заплашвана, ако не спре безпардонното насилие на ширещата се бездуховност. Гладът на Далчевите мъченици от *Носачи на реклама* би могъл все някога да бъде утолен, но кога ще утолм жаждата си за едно съществуване, в което човечността ще тържествува? Кога отреденото ни време ще се трансформира в по-груг порядък, където страховете и безпокойствата ни ще бъдат по-малко? Далчев се пита често и отговорът ще го потърси в полето на реалното и в полето на метафизичното, които в творчеството му се взаимопроникват. Онази пълнота на битието, внушавана посредством представите на порочния утопизъм, поетът е потърсил на друго място, за да разбере, че и тя не може да бъде трайно състояние. В творчеството му е разкрито „чудото на задните дворове“, където животът тържествува „в своята безсмисленост щастлива“ (*Задните дворове*). Но там го има и онова „Всичко на този свят има сянка“. Един „метафизик в конкретното“, Далчев няма да се отърве от чувството си за враждебността на времето. Вместо „опустошителния мраз“ на вечността и нейния безкрай, внушаващи му усещането за безопорност и бездомност, Далчев ще предпочете малките пространства на греховната земя и на дома, озарен от светлината на човешкото, на интимното, в което няма фалш и празни гуми (*Среща на гарата*). Само тук, в територията на пределното, на краткото ни време поетът намира окрилящите значения на живота. Но да напомня пак и за болката му в гумите, че „На годините бързаят всичко отнася. / И сърцето най-сетне умира“. Проблемът за времето, което ни ограбва, наистина няма да бъде изоставен никога, защото Далчев изпитва непрекъснато ударите на безмилостната му власт. Такава е, подказва ни го той, съдбата ни – да бъдем победени от времето. Такъв е неговият закон – да чезнем бавно „веднъж от туй място, / подир от друго, / докле изчезнем най-подир съвсем“ (*Вечер*).

В *Болница* и *Старите моми*, във *Вратите*, *Стаята* и *Повест*, в *Дяволско*, *Завръщане* и *Вечер*, и така чак до *И сърцето най-сетне умира* и *Нейде в Русия* – всичко е „тъга“ и „неутоленост“. Сложих гумите в кавички, защото Бердяев прибягва до тях, за да характеризира в р е м е т о. В *Болница* е звънят на изтичащото време. Стъпките на „близката смърт“ открояват още по-силно тишината в света на страданието. В *Старите моми* е отново светът на страданието, когато няма очакване и надежда. Ако се очаква нещо, това е само смъртта. И във *Вратите* Далчев напомня за „вечната разбойница“, пред която времето ще ни изправи. Една неутоленост и тревожност се усеща в толкова много от творбите му и тя се дължи на трайното му усещане, че всичко в човешкия ни свят е обречено. „Стъмената река“ на живота тече като времето (*Есен на Ке Волтер*) и никой не

може да я спре. Съществуването ни е като непрекъснат залез. И не само в статията от едноименното стихотворение „Времето превръща / във прах безжизнен сякаш всичко“. Годините минават „по неравния тягостен път“ (*Есенно завръщане*), всичко напомня за нашата захвърленост във времето и за безсилието да се измъкнем от властта му. Това, което ни се иска да загържим, ще ни бъде отнето. Влакът ни ще продължи напред, но гарата от *Нейге в Русия* остава назад, в онази необратимост, която е така оскърбителна: „Ний няма да се видим вече. / Разминали сме се навеку“. Нищо не може да се изтръгне от времето, за да бъде неизменно само мъртвото. Животът е действително „непрекъсната загуба“ на „всички сили и богатства на душата“, както пише Далчев, загуба на „способностите, привързаностите, спомените, чувствата, желанията дори“. И така времето ни изправя дори пред равнодушието: „С безразличие ти отминаваш врага си, / преставаши да чакаш и дириш“ (*И сърцето най-сетне умира*).

Въздействието на тази елегичност е крайно потискащо. Сякаш опорните ни точки рухват и ние се усещаме много наранени. Защото всичко се изплъзва, както казва Далчев веднъж, позовал се на Гьоте. Но с написаното от поета ще стигнем и до онази загъненост, внушаваща, че не би могло да се опрем и на идеята за безсмъртието. Далчев казва: „Бих вярвал в безсмъртието, ако не беше старостта. Това постепенно чезнеше на душата, както и на тялото, не оставя като че никаква надежда за друг живот. Какво продължение може да очаква човек другояче, когато вижда, че тук свършва всичко?“.

Иво Андрич споменава за „най-голямото човешко зло – ужаса от преходността“⁴. Споменава и за другото – че „не е най-лошото, че всичко отминава, а че ние не можем и не умеем да се помирим с този прост и неизбежен факт“⁵. Думите и на този творец са в посоката на Далчевата мисъл за времето като проблем на съдбата ни. Преходността, както и фактът, че не можем да се примирим с нея, е повод и за овлажените му и все пак така болезнени усещания. Ето само един пример в това отношение: „Животът е като кибритена клечка: додето се озърнеш да видиш къде си, и той угасне“.

Нещо у Далчев е твърде близко до мрачните внушения на ранния Камю и на екзистенциализма. Той добре познава духа в творбите на западната мисъл, търсеща изход и стигаща често до идеята за абсурда и човешката безопорност. За тази близост съм писал и преди, тя се изтъква обосновано и в една студия на Димитър Аврамов, изследваща мирогледно-естетическите аспекти в творчеството на Далчев. Запознатият добре с мисленето на Камю наистина ще забележи, че някои от твърденията му за живота и времето, за смъртта и абсурда напомнят за схващанията на Далчев. Ето няколко примера: „Времето ни плаши, защото ни показва условието; решението идва по-късно“⁶, „Основната страст на човека, разкъсван от своя порив към единство и ясното съзнание за обграждащите го стени“⁷, „Този неотразим свят, където господстват про-

⁴ Иво Андрич. *Безсъници*. Народна култура, 1983, с. 42.

⁵ Пак там, с. 48.

⁶ Албер Камю. *Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането*. Народна култура, 1982, с. 111

⁷ Пак там, с. 116.

тиворечието, антиномията, тревогата или безсилието”⁸, „Да чувстваме, и да чувстваме на тази земя. Настоящият миг, редуването на настоящите мигове пред една непрестанно съзнателна гуша”⁹, „Едно тъй напрегнато сърце убягва от вечността...”¹⁰, „Остава съдбата, в която фатален е само краят”¹¹. Разбира се, налице са и различията между Далчев и Камю, особено що се отнася до трактовката им на абсурда. Но и двамата творци ги свързва желанието да не говорят отвлечено, с мисли и понятия, които не са проверени от личния опит. Изпитаният потрес от трагичното в човешката съдба се преобразува в морална ангажираност и воля за съпротива. В *Разбунтуваният човек* Камю твърди, че метафизичният бунт е насочен срещу „незавършения характер на човешката участ поради смъртта”¹² и че този бунт е „мотивирано искане за щастливо единство срещу страданието да живееш и да умреш”. Няма да е грешка, ако схванем и Далчевото мислене като метафизичен бунт. Написаното от него за времето и смъртта, за старостта, за това, че „въпреки всички преживелици и нещастия оставаш все същият” и за това, че „от момента, когато се намеси съзнанието, естествеността е вече невъзможна”, написаното въобще за многото неща, които вцепеняват съзнанието, за да ни хвърлят в пропастта на „екзистенциално безсмислие”, фактически е израз на решително несъгласие. Те са израз на Далчевия бунт в името на „щастливото единство”, на живота, в който трябва да има „не меч и смърт, а благовест” (*Ангелът на Шартър*).

„Животът на всеки човек е в края на краищата един неуспех”. Ако прочетем тези думи в цялостния контекст на Далчевите възгледи, ще почувстваме, че не става дума за един траен песимизъм, а само за схващането му, че успехите ни, каквито и да са те, непременно си остават приблизителни. И тази приблизителност е фактически равнозначна на неуспех. А в определен аспект, когато мислим за окончателната присъда на смъртта, животът може да се дефинира пак като неуспех. Пишейки за този „неуспех”, поетът пак напомня за мислите на някои големи писатели и философи. За мисълта на Бродски, например, отнасяща се до тази непрекъснатата „нота на опустошениостта”, която е важно човешко чувство по отношение на живота”¹³. Напомня и за мисълта на Чоран, че „всеки живот е история на едно пропагане”¹⁴. Колкото до Атанас Далчев, той твърди и това, че в този „подлунен” свят на явленията всичко остарява и е обречено на загиване. Отиват си гуховните дела, както и материалните неща, и първите, уви, по-бързо от вторите”. Мрачен възглед, нали? Но какво да се прави. Дълго изстрадван от поета, той идва от дълбините на времето, за да бъде неопровержима истина

Литературата, която не вижда трагичното в живота и не показва човека като същество, обречено на преходност и смърт, не би могла да бъде съдържателно познание. Тя стои далеч от въпросите, предизвикали нашите безпокойства. Тя

⁸ Пак там, с. 117.

⁹ Пак там, с. 147.

¹⁰ Пак там, с. 166.

¹¹ Пак там, с. 187.

¹² Албер Камю. *Разбунтуваният човек*. ЛИК, 1994, с. 30.

¹³ Йосиф Бродски. *Отделяне от себе си*. Факел експрес, 2006, с. 44.

¹⁴ Чоран. *Наръчник по разложение. Признания и проклетия*. Факел експрес, 2006, с. 273.

не иска и не може да разкрие същината на нашите крушения, на тревогите и съмненията ни. А Далчев иска тъкмо това, иска с мислите и образите на поезията си да покаже съббовните ни стълкновения с времето. В творчеството си Далчев му придава статут на категория с първостепенна значимост. За него времето е обективното време, времето на живота и света, и конкретното време на индивида, което е нищета, самота и отчуждение, но и живот с надеждата на човешкото сърце. То може да бъде трудното и тъжно време на Далчевия човек от стихотворенията *Повест*, *Стаята* и *Дяволско*, но може да бъде и времето на онази озареност, когато страдащият и отчужден дух намира „пътя към света“ (*Ангелът на Шартър*). Следователно това е времето на човека изобщо, който постоянно трябва да се пита за целта и смисъла на живота, за смъртта, за всичко, което го измъчва със своята нееднозначност.

Свидетел на събития и нрави, на цинизъм и насилия, придали драматичен характер и на собственото му съществуване, Далчев няма да изгуби вярата си в човека и живота. Но това е вярата, в която няма патетика и преднамерен оптимизъм. В това, което е написал, всичко е резултат на трезвост и духовна съзидателност, на свобода, неприела догмите на различните идеологически и естетически доктрини. Нарекъл се „приватен поет“, Далчев говори единствено от свое име, поради което и оптимизмът, и песимизмът му са госта своеобразни. Защото те са състояния, които не са привнесени от прочетеното, а са само неговни, на един земен човек, обичащ живота. Те са състоянията на морално и духовно изградената личност, осмисляща времето и живота като процес на познанието, в което няма еднозначни и окончателни отговори. Целият творчески път на Далчев се подчинява на призиванието да се каже истината, но само когато се „изхожда от действителността“. Далчев е убеден в съббовната необходимост да се живее със смислозадаващи ориентири. Намерената опора, изстрагана и търсена с голяма интензивност, той открива в неразривната си връзка с реалното и в онази благодат на простото, но наситено с нравственост и духовни радости съществуване, където има любов и състрадание. Поетът пише, че „страданието единствено открива гостъпа до другите, само то ни солидаризира с хората“. Мисля, че и с това свое разбиране, от което няма да се откаже никога, той подхожда при тълкуването на проблемите, ангажирани съзнанието му.

Атанас Далчев е творец, обвързан с естетиката на реализма, който е „по-скоро етическо, отколкото естетическо понятие“, на реализма, предполагащ силата „да видиш истината и смелост да я кажеш“. „Приватен поет“, както вече споменах, Далчев разчита на завидното си въображение, на само своята чувствителност и мисловност, на своята съвест. Той знае, че принципът, „който иска да обясни безусловно всичко, в действителност не обяснява нищо“. Той се взира внимателно в движението на чувствата и мислите си и в движението на самия живот. И остава неизменно верен на онова премисляне, отхвърлящо готовите принципи, които пречат да се намери истината.

Живял през столетие на събития, които обезсмислят ценностите на хуманизма, Атанас Далчев казва, че „човек не ни е брат, а зид, на който се лепят афиши“ (*Носачи на реклама*). Мъчениците от това стихотворение, гладни и „със поглед

търп и образ впаднал”, носят на гърба си менюто „на някой ресторан”. Те са образ на възцарилия се абсурд, превърнал хората на вещи. Забравило за Кант, според когото човекът не може да бъде средство, а само цел, времето на Далчев е време на абсурда, на нищетата, обхванала всички равнища на съществуването, за да го направи безцелно. Далчев, неизменно чужд на писането, което няма връзка с действителността, ще произнесе и думите си, че „оптимизмът е понятие от областта на пропагандата”. Векът на Далчев е век и на онази пропаганда на идеи и режими, чието безумие довежда до лагерите и лагерните пещи, в които изгарят милиони хора. Така разбираме защо поетът няма нищо общо и с пропагандния оптимизъм и с вярата, че след време ще стигнем до момента, когато радикално ще се променим и светът ще стане наистина по-добър. Проекциите на това „инженерство”, искащо насилствено да промени човека, винаги са му били чужди. Далчев просто знае, че сложната и противоречива човешка природа не би допуснала подобно издевателство. А времето, през което той живее, го кара да мисли непрекъснато за неговите метаморфози.

Метафизик с отколешна представа за „тайнствената книга на битието” (*Кукувица*), Далчев ратува за тържеството на сетивата, които обуславят духовното начало в нас (*Метафизически сонет*). Ние, внушава го неговото творчество, минаваме през отреденото ни време с нашата тленност, с болките и тревогите ни, заради които се усещаме безкрили. Но да не забравяме и другото – че пътят ни към истината тръгва оттук. Сигурно мечтата ни да бъдем наведнъж „и тук, и там – навсякъде, където / могъщо и безкрайно животът”, няма да се сбъдне. Но нали разполагаме и с крилете на духовното, на стаената в нас способност да разширим живота си и да го направим повече от това, на което ни е обрекла необходимостта. От нас зависи дали ще се примирим с баналното всекидневие, или ще се изтръгнем от него, за да намерим покой и просветление в простотата, за която Далчев пише в *Молитва*. Но поетът не пропуска да ни каже, че не трябва да искаме много и когато сме се устремили към нея, към онова, което е чудесно и тайнствено. И тук е необходимо чувството за умереност и сдържаност или, както казва той: „тайнствената книга / на битието е необходимо / ний да четеме лист по лист, с надежда, / без да поглеждаме напред” (*Кукувица*). Защото граволската гързост, с която искаме да раздере „завесата на гните”, за да видим образа на съдбата, ще означава да намерим „не живота, а смъртта”. Не да се откажем от възображението и мечтите, внушава ни го Далчев, но при всички случаи да запазим трезвото чувство за нашите малки възможности.

С прозренията си за съществуването Далчев прави от изкуството си едно допълнение към живота, едно „разширение на човешкото битие”. И времето е разкрито с действителната му същност да поражда нашата „ненавист към съдбата”, но и любовта ни към нея, да поражда чувството ни за изоставеност и отчужденост, но заедно с това и чудото на онова преживяване, описано в *Синеокото момче*. Полека потъмняващата стая, пролетният гъжд отвъд „големия прозорец”, лястовиците, които „режат като ножици гъжда”, и слухът на момчето, долавящ растенето на „градинската трева. А после и прелестта на състоянието, за което се говори в последната строфа на творбата:

*И само то почва да говори
с лястовиците, със вечерта,
със помръкналите кръгозори,
с Бога и света.*

Значи времето може да бъде и това – магията да се забравим, да почувстваме сакралното, да се озовем макар и за малко в реалността на тайнствата, каквито са „помръкналите кръгозори” или онази нощ, когато пак вали и чудото се случва отново:

*Аз забравям и пътя, и хижите;
аз забравям скръбта; и една
от небето дошла хладина
ми измива лицето от грижите.*

(Пролетна нощ)

В статията си¹⁵, озаглавена *Есеистичната лирика на Атанас Далчев*, Жана Николова-Гълъбова пише, че поетът вижда „нещата извън тяхната реална предметна значимост: в метафорното им образно-декоративно участие в израждането на емоционално-философския им подтекст, в рефлексата на емоционално-философското им осмисляне”¹⁶. Наблюдението е съвсем точно. Това „виждане” допринася много за формирането на Далчевата поетика, открояваща така отчетливо и философското начало в творчеството му. На него се дължи способността на поета „да насища стихотворението със сигнали и съдържания, да отвежда от конкретния образ към размисли за човешкия живот, за преходността на битието и нетленното в него”¹⁷. Но тази способност се дължи и на страданието. Ако то, както пише Далчев, „единствено открива гостъпа до другите”¹⁸, то спомага и за неговия директен гостъп до битието и времето. Бих казал, че ако за поета животът е до голяма степен една постоянна „гранична ситуация”, то страданието е доминиращият фактор в нея, пораждащ най-автентичните му пробуждания. Както е при Ясперс, и при Далчев страданието, болестта и крушението, ужасът от преживяното предполагат съвременния отклик на съзнанието, избора на решение и намирането на смисъла. Но Далчев пише, че до това състояние се стига не само под товара на живота, но и когато животът е надмогнат. Тогава съществуването придобива свършено друг облик. Настъпва едно вътрешно освобождение, оказваме се като че ли в една реалност на съзнанието извън предишните обусловености. Но за откровенията, с които се сдобиваме тогава, Далчев казва, че те се купуват „с цената на живота”. Така е станало с Дебелянов и Далчев отбелязва: „Смисълът на живота му се открил чак след като смъртта го беше белязала; защото само като се надмогне животът и се излезе вън от него, може да се разбере неговият смисъл”. Следовател-

¹⁵ Жана Николова-Гълъбова. Есеистичната лириката на Атанас Далчев. Във: Атанас Далчев. *Критически страници*. Просвета, 2000, с. 85.

¹⁶ Пак там, с. 90.

¹⁷ Божидар Кунчев. Човешката участ в творчеството на Атанас Далчев, Александър Вутимски и Александър Геров. Орбел, 2003, с. 246.

¹⁸ Пак там, с. 248.

но, ако животът ни е време, трябва да излезем извън него, извън обичайностите му, заради които оставаме глухи за диханието на същностното.

Ще се позова и на Далчевия текст за Хьолдерлин: „Обръщайки гръб на природата, човек е загубил и целостта на своята личност поради разделението на труда. Той е станал плячка на грижата; вечното настояще, в което е живял блажен, се е разпаднало; времето и смъртта са почнали да властвуват над него”. Думите на поета са в контекста на това, което пише за Хьолдерлин с неговата носталгия по отминалите времена на първозданното, на „живата природа с нейните тайнствени сили”, на времената, когато са търсили „единството на света в един основен елемент”. Но те, ако прогължим тези мисли в духа на Далчевия възглед за кризисното, извеждат и го констатацията за нравствената деградация на епохата ни. В Далчевото творчество е налице и този мотив. Стихотворенията му допускат и тълкуването на проблема за разпадането се като морал и духовност време. Затова ще бъде невъзможно да се отхвърли и правотата на Далчев, когато казва: „Човек бе сътворен от кал, но / гнес от желязо е света”. Цитираният стих се намира в една творба от началото на 30-те години (*Човек бе сътворен от кал*). Но и по-късно, през 60-те и 70-те, поетът се връща към тази обезсърчаваща тема за патологичните трансформации, настъпили в социалния и моралния живот. Далчев пише тогава стихотворенията си *Мълчание*, *Александър Невски в мъгла* и *Грешният квартал*, от които се разбира, че „безименната пустота” на времето прогължава. Догмите и насилието на тоталитарното време са го принудили да замлъкне за дълго като творец. Над духа му тегне споменът за преживяното през „миналите дни и нощи, / неразличими от смъртта” (*Мълчание*). Стихът на поета едва пристъпва, „но с гняв безсилен, с мъка странна / са пълни моите слова”. Това чувство ще интонира и атмосферата на *Грешният квартал* и *Александър Невски в мъгла*. За това, което се е случило, „този квартал заслужава / от небето огън и жупел”. Излишно е да казвам, че поетът, прибегвайки до образа на грешния квартал, визира нравствената деградация в страната ни. Но Далчев заклемява времето и като „безмълвно корабкрушение”, в което „напразно бий голямата камбана” (*Александър Невски в мъгла*). Той вижда по зеления покрив на катедралата „да съхне сякаш още пласт от тиня”, а камбанните звуци дохождат „приглушени / като от гъното на океана”. Написаното от поета е недвусмислено обвинение, една присъда над обеднелия живот, в който няма място и за вярата на човека. Че изповяданото страдание в трите стихотворения е трайно състояние на духа му, съдим и от дневника на Александър Геров, който обича творчеството на поета, познава се с него и също като него изстрада мъчително трагедията на времето. На 15 март 1965 година Геров пише в своя дневник: „Далчев смята, че човекът е създаден с мисия да унищожи земното кълбо. Атанас Далчев казва, че изпитва страх от хората. Аз му казвам, че изпитвам този страх от рождение, защото виждам техните отражения и в себе си”. А през юни на същата година Александър Геров записва и следното в дневника си: „Ниско, много ниско е паднал вече духовният ръст на човека. Ако не се оправя, това неминуемо вещае гибел. А каква ти гибел! Самото човешко съществуване е една безсмислица, както пише Далчев”. Споделеното от Геров, неслучайното позоваване на Далчев и неговите страхове, дава повод за много размисъл относно кризата на времето с

неговата духовна безперспективност, с това, че целият живот е станал безсъдържателен. Ако разтворим пак книгите на Геров, ще усетим за пореден път силата на трагичното му чувство, с което преживява *В р е м е т о*. И времето с позора на тоталитарния режим, заради който то се превръща в „абсолютно нищо“, и времето като онази гаденост, изискваща от духа ни постоянно противоборство. Напрегнато и в много смислови посоки Геров търси и различава тайната на времето с неговата разрушителна мощ. Трагизмът на изповяданото от него е непогрешим. Изстрадан е така, както при малцина се е случвало. За Геров „Времето със бабен ход / Всичкия живот погълва“ (*Време*). Във времето и пространството, както той казва, „няма смисъл, няма щастие“ (*Глухарче*). Самата вечност поетът вижда като „мехур / със малко истински неща“ (*Мехур*). Напуснат от своите илюзии, изгубил надеждата си, че животът може да стане по-смислен и човечен, Геров намира изход в съществуването извън кумирите и „словесните тиради“ (*Вяра*), в стойността на онова „хубаво и просто“ нещо, каквото е покоят, когато забравяме за „събитията“. И той знае като Далчев, че епохите, в които стават прекалено много събития, са повърхностни и тогава хората нямат „време да се вдълбочат“. Това вдълбочаване иска, както смята Муние, „аз да превзема моето битие от изтичането на живота“. И поетът го превзема, както го превзема и Атанас Далчев. „Живей във себе си“ (*Тайна*) – такъв е призивът на Геров, изтерзан от абсурдите на този прекалено динамичен, но и демоничен свят. Изпълни със себе си, с доброто и съкровено, каквото трябва да бъдеш, твоя „безкрайно малък наниз от живот“, който ти е подарен (*Промисъл за Вселената*). Дори и тези няколко примера показват същността на противоборството, допринесло Александър Геров да намери и *с т и н с к о т о* време на съдбата си. Това е времето с образа на онази „безсмисленост щастлива“, за която се говори в *Задните дворове* на Далчев.

Проблемът за времето в творчеството на Далчев предполага още много размисли. Тук се опитам на свой ред да се докосна до него и да кажа, макар и съвсем накратко, че осмисляйки го, поетът е на равнището на най-значимото, което ще намерим в творчеството на другите големи поети и философи. Да кажа и това, че Далчев е особено близък и на онази насока в екзистенциалната философия, която разглежда времето като съгубовно личностно преживяване, пораждащо идеите за смисъла на живота и смъртта, за същината на човешкото съществуване, неизбежно изправено пред дилемата то да стане истинско или неистинско. Ако Далчев се вълнува постоянно от мисълта за преходността, за старостта и смъртта, за това, че времето ни ограбва, ако по един или друг начин той пише непрекъснато за различните могоци на времето, то е все заради категоричната му убеденост, че трябва да се живее истински, тоест нравствено и духовно, с онази „непрестанно съзнателна гуша“, за която пише Камю.

Д-р Ханс-Йоахим Шлегел е роден през 1942 г. в Лайпциг. През 1957 г. се преселва във Федералната република. Следва славистика, германистика и философия в Мюнстер, Гьотинген, Бохум, Мюнхен, Братислава и Прага. Почетен доктор на Словашката академия на изкуствата (1998). В момента е историк и теоретик на киното на свободна практика. Гост-лектор в множество университети. Член на престижни филмови академии. Като публицист и критик участва широко в немските медии. Преводач от руски, словашки, чешки, български и полски. Член на организационните комитети и журитата на множество международни филмови фестивали: Берлин, Венеция, Москва, Петербург, Казан, Алма-Ата, Братислава, София, Краков, Памплона, Сао Паулу, Рига, Талин, Тбилиси, Техеран и др. Автор на монографии и многобройни научни студии, посветени най-вече на източноевропейското и азиатското кино, преводач и издател на съчиненията на Айзенщайн, Вертов, Тарковски, Пелешиян и др.

Ханс-Йоахим Шлегел

ИКОНА И КИНЕМАТОГРАФИЧЕН ОБРАЗ

Отгласи от византийското разбиране на изображението в
руското и съветското кино

Отношението между иконата и кинематографичния образ не е непосредствено въпрос за съдържанието, символиката и аналогията. Преди всичко това е структурен феномен на смътно „усетимото“ различие между „източната“ и „западната“ култура, не на последно място между кинокултурите. Едно следствие от византийско-римската схизма от 1054 г., действащо и до днес, въпреки цялата антирелигиозност на съветската идеология и враждебния на духовността пазарен материализъм на „след-перестроечните“ години, за причина на която схизма, макар и исторически напълно некоректно, се посочват и иконоборческите спорове¹. Пукнатината между „Итока“ и „Запада“ се е задълбочавала в хода на гългата история на трагичната църковна и в същото време винаги държавнополитическа борба за власт. Резултат от това противостоеие стават кардинално различните „съдържателни“ предпочитания, проявяващи себе си не на последно място и в композиционните и изобразителни концепции даже на

¹ Вж. Marx J. Der Bilderstreit der byzantinischen Kaiser. Eine historisch-critische Abhandlung. Trier, 1839.

програми светски писатели, художници и режисьори.

Доколко важно е мястото, което все още са заемали православните образи и ритуали в колективното подсъзнание на руснаците и след 1917 г., отлично е разбирал избягалият от семинарията Йосиф Джугашвили – Сталин. През декември 1941 г. подразделенията на Червената армия отстъпват под натиска на немските войски, стоящи вече непосредствено пред Москва. В това време, от висотата на най-святото място на Съветите, Лениновия мавзолей, Сталин обявява руския православен национален светец Александър Невски за вожд в „свещената народна война“. Същият този руски велик княз, разбил през 1242 г. върху леда на Чудското езеро армията на Тевтонско-ливонския рицарски орден, гошъл на руска земя като интервент, а не – както се надявали и за каквото се молили простите хора – като съюзник в борбата против „езическото монголско иго“. Още първите радиоизказвания на Сталин относно „вероломното“ немско нападение завършват с химн от филма на Сергей Айзенщайн *Александър Невски* (1937–1938), призоваващ руснаците на „свещена война“, която е била замразена по време на действието на пакта Молотов–Рибентроп². След като през 1943 г. Сталин утвърждава възстановяването на разпуснатия от Петър I патриархат, благодарение по жертвувания на вярващите е създаден танков батальон, именуван Александър Невски: Сталин използва преди всичко антикатолическите и антипротестантските настроения, дълбоко загнездени в подсъзнанието на руснаците и след 1917 г.

Въпреки ожесточеното преследване на християните от страна на Сталин, за сегнало и носителите на най-високия православен сан, в киното, както и в публичността нападките против историческия институт на Руската православна църква оставали в голяма степен табу. Сталин, забранил през 1936 г. операта фарс на Демян Бедни *Богатири* заради „антиисторично и издевателско изобразяване на кръщението на Русия, представляващо в действителност прогресивен етап в историята на руския народ“, е виждал в църковния авторитарен центризм пример за структурирането и на култа към своята тоталитарна власт. Той формира своето собствено „обожествяване“ по примера на Църквата: „литургично“ стилизираните речи, които той провъзгласява от мавзолея с почитащото в него тяло на Ленин, балсамирано подобно мощи на светец, винаги трябва да бъдат снимани от оператори в студио, и то в съответствие със строго кодифицирани иконографски правила. Вездесъщият култ към Сталин под формата на постоянно ретуширани негови портрети намира характерна кулминация по време на парадите, когато самолети издигат в небето флагове с неговото изображение, което се цитира от Никита Михалков в неговия филм *Изпепелени от слънцето* (1994), възстановил случвалото се по документални записи. Смесълът на този похват надминава даже проекта за устремяващата се в небето статуя на Ленин, която трябвало да увенчава „вавилонския“ Дворец на съветите. Било запланувано това съоръжение да се издигне на мястото на разрушения Московски храм на Христа Спасителя. Обаче Вавилонската кула, моделирана от Александър Мегведкин със средствата на мултипликацията в *Нова*

² Вж. Schlegel H.-J. «Alexander Nevskij» in Rainer Rother: *Mythen der Nationen: Völker im Film*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1998. S. 290-293.

Москва (1938)³, така и не бива издигната: в цялата „надстройка“ православните традиции и структури са извратени в антирелигиозна псевдорелигия, служеща за камуфлиране на реалността, над която е извършено жестоко насилие.

В официозно предписания „соцреализъм“ също се крие в крайна сметка отзвук от византийското разтваряне на реалността: „художникът на соцреализма“ трябва да изобразява не толкова обвиняваната в „буржоазност“ „реалност като такава“, колкото есхатологични визии за партийно-бюрократичните образи на бъдещето. Въпреки демонтажа на култа към Сталин в такива филми като *Хартиените очи на Пришвин* (1989) на Валерий Огородников⁴, той по съвършено парадоксален начин оказва влияние и сред перестройката. И не само в случая на грузинските улични търговци, които заедно с икони предлагат картички с образа на Сталин, или в случая на таксиджиите, лепящи тези картички по предното стъкло на автомобила вместо изображения на св. Христофор. През 2008 г. Руският патриархат трябвало да вземе решение по делото на изкумен Евстатиий (Жаков), който поставил необичайна икона в църквата на св. равноапостолна княгиня Олга в Стрелна около Санкт Петербург. На иконата бил изобразен Сталин заедно с блажената Матрона Московска, която уж през есента на 1941 г. му предсказала спасението на Москва. Освободеният от длъжността си свещенослужител се позовавал на патриарсите Сергей и Алексий I, които също като него били убедени, че Сталин е... вярващ. Във финала на филма на Михаил Чиаурели *Пагането на Берлин* (1949–1950) Сталин излиза от самолета, приземил се непосредствено до Бранденбургската врата, в бяла – подобно на месия – униформа, за да приеме почестите на освободените от фашизма народи. Така е и при подмяната на лозунга „За Бога и Отечеството!“ с призива „За Сталин, за Родината!“. Във всичко това е отразен пропагандният апофеоз на Сталин. Той намира по-късно гротескно-извратено ехо в делото на изкумен Евстатиий, което въпреки всичко демонстрира на свой глас огромната власт и значението на образа на Изток.

В съветското кино полемиката преди Втората световна война и непосредствено след войната е насочена против Католическата църква (и преди всичко срещу Полша). А по време на „студената война“, водена срещу (протестантските) САЩ, също и против лутераните, баптистите и „евангелските свободни църкви“. На свой ред това съответства на отбранителната антизападна позиция на руското православие от края на XIX в. не само против „Римския католицизъм“, но и против протестантизма, а в частност против високомерието на „балтийското лутеранство“. Така се е отнасял към Руската църква например роденият в Дорпат (Талин) влиятелен протестантски теолог Адолф фон Харнак: в руското православие той не вижда нищо друго освен „изгънка на религиозната история на хедонизма на късната античност“ и „синкретизъм, вкаменен от три хилядолетия“⁵.

³ См. *Schlegel H.-J.*. Bilderstürme und monumentale Machfassaden. Zur Ikonographie der Staatssymbole im Sowjetfilm in Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Stefan Troebst: Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln, Weimar, Wien, 2005. S. 133-138.

⁴ См. *Schlegel H.-J.* Kreative und verhängnisvolle Bilderstörungen. Zur sowjetischen und postsowjetischen Filmwicklung in Kirche und Kunst 1993, H. 4 (Nov. 1993). S. 265-267.

⁵ См. *Benz E.* Geist und Leben der Ostkirche. Hamburg, 1957, S. 180ff.

Видимо и не-видимо

В някакъв смисъл е парадоксално, че именно „иконоборството“ бива посочвано като основна причина на византийско-римския разкол от 1054 г., тъй като то довежда до разрушителна държавно- и църковнополитическа борба за власт между иконодулите и иконокластите преди всичко *в рамките* на Византийската империя. Богословските разногласия с Рим, напротив, в началото изглеждат незначителни: папа Григорий Велики поддържа иконопочитателите, окончателно укрепили позициите си на свикания през 787 г. от византийската всегържителка Ирина Втори никейски събор и след още 50 години при управлението на императрица Теодора. Двете страни споделяли мнението, че чрез възплъщението на Христа се отменя старозаветната забрана за изобразяване на Бога, благодарение на което графичните изображения на Христа стават допустими. Папа Григорий Велики подчертава дидактичното значение на изображенията за неграмотните вярващи. За Византия обаче, формирала възгледите си под влияние на Платоновите и Аристотеловите идеи, централна е взаимовръзката между образ и идея, между εἶδος и λόγος, между зримо и незримо. Византия разбира иконата (εἰκών) като някакъв прозорец на Божествения λόγος, като въздигане на духа от образа към първообраза. Царските двери на иконостаса, които отделят олтара от основната част на православния храм, откриват за погледа олтара само тогава, когато свещеникът преминава през тях с Евангелието или с Евхаристийната чаша. Без да се позовава на Римския папа Григорий Велики, руският богослов, математик, семиотик и изкуствовед Павел Флоренски описва главното различие:

„Ако иконите са „изображения“, то нелепо и греховно е на тези педагогически пособия да се отдава „чест“, подобаваща само на един Бог, и става съвършено неясно какво собствено означава гревната вяра на Църквата за възхождането към първообраза и за честта, отдавана на образа”⁶.

За по-късното развитие на „западното“ разбиране на изображението Флоренски разсъждава на друго място:

„Религиозната живопис на Запада, започвайки от Възраждането, е била чиста художествена неправда и проповядвайки на глуми близостта и верността на изобразяваната действителност, художниците, нямайки никакъв допир до тази действителност, която претендирала и гръзвали да изобразяват, не намирали за нужно да взимат под внимание даже онези оскъдни указания на иконописното предание, тоест знания за това какъв е духовният свят, преподавани им от Католическата църква. Прочее, иконописиста е задържане на небесни образи, уплътняване на дъска на носещия се като дим около престола жив облак от свигетели”⁷.

Навярно на Запад винаги са съществували и съществуват богослови, много близко приближаващи се до източното разбиране на изображението – тръгвайки от

⁶ Florenskij P. A. Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland. Stuttgart, 1966. S. 78.

⁷ Там. S. 74f.

Йоан Дамаскин: през идеите на Майстер Екхарт, през мистиката на Немското средновековие, до тълкуването на иконографията на Богородица (напр. в случая с почитанието към чудотворната Черна мадона от Ченстохова). Това е било известно и на Павел Флоренски:

„Не само в Източната църква, по време на нейната вътрешна устойчивост, е било съществено това разбиране на иконите като рисуван по видение, но гаже и на Запад, и то във времена, най-далеко стоящи от мистическите съзвращения, е била жива вярата в явеността на иконите като норма на иконописта; и това, което се признавало и се признава като наистина достойно за благоговение и поклонение, се е произвеждало не от земята, а от небесния източник. Поразяващ пример за това е Рафаел”⁸.

Въпреки това Флоренски подчертава още една принципна разлика: „Иконописта изобразява нещата като произвеждани от светлината, а не като осветени от източник на светлина, докато при Рембранд няма никаква светлина като обективна причина за нещата и нещата не се произвеждат от светлина, а са *първосветлина*, самосветене на първичния мрак, на тази Бьомева бездна. Това е пантеизъм, другият полюс на възрожденския атеизъм ... самообожествяване на света”⁹.

През 2007 г. обаче католическият теолог Йоахим Валентин призова: „Да си християнин означава отново и отново да се освобождаваш от дуализма на материята и духа Този, който иска да бъде християнин, се ръководи от добър съвет: да напусне иначе добре разбираемия широк път на двоичната логика и да се обърне към „третия път”, пътя на единството на противоположностите, който не примирява тези противоположности”¹⁰.

„Единството на противоположностите”, метафизиката на конкретното или диалектиката на видимото и невидимото в киното не бива, разбира се, да се свежда до въпроса за символите или до съдържателната кодировка, както се случва в началото на интердисциплинарния диалог между теологията и кинознанието. Това единство трябва да има значение преди всичко в съвкупната, носещата смисловата натовареност форма: „Иконописецът”, монахът, рисуващ икони, отричайки се от своето индивидуално формиращо творчество, става копист на „първообраза”, на канонично препредадени изображения, на цветове и светлинни структури (понякога над една икона са работили едновременно няколко монаси художници). „Обратната перспектива” също се съхранява дълго време след епохата на Ренесанса не поради липса на контакт с Флоренция, която Андрей Рубльов било уж трябвало непременно да посети. Благодарение на „обратната перспектива” се съхранява забележителната и характерна обособеност на иконата от изобразителния реализъм на светското изкуство: някаква разновидност на „свещеното отчуждение” на изображението на светеца като прозорец към пър-

⁸ Там. S. 84.

⁹ Там. S. 164.

¹⁰ *Valentin J.* Inkarnation und Filmbild. Christliche Religion und ihre Nähe zum Medium Film in film-dienst, 60 Jg., Nr. 7 (2007), S. 12-15.

вообраза. В своите анализи върху „Троицата“ на Андрей Рубльов, както Павел Флоренски, така и Сергей Айзенщайн откриват в съвършената форма на нейната „обратна перспектива“ възплъщението на идеята за Троицата. За богослова Флоренски тя е едно от най-убедителните доказателства за съществуването на Бога: „Има я Троицата на Рубльов, следвателно има Бог“¹¹. Айзенщайн използва обратната перспектива в своя филм *Бежинова ливада* (1936–1937), в който, сред всичко останало, става дума и за конкретен демонтаж на икони като демонстративен акт на секуларизация: изпод „ризиците“, сияещото облекло на иконите, сега вместо ликовете на светците гледат лицата на селяните, „новите господи и светци“ на историята на световното освобождение. Иконата на Светата Троица от Рубльов възхищавала Айзенщайн преди всичко като потвърждение на възможността за визуализация на „идеи“ и на „идеи в процес на ставане“ в графични композиционни форми.

За Айзенщайн това е не само основа на неговата концепция за монтажа, но и възстановяване посредством киното на разкъсаното през късната античност единство на „езика на изображението“ и „езика на логиката“, на „емоционалното“ и „рационалното“¹². Така основите на платоническо-византийското разбиране за образа, за единството на изображението и идеята, остават централен въпрос и за него. Въпреки или също така поради¹³ своето традиционно рускоправославно възпитание, Айзенщайн остава на дистанция от „идеята за Бога“, която той предава композиционно във филма *Октомври* (1927) (също като „идеята за Отечеството“, злоупотребявайки с нея в бойния призив „За Бога, царя и Отечеството!“). Но това е преди всичко дистанциране от института на Църквата, в чиито култове и ритуали той, въпреки всичко, постоянно и с голям ентузиазъм търси модели на „екстатично-патетичното“¹⁴, които да биха могли да се преведат на езика на киното.

Съотношението между видимото и не-видимото става център на практическата и теоретическата кинодейност на Айзенщайн от самото начало. Своя знаменит манифест *Монтажът на атракционите*¹⁵ той формулира още под влиянието на материализма на Иван Павлов и Владимир Бехтерев. Вече с възторг обаче той реагира на книгата на Рудолф Бодер *Гимнастика на изразяването*¹⁶, в която се изказва мисълта, че движенията в танца задължително предполагат наличие на хармония между „духовните“ и „душевните“ импулси. Айзенщайн, който още по време на Гражданската война се запознава с три произведения на Фройд, заменя „метафизическите понятия“ „дух“ и „душа“ с термините „съзнателно“

¹¹ Florenskij P. A. Die Ikonostase. S. 75.

¹² Вж. особено писаната през 1929 г. статия „Перспективи“ в Eisenstein S. M. Schriften, hrsg., übersetzt und kommentiert von Hans-Joachim Schlegel, München 1975ff, Bd. 3. S. 178ff.

¹³ Вж. Eisenstein S. Le bon Dieu, в: Eisenstein S. M. YO. Ich selbst. Memoiren, hrsg. von Naum Klejman und Walentina Kurschunowa, übersetzt von Regine Kühn und Rita Braun. Berlin(Ost) 1984, Bd.1. S. 111ff.

¹⁴ Вж. Schlegel H-M. Il Sacro Graal e la scematrice della Rivoluzione. Sul rapporto semiotico di Sergej Eisenstein con la struttura estatica del Sacro Graal, in Massimiliano Macconi/Marina Montesano (Hg.): Il Santo Graal. Un mito senza tempo dal Medioevo al cinema. Genua 2002, S. 255-260 и Schlegel H-M. Der Heilige Gral und die Buttermaschine der Revolution. Filmische Säkularisierung bei Sergej Eisenstein in film-dienst, 54. Jg., Nr. 18 (2001), S. 38-41.

¹⁵ См. Eisenstein S. M. Schriften. Bd. 2. S. 216ff.

¹⁶ Bode R. «Ausdrucksgymnastik». München, 1922.

и „безсъзнателно“. С това той открива лявата авангардистко-конструктивистка концепция, гала тласък в духа на Запада на просвещението и „модернизма“ в революционна Русия от 20-те години. Айзенщайн е знаел за големия дял на подсъзнателното в съзнателните процеси; той открива, че действително ефективно кинотворчество се случва на „стиковката“ на съзнателното и подсъзнателното и по този начин бива принуден да осъзнае диалектичното единство между не-видимото и видимото. Израснал в Рига, където получава не само традиционното рускоправославно гимназиално образование, но и възприема западноевропейска възприемчивост към знанията, Айзенщайн намира решаващи препратки към това както при Зигмунд Фройд и Густав Юнг, така и при Фридрих Енгелс в *Диалектика на природата*¹⁷. В този труд не само има параграф за „Преобразите на математически безкрайното“, но като цяло в него става дума за първопринципната действителност на законите на природата за човешкото творчество, което сякаш имитира тези закони. Така в природата, в изначалното създание, е заложен „строителният план“ за вторичното създание. Айзенщайн следва този план чрез универсално, напомнящо ни Леонардо да Винчи аналитично дирене във всички науки и изкуства през най-различни времена и култури: в „моделите“ и „начините на насочване“ при религиозните церемонии и ритуали, в *Духовните упражнения* на св. Игнацио де Лойола и в мексиканските мистерии, в култа към Светия Граал и в „масовия екстаз“ на поклонниците в Лизио и Лурд, в художествените композиции на Ел Греко и Пиранези. Освен това обаче той търси и в църковната утвар и сакралната архитектура основополагащата структура на Ек-Статичното, изхода от едно състояние и встъпването в друго, качествено ново. При всичко това той, естествено, постоянно кръжи около „стиковката“, диалектиката на видимото и не-видимото и търси в „строителния план на природата“ съответстващите структурни форми, които е възможно да бъдат „преведени“ на езика на киното.

Вероятно твърде много противоречащ на тази идея му се е струвал радикално документалният ляв авангардизъм на Дзига Вертов, чиято концепция за „кино-окото“ се представя като алтернатива на „киноюмука“¹⁸, оказващ изменящо въздействие. Естествено е обаче, че в случая на кинематографското „внезапно нападение върху живота“ („неподготвено заварения живот“ – „жизнь врасплох“) у Дзига Вертов в никакъв смисъл не става дума за някакъв неутрално наблюдателен „изобразителен реализъм“, а за изменение на реалността и човека, преди всичко чрез ритмична презентация на автентични изображения на реалността. Още в терминологията на Вертов се съдържат знаменателни намеци за това, че в неговия случай се свързват импулси на западното Просвещение и модернизма с изобразителната метафоричност на иудейската Кабала¹⁹. Месианските отпратки на Кабалата са били много добре известни на Вертов, израснал сред източни евреи в Бялисток: той заменя „окото Божие“ с „киноокото“ на

¹⁷ *Диалектика на природата*, над която Енгелс работи през 1873–1883 и 1885–1886 г., излиза най-напред на немски и руски език през 1925 г. в Москва и Ленинград. През 1962 г. текстът се появява като 20 том на точно-берлинското издание на работите на Маркс и Енгелс.

¹⁸ Eisenstein S. M. Schriften. Bd. 1. S. 238.

¹⁹ См. *Bochow J. Vom Gottmenschentum zum neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre. Trier, 1997.*

камерата, чието поглед вижда „заварената неподготвена“, неинсценираната действителност по-обективно и по-точно, и я вижда изцяло, като „невъоръженото човешко око“. Сега, с помощта на „киноокото“, зрителят трябва да бъде умствено и физически инспириран за новата динамична красота. Механичното око трябва да породи „новия Адам“. Такава светска концепция несъмнено има само косвено нещо общо с византийския платонизъм: това е светска визия, реализирана по „примера на машината“, и в никакъв случай не е трансцендиране към „първообраза“, към Логоса. Логосът е заменен тук с рационалната логика на човека, на освободилия се роб, превърнал се в повелител на историята.

Чрез своя патос обаче лексиката на манифестите и текстовете на Вертов²⁰ еднозначно демонстрира „месианско“-визионерското измерение на тази концепция утопия. Формално насоченият изключително към видимата реалност поглед на механичното, но намиращо се в постоянно движение, а значи и никога не равнодушно Вертовско „кинооко“ се стреми в крайна сметка към визуализация на вътрешните – а поради това и способни да се изменят – условия на съществуването на тази видима действителност.

Насоченият навътре поглед на Андрей Тарковски

Заедно със станалото легендарно „поколение на шейсетилетниците“ (а там са Сергей Параджанов, Отар Йоселиани, Андрей Кончаловски, Артавазз Пелешян) в московския ВГИК през 1954–1960 г. се учи и Андрей Тарковски. Това означава, че той се учи по времето, когато главният му учител Михаил Ром използва импулсите на прогласената „оттепель“, за да открие наново ограничените от сталинския период просветителско-освободителни практически и теоретически похвати на Айзенщайн и Вертов. Това откриване, разбира се, не е безкритично продължение на концепциите, развивани в свършено груги социални и естетически условия. То по-скоро трябва да даде тласък към самостоятелно отговорно творчество в процеса на оцеляване сред „соцреалистическата“ и вулгарно-материалистическа затънтеност на съветското кино. Андрей Тарковски реагира срещу Вертов и най-вече срещу Айзенщайн като срещу „авангард“ и „модернизъм“; той застава крайно раздразнено и негативно против структуралисткото и рационално-аналитично разбиране за филма. В това той вижда преди всичко „предателство спрямо тайните на изкуството“, на „духовността“: в книгата си *Запечатаното време*²¹ той се позовава на определението на Фьодор Достоевски за красотата като спасение на света. Главна опора обаче му става религиозно-метафизичният „символизъм“ на Вячеслав Иванов, който нарича поетичното слово „стъклена чаша“, „през която проблясва вечността“, а творческия процес – „теургия“, чиято цел е „освобождението на душата (катарзисът)“²².

²⁰ См. *Vertov D. Schriften zum Film*. Hg. von Wolfgang Beilenhoff. München, 1973 и *Die überrumpelte Wirklichkeit. Texte zum sowjetischen Dokumentarfilm der 20er und frühen 30er Jahre*. Ausgewählt und übersetzt von Hans-Joachim Schlegel. Leipzig, 2003. S. 15-29.

²¹ *Tarkovskij A. A. Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen übersetzt und kommentiert von H.-J. Schlegel. Erstausgabe: Berlin 1985. Erweiterte und bearbeitete Neuausgabe: Berlin: Alexander Verlag 2009.

²² *Иванов В. Мысли о символизме – В. Иванов. Борозды и межи. М., 1916. С. 159. Освен това: Holthusen J. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957, 32ff.*

Тези определения на ярко изразения *руски* символизъм ярко сочат към рускоправославното разбиране за иконата като „прозорец“ между отсамното и отвъдното, физичното и метафизичното. Освен това специфичното определение на катарзиса подчертава способността на иконата да освободи „лицето“ на вярващия от „маската“ на греха и отдалечеността от образа Божи и да го направи „Божие подобие“. Близостта на Тарковски към това се проявява в неговото определение за киноизкуството като нещо „почти религиозно“, подобно на „Граала на абсолютната истина“; в това, че сравнява встъпването в киното с посещението на църковна служба и очакването му от режисьора да бъде „глас Божи“. Негово продължение е особено резкият антирационализъм на Тарковски, който приписва на аналитичния, материалистически дух както на източния, така и на западния авангард предателство спрямо недостъпната за рационалния анализ духовна природа на творчеството (а с това и спрямо природата на кинотеорията и кинознанието). Неговото безкомпромисно отричане на всяко тълкуване на символите звучи като ехо от гумите на папа Григорий Велики за важността и гудактичната функция на изображенията на светците. Въпреки това обаче отрицанието му е опозиция и на „западния рационализъм“. Според Тарковски трансматериалната реалност е неразривно свързана с материалната реалност. По този начин тя просто не може да бъде символ.

„Често са ме питали какво е „зоната“, какво символизира тя, при което са се изказвали невъобразими догадки. Аз изпадам в състояние на бяс и отчаяние, слушайки такива въпроси. „Зоната“, както и всичко в моите филми, не символизира нищо: „зоната“ е „зоната“....”²³

Тарковски се опитва да пренесе църковното византийско-източно разбиране за иконата като възплъщение на святото и трансцендентното върху дървото, платното и в лака като свое разбиране за кинематографичния образ. Заедно с това възниква обаче въпросът дали подобен прием – също като при Вячеслав Иванов – не води в последна сметка до секуларизация на православно разбиране за иконата. Още каноничното разбиране за иконата насочва към разреза, следващ от принципното различие между живописца и киното: плоскостното, формално статично изображение на иконата и „motion picture“ на филма, където както конкретното, така и образно-емоционалното значение се отразяват единствено в подвижен контекст.

Несъмнено не е случайност, че монахът иконописец Андрей Рубльов интересува Тарковски преди всичко като бунтовник против своя канонично непреклонен учител Теофан Грък; като човек, привнасящ във фреските си индивидуално творчество, с което иска да „служи не само Богу, но и на хората“.

Успоредно със своите наредко изказвани пасторално-патетични признания на принадлежността си към православно вярата, в *Запечатаното време* Тарковски критикува обстойно институционализираната православна църква („Даже църквата не е способна да утоли тази жажда на човека за Абсолюта, съществувайки, уви, като придатък, като копие, като карикатура на обществените институти, ор-

²³ *Tarkovskij A. A. Die versiegelte Zeit. S. 280.*

ганизиращи практическия живот”²⁴) и проявява склонност към таоизма и антропософията. Затова не бива – както често се случва – прибързано да му се залепя етикетът „рускоправославен кинохудожник”. Въпреки това, в основата на гледната му точка безусловно стои характерната за източно-византийската Църква убеденост в единството на физичното и метафизичното, в трансцендентното измерение на творението в неговата физично-материална конкретност, формирано под влиянието на Платоновите идеи. Именно за това сигнализира Андрей Тарковски в трудно преводимото от руски език оригинално заглавие на книгата си *Запечатленое време*, в което едновременно се откриват две, отначало изглеждащи абсолютно противоречащи си значения: кинотехнически върху целулоида „фиксираното, запечатано време” и тайното „запечатано време” на апокалиптичния ангел. Че казаното по този начин не е противоречие, а е неделимо единство, осъзнах по време на една наша разходка с Тарковски по Глиникер Брюке, „Моста на единството” в Западен Берлин. Върху каменната зидария на бреговото укрепление съветски войници надраскали през 1945 г. стих, напомнящ знаменитото стихотворение на Александър Блок *Скити*²⁵: „Скитите и тук гоюдоха”. Тарковски възторжено се докосна до надписа на кирилица. При това той напомняше на Тома Неверни, сложил пръст в раните Христови: в тактилния контакт с реалните, издраскани в материята на каменната зидария букви Тарковски реанимираше отдавна отминалото време. Материализираните следи на времето задвижваха неговото въображение, превръщаха се в прозорец към припомняното време.

По тази причина Тарковски е бил така очарован от разказа на съветския кореспондент в Япония Овчинников за значението на гумата „саба”, с която японците обозначават „ръждата на времето”, захапала отвътре материалните конкретни предмети:

„... мисли се, че времето само по себе си спомага проявяването на същността на нещата. Затова японците виждат особено очарование в следите от възрастта. Привлича ги потъмнелият цвят на старото гърво, покриването на камъка с мъх или даже прокъсването – следите от много ръце, докоснали се до края на картината. Ето тези черти на древноста се назовават с гумата „саба”, която означава буквално „ръжда”. Саба, изглежда, е неподправеното ръжеене, прелестта на старината, печатът на времето”²⁶.

Интересът към следите, вписани в предметите от техните притежатели, към индивидуалната „биография” на нещата, е интерес към нематериалното в „припомняното време”. А така, в крайна сметка, към изключително субективното, особено в случая на режисьора, който не само в *Огледало* (1973–1974), но особено решително именно в този филм използва принципа на припомненото време за субективно-автентично търсене на собственото „аз”: по време на снимките Тарковски реконструира достоверно до най-малките подробности дома на своето детство и полето с цъфтяща елда пред него. Само така е бил в състояние и

²⁴ Там. С. 324.

²⁵ Блок А. Скифы. Фолио, 2006.

²⁶ *Tarkovskij A. A. Die versiegelte Zeit. S. 87f.*

емоционално автентично да реанимира припомненото време на своето детство; само така се е сдобил с това свършено лично „гежа вю“, което го е свързало с майка му, емоционално възприела пресъздаденото място с четиридесетгодишна давност така, както и самият той:

„Когато после доведохме тук майка ми, чиято младост е преминала в *това* място, в *този* дом, нейната реакция в момента, когато го видя, нагмина и най-смелите ми очаквания. Тя буквално преживя завръщането в своето минало. Тогава разбрах, че сме на правилния път – къщата извика в нея същите онези чувства, които се очакваше да се изразят във филма...“²⁷

Даже и тогава обаче, когато Тарковски се обръща към документални, неинсценирани изображения на действителността, пак се проявява този субективен аспект. В *Огледало* например са използвани материали от седмичните кинопрегледы за Гражданската война в Испания и Втората световна война, снимки на хвърлянето на бомбата върху атола Бикини и хроника на съветско-китайския конфликт в Усури. Характерен преди всичко е продължителният подбор на документалните снимки от времето на Втората световна война. След безкрайно дълги гледания в архива, Тарковски намира единадесетминутен, травмиращ психиката запис, на който крайно уморени червеноармейци си пробиват път през блатото на малкото езеро Сиваш: „Наложи ми се да изгледам много хиляди метри лента, преди да се натъкна на военните документални кадри от прехода на Съветската армия през Сиваш, които буквално ме зашеметиха“²⁸; кадри, попаднали в *неговия* – на Тарковски – нерв:

„Когато на екрана пред мен, буквално из небитието, излязоха хора, измъчени от непосилен, нечовешки труд, от страшна и трагична съдба, стана ми свършено ясно, че този епизод не може да не бъде самият център, самата същина – нерв и сърце на нашия филм, започващ всичко на всичко като интимен лиричен спомен“²⁹

Също така решаваща става индивидуалната впечатлителност на Тарковски при избора на кръсъците на чайките, нужни му за радиопостановката *Пълно обръщане кръгом* по едноименния разказ на Уилям Фокнър³⁰. Вместо да се ограничи със записите, налични в архива на Московското радио, Тарковски потегля с тежка звукозаписна апаратура към Юрмалския бряг, за да – по свидетелството на московчанина Александър Шерел – намери и запише там не просто обективно-автентични, а именно субективно-автентични, „свои *собствени* кръсъци на чайки“; автентично-конкретните, реални кръсъци на чайките, извикали индивидуално-

²⁷ Там. S. 196.

²⁸ Там. S. 191.

²⁹ Там. S.192.

³⁰ Радиоспектакъл, поставен между филмите *Иваново детство* и *Андрей Рубльов* през 1964–65 г. (Сценарист и режисьор: Андрей Тарковски; композитор: Вячеслав Овчинников; постановчици: Александър Мишарин и Андрей Вейцлер. Текста чете Никита Михалков). Заради своите „пацифистки тенденции“, постановката е била излъчена един-единствен път, след полунощ, за жителите на Приуралието. Над цялата територия на СССР радиоспектакълът е бил излъчен за първи път на 26 декември 1987 г., три дни преди първата годишнина от смъртта на Тарковски. На 6 декември 1990 г. Радио SWR (Баден-Баден) излъчи редактирана постановка в превод на Ханс-Йоахим Шлегел (продължителност 57'57").

специфично ехо в индивидуалната му впечатлителност, са имали отношение към неговото „вътрешно“.

Подобно отличавање на индивидуалното творчество стои под забрана за монасите иконописци. В повечето случаи те работят анонимно (а освен това често и колективно), доколкото задачата им се състои в копиране на първообразите в съответствие с установената традиция. В този случай безусловно трябва да бъде изключена съблазънта за внасяне на индивидуално-творчески изменения в канона. Подобни вариации загължително – както е в Западна Европа най-късно от времената на Ренесанса – придават на картините самоценност, неповторима уникална индивидуалност. Заедно с това обаче те водят до преклонение пред изображението – преклонение, подобаващо единствено Богу. Тарковски така неумолимо е подчинявал цялата снимачна група на индивидуалната си впечатлителност и субективност, че даже неговите стари колеги и приятели се отказват да работят в бъдеще с него: операторът Вагим Юсов отхвърля недопустимата за него „егоцентрика“ на *Огледало*, а Андрей Кончаловски, негов отколешен съратник, даже говори за това, че в крайна сметка Тарковски търсил преди всичко „себе си“, вместо да търси „истината“³¹. Действително, индивидуалното вътрешно време на Тарковски е предмет на припомненото време не само в *Огледало*, независимо от това, че то се е превърнало заедно с това в огледало на общото време и на поколенческият опит, което се доказва от многобройните отзиви на руските зрители.

Носещият смислова натовареност фактор време особено отличава киноизкуството от плоскостното статично изкуство на живописца. Времето е базата на киномонтажа, на кинопластиката и преди всичко на ритъма. Доколко с това киното, вече в съответствие със своята природа, изпада извън основното разбиране за иконата, се демонстрира от определението на Тарковски за киноизкуството като „ваене от време“³²: в Източната църква статуите са били забранени заради предхристиянските, езическите идолопоклоннически култове. При Тарковски, освен това, се прибавя авторско-субективният аспект на такова „ваене от време“: „... виждам професионалната си задача в това да създам свой, индивидуален поток на времето, да предам в кадъра своето усещане за неговото движение – от ленивото и сънното до бушуващото и стремителното“³³.

Звуците на вътрешното

В Източната църква музиката е представена изключително чрез хора на общността и литургичното пеене на свещениците. Тарковски разширява звуковото измерение посредством привличане на оркестрова музика и шумове, естествени за космоса. За него, започнал да посещава музикално училище още на 11 години, музиката е изкуство, по същество сродно с киното, а киното е възможно само като аудио-визуално изкуство. За *Външната*, *видимата* действителност гостът до вътрешната, *невидимата* действителност е възможен само чрез

³¹ *Мы оказались очень разными*. Интервью Олексия-Нестора Науменко с Андреем Кончаловским. „Искусство кино“, 2007/4. С. 7.

³² Вж. главата *Ваяние из времени*/ „Bildhauerei aus Zeit“, в: *Tarkovskij A. A. Die versiegelte Zeit*. S. 180ff.

³³ Пак там. S. 179.

медитативния поглед и чувствително отворения слух. Само за тях ще се отвори прозорецът към света на картините и звуците на „огушевената природа“, намерили пристан отвъд логически измеримото: „реката на образите“ в гъжговните и обвити в мъгла пейзажи с внезапни пориви на вятъра и ромолящата „музика на гъжда“.

Тарковски, който в последните години от живота си не може „нито ген да преживее без Бах“, през цялото време има свършено особена връзка със света на звуците и музиката. По гумите на Едуард Артемиев, композитора, написал музиката към филмите *Соларис*, *Огледало* и *Сталкер*, Тарковски иска първоначално да стане диригент, „за да вкара в ред и да организира хаоса“. Киното и музиката той причислявал към „непосредствените изкуства, нямащи нужда от опосредстван език“³⁴. Но и тук Тарковски изтъква: „Искам да подчертая още веднъж, че след музиката киното е още едно изкуство, опериращо с реалността“³⁵. Това е основоположна мисъл, превърната от Тарковски в идеята да се заменят музикалните композиции чрез оркестрови обработки на изходни шумове и звуци:

„Главната ми идея се състои в това, че светът звучи така прекрасно сам по себе си, че ако бихме се научили да го слушаме по дължимия начин, то музиката изобщо не би имала нужда от киното³⁶. (...) За мен музиката, във всеки случай по отношение на киното, е естествена част от звучащия свят, част от човешкия живот. Макар напълно да е възможно в звуков филм, решен теоретически-последователно, за музиката изобщо да не остане място – да я изтласкат все по-интересно осмислените от киното шумове, което се и опитвах да постигна в двете си последни работи – *Сталкер* и *Носталгия*.

Струва ми се, че за да се накара образът да зазвучи истински пълно и обемно, целесъобразен е отказът от музиката. Нали ако говорим строго, светът, трансформиран от киното, и светът, трансформиран от музиката, са паралелни светове, намиращи се в конфликт. Истински организираният във филма *звучащ свят* е по същината си музикален – това именно и е действителната кинематографична музика“³⁷.

Разбира се, с това в никакъв случай не се подразбира никаква проста репродукция на безредния хаос на „натуралистично точно звучащия свят“. Позовавайки се на Ингмар Бергман, „родствена душа“ в света на киното, Тарковски и тук настоява за принципа на подбора, на структурирането и хиперболизирането, за индивидуалната авторска „звукова изразителност“. Той казва на композитора Едуард Артемиев още по време на подготвителните работи за *Соларис* (1971–1972), „че му била нужна даже не музика, а музикално организиран шумов ред“³⁸. Така задачата на композитора се състои в музикално-ритмичната обработка на

³⁴ Там. S. 254.

³⁵ Там. S. 255.

³⁶ Там. S. 234.

³⁷ Там. S.232f.

³⁸ Артемьев Э. Он давал мне полную свободу. – А. М. Сандлер (сост.). Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1990. С. 364.

естествени шумове на синтезатор, в музикалното обуздаване на природни шумове посредством някакъв музикален материал, който би придал на тези шумове отчетлива индивидуалност, специфика и музикална изразителност. Относно ползването на електронна музика в *Огледало* самият Тарковски забелязва:

„Искахме да приближим звученето ѝ до опоектизираното земно ехо, до шумоленята, до въздишките. То трябваше да изразява условността на реалността и в същото време точно да възпроизвежда определени душевни състояния, звученето на вътрешния живот. Електронната музика умира в този момент, когато чуем, че е именно електронна, тоест разбираме как е конструирана. Артемиев постигаше нужното звучене по много сложни пътища. Електронната музика трябва да бъде очистена от своя „химически“ произход, за да има възможност да бъде възприемана като органично звучене на света.

А инструменталната музика е толкова самостоятелна като изкуство, че ѝ е много по-трудно да се разтвори във филма, да стане негова органична част. Така че ползването ѝ е винаги по същество компромис, защото то е винаги илюстративно. При това електронната музика има способността да се разтваря в звука. Тя може да се крие зад шумове и да изглежда като нещо неопределено: глас на природата, неясни чувства... Тя може да прилича и на човешкия гъх...”³⁹.

Със своята – безусловно, абсолютно необходима за киното – аудио-визуална полифония Тарковски се отделя от принципа на Източната църква да влиза в общение с иконата при поддръжката единствено само на хоровите напеви. Тук Тарковски се приближава по-скоро към идеите на натурфилософията или даже към позициите на таоизма:

„Изтокът е бил по-близо до Истината от Запада. Но западната цивилизация е изляла Изтока чрез своите материални претенции към живота.

Сравнете източната и западната музика. Западът крещи: „Това съм аз! Вижте ме! Чуите как страдам, как любя! Как съм нещастен, как съм суетен! Аз! Мое! На мен! Мене!

Изтокът – нито дума за самия себе си! Пълно разтваряне в Бога, Природата, Времето. Открий себе си във всичко! Скрий всичко в себе си! Таоистката музика. Китай 600 години преди Рождеството на Христа”⁴⁰.

При Тарковски източноцърковното разбиране за иконата бива разтворено и в последна сметка секуларизирано именно благодарение на перспективата, насочена към възприемчивостта на собственото „аз”, перспектива, която – както току-що бе цитирано – е в състояние да „намери себе си във всичко”. Така на мястото на трансцендентното възхождение към първообраза, към Логоса, към Бога застава нещо много светско – поетически-асоциативната аура на творческия индивид. И действително, свършено в духа на немските романтици,

³⁹ *Tarkovskij A. A. Die versiegelte Zeit. S. 235.*

⁴⁰ Там. S. 328.

вдъхновявали Тарковски и оказвали влияние върху му⁴¹, той го последно е работил над проекта за филма *Хофманиана*⁴².

* * *

Всичко, казано по-горе, не бива и не може да бъде отрицание на творческите импулси и техните духовни източници в източноцърковната култура на иконата. Напротив, то е насочване към това, как даже радикално светски времена – съзнателно или несъзнателно – са въздействали на тази култура и са пораждали специфични изобразителни форми и процеси. Тези импулси просветват както в многобройни съвременни средно- и западноевропейски, така и в азиатски филми, тоест в съвършено различни култури, неизпитвали влиянието на Византия. Конкретно тук се имат предвид Александър Сокуров, Тео Ангелопулос, Кенджи Мизогучи, Хоу Сяо Сян и Цай Мин-лян. Александър Сокуров, който, въпреки всичкото му подчертаване на собствена самостоятелност, безусловно е „ученик” на Тарковски⁴³, бе награден през ноември 1993 г. от Римския папа Йоан Павел II за своя принос към духовната култура, на чието развитие този руски режисьор придава голямо значение. Например във филмите, които оперират с като че ли документално достоверен материал, снети непосредствено преди и веднага след перестройката, в които погледът и интонацията са по-важни от „действието” и „словесното съдържание”. Така в *Съветска елегия* (1989) зрителят вижда Борис Елцин, мъчаливо гледащ по телевизията изказването на своя противник Михаил Горбачов и в заключение заспиващ го радиоапарата. А междувремето върви безкрайно дълга поредица от портрети на съветски политици, чиито имена режисьорът произнася с различна интонация: „Когато снимам властниците, аз даже не съм длъжен да говоря с тях, за да ги разбера. Аз по-скоро искам свободно да ги разглеждам и при това да разбера не само лошото, но и хубавото в тях”⁴⁴. Медитативният внимателен поглед търси в „иконите” с изобразеността на политиците, гържавни бюрократи, това, което е скрито зад официозно нагласената фасада. В *Източни елегии* (1996) режисьорът, чиято главна тема е тайната на смъртта („Във всичките ми филми става дума за това. Аз друга песен не знам”), се опитва да напипа със средствата на киното даже границите между живота и смъртта, между отсамното и отвъдното. Мъглите създават тук като че ли бавно вдигаща се завеса между камерата и запечатваната от нея действителност на природата, предметите и грехналите японци, очакващи своята смърт. Шумовете и музиката подчертават това като ехо от някакъв чужд и в същото време познат свят.

⁴¹ Вж. Allardt-Nostiz F. Spuren der deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskij in Maja Josifowna Turowskaja/Felicitas Allardt-Nostiz: Andrej Tarkowskij: Film als Poesie – Poesie als Film. Bonn, 1981. S. 128ff.

⁴² Tarkovskij A.A. Hoffmanniana. Szenario für einen nicht realisierten Film. Aus dem Russischen übersetzt von Gertraude Krueger. München, 1987.

⁴³ Вж. Sokurov A. N.: Die banale Gleichmacherei des Todes, übersetzt von Hans-Joachim Schlegel, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): Andrej Tarkowskij. München/Wien, 1987. S. 7-22. Освен това: вж. Schlegel H-J. Die Transzendenz des Authentischen. Zum Dokumentarischen bei Andrej Tarkovskij und Aleksandr Sokurov, in: Hans-Joachim Schlegel (Hg): Die subversive Kamera. Die andere Realität in ost- und mitteleuropäischen Dokumentarfilmen. Konstanz, 1999 S. 145ff.

⁴⁴ Schlegel H-J. Die Einsamkeit des Grenzgängers. Ein Porträt des russischen Regisseurs Alexander Sokurov, in: film-dienst, Jg. 56, 2003/9. S. 8.

Интересно е, че иранският режисьор мюсюлманин Панахбархода Резае ясно заявява влиянието на Сокуров върху стилистиката на своя филм *Светлина в мъглата* (2007).

Похватът, позволяващ посредством медитативния поглед да се открие не-видимото във видимото, се среща и у кинохудожници, свършено не изпитали влиянието на византийската култура и идеите на платонизма. Даже такива екзистенциални агностици като унгареца Бела Тар и неговия литературен възновител Ласло Краснахоркаи погодират, че чрез своите съзерцателни погледи и ритми те отново и отново биха могли да откриват вместо религиозно-трансцендентната надежда само „нищото“, само безпризорността и безприютността на „Готте пи“, на „голия човек“.

Превод от руски: Георги Каприв

Настоящият превод е осъществен по авторизиран вариант на текста, който предстои да бъде публикуван както в Peter Hasenberg/Reinhold Zwick/Gerhard Larcher: „Zeit – Bild – Theologie. Filmästhetische Erkundungen“ („Film und Theologie“, Band 14). Marburg: Schüren 2011, така и в „Киноведческие записки“ 97 (Москва 2011).

Макар самият Джилбърт Киџм Честъртън (Gilbert Keith Chesterton, 1874–1936) да се определя като „безгрижен журналист“, той е изключително плодотворен писател, известен както с криминалните си романи с главен герой отец Браун, така и с религиозните си текстове и със своята публицистика. През живота си издава 69 книги, а поне още 10 са издадени посмъртно. Човек на силното мнение, Честъртън влиза в полемики с редица от своите съвременници, което не му пречи да поддържа приятелство с хора като Бърнард Шоу и Хърбърт Уелс. Политическите му убеждения се отличават с дълбоко недоверие към богатството и властта. Изповядва т.нар. „дистрибуционизъм“, който може да бъде обобщен най-добре от собствения му израз, че всеки трябва да има правото да притежава „три акра и една крава“.

Джилбърт К. Честъртън

ДОМЪТ НА ЧОВЕКА¹

I. Империята на насекомото

Един мой приятел – култивиран консерватор – веднъж реагира с голям потрес, когато в момент на веселие аз нарекох Едмънд Бърк² атеист. Едва ли е нужно да казвам, че на тази констатация ѝ липсваше определена биографична точност; така и беше замислена. Бърк, разбира се, не е бил атеист в съзнателната си космическа теория, макар да не е имал никаква особено гореща вяра в Бога, както Робеспьер. Независимо от това констатацията има отношение към определена истина, която тук е мястото да повтора. Имам предвид, че в спора относно Френската революция Бърк е отстоявал атеистичния подход и модус на аргументация, докато Робеспьер е отстоявал теистичния. Ако има Божи заповеди, трябва да има и човешки права. Тук Бърк прави своята великолепно диверсия; той не напада доктрината на Робеспьер посредством старата средновековна доктрина за *jus divinum*³ (която, също както Робеспьеровата доктрина, е била теистична), а я атакува със съвременния аргумент за научната релативност; накратко – с аргумента за еволюцията. Той твърди, че човечеството навсякъде

¹ Това е заглавието на петия раздел от книгата на Г. Честъртън *Какво не е наред със света* (Chesterton, G.K., *What's Wrong with the World*, 1910), части от които предлагаме тук.

² Едмънд Бърк (1729–1797) – британски политик и философ, автор на *Размисли за революцията във Франция* (1790). – Б.ред.

³ *jus divinum* – Божественото право. – Б.ред.

бива оформяно от или пригаждано към своето обкръжение и институции; всъщност всеки народ практически получава не просто тирана, който заслужава, но тирана, който следва да има. „Аз не знам нищо за правата на човека – казва той, – но знам за правата на англичаните”. Ето ви същинския атеист. Неговата теза е, че ние разполагаме с някаква протекция поради природна случайност и ръст; и защо да трябва да учим да се мисли отвъд това, за целия свят, сякаш сме образ Божий! Ние сме родени под Горната камера, също както птиците се раждат под горните клони; ние живеем под управлението на монархията също както тъмнокожите живеят под тропическото слънце; не е тяхна вина, че са робци, и не е наша, че сме сноби. Така, далеч преди Дарвин да нанесе големия си удар върху демокрацията, същественото от Дарвиновата теза вече е било използвано срещу Френската революция. Фактически Бърк казва: „Човекът трябва да се приспособява към всичко, също като животното; той не бива да променя всичко, подобно на ангел”. Последният слаб вик на благочестивия, мил полуизкуствен оптимизъм и геизъм на осемнадесети век достигна до нас чрез гласа на Стърн⁴, който казва: „Бог нагажда вятъра според остриганото агне”. А Бърк, железният еволюционист, по същество отговаря, „Не, Бог нагажда остриганото агне към вятъра”. Именно агнето трябва да се приспособи. Сиреч то или умира, или се превръща в особен вид агне, което обича да стои на течение.

Разпространеният подсъзнателен инстинкт срещу дарвинизма не е просто обидна от гротесковата идея за това да посетиш гядо си в клетката на Регентския парк. Хората обичат да си пиуват, обичат да погаждат шегаджийски номера и много груги гротескови действия; те нямат кой знае колко против това да се правят сами на животни и не биха имали против това и за предците си. Същинският инстинкт обаче е много по-дълбок и много по-ценен. Той е следният: когато почнем веднъж да мислим човека като подвижно и променливо нещо, тогава винаги става лесно за силните и хитрите да го извъртят в някоя нова форма за какви ли не неестествени цели. Масовият инстинкт вижда в подобно развитие на нещата опасност телата да бъдат превивани и сгърбвани спрямо товара или крайниците извивани спрямо задачата им. Съвсем основателно е предположението, че всяко нещо, което се върши бързешком и систематично, най-вече би се вършило от някоя успешна класа и почти изцяло в неин интерес. Този инстинкт следователно има визията за нечовешки хибриди и получовешки експерименти, твърде напомнящи стила на *Островът на д-р Моро* на г-н Уелс. Богатият би могъл да стигне до отглеждане на племе джуджета, за да му бъдат жокеи, или племе от великани, за да му бъдат охранители. Конярите могат да бъдат раждани с извити навътре крака, а шивачите кривокраки навън; парфюмерите биха могли да имат големи гълзи носове и стремително наведена поза – също като хрътки, попаднали на следа; а пък професионалните винари още от младенци биха носили отпечатано върху лицата си ужасното изражение на човек, дегустиращ вино. Какъвто и безумен образ да вземем, той не би могъл да се мери с паниката,

⁴ Лорънс Стърн (Lawrence Sterne, 1713–1768) е английски писател и духовник, известен преди всичко със своя роман *Животът и възгледите на Тристрам Шанди, джентълмен*. Той довежда до крайни предели редица жанрови особености на романа, като произведението се разгръща върху постоянни отклонения от сюжета, формални и типографски експерименти и изобилен хумор, съзнателно черпещ от традициите на Рабле и Сервантес.

предизвикана в човешкото въображение, щом веднъж се допусне, че устойчивият тип, наречен човек, може да бъде променен. Ако на някой милионер му трябва ръце – някой носач трябва да огледа десет ръце също като октопод; ако пък са нужни крака – някое куриерче ще трябва да изприпка със стоте си крака като стеножка. В кривото огледало на хипотезата, т.е. на неизвестното, хората могат смътно да видят подобни чудовищни и злокобни силуети⁵; хора, превърнали се изцяло в око или изцяло в пръсти, хора, от които е останала само една ноздра или едно ухо. Това е кошмарът, с който ни грози дори само идеята за приспособяване. Именно този кошмар не е тъй далеч от реалността.

Биха ни казали, че и най-необузданият еволюционист не би пожелал да станем не-хора или да следваме развитието на някое животно. Извинете ме, но не само най-необузданият еволюционист, а и някои от най-питомните изискват именно това. В близката ни история е избуял един важен култ, който обещава да стане религията на бъдещето – което пък значи религията на онези неколцина слабоумници, които живеят в бъдещето. Типично за нашето време е, че то търси своя бог чрез микроскопа; нашето време отбелязва отчетливо поклонение пред насекомото. Както повечето неща, които наричаме нови, това, разбира се, въобще не е ново като идея; то е ново само като идолопоклонство. Вергилий взима пчелите на сериозно, но се съмнявам да ги е обгрижвал така внимателно, както е писал за тях. Мъдрият крал казал на безделника да наблюдава мравката – очарователно занимание – за безделник. Но в нашето собствено време е възникнал един много по-различен тон и не един велик човек, както и мнозина интелигентни понастоящем съвсем сериозно настояват, че трябва да изучаваме насекомото, защото то ни превъзхожда. Някогашните моралисти просто вземаха човешките добродетели и ги разпределяха съвсем декоративно и произволно сред животните. Мравката почти се превърна в емблематичен символ на производството, както лъвът – на куража, или пък пеликанът – на благотворителността. Но ако средновековните биха се убедили, че лъвът не е храбър, те биха го изоставили, и биха продължили да ценят куража; ако пеликанът не би бил милосърден, те биха казали – толкова по-зле за пеликана. Та, казвам, древните моралисти са допускали мравката да налага и типизира човешкия морал; те никога не са позволявали тя да го разстрои. Те са използвали мравката в полза на производството, също както чучулигата заради точността; те са гледали с почитание нагоре към излиташите птици и с превъзходство отвисоко на пълзящите насекоми заради безхитростния урок, който те дават. Но ние доживяхме да видим една секта, която не гледа отвисоко на насекомите, а нагоре с почитание към тях, която всъщност ни кара да се превием надолу и да се преклоним пред бръмбарите, както древните египтяни.

Морис Метерлинк е човек с несъмнена гениалност, а геният винаги носи със себе си увеличително стъкло. В страховития кристал на неговите лещи ние сме виждали пчелите не като малък жълт рояк, а в златни армии и йерархии от воители и царици. Въображението непрестанно наднича и се промъква още по-надолу по алеите и хоризонтите на науката и ние си представяме какви ли не неустови

⁵ Шеговита перифраза на 1 Кор. 13:12, Сега виждаме смътно като през огледало, а тогава – лице с лице.

смени на пропорциите; щипалката да крачи из отекващата голина като слон или скакалецът да се приближава с бръмчене над покривите ни като огромен аероплан, правейки своя скок от Хъртфърдшир до Съри. На човек му се струва, че е влязъл в сънен храм на необятна ентомология, чиято архитектура се основава на нещо далеч по-мощно от ръце и гърбове; в която оребрените колони имат почти пълзящия вид на смътни и чудовищни гъсеници; или пък куполът е звездовиден паяк, провиснал ужасяващо в празното. Едно от съвременните дела на инженерството ни помага да усетим донякъде този безименен страх от пре-увеличението на подземния свят; и това е любопитната лъкатушна архитектура на метрото, обичайно наричано „Творену Тубе” (гвупенсовата тръба). Тези овални арки без никаква права линия или колона изглеждат така, сякаш са прокопани от огромни червеи, които никога не са се научили да повдигат глава. Това е самият подземен дворец на Змията, духът на променящата форма и цвят, т.е. човешкият враг.

Но не само с необичайните си естетически идеи оказват върху нас влияние писателите като Метерлинк в това отношение; тази работа има и етическа страна. Резултатът от Метерлинковата книга за пчелите е едно почитание, бихме казали дори завист, към техния колективен дух; към факта, че те живеят единствено за нещо, което той нарича „душата на кошера”. И това преклонение пред общностния морал на насекомите е отразено у много други съвременни писатели по най-различен вид; в теорията на г-н Бенджамин Киг за това, че живеем единствено заради еволюционното бъдеще на нашата раса, и в огромния интерес на някои социалисти към мравките, които те като цяло предпочитат пред пчелите, предполагам, защото не са така ярко оцветени. Не на последно място сред стотиците свидетелства за това смътно насекомопоклонство са обилните потоци от ласкателство, изсипвани от съвременните люде върху онази енергична нация на Далечния изток, за която беше казано, че „патриотизмът е единствената ѝ религия”; или, с други думи, че тя живее единствено за „духа на кошера”. Когато за дълги периоди от векове християнството отслабва, става болезнено или скептично, а мистериозната Азия започва да насочва срещу нас своите смътни популации и да ги излива на запад също като тъмно движение на материята, в такива случаи е било обичайно да се сравнява тази инвазия с епидемия от въшки или безкрайно нашествие на армия от скакалци. Източните армии наистина напомнят насекомите в своята сляпа усърдна унищожителност, в своя мрачен nihilism относно личния възглед, в ненавистното си безразличие към индивидуалния живот и любов, в низката си вяра просто в бройката, в песимистичния кураж и атеистичния си патриотизъм – конниците и нашествениците от Изтока наистина наподобяват всичко, що лази в този свят. Но никога досега, струва ми се, християните не са наричали някой турчин скакалец, имайки това за комплимент. Сега за първи път ние богочитаме и едновременно се страхуваме и проследяваме с възторг онази огромна маса, напредваща необятна и смътна от Азия, едва различима сред мистичните облаци от крилати същества, кръжащи над опустелите земи, изпълващи небесата като гръм и обезцветяващи небесата като гъжг; Ваалзевул, Повелителят на мухите.

В отпора си срещу ужасяващата теория за „душата на кошера”, ние, членовете

на християнския свят, отстояваме себе си, но в името на цялото човечество; в името на съществената и отчетлива човешка идея, че един добър и щастлив човек е цел сама по себе си, че душата си заслужава да бъде спасявана. Нещо повече, за онези, които харесват подобни биологически фантазмагории, може да се каже, че ние имаме мястото на водачи и първенци на един цял дял на природата, князе на дома, чийто герб е гърбът, ние отстояваме кърмата на индивидуалната майка и куража на блуждаещото зверче, представители сме на жалкото рицарство на кучето, на хумора и превратността на котките, на привързаността на кроткия кон, на самотата на лъва. И още по-точно е, обаче, да се настоява, че тази чиста глорификация на обществото такова, каквото е то при социалните насекоми, представлява трансформация и претопяване в едно на очертанията, които са били специфично символите на човека. В облака и безпорядъка на мухите и пчелите все повече отслабва и накрай изчезва самата идея за човешкото семейство. Кошерът е станал по-голям от дома, пчелите унищожават своите уловители; онова, което скакалецът е оставил, гъсеницата е излязла; и малката къща с градинка на нашия приятел Джоунс върви на зле.

II. Заблудата със стойката за чагъри

Когато лорд Морли каза, че Камарата на лордовете или трябва да се поправи, или да се премахне, той употреби една фраза, която предизвика известно обръкване; защото изглеждаше така, сякаш поправянето и премахването са сродни неща. Искане ми се особено да настоя на факта, че поправянето и премахването са две противоположни неща. Човек поправя нещо, защото го харесва, докато премахва нещо, когато не го харесва. Да поправиш означава да подсилиш. Аз например не вярвам в олигархията; и затова бих се заел да поправам Камарата на лордовете точно толкова, колкото и някой уред за мъчения. От друга страна, аз вярвам в семейството; затова бих поправил семейството така, както бих поправил и някой стол; при това за миг не бих отрекъл, че съвременното семейство е стол, който се нуждае от поправка. Но тук идва същественото, що се отнася до масата на съвременните напреднали социолози. Имам две институции, които винаги са били фундаментални за човечеството – семейството и държавата. Анархистите, мисля, не вярват и в двете. Твърде нечестно е да се каже, че социалистите вярват в държавата, но не вярват в семейството; хиляди социалисти вярват повече в семейството от който и да било консерватор. Но ще бъде вярно да се каже, че докато анархистите биха премахнали и двете, социалистите са специално ангажирани с това да поправят (т.е. да усилят и обновяват) държавата; и не са особено ангажирани в укрепването и обновлението на семейството. Те не правят нищо за определянето на функциите на бащата, майката и детето като такива; те не потягат машината наново; не подсилват контура на избеляващите линии на старата картина. С държавата обаче правят това – заострят машинарията, почерният черните догматически линии, те правят обикновеното управление във всяко едно отношение по-силно, а в някои отношения и по-сурово от преди. Оставайки дома в развалини, те възстановяват кошера и особено жилата. Наистина, някои схеми на труд и

реформата на Закона за бедните⁶, подкрепяна напоследък от изтъкнати социалисти, не постига почти нищо повече от това да постави най-голям брой хора под деспотичната власт на г-н Бъмбъл⁷. Очевидно прогресът означава да бъдеш преместен – от полицията.

Това, което имам за цел да утвърдя, вероятно може да се изложи така: социалистите и повечето социални реформатори от техния цвят съвсем отчетливо си дават сметка за предела, делящ нещата, принадлежащи на държавата, и онези, които принадлежат единствено на хаоса и непринудената природа; те могат да принуждават децата да ходят на училище преди изгрев слънце, но не биха се опитали да насилват слънцето да изгрее; те не биха – подобно на Кнут⁸ – забранили морето, но само плажуващите. Но вътре в очертанията на държавата техните граници се размиват и единичните неща се стопяват едно в друго. Те нямат здраво инстинктивно сетиво за това, че едно нещо е по природа частно, а друго – публично, че едно нещо по необходимост трябва да бъде ограничавано, а друго – свободно. Именно затова къс по къс, при това твърде тихо, личната свобода бива открадната от англичаните, както личната земя е била мълчешком открадната още в шестнадесети век.

Мога да представя това – достатъчно лаконично – само чрез едно небрежно сравнение. Социалист означава човек, който мисли бастона като чадър, защото те и двете се оставят в поставката за чадъри. И все пак те са тъй различни, както бойната брадва и събувалката за ботуши. Основната идея на чадъра е ширината и защитата. Основната идея на бастона е тънкостта и отчасти нападението. Бастонът е мечът, чадърът е щитът, и то щит срещу един груг безименен враг – враждебната, но анонимна вселена. Или още по-точно: следователно чадърът е покривът; той е своеобразен сгъваем дом. Но решаващата разлика стига далеч по-дълбоко; тя се разклонява в две царства на човешкия ум, разделени от пропаст. Защото ето каква е работата: чадърът е щит срещу врага, така реален, че е просто досаден; докато бастонът е меч срещу врагове, така съвършено въображаеми, че да са чисто удоволствие. Бастонът не е просто меч, а шпага; той е нещо като чисто церемониален шик. Това чувство не може да се изрази по груг начин, освен като се каже, че мъжът се чувства повече мъж с бастон в ръка, също както че се чувства повече мъж с меч на пояса си. Чадърът е необходимото зло. Бастонът е едно твърде ненужно добро. Това, струва ми се, е истинското обяснение за постоянното губене на чадърите; никъде не се чува някой да губи бастона си. Защото бастонът е удоволствие, един истински личен аксесоар; той липсва дори когато няма нужда от него. Ако десницата ми забрави своя бастон – нека тя мен да забрави⁹. Но всеки може да забрави чадър, също както може да забрави навеса, под който се е скрил от гъжда. Всеки може да забрави нещо необходимо.

⁶ Poor Law ; Закон за бедните (според който помощта за бедните и обезпечението им с работа се давало в ръцете на трудовите домове; бил е в сила от 1834 до 1948 г.)

⁷ Mr. Bumble – църковният настоятел, който отговаря за сиропиталището в Оливър Туист на Чарлз Дикенс.

⁸ Кнут Могъщи (X–XI в.), според легендата, поставил трона си на брега на океана и заповядал на прилива да спре.

⁹ Шеговита перифраза на Пс. 136:5, Ако те забравя, Иерусалиме, нека ме забрави десницата ми.

Ако мога да продължа тази фигура на речта, ще кажа накратко, че цялата колективистка грешка се състои в твърдението, че понеже двама мъже могат да споделят един чадър, следователно двама мъже могат да споделят и бастон. Чадърите могат вероятно да бъдат заменени от някакви общи навеси, покриващи определени улици от особени порои. Но няма нищо по-безсмислено от идеята за това да се размахва обществен бастон; то е същото като да се засуква обществен мустак. Някои ще кажат, че това е откровена фантасмагория и че никои социолог не предлага подобни безумици. Извинете ме, ако не е така. Аз ще предложа един точен паралел на този случай на объркване на бастони и чадъри, паралелът на вечно повтарящото се предложение за реформа. Поне шестдесет от сто социалисти – когато са взимали гумата за обществените перални – са преминавали стремително към въпроса за обществените кухни. Това е точно толкова механично и неинтелигентно, както и фантастическият случай, който цитирах. И бастоните, и чадърите са здрави пръчки, които влизат в дупките на поставка във фоайето. И кухнята, и перачниците са големи помещения наситени с горещина, влага и пара. Но духът и функцията на тези двете са съвършено противоположни. Има само един начин да се изпере риза. Т.е. има само един правилен начин. На никого не се нравят опърнани ризи. Никои не казва: „Томкинс харесва да има пет дупки на ризата, но аз бих казал, че няма по-добро от добрите стари четири дупки”. Никои не казва: „Тази перачка къса левия крачол на пижамата ми – е, ако има нещо, на което държа, то е да ми е скъсан десният”. Идеалното пране е просто да се изпрати грехата обратно на притежателя, изпрана. Но по никакъв начин не е вярно, че идеалното готвене е просто да се изпрати обратно храната сготвена. Готвенето е изкуство; в него има персоналност и дори перверзност, понеже по определение изкуството трябва да бъде лично и може да бъде перверзно. Знам човек, иначе съвсем непридирчив, който няма да докосне обикновените нагенички, ако не са почти овъглени. Той иска нагеничките си препържени до разпадане, докато не настоява на това ризите му да бъдат сварени до разпадане в пералнята. Не казвам, че подобни проблеми на кулинарната деликатност са от голямо значение. Не казвам, че общественият идеал трябва да отстъпи пред тях. Това, което казвам, е, че общественият идеал няма съзнание за тяхното съществуване и затова греша от самото начало, смесвайки изцяло публичното с крайно индивидуалното. Вероятно следва да приемем обществените кухни във време на социална криза, също както трябва да приемем месото от общинските коне по време на обсада. Но културният социалист без никакво затруднение и съвсем не под обсада говори за обществени кухни така, сякаш те са някакъв вид обществени перални. Това показва, че той поначало разбира погрешно човешката природа. Това е така различно, както биха били трима мъже, които пеят един и същи хор, от трима свирещи три мелодии на едно и също пиано.

III. Ужасният дълг на Хъдж¹⁰

В кавзата, спомената по-рано, между енергичния прогресист и упорития консерватор (или казано по-деликатно – между Хъдж и Гъдж), състоянието на игра на въпроси и отговори е понастоящем обострено. Консерваторът казва, че иска

¹⁰ Фигурите на Хъдж и Гъдж представляват обобщени образи на два типа политически светоглед и са въведени от автора в края на първия раздел от книгата.

да запази семейния живот в Саждограг; социалистът много разсъдливо му изтъква, че в Саждограг понастоящем не съществува какъвто и да било семеен живот, който да бъде запазван. Но Хъдж, социалистът, на свой ред е твърде неясен и мистериозен относно това дали би запазил семейния живот, ако там има такъв; и дали би се опитал да го възстанови там, където той е изчезнал. Всичко това е много объркващо. Консерваторът говори така, като че ли иска да заздравя домашните връзки, които не съществуват; социалистът – тъй, сякаш иска да разпусне връзките, които не обвързват никого. Въпросът, който всички ние искаме да зададем и на двамата, е първичният идеален въпрос: „Искате ли да се погрижите за семейството въобще?“. Ако Хъдж, социалистът, иска семейството, той трябва да е подготвен за естествените ограничения, отличия и разделения на труда в семейството. Трябва да събере сили и да понесе идеята за това, че жената е женствена, което не означава мека и податлива, а изкусна, пресметлива, госта корава и с голямо чувство за хумор. Той трябва да срещне без трепет идеята за дете, което ще е детинско, т.е. – пълно с енергия, но без идея за независимост; фундаментално желаещо авторитет толкова, колкото и информация, както и карамелени бонбони. Ако един мъж, една жена и едно дете живеят заедно във вече свободни и суверенни домакинства, тези древни отношения ще се възобновят; и Хъдж ще трябва да се примири с това. Той може да избегне това единствено ако разруши семейството, като вкара двата пола в безполови кошери и ята и отглежда всички деца като деца на гържавата – като Оливър Туист. Но ако тези безжалостни слова трябва да бъдат отправени към Хъдж, Гъдж няма да избегне едно донякъде сурово предупреждение. Понеже простата истина, която следва да се каже достатъчно остро на един тори, е следната: ако той иска семейството да се запази, ако иска да бъде достатъчно силно да издържи разривните сили на нашата по същество дивашка икономика, той трябва да направи някои много големи жертви и да се опита да уеднакви собствеността. Преобладаващата маса от английски люде в този специфичен момент са просто твърде бедни, за да бъдат домашни. Те са толкова домашни, колкото могат да си позволят; далеч по-домашни са от управляващата класа, но не могат да получат онова благо, което е изначално замислено за тази институция, просто защото нямат достатъчно пари. Мъжът следва да отстоява известно великодушие, съвсем справедливо изразено в пръскането на пари: но ако при дадени обстоятелства това може да стане единствено като пръсне седмичната дажба, той вече не е великодушен, а стиснат. Жената следва да отстоява известна мъдрост, която се изразява в правилната преценка на нещата и разумното опазване на парите; но как би могла тя да пази парите, ако няма пари за пазене? Детето следва да вижда в майка си извор на естествено забавление и поезия; но как би могло, ако изворът не може да шурти весело, както бива с всички извори? Какъв шанс има което и да било от тези древни изкуства и функции в една къща, така отблъскващо хаотична; в един дом, където жената отсъства, защото работи, а мъжът не; и детето е принудено от закона да приема изискванията на училищния си директор като по-важни от тези на майка си? Не, Гъдж и приятелите му в Камарата на лорговете и в Карлтън Клуб трябва да се позамислят по този въпрос, при това много скоро. Ако те доволстват от перспективата Англия да се превърне в кошер или мравуняк, украсен тук и там

с няколко избелели пеперуди, които изграят старата игра, наречена домашност, в промеждутъците на гражданския съд по разводите, тогава нека си имат своята империя от насекоми; мнозина социалисти биха им я гали. Но ако искат домашна Англия, те трябва „да си развържат кесията”, както се казва, в много по-голям мащаб, отколкото е било досега предлагано от радикалите; те трябва да понесат бремена, много по-тежки от Бюджета, и удари, галеч по смъртоносни от ганък наследство; понеже онова, което трябва да се направи, е ни повече, ни по-малко разпределяне на големите богатства и големите имуществва. Можем да избегнем социализма единствено чрез промяна по мярата на социализма. Ако ще спасяваме имуществото – трябва да го разпределим почти тъй безжалостно и мащабно, както е било при Френската революция. Ако имаме намерение да запазим семейството, трябва да революционизираме нацията.

IV. Един последен пример

И сега, когато тази книга идва към своя край, аз бих прошепнал в ухото на читателя едно ужасно подозрение, което от известно време ме преследва: подозрението, че Хъдж и Гъдж са в таен съюз. Че казвата, която те поддържа найаве, е в много голяма степен инсценировка и начинът, по който те непрестанно си наливат един другиму вода в мелницата, не е само едно безкрайно съвпадение. Гъдж, плутократът, иска анархистичен индустриализъм; Хъдж, идеалистът, го снабдява с лирически възхвали на анархията. Гъдж иска жени работнички, защото са по-евтини; Хъдж нарича работещата жена „свободна да живее собствения си живот”. Гъдж иска стабилни и послушни работници, Хъдж проповядва въздржане от алкохол и вредни навици – на работниците, не на Гъдж – Гъдж иска едно питомно и плахо население, което никога няма да се надигне срещу тиранията; Хъдж доказва с аргументите на Толстой, че никои не бива да се бунтува срещу нищо. Гъдж е естествено здрав и добре измит господин; Хъдж искрено проповядва съвършенството на неговата хигиена на хора, които не могат да я практикуват. И най-вече, Гъдж управлява чрез една груба и жестока система от уволнения и тежък труд и унисексуално бяхтене, което е напълно несъвместимо със свободното семейство и което е обречено да го унищожи; затова Хъдж, протягайки ръце към вселената, с пророческа усмивка ни казва, че семейството е нещо, което скоро славно ще награснем.

Аз не знам дали партньорството на Хъдж и Гъдж е съзнателно или несъзнателно. Знам само, че помежду си те все още държат обикновения човек бездомен. Знам само, че аз все още виждам Джоунс да върви по улиците в сивкавия сумрак, гледайки тъжно коловете и презградите и ниските червени фенери, които все още пазят къщата, която въпреки това е негова, защото никога не е бил в нея.

Превод от английски: Слава Янакиева

Емилия Дворянова е писател, доктор по философия и едно от най-ярките явления в съвременната българска белетристика. От годината на издаване на нейния първи роман – *Къщата* (1993), тя постоянно присъства във фокуса на внимание на литературната ни критика. Автор е също на романите *Passion или смъртта на Алиса* (1995, публикуван във Франция, издателство Federop, 2006), *La Velata* (1998), *Госпожа Г.* (2001), *Земните градини на Богородица* (2006), за която получава националната награда за литература „Христо Г. Данов“ – 2007, *Концерт за изречение*, София, 2008 г. Докторатът ѝ *Естетическата същност на християнството* е публикуван през 1992 г.

Емилия Дворянова

ТЕРЕЗА – PASSION

Част втора

4. Решетката

След мрачното действие на болестта, Сцената рязко се променя. Би могло да се каже, че дори става ведра... но само привидно е така, и само във външната „декорация“, която сега включва в себе си достатъчно светло пространство, приятно, богато, разделено на две от решетка, съвсем символична, красива изящна гърворезба, която освен че указва някакво разделение, може да бъде и сметната за екзотична и доста примамлива Украса, поне от мястото на зрителя в залата. Забрана, която е иронично усмихната в себе си.

В тази сцена Тереза привидно е вече здрава, стои от гясната страна на решетката заедно с други свои посетрими, където светлината от прожектора е поприглушена и персонажите сякаш се опитват да угържат тишината, само дето от другата страна на решетката е така шумно и пълно, че сцената е твърде наситена и е много трудно да се отчлени кое точно и как се разполага в тази символична подялба на територията. А и двете пространства са „подобни“ в прекалено много неща, дори по телата и грехите на монахините, млади девойки от заможни семейства, човек забелязва аксесоари, силно напомнящи тези на светските дами, които обичат да посещават приемната, привлечени навярно от изящния вид на решетката. Малко духовно мечтание и погалване от „мистични“ лъчи никога не е излишно. Гласът на Тереза, която описва това време, е строг:

Аз бих посъветвала родителите, малко разсъждаващи за вечното спасение на своите гъщери и отдаващи ги в манастира, където всички тези мирски съблазни всъщност се търпят, да помислят в крайна сметка за семейната чест и по-скоро да ги омъжат... защото лошото им поведение в света е открито, а в манастира – тайно.

Някога самата Тереза не е постъпила така, и с нея не са постъпили така, но тогава тя не е знаела колко точно рехава е решетката. Така се вижда от залата, така вижда и Тереза, така го усеща, защото здравето ѝ със сигурност е само привидно, това на душата също:

Бог ме зовеше към Себе Си, но също и светът... аз исках да съединя тези две толкова несъединими крайности. Така минаваха години и аз сега се удивявам, че съм могла толкова дълго да живея без да се отдавам докрай нито на едното, нито на другото.

Нищо чудно – крайностите могат да не бъдат чак толкова „крайни“, стига човек да ги пожелава така, могат да са умерени и приближени към средата, която е „златна“... и решетката изглежда точно такава, усреднено място между двата свята, през пролуките на което се водят шепотни разговори, разменят се усмивки, а злите езици говорят, че се предават дори любовни писма... Само че желанията на Тереза са винаги крайни, както и болестта, и въпреки че тя сякаш отминава, по-точно би било да се каже, че само качеството ѝ се изменя и симптомите стават различни. Тялото е „отпуснато“, позволено му е чудотворно бързо да стане отново гъвкаво и годно да бъде живяно, колебанията, съмненията и терзанието на душата, която продължава да поражда телесни симптоми обаче остават същите: *Двайсет години аз падах и се изправях, и пак падах* – така Тереза говори за тялото си, което ту се срива, повличайки и душата, ту пак се възвзема, този път вече не в лабиринтите на неясна болест, а в други, много по-опасни лабиринти, които е трудно да бъдат признати, невъзможно да бъдат описани, но също ще трябва да бъдат пребродени и прободени. А и защо да не се представи в тази Сцена, че точно в такива моменти тя съвсем буквално е „падала“ и отново е ходела на четири крака? В подобно „представяне“ има нещо дистанциращо душата, акцент върху тялото, отстраненост, подобна на начина, по който самата Тереза представя по-късно този период от живота си, говорейки за себе си в трето лице:

Около дваайсет години тя живееше в огромна сухота и никога не пожела нищо повече, защото беше така убедена в своята низост, че считаше себе си недостойна да възнесе душата си към Бога.

От никоя страна на решетката това не се вижда така. Изповедниците ѝ я успокояват, смятат, че съвестта ѝ е някак прекомерна... че чувството, че е „на косъм от греха“, което разяжда душата ѝ, с нищо не е оправдано и би могло дори да се сметне за нещо подобно на „гордост“... И нищо лошо и небогоугодно не върши като монахиня, за която всички твърдят, че е прекрасна в смиренieto си, но само Тереза знае „смиренieto си“. Нещо липсва... нима така сухо се оби-

ча Бог? Някак лесно, сякаш „само на гуми“, пуснати през фееричните фигури на решетката, но всъщност не и *в гуми*. Защото, парадоксално, за Тереза любовта ще връхлети едновременно с гумите, а защо не благогарение на тях?

Проблемът е фиксиран в решетката, в нейната символична ироничност. Тереза със сигурност я ненавижда, но не защото разделя, забранява, а защото е прекомерно пропусклива, прилича по-скоро не на презграда, а на връзка, в която въображението, вместо да утихва, се развихря... не е възможно да се обича Бог някак *между* двата свята, защото къде е компромисът между Небето и Земята при това отнесен към любовта? Тази „Решетка“, по този начин смекчена в изящството си – какво точно *означава* и не е ли обгърната от прекалено много кавички? Тереза има силен усет към кавичките и съвестта ѝ трудно ги понася. Решетката със сигурност може и трябва да бъде различна, да означава пътя на любовта така, както „по небесному“ се разбира, и Тереза ще се справи с този насъщен проблем, но това време ще дойде едва тогава, когато самата тя е успяла вече *да превърне тялото си в Решетка*, разбрала е *как* става това и тази, дървената, материалната, на нея вече няма да ѝ бъде нужна освен като свидетелство, че пътят на Любовта е винаги краен, абсолютен и никога *между*. Ако си избрал самотата – избрал си самотата. Ако си избрал Бог – избрал си Бог. Ако Го обичаш – Го обичаш... само Него и без сухота... А за тези, които не могат да я последват в „крайността“, Решетката ще бъде просто крайното изпитание на една негвуусмислена, еднозначно приета вярност.

Решетката, зад която ще се прибере Тереза, зад която ще прибере и своите сестри, когато се пребори за „чистото правило“ и за правото на любовта, няма да търпи в себе си никакви кавички. Ще става все по-гъста, открояваща единствено силуети, в които единият свят неизбежно се явява сянка на другия. Общуването ще бъде прекъснато, ще става само посредством Бог. Буквална решетка, както буквално е тялото. Ще пропуска единствено „гъх“ като въздишка или като глас. Преди да бъде поставена отвън, Решетката обаче трябва да се изгради отвътре. Да се намери точната мяра на пролуките, през които да може да минава гъхът. Да се остави нужният „прозорец“, геометрично-точно премерен, за да се отправят през него изповеди, размишления и молитви, защото нали някой, пристъпващ в Небето, трябва да се моли за Света, а някой в света трябва да съобщава Небето... И да не се прекалява в това Разделение, тъй като ако преградата между тялото и душата стане абсолютна, докрай втвърдена, това води до Парализа, телесен „аутизъм“, който лесно преминава в душевен... Тереза го е преживяла, има опит и знае как душата може да прекали спрямо тялото и то да не съумява вече да *служи*. Тялото обаче също може да прекалява спрямо душата и тогава следват адовите мъки.

5. Босият път към Обителта

От края на парализата ѝ през април 1542 година, до основаването на първия манастир в духа на древното правило („Свети Йосиф“ в Авила) през 1562, в който Тереза започва Реформата с възвръщане на *истинската клаузура*, изтичат 20 години. Решетката, която минава през тялото ѝ обаче, е издигната много по-рано, изведнъж, сякаш неочаквано, както се случват Избора и Болестта, както става

Всичко в живота на Тереза. На Петдесетница през 1556 година, когато е на 41 години, Тереза чува глас, недвусмислен, и тя не се колебае ни най-малко чий е:

Не желая повече да разговарям с хората, а с ангелите.

Този ден добих смелостта да напусна всичко заради Бога, Той, Които в един миг изпълни с благодат своята рабиня и ми даде свободата, която не можех да постигна въпреки дългогодишните си усилия.

Тереза е Избрана. В Любовта човек може да бъде само избран и ако е способен, да я последва. Започва любовният живот, животът на Песните, в който ще я връхлетят и гумите... започва *Животът*. Свършва това непосилно „между“, сега вече Отказът, Решетката, Босият път, всичко е преобърнатото действие на усещането за една безкрайна и едва поносима свобода. Започва и подготовката на онова „мистическо тяло“, произведението, в което религиозната сцена ще се превърне в любовна, а гумите постоянно ще потвърждават една небесно-земна взаимност.

През 1563 г., на 13 юли Тереза напуска окончателно манастира „Въплъщение Господне“. Събува се – символичен жест като знак за пълното отричане на монасите и монахините от Кармитския орден от всичко светско, решимост да живеят в лишения, труд и непрестанна молитва. Следват я дванайсет монахини, приели заедно с нея принципите на Реформата на Босоногите:

Воля за Съвършенство

Воля за Действие

Воля за Екстаз.

Така започва неистовото, почти непредставимо изграждане на Обители, босото обхождане на Испания, за да бъде изоснови реформиран Оргена, един Път, в който Тереза ще има много врагове¹, но и много сподвижници. Нейният „бос път“ обаче е започнал много по-рано и когато излиза навън, в тази постоянна и неугържима дейност, Обителта на душата вече е била съградена и босият път отвътре е бил извървян.

Към Съвършенството човек върви Бос. Няма как да е иначе, обувките пристягат краката, за да ги предпазят от неизбежното израняване, но не пропускат и онези най-чисти усети за грапавините по земната пръст, за ръбестия смисъл на камъка, за кадифената мекота на тревите, за болката, която едно само връзване може да предизвика, за насладата, която връхлита в опасното докосване на земната мекота, пронизана от бодлите на тръни... и кръвта, която може да потече и да попие в земята с усет за пълно сливане...

Няма безопасност в този живот.

¹ Гоненията срещу Босоногите започват през 1571 година и продължават до 1580, когато папа Григорий XII издава була, с която официално разделя Кармила на две независими братства – Обути и Босоноги.

Има нещо общо в онова следболестно пълзене на четири крака, в което Тереза твърди, че е възхвалила Бог, и това събуване-отречение от света в „пръстта на земята”. Така впит дълбоко и отворен към себе си, човек може да тръгне бос към самото Небе...

Човешкият усет към краката е усет за омърсеност и поради това – смирено умиване. Когато човекът се събуе завинаги и приеме босото ходене, той вече не се бои от омърсяване и чистотата е изместена Другаде. Актът на Събуване не е еднократен, не е всъщност „акт”, той е процес на Оголване нерв по нерв, до последния, който трябва да бъде способен без прикритие, без предпазване, да приеме присъствието на Бог не в една абстрактна духовност, а в телодушевната плътност на човешкото, в „гъното”, в последната Обител, където тялодуша плътно са слети и са вече Едно по подобие на онази райска, предгреховна и извечно копняна заедност.

За Тереза пътят започва по време на Велики пости 1554 г., когато тя изведнъж *про-вижда* в една ежедневно виждана статуя на разпнатия Исус... Исус! Провижда и се облива в сълзи.

Какво всъщност е видяла? Господ на Кръста с разтворени рани и изтичаща от тях кръв? Страданието и Позорът? Докоснала се е до Скандала, причинен в последна сметка от Любовта, и извътре го е разбрала? Усетила е безумието на Милостта? Всичко това, разбира се, за което е мислила дълги години в молитви и съзерцания... и все пак не само това. Защото за пръв път не *Господ* е видяла в Неговото извечно и вечно изкупващо ни страдание, видяла е *Исус* в *отделността Му*, в немислимата *Му частност*, отвъд Господността, в *човешкостта*, която копнее за Милост... Тялото Му е видяла и е разбрала, че това е и *нейното собствено тяло*... че сливането им е не просто възможно, а е съдба... и е усетила със съществуването си *Кой* наистина може да бъде обичан, не във *висините* на абстрактна духовност, потъваща в нищото, не и в душевно-сантиментална небесна отнесеност, умита от чувственост, студено обичаща Сина в Отца и Отца в Сина в умонепостижима слятост, а в *дебрите*, човешките, зовящи откъм онова най-мистично гъно, любовно-сливащо и очистващо от греха, където и тялото, в собствено-безсилната му човешкост и смъртност, е възкресно-вечно, както е и духът.

Това е наистина Моето Тяло – сякаш за пръв път чува-вижда Тереза това, което хиляди пъти е чувала, и фразата се преобръща в действие в *нейното* тяло – това е моето-мое-тяло, съкровената ми вътрешност, постижима в любовната близост. В тази тъждественост няма как да не се припознае онова „себе си”, което е при себе си, само бидейки в-тяло, както и неустовият копнеж към *причастяване*, носене на *Неговото-мое тяло* в *това най-вътрешно себе си*, което е пак в-телесността на Неговото поемане. Идеята за Божественото Тяло се преобръща в реално-съществуващо тяло на Исус, *идеята става тяло*, евхаристийно истинно-възможно да бъде слято с нейното в единствено истинната слятост на *любовното сливане*. Не е достатъчно състраданието, че Той е страдал, сълзите, които биват проливани във вчувстващата се мъка по него... не това е любовта... още и още е любовта...

Така Отец и Исус са разделени в Господността си, Отецът е недостъпен, трансцендентен, но **Исус може да бъде Тук**, в постоянно изискуемо-телесно *при-със-твие*. Любовта ще бъде постигната посредством чувствена-разделност в Божествената Троица, в една ясно отчленена близост, в-човечена до предела на възможното вчовечаване на божественото в моето-мое на тялото.

В *Път към съвършенството* Тереза отправя молитва, в която сякаш изисква Отца да се смиле над Исус, молитва, приличаща по-скоро на упрек и жалба за Сина, любимия, някак прекомерно откъснат от Отца. Поводът е разрастването на лутеранската ерес, но независимо от него разделността Отец-Син е очевидна:

Как едно толкова любещо сърце като твоето, о, Създателю мой, може да изтърпи, щото пламенната любов, която Твоят Син Ти е засвидетелствал, за да задоволи Тебе, Който си Му заповядал да ни обича, да бъде в тези дни предмет на презрение (...) Твоят Син не извърши ли всичко, за да Те задоволи?... Не изкупи ли Той преизобилно греха на Адам? И трябва ли всеки път, когато вършим нов грях този вселюбещ Агнец пак да понесе наказанието? Не допускай това, Всевишни Боже. Бъди милостив! Не гледай нашите грехове, но помисли за изкуплението ни, извършено от Твоя Пресвет Син. Спомни Си за Неговите заслуги, за тези на Неговата Преславна Майка, на толкова светци и мъченици, умрели за Тебе!

Бог е почитаният, но Синът е *обичаният*, при-със-твация в гушата, която в усета за това присъствие се втелеснява, за да се съедини с Неговото тяло. Как стои тази пределна „разделност“ спрямо догмата за Светата Троица, Единосъщна и Неразделна, е въпрос на богословски размисъл и оценка. В „практиката“ на любовта обаче е нужно Тялото да бъде *докоснато*, за да се случи най-истинското чудо на любовното проникване, в което човек и Бог ще се слаят. Така започва нейният собствен Passion в ТялоДушата, преливащ в изкази, в език, в търпеливото съграждане на този Опит, който как сам себе си да съобщи освен в нетленната плътност на гумите? По това време Тереза чете *Изповедите* на св. Августин, открива себе си в книгата... и започва да пише своите „изповеди“, „Живот, разказан от самата нея“. Това е началото на Мистическия живот. Това е началото и на Живота в гуми.

Четири години след първото откровение, на 29 юни, ще се случи и първата мистическа среща с Христос.

Видях го до мен, или по-скоро почувствах, но не с очите на тялото, нито с тези на душата, че Христос е до мен и ми говори.

Виденията следват едно след друго. На 6 юли има ново, в което този път вижда възкръсналия Христос в цялата Му слава и величие. Започва и трънливият път на пълното неразбиране. Изповедниците ѝ и сестрите смятат всичко за илюзия, заблуда на сетивата... дали не на гордостта? Животът ѝ в манастира става все по-непоносим, ограничаващ тази свобода и самата Любов, която също е свобода. Спасяват я гумите, „песните“, които въпреки всичко Тереза умее да „пее“, което умение няма как да не се превърне в дълбока необходимост, най-същностно слаята с Пътя, защото през същата 1662 година, когато основава първия манастир

тур в Авила, завършва и първата редакция на своята автобиография и започва да пише *Път към Съвършенството*, където ще опише Босия път, изминат от нея, за своите сестри. Книга за Оголването от света, за Решетката в тялото, за геометрията ѝ в душата и за това как човек може да ходи Събут, изтърпявайки Раните, причинявайки си ги, за да се отвори в него едно друго Око. Строга книга за Правилото на новата Обител и нормите на съвършения живот, графична, изписана като на една струна, за да бъде лишена от всичко, което би я разсеяло, но и улеснило с цветове и тоналност. Книга за строя на душата и тялото и за това как този строй да постигне своята най-фина *настройка*.

Сцената, която представлява новата терезианска обител, е мрачна. Навсякъде, откъдето би могло да навлиза светлина, има поставени решетки, непроникливи за лъчи, нахлуващи откъм света и естественото небе. Небето е само в душата или някъде отвъд, където с очи не се вижда, с уши не се чува и тялото не усеща. Пространството е разделено на малки килии, във всяка от тях има легло от грубо сковани дъски със сламеник отгоре, над него Разпятие. Нищо, което да се нарече „свое“. Освен може би бича? Той също е там, терезианските норми са строги. Монахините са съвършено отделени една от друга, посещенията в килиите са забранени, помежду си говорят единствено по време на ядене, отронват се тихи гуми и в църквата. Всъщност мълчанието е почти пълно, самотата безпрекословна. Дрехите им са от груб вълнен плат, долните ризи от коноп, косите остригани, за да не се решат, огледалата са забранени. През цялото време работят, най-вече шият или се молят, упражняват се в съзерцания. Посещенията рядко се позволяват и ако се случат, винаги в присъствието на две други монахини, които внимателно следят разговора, изтичащ като едва доловим гъх през решетката на приемната. Не бива да се говори за светски неща, само за Бог.

В средата на сцената е Тереза, тя обаче *пише*. Думите, които излизат изпод перото ѝ, са странни:

А тъй като и аз самата още не зная за какво точно да говоря, невъзможно е да установя някакъв ред, тъй като това, че сядам да пиша за тези неща, е вече едно безредие.

Изписаните гуми са „безредие“, но само те могат да укажат Реда, който води до Съвършенството. Пътят е ясен и това е пътят на любовта, отвеждащ право в целта – самата Любов. Тя е, която трябва да бъде обяснена на сестрите, описана, за да е ясен стремежът и къде точно са тръгнали, и къде трябва да стигнат, и най-вече *как* тази любов би могла да е постижима. Само че кой наистина знае какво да говори за любовта и какво по-голямо безредие от страстта... към писането?

6. „О, нежни мой Изкупителю“

Що се отнася до нежните слова, изразяващи онова, което се случва между Бога и душата, не се страхувайте от тях.

Любовта има нужда от гуми: гуми-форми, в които да изговаря себе си и така

постоянно да се потвърждава; гуми-тавтологии на самата нея; гуми-излияния, чисти свидетелства, съобщения-призиви... Зов, който по мистичен начин, молитвено-изговаряйки се, ще изпълни разстоянието между Тяло и Тяло... *с гуми*. В любовта тялото никога не достига, постоянно усещано и търсено, то си остава тайнствено, недостъпно в непрестанно възпроизвеждащото се желание – онова, което е недостижимо, защото е необяснимо в своята не-членоразделност, от която бликат и се отчленяват гуми. Едно плътно място винаги остава между влюбените, непроницаемо, разделно, нещо, което не може да бъде „преминато” и поради това необходимо трябва да бъде обгърнато в гуми, обгледано в тях, сякаш именно те могат да го направят прозрачно... Затова любовта непрестанно говори², обърната към недостижимата си ядка, а колко повече е нужен езикът за тази любов, в която Любимият е принципно недостъпен и само в пътищата на словото, размишлението, молитвата, може да бъде вплътнен до степента на сякаш телесно присъствие, което да се превърне в експлозия на любовното в най-реалната телесност на преживяването.

Веднъж, докато се молах, на Него Му беше угодно да ми покаже ръцете си. Красотата им беше такава, че не мога да я изразя с никакви гуми...

...и тук вече сме в терезианската песен. Ръцете, най-сексуализираната „част” на любовното отнасяне към другия, защото са за всекиго видими, неприкрити, привидно достъпни, но съхраняващи своя недостъпна, „галеща”, невидима в чуждия взор същност-„притежание” за един – тези ръце – *Ръката* – вече е напълно разделена от Божията десница, предизвикваща трепетен страх, защото вселената е полегнала в нея... Тази Ръка, протегнатата във вътрешния взор, е способна да „докосне” с префинена нежност, да превземе тялото отвътре – дали не като болест?, една съвсем *друга* болест – *Morbus sacer* – посредством която тялото няма да потъне в „аутизъм”, както вече му се е случвало, а точно обратно, ще се отвори, разпука и ще напусне себе си в реда на също тъй едва поносима болка, както и в болестта, която обаче ще се окаже освобождаваща, защото трансформира религиозната сцена в любовна, а какво по-истинско освобождаване за тялото от разтърсващия спазъм на страстта?

Тереза вече не се плаши от гумите, защото не се плаши от себе си, изрича ги в онази последователност и смисъл, който се ражда в тялото ѝ, постигнала е *любовните гуми*, които са *опитни*, пораждат и разказват Опит. Думи, които търсят тялото, за да го „члено-разделят” и направят способно за отдаващо се споделяне със и във друго тяло. В това си търсене тези гуми ще намират единствено самите себе си като в-плътнени гуми, пораждащи се от този *опит* с невъзможното – двойно пронизани гуми: *желание за тяло, което трябва да бъде достигнато посредством душа*. Мистическият любовен „опит” започва там, където започва Тялото, и едновременно с това там, където то е отречено във вярващата се небесност и идеалност. „Мястото” на любовта е самото Небе, и същевременно телесно-плътното, чувствено-проникнато тяло. Любовта се спуска като лъч свише, влиза в него, озарява го, прави го прозрачно, явява погмолните му скрити проходи, лабиринтите му, връзките с онова, което обичайно

² Барт, *Фрагменти на любовния дискурс*.

наричаме гуша, разболява желанията му, въвежда ги в състояние на болезненост, в което те придобиват обем, стават плътни, режещи форми... раняват го... Едновременно го явяват и отричат в желанието му да превъзмогне себе си, да се напусне в нуждата да бъде споделено докрай в Друго тяло, което му се явява като стремеж към едно невъзможно Небе. В последната обтегнатост на своята разпъната наслада, тялото се разпада, излива, екстазира, „*толкова силно ме сграбчваше, че бях цялата на парчета*“... и трябва наново да се про-изведе из самото себе си, да се самосътвори в различната видимост, разкрита от неочакваната проекция към самото него... и прави това в *пронизани* гуми.

Мъчението, което се случва в екстаза, душата го изпитва заедно с тялото и го споделя с него. Ала тя отсъства в най-крайния захлас. Често, обладана от жарко желание, без да знае как идва то, я обхваща толкова изключителна болка, че се издига над самата себе си и всички твари. Жадува да умре в тази самота...

Morbus sacer – а отвъд светлината на вярата – *psyhopathia sexualis*.

7. Рана в гръдта на Божественото величие

Има един удивителен пасаж в *Размишления върху Песен на Песните*, по моему по-важен дори от прочутото описание на Екстазите:

Аз често си задавам въпроса има ли някакво различие между волята и любовта и ми се струва, че те са едно – не зная греша ли. Виждам любовта като стрела, пусната от волята. Ако стрелата излети с цялата сила, на която тя (волята?) е способна, свободна от всичко земно и диреща само Бога, тя, без всякакво съмнение ще нанесе рана в гръдта на самото Божествено величие.

Любовта е воля за любов. И тук отново всичко се преобръща, копието на Ангела, което пронизва, поема обратния път като стрела, възземва се насочено към небето от *нейната* воля, за да нанесе Рана – любовна рана – защото какво е любовта без *взаимното* „раняване“ в насладата на преживяването? *Милувката* се оказва недостатъчна, душата може да *милва*, но как да бъде наказано да отвърне тялото? И как се „представя“ тази Сцена, в която тялото, изведнъж сякаш обсебено, бива напуснато от душата, изоставено в мъчителна наслада, без-умно пристъпило границата отвъд гумите в нечленоразделието на страстта, в която е „грабнато“ от любовно желание?

Изведнъж ме овладява такава любов към Бога, че умирам от желание да се съединя с Него... и викам, и Го зова към себе си... Мъката е така сладостна...

... мъката е така сладостна, сладостта ли е по-силна или пък мъката?, и откъде би следвало да се освети тази сцена – отгоре?, отдолу? – и с каква светлина?, дали прожекторът свети ясно и чисто като в картина на Мурильо, където тайното се излъчва свише в пронизителна светлина, за да стане явно, след като Екстазите върхлитат и на публични места, по време на участие, по време на омилия, свидетелствани от сестрите, които виждат изливането му от самото него, изчезването на естествената топлина, раняването му и може би чуват

пронизителното свистене, с което душата зове Възлюбения, а Той би ли отвърнал с небесен лъч? Или светлината, открояваща едва головила видимост откъм сцената, следва да бъде приглушена и тайно/потайна, отголу, откъм земното животуване на твърта, пълзяща в желанието на своята жажда?

*Душата зове Възлюбения с такова пронизително свистене, че не може да не се чуе. Този зов действа на душата така, че тя изнемогва от желание, но не знае какво да поиска, защото с нея е Бог, а по-голямо щастие може ли да пожелае?*³

Желанието воля ли е? Или волята за Бог може да се трансформира в неустово желание? Толкова мощно, че да преобърне пламтящото огнено острие на Ангела и да го забие обратно в гръдта на Върховната Висота, към която преди много години тялото е пропълзяло на четири крака и е възхвалило Бога до гръното на живота/животното в себе си? И възможно ли е озарението на любовта да превърне човешката любов в любов на „възвишената плът“? Без съмнение Тереза вярва в това райско преобразяване на плътта, Екстазът сменя всяко съмнение, защото е... *екстаз*: чисто преживяване, без намесата на ума, през тялото минало *пронизващо прозрение*.

Любовната мистика винаги се е считала за „женско“ преживяване на Бога с много малко изключения и причината е, че това преживяване е на пръв поглед белязано с *пасивност*, отвъдволево отдаване без собствена посока, описвано по аналог с митологизираната женска пасивност в сексуалния акт. Самата Тереза използва всички смислово-езикови конвенции, които обрисуват „грабването“, „похищението“, невъзможността за съпротива пред този „орел, който отнася на крилете си“, за да опише как съществува и е лишено от всякаква мисъл в мига на захласа, тялото отнесено и тя сякаш не докосва земята, независимо къде се намира и кой е около нея... защото „*всички видяха моя екстаз*“... и всички я виждат като *жертва* в екстаза. И въпреки това любовта е воля, волята за Бог е любов и в практиката на любовта подобна пасивност няма място – тялото се е подготвяло дълго, превърнало се е в съвършен инструмент чрез дисциплината на унищението и покаянието и не само посредством духовните съзерцания и молитви. Бичът също участва в това непрекословно желание, което може да се изписва в пасивно-страдателна форма отвън и отвътре, за да убеди себе си, че е *споветано*, обективно и свише от „свещено страдание“, което „*не е телесно, а душевно, ала тялото и то участва и съвсем не малко, даже твърде много участва...*“ – това страдание обаче е така дейно, волево съсредоточено в последното основание на духа, че се из-явява със сила, способна да върне насоченото към него копие обратно, да го забие в божествената гръд... и самото то от инструмент да се превърне в произведението на собствения любовен живот, да се про-изведе в произведение. И каква пасивност е това и каква жертва?

В Латинска Америка се наблюдава особен култ към света Тереза, изписан в ред сцени с нейното изображение в състоянието на Екстаз. Въпреки че е канонизирана от Католическата църква като Учител на Църквата поради нейната

³ Мережковски, който се отнася с изключителна почит към светицата, в своята книга *Испански мистики* задава все пак въпроса: „Дали в този миг светицата е можела да си припомни свистенето на змията в Райския лес?“. *Испанские мистики*, изд. „Жизни с Богом“, Брюксел, 1988

писмовна дейност и най-вече заради реформата, която провежда в орден на Кармила, в народното вярване света Тереза се явява в образа на Мъченица. Култът е толкова силен, че в края на XVII век получава потвърждаващо обяснение и санкция от папа Урбан VIII, който характеризира Тереза като „жертва на любовта“, претърпяла мъченическа смърт.

...И тук отново сме пред непробиваемата стена на смъртта, последния миг, който в груг, Небесен живот защо да не е първи? Една гравюра на Антон Вирерикс от края на XVII век, силно повлияла по-късната статуя на Бернини, изобразява Тереза в този миг на последния Екстаз.

Светицата е поставена на подиум, сцена, обсипана с цветя. Цветята би трябвало да ухалят, за да бъде пренесено уханието в смъртта. Пълчища от амурчета я обграждат. От най-високото, свише, гледа Бог-Отец. Какво ли Той вижда? Исус не е там, всъщност в множеството изображения на света Тереза, Исус винаги *липсва*. Тялото на Любия го няма, „най-красивите ръце“ остават във въображението и душата „жадува да умре в тази самота“⁴. Тук обаче е Ангелът, както винаги с дълго златно копие, на чиито железен връх има огън. Погледът му е съсредоточен в острието, сериозен и без усмивка – безгрешно трябва да открие точното място, „да пронизе сърцето чак до вътрешностите“, за да бъде пронизването последно, онова, на което тялото няма да издържи и възпламенено от огромна любов ще се излее от себе си със сила, способна да достигне божествената гръд...

и душата няма да се върне обратно.

Света Тереза умира от маточен кръвоизлив на 4 октомври 1582 година в малката обител в Алба. Издъхва в ръцете на една от най-верните си сестри сподвижнички, обградена от монахините, които я следват. Смъртта ѝ е най-точно описана, в детайли, което позволява години по-късно, по време на канонизацията ѝ, Църквата да потвърди, че Тереза е умряла в Екстаз. Била усмихната и блажена. Тялото ѝ не издържало и душата била „отнесена“, заедно може би със стрелата, оставена завинаги в гръдта на Любия.

Същите многобройни детайли правят възможно в XX век да се постави и диагноза на болестта ѝ.

Не много години след смъртта и канонизацията ѝ ексхумират тялото на Тереза. Ухаело. Разчленяват го, първо отсичат гясната ръка, а този, който я отсича, твърди, че била гъвкава и като жива, после пръстите на другата... и постепенно го разпръскват из манастири и обители, за да разнася своята святост. Тялото вече не е Цяло. Светостта обаче не може да се разчлени. Тя не се члено-разделя. Думи не са ѝ нужни. Съдържа се съвсем Цяла и глаголи себе си и в най-фината следа, за да се потвърди, че все пак *тялото е доказателството на любовта*.

⁴ Известна ми е само една гравюра, която изобразява и Исус по време на Екстаз на света Тереза, но там Той е дете, вписан в групата на Светото семейство.

Провъзгласена за Доктор на Католическата църква през 1997 г. от папа Йоан Павел II и наричана „Доктор на любовта“, св. Тереза на Младенеца Исус и на Светия Образ (1873–1897) си остава десетилетия наред позната и обичана в християнския свят със своята духовна проза, известна най-вече като *История на една душа*. Книгата под редакцията на сестра ѝ – майка Агнес Исусова (Полин Мартен), излиза през 1898 г., има невероятен успех и милионни тиражи и тутакси е преведена на тридесет и пет езика. Така разказът за живота и смъртта на младата Терез Мартен, починала от туберкулоза като монахиня в Кармила в Лизио, се превръща в теология, наричана „малкия път“. По думите на св. Тереза този „малък път“ предполага преди всичко да осъзнаеш своята гребнавост и нищожност, за да можеш да отгледеш пълното си доверие и любов на Бога. Гробът на „малката Тереза“ в Лизио скоро става място за поклонение; молят се на „малката светица“ още преди Католическата църква да я канонизира. По време на Първата световна война мнозина, включително и от немска страна, се молят за нейно застъпничество, за да се сложи край на войната. През 1923 г. тя е беатифицирана, а през 1925 г. – канонизирана за светица. Оттогава интересът към нейното духовно наследство непрестанно нараства. 1700 църкви в света носят нейното име. През 1956 г., по искане на папа Пиѝ XII, отец Франсоа дьо Сент-Мари публикува оригиналната, нередактирана версия на *История на една душа* под заглавието *Автобиографични ръкописи*, които пряко кореспондират с предложените тук фрагменти от *Последни разговори* – духовното завещание на Тереза от Лизио, записано от сестрите в Кармил, което показва как „страда, обича и умира една светица“. Пълното критическо издание на св. Тереза на Младенеца Исус и на светия Образ *Влизам в живота. Последни разговори* предстои да бъде публикувано за първи път на български език от Фондация „Комунитас“.

Св. Тереза на Младенеца Исус и на Светия Образ

ВЛИЗАМ В ЖИВОТА

Последни разговори

1897

1 май

1. Не „смъртта“ ще ме потърси, а добрият Бог. Смъртта не е фантом, ужасяващ призрак, както я представят по картините. В катехизиса е казано, че „смъртта е отделянето на душата от тялото“, само това!

2. Днес сърцето ми бе изпълнено с небесен мир. Вчера вечерта толкова се молах на Светата Дева, мислейки за началото на нейния хубав месец!...

7 май

1. 7 часа сутринта

Днес е лисанс¹, сутринта изпях *Радост моя*², обличайки се.

2. Нашето семейство не ще остане още дълго на земята... Когато бъда на Небето, ще ви повикам много бързо... О! Колко ще бъдем щастливи! Всички сме родени с корони...

3. Кашлям! Кашлям! Като локомотива на влак, когато влиза в гарата. И аз пристигам на една гара – тази на Небето, и известявам за това!

9 май

1. Можем да кажем, без да се хвалим, че получихме особени благодати и светлина. Ние сме в истината; виждаме нещата в истинската им светлина.

2. *По повод на чувствата, от които понякога не можем да се защитим, доколкото след сторена услуга не получаваме никакво свидетелство на признателност.*

Уверявам ви, аз също изпитвам чувството, за което ми говорите, но никога не бивам уловена от него, защото не очаквам на земята никаква отплата: правя всичко за добрия Бог, защото така не мога нищо да загубя и съм винаги възнаградена за усилието, което правя, за да служа на ближния.

3. Ако поради невъзможност сам Бог не вижда моите добри дела, то аз не бих била ни най-малко наскърбена. Толкова Го обичам, че бих искала да мога да Му доставя удоволствие дори без Той да знае, че съм аз. Знаещият и виждащият е някак длъжен „да ми отвърне”, не бих искала да Му създавам този труг....

15 май

1. Много съм доволна, че скоро си отивам на Небето, но като се замисля за тези гуми на добрия Бог „отплатата Ми е с Мене, за да въздам всекиму според делата му”³, си казвам, че спрямо мен ще бъде доста затруднен. Аз нямам дела! Следователно не ще може да ми въздаде „според моите дела”... Е, добре! Тогава ще ми даде „според Неговите”...

2. Създадох си една толкова възвишена представа за Небето, че понякога се питам как след смъртта ми добрият Бог би могъл да ме изненада. Надеждите

¹ Ден за извънредна рекреация, в който сестрите могат свободно да разговарят и пеят в килиите си в определени часове на деня.

² Стихотворение, съчинено от Тереза за майка Агнес Исусова на 21/1/1897.

³ Откр. 22:12.

ми са толкова големи и са обект на такава радост не чрез чувствата, а чрез вярата, че ще ми е нужно нещо отвъд всяка мисъл, за да може да ме заговори напълно. Вместо да бъде разочарована, по-скоро бих искала да запазя вечната надежда.

Накрая мисля, че ако не бъде достатъчно изненадана, ще се престоря, че съм, за да гоставя удоволствие на добрия Бог. Няма опасност да оставя Той да забележи моето разочарование; знам как да се гържа, че да не забележи. Впрочем бих се устроила винаги по начин да бъде щастлива. За да постигна това, си имам своите малки хитрини, които вие познавате и които са безпогрешни... И после, не ми е необходимо нищо друго, освен да виждам добрия Бог щастлив, това е напълно достатъчно за моето щастие.

3. *Бях ѝ говорила за някои набожни практики за усъвършенстване, препоръчвани от светците, които ме обезкуражаваха.*

Що се отнася до мен, не намирам вече нищо в книгите освен в Евангелието. Тази книга ми е достатъчна. Слушам с наслада Словото на Исус, което ми казва всичко, което трябва да правя: „поучете се от Мене, понеже съм кротък и смирен по сърце“⁴; и тогава съм в мир, според сладкото Му обещание: „... и ще намерите покой за душите си“.

Тя ми каза последното изречение, повдигайки изразително очи към небето; и добави думата „малки“ към словото на нашия Господ, нещо, което им придатва още повече очарование:

„... И ще намерите покой за малките си души“.

4. *Говорехме ѝ за една нова греха (тази, която е запазена). Тя я бе облякла за първи път на Рождество 1896 г. Тази греха, втората след Вземането на Дрехата, ѝ стоеше много зле. Попитах я дали това ѝ причинява неудобство:*

Ни най-малко! Не повече, отколкото ако беше грехата на някой китаец там някъде на 2000 левги от нас.

5. Хвърлям наляво и надясно на моите малки врабчета⁵ зрънцата, които добрият Бог поставя в ръката ми. А после да става каквото ще! Не се занимавам повече. Понякога изглежда, сякаш нищо не съм хвърлила; в други моменти се получава добре; но Бог ми казва: „Давай, винаги давай, без да се грижиш за резултата“.

6. Много бих искала да отида в Ханой⁶, за да страдам за добрия Бог. Бих искала да отида, за да бъде съвсем сама, за да нямам никаква утеха на земята. Що се отнася до мисълта да бъде полезна там, тя дори не ми минава през ума; много добре знам, че нищо няма да направя.

⁴ Мат. 11:29.

⁵ Новистките-послушници в Кармил.

⁶ В Кармила, основан в Сайгон през 1895 г.

7. В края на краищата ми е все едно дали ще живея или ще умра. Не виждам какво повече бих имала след смъртта, което да нямам вече в този живот. Вярно, ще видя добрия Бог! Но да бъде с Него, това вече съм напълно тук, на земята.

18 май

Разтовариха ме от всякакви занимания; мисля, че смъртта ми не ще причини и най-малкото разстройство в общността.

Това причинява ли ви мъка, че минавате за безполезна пред сестрите?

О, що се отнася до това, то е най-малката ми тревога, все ми е едно!

Виждайки я толкова болна, направих всичко възможно, за да издействам от нашата Майка да я освободи от казването на молитви за мъртвите⁷.

Моля ви, не ми пречете да казвам моите „малки“ молитви за мъртвите. Това е всичко, което мога да сторя за сестрите в чистилището и то ни най-малко не ме уморява. Понякога, след мълчанието⁸, имам малко време; това по-скоро ме отморява.

Винаги ми е нужно да имам някаква работа; така не съм угрижена и никога не пия времето си.

Помолих добрия Бог да следвам заниманията на общността до смъртта си; но Той не иска! Сигурна съм, че бих могла да ходя на молитвите, от това няма да умра минута по-рано. Понякога ми се струва, че ако не бях казвала нищо, нямаше да решат, че съм болна.

19 май

Защо сте толкова весела днес?

Защото тази сутрин на два пъти имах „малки“ болки. О! Доста чувствителни!... Нищо не ми доставя такива „малки“ радости, както „малките“ болки...

20 май

1. Казват ми, че ще се страхувам от смъртта. Много е възможно. Тук никоя друга не е по-недоверчива от мен спрямо чувствата си. Никога не се осланям на собствените си мисли; знам колко съм слаба; но искам да се радвам на чувството, което добрият Бог ми дава сега. Винаги има време да страдам от обратното.

2. Показах ѝ нейна снимка:

⁷ Предписани от Конституциите на Ордена при кончината на всяка кармелитка.

⁸ Свободно време между 8 и 9 ч. вечерта.

Да, но... това е само пликът⁹; кога ще се види писмото? Много бих искала да видя писмото!...

От 21 до 26 май

Теофан Венар¹⁰ ми харесва още повече от св. Луиджи Гонзага¹¹, защото животът на св. Луиджи Гонзага е необикновен, докато неговият е съвсем обикновен. Освен това самият той говори, докато за светеца груг разказва и говори от негово име; така не узнаваме почти нищо за неговата „малка“ гуша!

Теофан Венар обичал много семейството си; аз също много обичам „малкото“ си семейство. Не разбирам светците, които не обичат семейството си... Моето сегашно малко семейство, о, много го обичам! Обичам много, много моята малка майка.

Скоро ще умра; но кога? О! Кога?...Не се получава! Аз съм като малко дете, на което все обещават сладкиш: показват му го отдалеч; после, когато се приближи да го вземе, ръката се отдръпва... Но дълбоко в себе си съм се оставила напълно на Бог – ще живея, ще умра, ще оздравея, ще отида в Индокитай¹², ако добрият Бог го иска.

След смъртта ми не бива да ме обграждате с венци, както Майка Женевиев¹³. Кажете на онези, които биха искали да го направят, че предпочитам да вложат тези пари, за да откупят някое малко негърче. Ето това би ми доставило удоволствие.

Преди известно време се измъчвах, че ния скъпи лекарства; но сега вече нищо не ми става, напротив. Така е, откакто прочетох за живота на св. Гертруда¹⁴; тя се радвала, казвайки си, че всичко ще отиде в полза на онези, които правят добро. И се осланяла на гумите на Нашия Господ: „Доколкото сте сторили това на едного от тия Мои най-малки братя, Мене сте го сторили¹⁵”.

Убедена съм в безполезността на лекарствата за моето оздравяване; но се говоря с добрия Бог да направи Той така, че да се възползват от това бедните болни мисионери, които нямат нито време, нито средства, за да се грижат за себе си. Моля Го да ги излекува вместо мен чрез лекарствата и почивките, които ме задължават да вземам.

Толкова ми повтаряха, че съм смела, а това е толкова малко вярно, че си казах

⁹ Пликът в смисъл на обвивката, външността; писмото – на същината, вътрешността. – Б.п.

¹⁰ Теофан Венар (1829–1897) – френски мъченик, млад свещеник в чуждестранните мисии на Париж, обезглавен в крепостта на Ханой.

¹¹ Св. Луиджи Гонзага (1568–1591) – италиански йезуит, покровител на младежите. – Б.п.

¹² В Кармила в Сайгон, основан от този в Лизио през 1861 г.

¹³ Женевиев на св. Тереза, майка настоятелка (1805–1891) – основателка на Кармила в Лизио през 1838 г. Тереза присъства на смъртта ѝ в болничната стая (срв. MS A, 78v°).

¹⁴ Св. Гертруда (626–659) – франкиска светица, майка основателка на абатството Нивел (Белгия).

¹⁵ Б.п. Мат. 25:40.

накрая: Не бива да лъжа целия свят! И се заех, с помощта на благодатта, да се сдобия с тази смелост. Постъпих като войника, който, чувайки да го поздравяват за неговата храброст и знаейки много добре, че е само един страхливец, накрая се засрамил от тези комплименти и пожелал да ги заслужи.

Когато бъда на Небето, колко благодати ще изпрося за вас! О! Толкова ще тормозя добрия Бог, че дори ако в началото е искал да ми откаже, моето госаждане ще го принуди да изпълни желанията ми. Тази история я има в Евангелието¹⁶...

Ако светците ми засвидетелстват по-малко обич от моите малки сестри, това ще ми се стори твърде тежко... и ще отида да плача в едно малко ъгълче...

На Небето светите младенци не ще бъдат малки деца; те само ще имат неопределимото очарование на детството. Представяме ги като „деца“, защото се нуждаем от образи, за да разберем духовните неща.

... Да, надявам се да се присъединя към тях! Ако желаят, ще бъда техният малък паж, ще нося малките им шлейфове...

Ако не бях имала това изпитание на гушата¹⁷, което е невъзможно да се разбере, мисля, че бих умряла от радост при мисълта да напусна скоро земята.

Превод от френски: Ирен Цибранска

¹⁶ Лук. 11:5-8.

¹⁷ Изпитание на вярата, което продължава от Великден 1896 нататък (срв. MS C 5v^o).

ГАЛЕРИЯ

През 2008 г. при едно от посещенията ми в България започнах да снимам цикъла с работно заглавие „Жлеб”. Следващите две лета продължих работата и към днешна дата са готови 20 фотографии.

В много от обществените и полупублични пространства в България царят висока степен на хаос и небрежност. Преградата между персонално и публично е тънка, слаба и силно пропусклива. Мисловната изходна теза на „Жлеб” е, че безлюдните градски пейзажи, които снимам в тези пространства, съдържат – или изцяло са – самовизуализирани метафори от живота. Езиково тези метафори остават неназовани, тъй като в противен случай има сериозна опасност фотографиите ми да изпадат в буквалност и илюстративност, качества, от които винаги съм бягал като автор.

Като принадлежност към културата в България аз съм „туземец-чужденец”, човек, роден и оформил се като личност в тази страна и след това самоотгелел се от нея преди 20 години. Очите ми са едновременно закотвени в местната почва и отдалечени от нея. Тази двойственост е богата и окриляща и ми помага да обхвана противоречията, без да ги анализирам.

Творчески образната реалност за мен започва там, където свършва причинно-следствеността на текста и езика. „Жлеб” продължава търсенията ми за фотография на емоционално познание, която се отърсва от езиковите силогизми като куче, току-що излязло от водата. Разлетелите се пръски вода пречупват чудно красиво слънчевата светлина и най-вероятно съдържат поне няколко блъхи...

Рафаело Казаков, февруари 2011, Ню Джърси