

Николай Даскалов

ЗА ЗАГАДКАТА НА ПРУСОВИЯ "ФАРАОН"

В знатната компания на големите полски исторически романисти от края на XIX и началото на XX в. Болеслав Прус заема особено място. Подчертавам о с о б е н о, защото в тази област сред поляците той не е имал огромната популярност на Сенкевич и появата на романа "Фараон" изпод перото на най-последователния привърженик на съвременната тематика подежда на четящата публика като шок. Логик и детерминист, с искрена преданост към силата на човешкия разум, Прус е преди всичко художник на своята епоха и създаденото от него до "Фараон" е в безусловна връзка с действителността в Полша след въстанието от 1863 г. и последвалата го крепостна реформа. Затова, когато на страниците на "Тигодник илюстровани" от 1895 г. започва да печата романа си с древноегипетски сюжет, той поднася най-голямата изненада на своите почитатели и критици. Няма литературен изследвач от времето на автора, та до наши дни, който, анализирайки романа, да не се е спрял пред въпроса: защо е това пътешествие на автора на "Предна стража", "Кукла", "Еманципантки" по прашните кервански пътища на Изтока, това потъване във времето на отдавна изчезнали цивилизации? Какво може да каже на читателя писателят-позитивист, застанал пред загатката на сфинкса и пирамидите, залутан в "империята на мъртвите", изправен пред мистиката на най-соларната цивилизация на древността?

Около "Фараон" не се разгарят остри критически полемики както, да речем, около "християнската епопея" на Сенкевич. Известно е, че първите му критици го приемат учтиво, внимателно, твърде резервирано, без отрицания, но и без възторзи. Отчитайки социално-обществените и идейно-естетическите възгледи на Прус, неговата почти фанатична преданост на съвременната проблематика, една част от критиците разглеждат романа преди всичко като алегория на съвременността, като алюзийна перифраза и ключова метафора с конкретна политико-обществена насоченост (напр. отношението Рамзес XIII — Херхор се асоциира с отношенията между младия руски монарх Николай II и Победоносцев или Вилхелм II и Бисмарк)¹. Съвременните изследвачи на "Фараон" не изключват тези отношения от генезиса на романа, но ги разглеждат не като алюзия за

автентичния антагонизъм между споменатите държавни личности, а като паралел въз основа на сходството, на общото като историческа закономерност в развитието на вътрешнодържавните и междудържавните политически отношения, т. е. връзката със съвременността, както посочва Хенрик Маркевич, е "много по-сложна ... и безспорното ѝ прецизиране е трудно, а в целостта си — сигурно и невъзможна задача"².

Извън всякакво съмнение е обстоятелството, че замисълът на Прус е в пряка връзка със сензационните археологически открития на египтолозите по това време, с подчертания интерес на позитивизма към социологията и по-специално връзката на личността с обществото, ролята на науката в обществения организъм, на властта и държавата, на политиката и морала и пр. Тези проблеми, с които постоянно се сблъскваме в романа, са обширно анализирани от литературната критика. Х. Маркевич правилно посочва, че именно древноегипетската цивилизация като едно от най-старите звена на човешката наука и култура "може да даде относително най-много и най-убедителни доказателства на позитивистичната социология, която смята географските условия и равнището на науката в обществото за най-важните фактори в неговото развитие"³. Но това не изключва и такива интереси у писателя, които са извън позитивистката концепция за обществото-организъм. Ако романът има само такъв моделен, социално-философски смисъл, ние трудно бихме могли да обясним онази резигнация от позитивизма, онези конфликти с неговата философия, които предхождат появата на "Фараон", а тук се проявяват отново. Не е случайно, че още в "Кукла" се долавя този "плодотворен песимизъм", който превръща Вокулски от литературна концепция в "жив човек", разпънат на кръста на страданието, с неумиращи сетива за трите неща, които единствено му остават: земята, обикновеният човек и Бог. Забележете — Бог не е написано с малка буква, както в "блажените позитивистки времена", за които говори Сенкевич в писмото си до К. Гурски. Съвсем справедливо З. Швейковски в своята двутомна монография за Прус посочва, че "това не е интелектуално твърдение на мислителя-деист, това е акт на вярата, в която като най-истинска и най-висша действителност пред Прус-Вокулски се изправят земята и обикновеният човек, превръщайки философската идея в религиозна"⁴. Пример за силно разколебаване на философските и етичните ценности на позитивизма, за отстъпление от рационализма и материализма е и другият голям роман на Прус със съвременна тематика "Еманципантки", непосредствено предшествуващ по поява "Фараон".

Наистина Прус се интересува не просто от миналото, а от миналото на Египет и първото обяснение за това е, че и като културолог е панегиптологист. Не Вавилон, не Гърция, не Рим, а Египет стои в основата на съвременната цивилизация. Гениалният древен народ на тази земя, органически свързан със своята природа, създава науката, философията, изкуството, държавното устройство, без които съвременното човечество не би било същото. Но в основата на египетската цивилизация лежи най-древната и най-богата духовна традиция на човечеството — религиозната, нещо повече, тук е ядрото на хенотеистичното светоусещане и

идеята за безсмъртието на душата, което според автора чрез еврейския универсализъм християнството възприема и предава на човечеството. Така че ние не можем да изключим от генезиса на романа религиозните възгледи на Прус, още повече че самият писател, който глорифицира науката, смята, че "нейните най-високи постижения човек дължи на религиозното чувство, за което свидетелствува цялата история на човечеството"⁵, че "абсолютните истини, за съществуването на които едва се досещаме, които едва долавяме, са изключителна привилегия на Бога, човек никога няма да ги постигне"⁶. Дали в тези изненадващи заключения не трябва да търсим и един от главните източници, които тласкат мъдрец Прус към египетското "учение на живота", към онзи сложен заплетен възел от наука и религия, от митология и свещена история, от високоорганизиран ум и дълбина на метафизично проникновение, което превръща неговия роман от аналитичен прочит на историята и законите на нейното развитие в сага на мъдростта и в "поезия на културата"?⁷

Вярно е, че Прус никога не изневерява на науката, не изпада в състояние на безплоден песимизъм по отношение на нея. Но за него тя е по собствените му думи само едното крило на човечеството, което му помага да се издигне над животинския свят. Опирайки се на разума, науката стимулира идеите на прогреса, на развитието и носи огромна полза на човечеството. Но като хуманист той се досеща, че умозрителното ѝ възвеличаване води до трагичната илюзия за нейната самодостатъчност, а това може да породви едно ново състояние у човека, нов екзистенциален модус на човечеството, което да го доведе до катастрофа. Защото чрезмерната рационализация на науката не само притъпява интуитивното, в което кълни инстинктът за творчество, но и разрушава вътрешното единство, "монадата" на личността, води до разрыв между логическите построения на ума и мъдростта на сърцето — умът, логиката винаги търсят човешкото, а сърцето и духът намират божественото. Критикът, който може би има водещо място за разкриване на сложната, дълбока същност на феномена Прус, ни поднася и ключа към "кладенеца" и "лабиринта" на неговия роман "Фараон", когато обобщава: *"Ale mędrzec w pojęciu Prusa nie jest racjonalistą: ma on religijną pokorę wobec rzeczywistości, która — co jest dla pisarza pewnikiem — sens swój ujawnia tylko w łączności z nieodgadzionym nurtem metafizycznym, rozwiązującym harmonijnie to, co przed intelektem naszym stawać może jako potworna bezsensowność. Rozum, operując ciasną skalą doświadczalnych faktów, może patrząc na rzeczywistość zwątpić w ideę postępu, rozwoju, w ideę celowości życia, może stanąć na stanowisku powszechnej względności zjawisk i utonąć w jałowym pesymizmie. Mędrzec natomiast czuje wagę absolutu, wierzy w to, że ponad pozorną względnością życia, ponad dramatyczną ideą walki, rządzącej ludzkością, istnieje byt pełny, jedyny i wieczny, który doskonale sam w sobie, do tej doskonałości wzywa świat. Ludzkość o tym niestety zapomina i dlatego te ź stacza się raz w raz w otchłań nieszczęścia, i dlatego na świecie rządzi "ślepa moc i przypadek"*⁸.

Сляпата мощ и случайността. Истинското творческо битие на Б. Прус е търсене на пътища за тяхното преодоляване. А в това търсачество, колкото и да

е предан на позитивистката наука, Прус е толкова скиталец на духа, колкото и всеки друг велик писател. И ако той пристъпва към "Фараон" със съзнанието, че в предните си романи "не е казал всичко онова, което е искал да каже и е могъл да каже на обществото"⁹, с основание можем да поставим въпроса за неговите съкровени намерения. "В този роман — пише К. Войчеховски — той се е изповядал както никъде другаде, тук отсламя и най-скритите, най-тайни кътчета на своя вътрешен живот"¹⁰. С тази мисъл не можем да не се съгласим, но съкровеното, "тайното", "скритото", което Прус е изповядал във "Фараон", не е посвещението, жертвеността в името на щастието на другите¹¹ (тази идея безспорно присъствува, но в много по-голяма степен тя занимава автора в "Кукла" и в "Еманципанти"). Още по-малко то е в често повтаряната, банална теза, че стигайки до пълно отрицание на проповядваната от позитивистите теория за бавните, постепенни промени, Прус стига всъщност до окончателния извод за необходимостта от насилствени преобразования в обществото. Скритата, апокрифна прелест на романа, неговият дълбок смисъл носят силен философско-метафизичен акцент, който най-точно може да се изрази с думите на самия Прус, вложени в устата на княз Хорус от неговата прекрасна новела "Из легендите на древния Египет" (1887): "Колко напразни са човешките ни надежди, насочени срещу висшата хармония, висшия порядък на света!"

Такава постановка веднага може да предизвика удивление. Основната тема в романа е борбата за власт, героите са политически мъже, въввлечени в тази борба, и Прус наистина показва интелектуална зрялост при разкриване на мотивите, които задвижват нейния сложен механизъм. В целия роман, който е изграден върху действието и интригата, Прус разкрива възгледите си за обществения и държавен организъм, за антагонизма между класите и съсловията, за ролята на личността и масите, на държавата и парите, на науката и религията и пр. Всички съждения, всички размишления, всички доводи на учения-позитивист като че ли имат непоклатима житейска логика. В романа триумфират хората на действието, на ползата, на разума, същите, които триумфират житейски и в "Кукла". Но с какво всъщност се е променил животът? Не се ли оказва ирационална тази рационална логика на живота, щом като в него загиват великодушните и благородни характери? И ако суровостта на политическите нрави е израз на силата на индивидуалната воля и тази сила е съсредоточена в градивния разум на Херхор, който спасява в момента египетската държава и даже облекчава живота на народа, защо нашите (и на писателя) симпатии са изцяло на страна на непосредователния княз Рамзес? За това ли, че той остава повече човек именно в своите романтични илюзии, в грешките, в заблудите, в увлеченията, в своето нетърпение и в своите слабости? Или за това, че в смъртта си той се очиства от порочния си двойник Ликон, а неговият вътрешен глас, жрецът Пентуер, в епилога на романа стига до нефанатичното, чисто човешко умиротворение, до утешителната мъдрост след автентичната протяжна песен за справедливия княз и разказа на мъдреца Менес? Случайно, механично привнесени ли са в романа акцентите на "метафизичния оптимизъм", на вярата в морала на вечните истини, в тяхното

решаващо, свръхорганизиращо значение? Защо е това връщане на писателя-позитивист към орфическото начало, обогатено в края на романа от мъдростта на Старцеството — сякаш под вечните звезди на пустинята тече поетически разказ за пълнотата и единството на битието, за непроменяемостта на човешката съдба, за висшата целесъобразност на вечността? Какво всъщност ни казва с този финален йероглиф писателят — мъдрец и хуманист?

Ето на тези въпроси ще се опитаме да дадем отговор в следващите страници. И понеже става дума за древноегипетската тема в нейната философско-литературна интерпретация, на места ще потърсим допирните точки и разграничителните линии между поляка Болеслав Прус и немецка Томас Ман — двама от най-крупните европейски романисти с подчертан интерес към древноегипетската цивилизация и култура.

КЛАДЕНЕЦЪТ И ЛАБИРИНГЪТ

Вече имаме случай да отбележим, че в "изумителния скок на Прус от паважа на варшавските улици към вътрешността на прастарите светилища и гробници на египтяните" (Матушевски) повечето съвременни тълкуватели на "Фараон" откриват преди всичко моделния, дълбокообобщаващ социално-философски смисъл на произведението, неговата антиклерикална, позитивистка насоченост. Но ако Б. Прус се бе спуснал в един от най-гълбинните кладенци на времето само от позитивистки интерес към историята, държавата, обществото и социологичните закони на тяхното развитие, не би се получила такава философска хроника на битиеписанието, сиреч на лутацията се в лабиринта и търсещ изход от него човешки дух, в което според нас можем да потърсим свръхсмисъла на романа. Той би си останал при езическата красота на "Илиада", без одисеевски обратния път на скитника в себе си и в мировия дух. Без интереса си към библейското Прус не би се запътил към египетското царство на мъртвите, към дъното на кладенеца, в който Томас Ман хвърля своя Йосиф. Но докато при немския гений египетският сюжет е библейски сюжет, а историческата тема — библейска тема, у поляка Прус библейското е разтворено в египетското и като култура, и като морален патос на милосърдие към онеправданите, и като пътуване към същността на времето.

Потъването в кладенеца на времето, хлътването и лутането в неговия лабиринт е приключение на "вътрешния" човек и винаги носи опасности за самопознаващия се и непрекъснато самоосъзнаващ се "аз" тъкмо поради характера на самопознанието и самоосъзнаването, където не само се докосват, но и се сливат онтологичното с гносеологичното. А това означава доближаване до истината и причастяване с нея или отдалечаване от истината и духовна заблуда. Пък от духовната заблуда до извървяното вече от практическия, но съблазнен разум престъпление има само една крачка. Тогава творческият ум е влязъл в съприкосновение с преизподнята на унищожението, а не с преизподнята на оплодотворяването, така красиво представено и в романа на Прус чрез евангелската притча за житеното зърно, което трябва да умре в земята, за да възкръсне. Нека не

забравяме примера с Ницше, от чийто демонично-магнетичен гений е бил заплепен Томас Ман и с магията на чиято философия е воювал цял живот. Защото крайният индивидуализъм роди своя антипод — тъпата масова психология на тоталитаризма, а свръхчовешкият естетизъм — болната амбиция на сетивата без дух, без нравственост. Тук естествено не става дума само за Ницше, но и за всяка философия, за всяко творчество с пагубни последици. Хуманизирането, или по-точно етизирането на проблематиката, е залог за добросъвестност на творещия човек, още повече ако преизподнята на творчеството се идентифицира с преизподнята на миналото, защото огромната загриженост за собствената идентичност на модерния човек не отхвърля приликите, общото между древните епохи и съвременността — така още повече се актуализира историческата тема. "Всичко идва оттам — казва Жан Марсел Пакет, — че нашата епоха, целият модерен свят е устроен така, че стерилизира паметта. Това се отнася както за Запада, така и за Изтока. И задачата на човечеството е да помогне на модерния човек с неговата крайно стерилизирана историческа памет, като отвори перспективи към миналото. Днес имаме нужда не само от философска гледна точка, но и да се вградим чрез сетивата си в модерния свят. Затова са ни необходими отпавни точки в миналото"¹¹².

Така че връщането в историята, потъването в нейния кладенец, лутаницата в нейните лабиринти е търсене на опорни точки, които все по-трудно намираме. Те са нужни на историческата памет на модерния човек, затова тя е жадна за история, както е жадна за помощ — това е жаждата да оцелеем в съвременния свят като духовни същности — т. е. проблемът е не само диалектичен, но и метафизичен. В този смисъл и Прус е толкова съвременен писател, колкото и Томас Ман независимо от времето — първият създава своя роман с проникателността на психолог в края на миналия век, а вторият — с прозренията на голям мислител в средата на настоящия. Разбира се, голямо значение за двамата е имала философската им гледна точка, ала не по-малко са им били необходими и опорните точки в миналото за постигане на тяхната и нашата идентичност. Според З. Фройд, който като Ницше е повлиял на Т. Ман, майчината утроба и гробът са идентични, тъй както родствени са любовта и смъртта. Така и кладенецът в "Йосиф и неговите братя" е идентичен с майчината утроба на земята, сиреч със смъртта, с гроба. За Томас Ман тези доктрини не само са били известни, научно проучени, но и изпитани в съгласие с дълбочината им, в спор с обявения от тях примат на инстинктивното, на неразумно дремещия в природата на човека под разума, посилен от разума свят на катастрофи и изстъпления. За Болеслав Прус, поляка, сина на своето време и привърженик на позитивизма, тези опасни дълбочини на подсъзнателното не са били известни. Въпреки това той, ученият, позитивистът, без да ще, се спуска в "кладенеца" и в "лабиринта", чийто изход и той като Томас Ман дири в лампадата на науката и разума — една носталгия по отзвучалия век на просвещението, без искрена вяра, но с искрена преданост към него.

Прус прави встъпление в романа си с едно екзактно научно есе от позицията на позитивиста. В него развива нагледно папируса с географската карта на

Египет, като добър лектор изказва мисли за неговата древна цивилизация и най-вече за строежа на древноегипетското общество. И още тук ние се срещаме и с друго — и реално, и символно обобщение на романа — пирамидата — социалното построение, робския труд, вкамененото величие на смъртта. Преди да застане пред нея обаче, малко след началото на есето си, той се отклонява от деловия стил и се спуска в дълбоката долина — географското описание изведнъж като че ли добива историческа дълбочина и сякаш се озоваваме в красиво изпъстрената преизподня, в утробната яма, където ще се разгърнат отколешни или измислени събития. Тази дълбочина или долина на отдавна отминалия живот релефно се очертава между *"od zachodu – łagodnie, ale nagie wzgórze libijskie, od wschodu stronie i popękane skały arabskie ... ścianami tego korytarza, którego dnem płynie rzeka – Nil"*¹³. Описанието на реката, на бога-олицетворение на Египет, без което не може да мине нито един автор, у Прус несъзнателно се асоциира с лабиринта чрез образа на змията. А змията по архитипните представи веднага се свързва със своята двойна противоположна знаковост: знак на мъдростта, но и знак на изкушението, на падението поради греховно, неистинско познание. С тях се среща главният му герой Рамзес и в пълните със знание лабиринти на храмовете, и в лабиринта на съкровищата, и в змийската гъбкавост на танцьорката-изкусителка Кама. Прус вижда змията на Египет под слънчева светлина, в цялото пъстроцветие на нейните зигзаги, подсказващи лабиринта, вижда я отвисоко и цялостно така, че тази пространственост се превръща в темпорална категория, в отминало време, в корени на цивилизацията.

Всеобщата научна представа за Египет като "страна на мъртвите" на пръв поглед като че ли не занимава Прус, който със социалния разрез на пирамидата, направен с безпристрастието на учен и с отговорността на обичаш пациента си хирург, навлиза в причините на язвите от конфликта на съсловията и кастите и се опитва да ги лекува с перото на писател-позитивист. Ала хлътването му в лабиринта го е накарало да направи неволен паралел между княз Рамзес и Озирис, любимото божество на Египет. Чужд на всеки култ, особено на култа към всичко мъртво и отживяло, големият полски романист надниква в първозданната яма, която поглъща в смъртта си и от този акт става бременна с живот, за да призове оттам, от неоткритата, пък може би и несъществуваща гробница според едни измисления, според други — съществуващия фараон Рамзес XIII. (Самото число тринайсет в тълкуванията на кабалата, в езотеричните учения на старите светилища, останало с фаталността си в поверията на народите, означава разрушаване на една вселена и създаване на нова. По тази причина и Александър Велики е бил обявен за тринайсето олимпийско божество.)

За съжаление Рамзес XIII няма тази завидна съдба — в стремежа си да разруши един порядък и да създаде нов той, белязаният от съдбовното число, унищожава себе си и погубва съмишлениците си. Рамзес е само едно въплъщение на мита за Озирис, един богоподобен борец против злото. Както Озирис, който воюва със злия си брат Сет, бива разкъсан на части и разхвърлян, за да бъде забравен, така и Рамзес загива, забравен от народа си. Обичта на единствения, на Пентуер, който

го пази и помни в сърцето си, не е в състояние да го възкреси. Но кой в този митологичен двубой в романа е Сет? Всеки, който участва повърхностно в интригуващата игра на повествованието, би помислил, че това е водачът на жреческото съсловие, езическият първосвещеник Херхор — обобщение на цялото съсловие, срещу което се изправя младият княз в борбата си за държавната власт. В чисто исторически план това е така, тук е основата на обществения конфликт в романа. Но двубоят има и други, философско-психологически, вътрешни измерения, които му придават онтологически характер. В този смисъл Сет е злият двойник на княза, нечистото му второ "аз", братът на гибелта му, рамзесоподобният по външен лик грък Ликон. Сет — това са разрушителните стихии, разрушителната стихия в душата на княза е Ликон. Колкото и парадоксално да звучи, възстановителят на нарушената хармония, жизнената енергия на княза, т. е. неговото Ка, неговият благоразумен двойник е този, против когото воюва за властта — първожрецът Херхор. Не случайно в името му се съдържа Хор — той събира частите на разкъсания Рамзес—Озирис не за да възкреси самия него, а умиращия от вражди, потъващия в ямата на унищожението, болния от упадък Египет. Той осъществява реформите на княза не за да ограби с цинизма на властник мъртвия, а за да се разграничи от безумието му с могъществото на градивния си разум. Прус хвърля с преднамереността на позитивист енергията си, за да изобрази борбата на младия княз с ретроградното жреческо съсловие, а като резултат се получава и борба на княза със самия себе си, със своите страсти и заблуждения в противно приличащия на него по външна красота Ликон. Тази борба поддържа интригата и нейните перипетии, услужва на развлекателността, ала в основата си е повествование за истинската красота, отражение на светлото начало в борбата с катастрофически подземното — двете се сблъскват в лабиринтите на преизподнята.

Лабиринтът — ето го гроба на Рамзес—Озирис. Той е в преплетените коридори и зали на двореца, където се чуват фалшифицирани гласове на богове и мъртъвци. Отглас на дворцовия лабиринт е целият живот на младия княз, стегнат още приживе в пелените на своята мумия. За него подземно царство е дори чифликът, който е подарил на своята любима, еврейката Сара — с принудителното бездействие на затворения в гробница. Тук, от своята красива, с девическа всеотдайност влюбена в него еврейка Сара, Рамзес за първи път научава за богооткровената религия на монотеизма. Образованието му в жреческите училища не го е осенявало с тази мисъл. Задачата на това образование е била да го направи обикновен езичник, предан изпълнител на предписанията на отечествената вяра. Преди това той е чул от разговора с майка си за еврейската вяра в Единия бог, но не ѝ е обърнал внимание. Сега князът, вързаният от траурните ленти на бездействието, бленуващ оживяване, осъществяване, не само получава понятие за най-висшата в древността религиозна доктрина, но пред него се открива и завесата на една култура, почиваща на тази доктрина. Първата арфена песен на прекрасната Аврамова потомка Сара е един от най-хубавите пасажии на "Фараон". Който е слушал елегичните възклицания на Давидовите псалми за

преходността на човека и неговите терзания и грижи, който е чел Соломоновите страници на "Еклесиаста" за суетата на живота и на всяко земно творение, който е потръпвал от нечовешките вопли на страдащия без вина праведник Йов, би оценил тази поема на Прус в свободен библейски стих. Тя заедно с втората арфена песен на Сара е ключ към дълбокия, апокрифен смисъл на романа, разтворен в неговия епilog. Тъкмо тук, в библейското, на което в реалистичните си и позитивистки разсъждения в произведението си Прус е чужд, дори враждебен, откриваме синтеза на египетското с човешки универсалното, единението на култури, идентичността на духовното. Писателят-позитивист, иска или не, става вдъхновен поет и вече предусеща гениалния финал на романа си, финал, който от социално-философски прочит на историята го превръща в мъдра библейска песен, в свещен псалом но човеколюбието и примирението. Подготвеният в двете арфени химнословия на Сара епilog зачерква суетата на земните разсъждения дори на такъв ум като Прус, за да остане свещеният текст, на индивидуалната поезия, недосегаемата мъдрост: "Дните на човека са като полски цвят — говори псалмопевецът — денем цъфти, вечер го няма, и мястото му се не познава..., дните му са като сянка..., и повечето от тях скръб и страдания ... Затова чуй ме, Господи!" Не пее ли така и Сара в душата на полския прозаик, обладан от поета в себе си? Ако подредим тази на пръв поглед проза по ритмически тласъци, ще се получи могъщото псалмическо дихание на старозаветните химни. Мигновено чрез устата на главния си герой княз Рамзес Прус осъжда химна, т. е. осъжда себе си като поет, защото разумът му все още не проумява, че обобщението на всичко в романа ще бъде този химн на нова степен. След това той ще ни разведе из светилища и бойни театри, по долината на Нил и из пустинята, но ехото от този химн-псалм, изпят от душата му, ще погълне човешките съдби и ще покрие многообразния релеф на романовата панорама с тихото сияние на утешаващия в епилога здрач.

Независимо от затвореността на еврейската религия и на обсадената от пустинята египетска култура по долината на Нил, има нещо много общо в светоусещането на двете култури, изразено в пластиката на словото, тъй като синовете на Яков не са били идолопоклонници и не са строели капища. Прус възстановява почти в съвършенство тази общност на културите. Не напомня ли създаденият от него химн на Сара папируса на египетския прозорливец Ани: "Не казвай аз съм още млад, ти не познаваш смъртта си. Смъртта идва и прибира детето, което лежи в ръцете на майка си, така както и мъжа, който е вече стар"¹⁴. Със сигурност израилското племе, обитавало от четиринасетия век пр. Хр. империята на фараоните, е влияело на египетската култура преди всичко със своята словесност, защото, както отбелязахме, богоумните синове на шатрите са отбягвали ръкотворните божества на египетските светилища и поради своята обрученост с Йехова са се гнусели от празниците и кумирите. Общеизвестно е обаче, че техният "Псалтир" е връх в сакралната поезия на човечеството. Тя, изглежда, е заимствувала елементи от химнологията на египтяните, но несравнимо по-голямата ѝ поетическа мощ подкрепя тезата за доминиращото ѝ влияние.

И така, спускайки се в кладенеца, за да изгради социално-философски роман, Прус неусетно се извисява в библейски всеобхватното. Писателят е знаел за фараона еретик, сина на Аменхотеп Трети Прекрасни — Ехнатон, осъществил отгоре религиозната революция в Египет, която загинала, защото не била подкрепена отдолу, от масите. Не случайно жрецът на Сет дава точно този фараон на Рамзес за пример, че може да се справи с жреческото съсловие. Началните разкопки на Ехнатовата столица са извършени само три - четири години преди да излезе романът на Прус. Не само разкритието на великолепия град Ахетатон, построен изцяло по волята на фараона, неговите дворци, храмове, статуи и особено световноизвестният шедьовър — бюстът на Нефертити — смаяли египтолозите, но и новаторството, създадено от хенотеизма — поклонението само на слънчевия диск Атон или Йот¹⁵ според една по-нова транскрипция на името. Новаторството се изразявало в своеобразния "реализъм" или в деформациите в изкуството, в разчупване на ритуалния схематизъм. Но не само в архитектурата и изобразителното изкуство, а и в литературата нахлула нова струя. Именно в този "звезден миг" едновременно с бюста на Нефертити, който има значение едва за модерното човечество, се родил един химн с хилядолетно значение, който е носил света на крилете си преди нас и ще продължи, докато има свят. Този химн е всъщност две поеми, две славословия — еврейското и египетското, първото — на трансцедентния творец на вселената, а другото — на слънчевия диск, на творението, което поради еврейското влияние приело трансцедентни черти. Именно това родоначално, трайно, основополагащо в историята на културата и цивилизацията е уловено от поета Б. Прус. Вторият арфен химн на Сара, разтърсил първожреца Херхор и възмутил религиозния му пуританизъм като правове-рен египтянин, напомня двата сакрални химна — еврейския и египетския — не като подражание, а почти като сътворчество. (Тази песен всъщност решава не само съдбата на Сара, но и съдбата на княза, който за разлика от Херхор не се вслушва в нейния псалмен полет, в мъдростта ѝ, която би го избавила от прегрешенията на неразумната младост.) Нека, макар и бегло, сравним двете поеми — египетския Химн на слънцето, известния Сто и трети псалм на Библията и самобитното подобие на Прус в романа.

Химнът на слънцето¹⁶ — величествено произведение на древноегипетската литература, което в своето подобие напомня мирозданието, е синтез на тогавашната царска идеология: при цялата си монументалност той изразява и дворцовия етикет, и имперския блясък на Египет и от тази гледна точка е изгубен за нас освен с идеята си за близостта и равноправието на народите: "В Сирия, в Нубия и в Египет ти решаващ съдбините на хората." Но ядрото на химна, неговата първооснова е в библейския кодекс, там всичко е още по-величествено, лишено от политико-историческа насоченост, изчистено от езическия пантеизъм, актуално за всички времена. А еврейското ядро, както знаем, е чистотата на монотеизма. Не сме сигурни дали Прус е познавал египетския химн, написан на скалата край Ахетатон, но дори да го е знаел наизуст, виждаме как във втория арфен химн на Сара той по библейски го е изчистил от дворцовото му многословие и се е

приближил до старозаветната концепция за вечността, осезаема в първични образи, но несмушаема от праха, от пустинния пясък на времето. В пустинен пясък се е превърнал Ахетатон, този град-мираж, приумица на фараона-хидроцефал¹⁷, но е оцелял химнът, за да свидетелствува за преломната епоха и за своя първотворец, еврейския род, който тогава е обитавал Египет. Египетския му вариант приписват на фараона, съпруг на Нефертити. Явно е обаче, че в своята отвореност към външния свят, към неговите философски и религиозни учения той не е можел да не се повлияе от един генос, негов поданик, както за единобожието си, така и за породената от него поезия. В първоизточника, Сто и третия псалм, отеква гърленият вик на псалмопевеца, неговото съучастие в тайните на вселената и най-важното — синовното възпяване на бащата на мирозданието. При цялото сходство на двата химна — единия, изпълняван в отворените към слънцето храмове на Атон¹⁸, а другия, образеца му, изпълняван и сега по църкви и синагоги, се вижда, че двата вида единобожие пораждат сходство на поетиките, но разлика в излъчването: египетският — на слънчевата светлина, а израилският — на невеществената, чието име е Слава Божия.

Втората арфена песен на Сара, или второто поетическо творение на Прус в романа, вече не миньорно приглушено както първото, а апотеозно екстатично, в повествованието кара Херхор да бяга с лодката на светотатството, тъй като е издадена върховна тайна, изповядвана в светая светих на египетските храмове. Без да се извежда на предно място тълкуването на писателя на собствения му химн, важното в случая е, че той е предал с интуицията си египетски и еврейски святото, като е по-близо отново до първоизточника. Вярно е, че Прус не е равностоен на неподправената първозданност на двата древни химна, ала трябва да признаем, че вдъхновението му го издига реално към този, в чието първоначалие се съмнява. Нямаме възможност тук да приведем за сравнение по-обширни текстове от египетския Химн на слънцето, Сто и третия псалм на Библията и втората арфена песен на Сара, но и най-беглият поглед ще открие, че някои образи от Сариния химн (птиците, които люпят яйцата си, сърцето на мушичката, златистата пеперуда) със своята детайлност веднага ни насочват към своеобразнието на египетския вариант, докато други, едри като скални отломъци — към космогонията на еврейския, към непрекъснатото чувство на летилия над хаоса и творещия от хаоса, независим от нищо Дух. И още нещо — по неповторим начин Прус е вплел в този напълно старозаветен текст евангелската притча за зърното и християнското учение за възкресението на телата, пряко свързано с тази притча. Двата древни химна, санкция на ново мислене и нов тип култура, и втората арфена песен на Сара си приличат поразително — Прус е уловил тъкмо това, главното и от "пшениченото зърно, което скрива сто зърна", възкресява из преизподнята един потънал в нея свят.

От реакцията на първожреца Херхор на Сариното славословие тезисно се очертава отношението на Прус към еврейската, а оттам и към християнската религия, към тяхния генезис. Той не признава тяхната самобитност, или, по-точно казано, самородност. Според него библейският монотеизъм произхожда от

египетските светлища, където жреците с най-високо посвещение знаят за съществуването на Единия бог и са монотеисти. Те обаче крият от по-низшите жреци и от народа тази тайна, смятат за светотатство разкриването ѝ и наказват със смърт това светотатство. Презрението към евреите в романа се обяснява именно с факта, че с изхода си от Египет са ограбили скритите за народа духовни ценности, известни на техния вожд, отраслия в двореца и получил висше посвещение Мойсей. Това разкрива царствената съпруга на Рамзес XIII пред тина си, когато го укорява за любовните му връзки с еврейката Сара: "... *Pamiętaj, że wódz ich, Messu, jest to kapłan zdrajca, którego w naszych świątyniach po dziś dzień przeklinają...* — И по-нататък: *Pamiętaj, że Żydzi wynieśli więcej skarbów z Egiptu, aniżeli była warta praca ich kilku pokoleń: zabrali nam nie tylko złoto, ale i wiarę w Jedyneго i nasze święte prawa, które dziś ogłaszają za własne!*"¹⁹ Един от жреците във "Фараон" дори заявява, че Единият бог няма нужда от ръкотворни храмове и в такъв случай религията за народа е низша религия за низши, защото той изобщо не се досеща, че различните богове и богини са само аспекти на Единия бог, творец на всичко съществуващо. Такъв възглед за езотеричността на езическите религии — единобожие за посветените и многобожие за непосветените, застъпва теософията. Прус само го заимствувал. Но той, безпогрешният логик, проявява логическа непоследователност, щом непосветената във висш жречески сан царица издава тази забранена истина на посветения само в низш жречески сан княз. За да подкрепи тезата си за произхода на еврейската вяра от египетската, Прус вплита в произведението си автентични египетски текстове, които най-силно напомнят библейските. Така всъщност постига обратен ефект — "библейзира" романа си — и антиклерикалният, в случая антижречески патос, отстъпва място на свещената дълбочина. Майсторски втъкните древноегипетски химни, молитви и мъдрословия много често изгубват езическия си смисъл и остават под знака на библейското звучене. Може би Прус е искал да покаже и скрития в подтекста монотеизъм на религията само за избраните — т. е. химните казват истината, но забулена, за да не я разбере народът. Не е важно какво е искал да каже, а какво се е получило — сходствата с песните и сентенциите на библията събуждат в съзнанието на просветения читател свещеноисторически асоциации, подготвят го както химните на Сара за онова, което е казал сякаш против волята си — смъртно доловимата за разума свръхидея, говореща направо на душата по законите на онова особено чувство, за чиито секрети донякъде ни е осведомила философията на Бергсон. Така потъваме в лабиринта, в подземното на творчеството с неговите неминуеми зигаги и, както е в романа на Прус, с търсене на изхода. Този изход търси и обреченият престолонаследник в лабиринта на храмовете.

Голямото светилище край Пи-Баст, посветено на богинята Хатор, е заключило в себе си и лабиринта на познанието чрез изпитание и въздигане в по-висш жречески сан. Гората от колони, сред които се лута Рамзес, невидимите ръце, които го докосват, за да му вдъхнат страх божи, виковете на поливания с вряло масло, защото е издал тайна — всичко това е едновременно мистика и измама. Поетът Прус майсторски е предал мистиката, позитивистът Прус я демистифи-

цира като хитросплетения и фокуси на жреците. За да потвърди убеждението си в измамничеството на запознатата с недостъпни дори за аристокрацията и фараоните тайна каста на жреците, той ни отвежда чрез невярващия в нищо Хирам в храма на финикийската богиня Астарта. Фокусите на финикийските свети мъже, които в своята подобност разобличават чудесата на египетските, не могат да изличат от съзнанието на читателя великолепната лунна нощ, в която звучи любовната песен на гърка Ликон. Точно тук, в цялата прелест на тези отново в свободен ритъм строфи, се крие нещо мистично, някаква двусмисленост, някаква опасност — като змията, дебнеща в цветята, в първия арфен химн на Сара — очарователната среща с гибелния двойник на княза. Лириката, избликлнала от думите на тази песен, говори по-красноречиво от рационалистическото разобличаване на чудесата — Прус е уловил тъкмо този миг, от който неминуемо ще последва катастрофата на Рамзес: "*Chwilami ten śpiew tak go ogarniał, tak głęboko wdzierał mu się w diszę, że Ramzes miał chęć zapytać się czy to nie on śpiewa, a nawet czy — on sam nie jest tą pieśnią miłosną? ...*

*W tym momencie jego tytuł, władza i ciężkie zagadnienia państwowe, wszystko wydawało mu się nędznym drobiazgiem wobec tej nocy księżycowej i tych okrzyków zakochanego serca. Gdyby mu dano do wyboru: całą potęgę faraona czy ten duchowy nastrój, w jakim znajdował się obecnie, wołałby swoje rozmarzenie, w którym zniknęły cały świat, on sam, nawet czas, a została tęsknota lecąca w wieczność na skrzydłach pieśni.*¹⁰

Това е потъване в лабиринта на гибелта, в който ще го повлече след малко голата, само със златна препаска около бедрата жрица Кама, вавилонската Ищар, съблазнителката на Гилгамеш. Лекомисленият двойник на княза, обладан от подземни страсти, тръгва след нея, заразява с нейната проказа душата си и убива двойника си на разума и делото Рамзес. Неговата смърт е самоубийство — то идва след лутането му из лабиринта на Златния телец, там, където са богатствата на Египет за крайни нужди, а не за дворцови боричкания и кастови борби. Със смъртта си Рамзес се очиства от нечистия си двойник и става страдалецът Озирис, божеството-мъченик, възкресено от съчувствието на автор и читател. Животът на княза е серия от грешки, смъртта му — тържество на поезията и очищението. Дори в противовес на заглавието на романа той не става истински фараон (не е коронясан от жреците в храма), остава си обаятелният, грешният, романтично-непоследователен и благороден княз Рамзес. Рационалистът Прус го погубва, поетът и мъдрецът Прус го възкресява.

Уравновесяващото начало, човекът, който прецизно държи везните, жизнено-то Ка, двойникът на фараоновата власт и неин наследник Херхор също попада в лабиринта. По замисъла на позитивиста-писател той би трябвало да разбере, че чудесата на вавилонския жрец Бероес, учен като него, са фокуси, с които всички жреци заблуждават народа. Но очарован от халдееца, Херхор попада в лабиринта на Сет, вярва и на чудесата, и на астрологическите предсказания, в резултат на които сключва унизителния за Египет договор — друга непоследователност на позитивиста Прус. По същата непоследователност Бероес се оказва не фокусник,

а чудотворец, когато в черния кристален глобус, недвусмислен символ на съвършенството на сътворената вселена, показва на умиращия фараон, бащата на Рамзес XIII, и собствения му живот, и живота на народа му, и на света и създава такава потресаващо пластична притча за суетата на напразните земни молитви, че душата човешка би се отчаяла, ако не беше накрая чистата молитва-благодарност на детето, която създателят на световите единствено чува. Тук са едни от най-вълшебните страници на романа, чрез които Прус се възвисява от страната на мъртвите, от дъното на лабиринта до божествените сфери: "*Faraon ocknął się. Zobaczył przed sobą mały stolik, na nim czarną kulę, a obok Chaldejczyka Beroesa.*

- *Mer-amen-Ramzesie – spytał kapłan – znalazłżeś człowieka, którego modły trafiły podnóżka Przedwiecznego?*

- *Tak – odparł faraon.*

- *Jestże on księciem, rycerzem, prorokiem czy może tylko zwyczajnym pustelnikiem?*

- *Jest to mały, sześćioletni chłopczyk, który o nic Amona nie prosił, lecz za wszystko dziękował.*

- *A wiesz, gdzie on mieszka? – pytał Chaldejczyk.*

- *Wiem, ale nie chcę wykradać dla siebie potęgi jego modlitw. Świat, Beroesie, jest to olbrzymi wir, w którym ludzie miotają się jak piasek, a rzuca nimi nieszczęście. Zaś dziecko swoją modlitwą daje ludziom to, czego ja nie potrafię: krótką chwilę zapomnienia i spokoju. Zapomnienie i spokój ... rozumiesz, Chaldejczyku?*"²¹ 21. Тя, тази молитва, се оказва по-съдържателна от органично-позитивистичните и социално-философски разсъждения на самия автор на романа. Тя е в дълбока вътрешна връзка със Сарините химнословия — с песента на бедния жрец арфист в епилога на произведението. Краят на романа не оставя никакъв простор за по-нататъшни позитивистки разсъждения в повествованието, той затваря кръга, помирява небето със земята и запечатва гробницата. Епилогът, който изненадва много от тълкувателите на романа, е една необходимост по неведомите, но винаги закономерни връзки на мъдрия креативен дух — изненадващо, но закономерно Прус завършва с полумрака на тежачтата от скепсис, но въздигаща се от въздишката на примирението песен на арфиста, в която библейската мъдрост, изначалното и общочовешкото се разливат със спокойствието на Нил край Мемфис. Тази автентична песен е заглъхващият акорд на арфата, същата арфа, с която Сара разкриваше на княза в могъщия вопъл и апотеоз на псалмите дълбините на вселената и неуемостигаемото величие на Бога. Тук всичко стихва в мелодията на примирението и утешителната мъдрост — примирение пред смъртта и мъдрост пред живота. Тя звучи като изпълнените с горест, свободни и отмерени от дълбочините на мисълта стихови вълни на Екlesiаста — проповед без дидактика, поучение без насилие на духа. Дори химничната подкана за наслада към младия княз не е подземната, вакхическа подкана за разгул и грях, а насладата с мярка и красотата, без диаволическата двусмисленост на Ликоновия химн. Останал е само справедливият, благороден и мъдър княз, без порочния му двойник.

Като философско-митологическа осъзнатост кладенецът универсалия при- съествува и в огромната панорамна творба на Томас Ман "Йосиф и неговите

братя". Още от заглавието на неговия пространен пролог-есе "Слизане в ада" разбираме, че този кладенец е преизподнята, в която се корени духът човешки, същевременно поглъщаща безвъзвратно пропаст на нищото, на тъмното и безсъзнателното, което погубва като "огнедишаш бик": "Дълбок е кладенецът на миналото. Дали не трябва да го наречем бездънен?" И тутакси тази темпорална бездънност се проектира в другата универсалия — лабиринта; "защото това, което не се поддава на изследване, сякаш ни се надсмива и си играе с нашата изследваческа настойчивост; то ѝ предлага мними опорни точки и крайни цели, зад които се откриват в миналото нови далечини, също както става с пътника, когато е тръгнал край морски бряг: тук не може да се стигне до никакъв край, защото зад всяка кулиса от пясъчни дюни, до която пътникът се добира, се простират нови далечини и той вече се мами от нова поредица възвишения"²².

Извън научните теории за произхода и еволюцията на човека в това колосално есе най-силно впечатлява дистанцираното, но изпълнено със симпатия отношение на Т. Ман към неоплатоническото и гностическо учение за еоните, за душата, която като божествена същност се е съблзнила от формата, от материята, съвокупила се е с нея и е станала нейна пленница. И тогава, за да я спаси, в космическия кладенец на материалния свят на формите слиза еонът на Духа, който гностиците свързват с Христос. Това учение може да бъде прочетено във всяка църковна история, нас обаче ни интересува като главоломно потъване в кладенеца на предисторията или, понеже става дума за душа и дух, в кладенеца на праисторията. И то въздейства по-силно и по-драматично, отколкото сухата Томас-Манова интерпретация на еволюционната теория. Сиреч това е истинското художествено-философско виждане на кладенеца — една космическа драма, която ще се развие в мита за живота на един човек — Йосиф, когото още в първата глава ще видим в нощта край кладенеца със страховете на бащата да не потъне в него синът му.

Йосиф двукратно потъва на дъното на този сух кладенец — олицетворение на Аида, — когато поради лековерие, самонадеяност и самовлюбеност разкрива божественото предназначение за себе си чрез сънищата на своите братя, събужда завистта им с ясновидството си на избраник, което е в него и извън него. Авторът прави дълбока съпоставка на героя с вавилонската космогония и с вавилонския двойник на египетския Озирис — Тамуз. Според неинтуитивното, свързано само с разума виждане, и Озирис, и Тамуз са богове на растителността, на умиращото и възкръсващото семе. Но по силата на митологията те са богове, сиреч личности, и нямат нищо общо с безсъзнателното, което според универсалното християнско виждане на света ги прави предобрази на Христа. (За езическите религии това са забелязали още раннохристиянските философи.) И Томас Ман е свел свещеноисторическия образ до митологически, издигайки разума над вярата. За него Йосиф е божеството на растителността, но девствен, неподвластен на растителния и животинския свят (света на страстите), той се идентифицира с Тамуз. И не само той — баща му също го вижда в образа на божеството, наричайки го обичливо Домузи. Братята му го хвърлят в кладенеца, в бездната, в мястото на

смъртта и тлението. Пребиваването си в сухия кладенец самият герой осъзнава като смърт и пътуването си към Египет като пътуване към царството на мъртвите. Той разговаря, получава нови знания, любопитен е към света както Прусовия Рамзес и както него се чувства като мъртвец до второто си излизане от ямата, след като бива изкусен от жената на египетския велможа и хвърлен в затвора. Той дори сам си слага в Египет името Осарсиф (Озирис) — бог на подземното царство. Неговото възкресение обаче е в неговата девственост, в отчуждението от подземното царство, защото детеродният орган на Усир (Озирис), който разкъсва мумийните пелени, за да оплоди Изиди, в своята двойственост е повече знак на страстта, т. е. на гибелта, на вихрите на небитието, а не на живота. За големия художник-мислител Томас Ман всичко, което е неподвластно на разума, всичко инстинктивно, дори интуитивното, е катастрофическо свличане в кладенеца. Да си спомним отново Прусовия Рамзес: следвайки чувствата си, той потъва в смъртоносната утроба на Ваал чрез увлечението си по финикийката Кама (която е и съблазънта, и Златният телец), но в края на краищата си остава вътрешно девствен като Йосиф с тази разлика, че библейският герой се осмисля като носител на мирова мисия, докато Рамзес в представите на Прус е неудачният месия на Египет. И затова в действителност той не може да излезе от лабиринта. Трябва жрецът на злия бог Сет, човек, чужд на мистицизма, да слезе в лабиринта, където всъщност е обърканата душа на княза, до го извади оттам, за да спаси чрез него Египет. Но всъщност той посяга на озирическото предание, на священото начало — тогава златото, съкровището като символ на светлината се превръща в своето отрицание и вместо към спасение води към катастрофа. Защото доброто в златото като символ е в неговата неприкосновеност, в причастието му към соларното начало — основа на древноегипетската религия и култура²³. Така че, ако се вгледаме в дълбочинната същност на Прусовия роман, съкровището в Лабиринта крие двойствен смисъл — от една страна, съблазън (подзе́но-демоничния му смисъл), а от друга — съкровищница на духовното извисяване, символ на светлината. Докосването до него от непосветения е равнозначно на влизане на търговците в храма, на осквернение и смърт. В своето лекомислие и в борбата си със силите на консерватизма Рамзес посяга на него, на соларния знак и се стопява като лъчезарна сянка — това е неговият край.

За разлика от Томас Ман Прус като че ли не е познавал панвавилонската теория и ученията за космическата география, според които вавилонското царство, където е и Палестина, е място на живота и на възходящото слънце, а Египет — на подземното слънце, на мъртвите, на подземния зодиакален календар²⁴. Но полският писател открива в това царство на мъртвите, на умиращия Бог абсолютния символ на живота — предобраза на Христа. Не убитото ли от лошия двойник на княз Рамзес незаконно негово дете, родено от носещата името на Аврамовата жена еврейка Сара, му се явява като възкръсналия Озирис в озирическият храм с необикновената си соларна красота? Ако нямаме предвид досегашните си разсъждения и тълкувания на романа откъм тази, сигурно неочаквана за мнозина страна, ние трудно можем да си обясним това съвсем необосновано от позити-

вистичното перо на писателя появяване на Спасителя, избавител на душата му (а не просто на Египет), но и същевременно негова собствена смърт. Слъчезарната си, необикновена, отвъдна красота то е неговата смърт и неговото второ раждане. В живота Рамзес умира безвъзвратно, в поетическите и във философско-религиозни откровения на Прус той възкръсва като Младенеца, появил се в храма, за да каже чрез своята невинност истината на мъдреците .

"Велика енциклопедия на мъдростта"²⁵ — така е квалифициран романът на Прус "Фараон" в една от многобройните критически рецензии, които се появяват веднага след превода му в Съединените американски щати през 1902 г. Наистина произведението на Прус е едно от най-високите постижения на полската и европейската философско-историческа проза и като правило това определение се свързва със социално-философската му концепция за човешката история, без да се обръща достатъчно внимание на неговото прозрение в трагичната самота на разума, който не може да се успокои в елементите, в кръговрата, в движението, в суетата, а само в начало, което го е създало, че човешката душа е част от единен всеобщ дух, който е творение на Бога²⁶. А тук именно е допирната точка между знанието и вярата, между науката и религията като най-древната и най-богата духовна традиция на човечеството. Тук е и сложността. Позитивистът историк и социолог може да приема религията като явление историческо, но за мъдреца и поета Прус чувството за религиозното и духовното е явление вечно. Това е една от главните колизии в духовната биография на големия полски писател. Той започва романа си с научно-позитивистко есе за древния Египет, развива надълго и нашироко своите възгледи за природния и обществения организъм, за географските, климатичните и историческите условия, които са създали египетската цивилизация, обяснява като в атеистичен учебник хитросплетенията и фокусите на жреците, стреми се да демистифицира всичко, а го завършва с арфена песен, която славослови диханието на живота и изплаква човешката ни скръб пред прага на отвъдното. Целият роман, изграден върху действието и интригата, е изпълнен с органично-позитивистки разсъждения, които разобличават духовната мистика, а в края на краищата тя се оказва не измама, а философско-религиозна школа за самотния без твореца на вселената човешки дух. Двамата антиподи и същевременно обичащи се неразривно Менес и Пентуер в епилога на романа са заедно завинаги в раждащия живота кладенец, в оплодотворяващата преизподня. Ученикът Пентуер трябва да се научи да послушание, на смирение като в християнския катехизис. Учителят Менес (нека си позволим волността да го сравним със стареца Зосима) "нарежда" на ученика си послушание, но не като жреците от Пибаст, а обикновено съзерцание на фазите на луната, тъй като знае, че ученикът му е подвластен на променчивата лунна светлина. Не случайно Прус завършва романа си с тези на пръв поглед второстепенни образи. Антиподи в повествованието, в епилога на романа те се сливат и образуват единното начало — основа на философията на източното мировъзрение. Сливат се, като кръга на месеца, който е същността, прозрението в мъдростта (Прус—Менес) и изменчивата,

участваща в живота и в страстите му, но неделима от самия месец светлина (Прус—Пентуер); както пирамидата — социалното построение, робският труд, която от основния си камък се гради по законите на геометрията (Прус — Пентуер), докато стигне върха, отвеждащ ни към слънчевия лъч, към обелиска, към соларното начало (Прус—Менес). Ученикът постоянно си служи с геометрични знаци, които водят към пирамидалната структура на обществото, към неговото социално, човешко построение, но в края на романа се връща при своя учител Менес (мъдрец), който всеки миг съзира преходността на съществуващото и трайността на вечните истини в идеята за всеобхватността, универсалността, целостта на света. (Без това единство романът би ни впечатлил като построение със съвършената строгост на пропорциите подобно вкаменената, бездушна геометрическа грамада на пирамидата, но без обелиска, без слънчевия лъч, който същностно я изразява като нейна основна светлинна колона.) Така в епилога на романа, който сякаш застива в стела — временното и вечното, човешкото и божественото, атинското на лабиринта и йерусалимското на кладенеца — се съединяват в една проста и величествена, оплодена от аналитичния разум и от мъдростта на сърцето и душата уседналост — най-древната, без която човекът и човешката история винаги са изгубвали онова, от което най-много са се нуждаели.

БЕЛЕЖКИ

¹ Вж. подробно по този въпрос **Н. Markiewicz**. Prus i Żeromski. Wyd. 2, PIW, Warszawa, 1964, s. 120—121; **J. Kulczycka - Saloni**. Bolesław Prus. Warszawa, 1955, s. 205.

² **Х. Маркевич**. Цит. съч., с. 120—121.

³ Пак там, с. 123.

⁴ **Z. Szweykowski**. Twórczość Bolesława Prusa. II, WKW, Poznan, 1947, s. 15.

⁵ За еволюцията в религиозните възгледи на Прус вж. по-подробно **З. Швейковски**. Цит. съч., ч. II.

⁶ **Eusapia Palladino**. "Kurier Codzienny", г. 1980, nr. 348.

⁷ Изразът е на **Ст. Бжозовски**. Вж.: Bolesław Prus w oświetleniu najcelniejszych krytyków. Zob. L. Oginska. Warszawa, 1929, s. 98.

⁸ **Z. Szweykowski**. Twórczość B. Prusa, ... II, s. 143.

⁹ **З. Швейковски**. Цит. съч., ч. II, с. 101.

¹⁰ Вж. Bolesław Prus w oświetleniu ..., s. 102.

¹¹ Идеята на "Фараон" като "апотеоз на усилията на ентузиаста-идеалист, на неговата жертвеност" е отбелязана още от Матушевски (Вж. B. Prus w oświetleniu..., s. 101—102).

¹² **Ж. М. Пакет**. Модерното средновековие. — Нар. култура, 12 август, 1988, с. 1.

¹³ **В. Prus**. Faraon. PIW, Warszawa, 1966, wyd. XV, t. I, s. 7.

¹⁴ **Ф. Фанденберг**. Нефертити. С., 1986, с. 124.

¹⁵ Вж. **С. Игнатов**. Папирусът не расте на скала. С., 1987, с. 87.

¹⁶ Вж. **Висящи градини**. С., Нар. култура, 1980, с. 168—171 (Превод на Григор Ленков и Л. Любенов).

¹⁷ Ф. Фанденберг. Цит. съч., с. 161.

¹⁸ Вж. М. Э. Матъе. Во времена Нефертити. Искусство. Ленинград—Москва, 1965, с. 37.

¹⁹ Faraon, t. I, s. 71.

²⁰ Faraon, t. I, PIW, Wyd. XV, 1966, s. 337.

²¹ Faraon, t. II, s. 135.

²² Томас Ман. Йосиф и неговите братя. С., ч. I, с. 8.

²³ Не е трудно отгук да се прехвърли хилядолетният мост от Египет към Византия, от езическия хенотеизъм към християнския монотеизъм. Според Аверинцев ("Златото на Византия") златото като образ на божествената светлина е основа на византийското изкуство от златните му векове в безконечността на златния фон на мозайките, в които са разположени конкретните фигури на светостта. Благородният неръждаем метал тук изгубва подземния си демоничен смисъл — съблазън и падение на човешкия род — и приема истинската си съкровищност — съкровищността на духовното извисяване. Тук древноегипетският соларен знак става християнски и слънчевата светлина се превръща в символ на божествената светлина. Не е никак случайност (макар че този "духовен метал" присъствува в изкуството на всички народи), че тъкмо в древен Египет и във Византия, в творенията на тяхното изкуство, то е изразител на теократическия принцип. В неговата абстрактност, материализирана в най-малките детайли на теократическото общество, снело себе си в творчеството на майсторите, е съсредоточена културата на слънцето, на соларните цивилизации, обърнати напълно към сияещата целесъобразност — хенотеистична в Египет и монотеистична във Византия. Защото дори във византийското апофатическо отрицателно "Бог не е любов, Бог не е светлина, Бог не е нищо, което е умопостигаемо" все пак слънцето и светлината са главното, Бог в себе си е преизобилие от същност, но той се открива чрез енергията си, чрез свръхсветлината, която е свръхлъчезарен мрак (Вж. Вл. Лоский. Мистическое богословие. — Сб. Богословские труды, т. VIII, Моск. патриархия, М., 1972).

²⁴ Вж. В. Введенский. Патриархъ Йосифъ и Египетъ. 1914.

²⁵ В. Michał Jacek Mikoś. Amerykańskie tłumaczenie "Faraona" Prusa i echa jego recepcji. Pamiętnik literacki, LXXXI, 1990, z. 2, PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 253.

²⁶ Вж. З. Швейковски. Цит. съч., ч. II, с. 77—80.