

# **СПАС НИКОЛОВ ДВАТА СВЯТА И „ПОСРЕДНИКЪТ“**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

Лесли Поулс Хартли (1895–1973) твори в английската литература в продължение на близо половин столетие и от първата си публикация „Нощни страхове“ (1924) до края на писателската си кариера издава двадесетина романа и сборника разкази. Неговата репутация обаче се гради най-вече върху първата книга от трилогията му („Стридата и анемоната“, 1944; „Шестото небе“, 1947; „Юстас и Хилда“, 1947) и романа му „Посредникът“ (1953). Макар повечето и по-зрелите му творби да са от следвоенния период, той не е характерното явление за това време, а по-скоро литературно наследство, ехо от 30-те години. И нищо чудно — този писател е от друго поколение. Серията романи от последните му две десетилетия (сред които „Наемният“, 1955; „Двама за реката“, 1961; „Тухларната“, 1964, и др.) позаглъхват в прибоя на литературната вълна на „сърдитите млади хора“. Това е разбираемо — когато излизат „Щастливецът Джим“ на Джон Уейн и „Път към висшето общество“ на Джон Брейн — съответно през 1954 и 1957 г. — шестдесетгодишният Хартли определено не е млад, нито пък е сърдит. За сметка на това е доста сардоничен — на моменти дори сатирик със сух, стипчив сарказъм. Още при дебюта му в писателското поприще, по повод на романа „Симонета Пъркинс“ (1925), критиката посочва основните отлики на неговия писателски почерк: хладен, бистър стил; остър, интелигентен рисунък; наблюдателни, прецизни ескизи. В тематиката си, пише критикът Джилбърт Фелпс, Л. П. Хартли проявява искрен интерес към проблемите на личността и в най-добрите си изяви може да бъде отнесен към традицията на Хенри Джеймс, наследена, видимо, през Е. М. Форстър.

В „Посредникът“, познат на българската публика от едноименния филм, сюжетът е безхитроsten: тринадесетгодишният Лео гостува през лятото в имението на съученика си Маркърс, който е от „голямото добрутро“. Сестрата на Маркърс, Мариан, е сгодена за добра партия и по замислите на майка си трябва да украси семейното богатство на банкерите Модсли с титлата на виконт Тримингъм. (Това сродяване на обедняващата поземлена аристокрация и имуществено силната едра буржоазия не е ново в английската литература. А и не само там — амбициите са загатнати още в Молиеровото заглавие „Буржоата благородник“.) Но красивата наследница обича не лорда, а арендатора, който обработва негова земя — младия фермер Тед Бърджес. (Тази тема също е позната: откриваме я в първия роман на

Харди „Беднякът и дамата“, във връзката на горския Мелърс и лейди Чатърли от романа на Д. Х. Лорънс и на още ред места.) Малкият Лео става посредникът, който пренася любовните писъмца между богатата красавица и селянина. Възниква сложна социално-психологическа ситуация, която, като други „гранични“ или „междинни“ състояния, е обикнат обект на писателско внимание в литературата на нашия век. Наблюдението и описанието Хартли води от името на Лео, невръстния участник в събитията. Социално той стои между Мариан с аристократичните ѝ аспирации и сина на земята Тед. Това положение е стратегически добре подбрано: очите на нисшестоящия са много проникателни за фалша на хайлайфното лустро и Хартли успешно прилага изпитания прием на Текери, който в „Записките на Йелоуплъш“ разголява света на господарите с „безмилостния поглед на лакея“ (Дейшиз). Чистосърдечният детски разказ, постигащ пределна действена сила, също е използван от не един писател — може би най-ярък пример е Марк Твен в „Хъкълбери Фин“. Новото у Хартли е едно интересно съчетание на „детско-възрастна“ реч: героят ни поднася реминисценции от ранна възраст, осмислени в съзнанието му на петдесетгодишен мъж. В този ретроспективен фокус е синорът на две столетия: годината е 1900, прословутият *fin de siècle* тъкмо е преминат, Англия е на прага на исторически промени.

Мимоходом маркирали мястото на Хартли в литературната приемственост, нека видим и няколко момента от епохата, отразени в романа. Царуването на Виктория (1837–1901) е към своя край; сградата на „викторианството“ е на доизживяване. През 1903 г. в устоите ѝ ще избухне сатирата на Самюъл Бътлър „Пътят на всичко тленно“ като динамитен заряд, биещ в семейния деспотизъм и религиозното лицемерие на онази епоха. „Посредникът“ показва как ги е видял Хартли с отстъп от половин век: в лицето на тираничната мисис Модсли, в намеците на Маркърс за „страхолюбците“. А доколко псевдодобродетелта е идеал на времето романът ни подсказва чрез майката на Лео — мила женица, дележаща пенито на две за отглеждането на сина сирак, но и тя заражена от снобизма и показната набожност: „Не бих желала да допусна светски мисли, но понякога се налага да сме светски...“, поучава сина си тя, съветвайки го да ходи с домакините си на неделна служба, но... дано е с карета (по-престижно!). Общо взето, моментът е уловен още от Текери с

Бъняновата алегория „Панаир на суетата“ и отнесен на адрес от Голсуърти с „Островът на фарисеите“. Хартли само добавя няколко детайла.

За разлика от майката на Лео, покойният му баща е бил умен човек, разграничил се от вкуса на времето. Той не споделя шовинистичните имперски лозунги на английската върхушка през Англо-бурската война (1899–1902). Това е една от първите антиколониални войни — по същество националноосвободително движение, поради което Шоу и другарите му социалисти от Фабианското общество отричат британската военна интервенция в Трансваал и Оранжева земя. Романът не ни казва, че бащата на Лео е социалист, но отчетливо го нарежда при прогресивно мислещите за времето си англичани.

Така че, без да е изрично социален писател, Л. П. Хартли създава една обстойна и поразително вярна картина на социалните отношения в Англия от началото на века. Всъщност трудно би могло да бъде иначе. Литературата по определение е огледало на живота: престане ли да е това, става пищно ковъорче.

Пример за вярна догадка в художествено непретенциозно, но докоснало се до социалната проблематика творчество, откриваме дори у писател като небезизвестния и в нашата история Бенджамин Дизраели. Макар и върл консерватор в политиката, в романите си от чартистките години на миналия век той признава истината за „двете нации“ — двете враждебни класи в пределите на буржоазната държава, видени като автономни общности в конфликт. Поради социалните ужаси на 1830-те — 40-те години Англия е на ръба на революцията, затова апологети на съществуващия строй като Дизраели търсят палиативи за оздравяването му. Групата „Млада Англия“, възглавена от писателя политик, проповядва т.нар. „феодален социализъм“ — патриархална грижа на господарите за икономически подвластните, очакваща в замяна смирено подчинение. На дело този патериализъм се изразява в крикет мачове и други смесени светски прояви, „неудобството от които личи дори в тогавашната преса“, споделя Шийла Смит. Изглежда, тази практика е била възприета от силните на деня, защото крикетът като път към „класов мир“ е описан и в романа на Хартли. Лордовете Тримингъм са поддържали традицията цели десетилетия, сетне я подема банкерът мистър

Модсли. „Така ония мируват“ („This helps keepphem quiet“ — к.м.), казва за селяните Маркър на Лео. Репликата, вероятно чува от възрастните обитатели на замък, ясно разкрива подбудите за този благодушен „демократизъм“, за това смещение на олигарси и илоти веднъж в годината. И чест прави на Хартли коментарът на играта чрез спомена на възрастния Лео Коулстън. Състезанието на фермера Тед и виконт Тримингъм не е видяно само като биологичната борба на мъжкар за спечелване на плахата самка, нито като романтичния турнир-единоборство между сакс и норман; троянец и ахеец — в тълкуването на Хартли то има и строго социални измерения:

*Наемателят срещу наемодателя, плебят в спор с патриция, крепостният против владетеля на крепостта — това бяха участниците в драмата.*

По такъв начин иззад интригата в романа се надига — неясна, но огромна, заплашителна — колизията; иззад любовното съперничество на земеделец и земевладелец излиза друго противостоеие — на селото и замък. Е, думи като „класов антагонизъм“ няма да срещнем у Хартли — те не са в речника му. Стига и това, че е видял тези два свята и границата, която ги дели; стига и отговорът, който негласно дава — че опитът на Лео да съчетае двете непримирими социално-психологически нива е инфантилен опит, логично довел до срыв.

Понеже Лео сам не се е определил. Той се раздвоява между фактите на зрелостта и фантазиите на детството, между филистерските апетити на майка скобка и философските интереси на баща библиофил. Когато Лео е на колата сено в селския двор, той е чист и човечен; когато се мъчи да говори френски с напън за светска поза, става издайник. Но на момчето явно му е по-добре с Тед, макар да му се струва, че ги дели „социална пропаст“. И в Брандъм Хол до края не става ясно кой е по-близък на Лео: господарчето Маркър, което го е поканило, или слугата, който вижда в гостенчето социално равния. За Хартли аристократичните превъплъщения на новоизпечения салонен лъв Лео — зодиакално и по име предопределен да преуспява! — са повод за съжалителна усмивка и извор на комизъм. Лео трябва да усвоява благородната леност на висшите класи и да хвърля дрехите си където завърне, не да ги сдипля, както е учен вкъщи. Само „простаците“ ядат овесените ядки на закуска седнали — и Лео чинно разнася чинията си, треперейки да не я разсипе, и закусва прав, за да

бъде като господата. Може би ще се наложи да подражава на младия Модсли във всичко? Маркъс „имаше навик да говори лошо за хората, особено за низшите класи. Според него това беше *façon de parler*“. На Лео, който носи и закърпенко, на Лео, който пристига без лятно костюмче и завира в дебелиите дрехи, не му е лесно с Маркъс, който на всяка крачка го назидава относно „добрия тон“. Чехли се носят само вечер, след чая, но сутрин, след закуска, са табу — само банковите чиновници слизат с тях на закуска. И смее ли синът на банковия чиновник да признае произхода си пред сина на банкера? Колкото и да се преструва, че знае родословията на английските перове, в разговора си с първия пер, когото среща, Лео издава близостта си с Тед, земеделеца. И лордът го апострофира: „Вече сте на «Тед»?“. Мисис Модсли също е предупредила: „Ние не се познаваме с него в обществото“. Сам Тед определя общественото си положение така: „Аз не съм това, дето му викат джентълмен фермер. Аз работя“. (к.м.)

Тук е редно в скоби да обясним, че делението на двата свята в описваната действителност върви по този признак — дали си от осигурените, безделните, или работиш с ръцете си. Затова и двамата големи критически реалисти в английската литература от XIX век — Дикенс и Текери — сякаш са си поделили обществото като обект за наблюдение. Текери рисува висшите социални кръгове, Дикенс — средните слоеве и низините. Както отбелязва Арнолд Кетъл, героите на Текери могат да слязат в социалния си статут, при мъжете — до военни, картоиграчи и мошеници, при жените — до гувернантки или проститутки. Смъкне ли се още по-ниско персонажът, оцапа ли си ръцете с труд, той става анонимен, *нихил*, вакуум, и мисис Модсли и ней подобните престават да го забелязват. А писател като Дикенс, който възпява нищите, понеже сам е бил един от тях, елегантната върхушка обявява за „вулгарен“. („Възпитавали са ме да не чета Дикенс!“ — доказва изтънчеността си един от кентърбърийските архиепископи.)

По тези и сходни причини нашият Лео не може да реши кому симпатизира и кому желае победа в крикет мача — външния израз на съсловни сблъсъци. Не е съвсем наясно и къде би предпочел да пие чай — при честния, мъжествен, топъл Тед, но в бедната му кухничка, от проста чаша; или от скъп сервиз в салоните им Брандъм Хол, където със студен стоманен поглед изискано сервира мисис Модсли. Има и

друго: Лео скоро усеща с неудобство един неканен спътник на светските успехи — компромиса със съвестта.

\* \* \*

Наред с двата полюса на социалния спектър Хартли описва и низ други опозиции, градирани към кулминация: реалност и илюзия, естествено и изкуствено, чест и непочтеност, добро и зло. И всред основните му теми е нравственото самоопределение на личността. Мариан Модсли е пред дилемата кой мъж да избере — любимия или изгодния? На кое да откликне: на зова на сърцето и природата или на светския диктат? Да се остави ли в ръцете на селекционерите с тяхната страст към ездитни родословия („... чифтосваха ни като коне!“); да допусне ли институализираното сводничество, което превръща брака в „узаконена проституция“ (Маркс) — или да следва чистите си пориви? „Мариан, защо не се омъжиш за Тед?“ — пита я Лео (с устата на младенци говори истината!):

*За миг тя вдигна поглед, но в този миг на лицето ѝ се изписа цялото страдание, което бе преживяла; душата ѝ се разкри като на длан.*

— *Не мога, не мога!* — простена Мариан. — *Не виждаш ли защо?*

Откровено, момченцето не вижда защо. Не вижда защо Мариан, която знае, че единственото проклятие е „сърце без любов“, тръгва по „златната следа“ на родителите си. А къде води тази следа? До задушевната (или задушна?) атмосфера на банкерски доходи и лов на титли, в която съпрузите се обръщат на име единствено в кризисен момент. В епилогичния рефрен на Мариан „Бяхме много задружно семейство“ звучи тънката авторова ирония. С това Хартли засяга една известна тема в традицията на англосаксонското (и на световното) изкуство: изборът „люкс вместо любов“. Темата шества из безчет произведения на всякакви нива — от гениалния роман на Емили Бронте „Брулени хълмове“ до песничката жалба във филма „Кет Балу“ за девойката, продала „душата си чиста за плюш и мъниста“ („She bartered her graces for silks and for laces“). А Мариан действително е възприела един нездрав модус вивенди. Програмата ѝ е

максималистична: „И младоженката сита, и любовникът цял“. (Хартли неслучайно въвежда в действието сходна перифраза на известната поговорка.) Позицията естествено е неудържима. Платила дан на суетата и снобизма, Мариан погубва любимия си, опустошава и своя живот, и живота на Лео.

Ала и Лео трябва да разрешава дилеми от нравствено естество — и като малък, и като голям. Като дете, той със сърцето си усеща, че чувството на Мариан и Тед е чисто, затова естественият му инстинкт е да им помага; но с разума си разсъждава, че поведението им е обществено осъдително — това са наслоенията в съзнанието му от социалната условност, за която връзката на господарка и слуга е светотатствена. Тук Хартли е напълно в духа на описваната епоха — този конфликт присъства осезаемо в англо-американската литература от края на века. Оскар Уайлд, макар и не най-убедителният моралист, в пиесите си противопоставя естественото чувство за добро на изсушаващата стандартна добродетел. И Твеновият Хък е в душевна борба как да постъпи: по законите на южняшкия морал, който благославя робството, или според повелите на съвестта, която го оспорва. (Хенри Неш Смит нарича тази дихотомия „изправно сърце и деформирано съзнание“.) Затова и Лео се измъчва в хамлетовски двоумения; да бъде или да не бъде „пощальон“:

*Имах странното усещане, почти илюзия, че една част от мене се е разположила далече назад, навярно сред пояса дървета отвъд реката, и оттам можех да наблюдавам себе си — приведена фигурка, дребна като бръмбарче, сновяща насам-натат по неясната лента на пътя. Навярно това бе онази част от мене, която нямаше да занесе писмото. Това двойствено видение остана в съзнанието ми и ме раздвояваше, докато стигнах портите на фермата.*

Макар и да предава това писмо, Лео решава да дезертира от поста си на посредник, за да осуети възможните беди от тази опасна връзка. И стига до второто си голямо колебание — ако изпрати молбата за отзоваване, ще загуби възжелания велосипед. Изкушението е голямо, но Лео устоява — отказва се от „подкупа“.

*Писмото бе в ръката ми; само да го скъсам, и велосипедът е мой. Последва миг на мъчително раздвоение. Сетне пъхнах писмото в пощенската кутия и се изкачих по стълбите на пръсти, с разтуптяно сърце.*



Хартли акцентува кулминацията в духовното развитие на героя си с фолклорно-епичната „трикратност на действието“. В епилога Лео Коулстън за трети път трябва да решава: да направи ли чуждите опустошения, или да спазва правилото си: „Никога повече посредник“. И тук героят надмогва отчуждението и прави крачката — излиза от черупката на екзистенциалния изолационизъм. Макар дискретен, идейният момент е в съзвучие с Хемингуеевото мото на Джон Дън: „Никой човек не е остров, отделен от другите...“. Оттук до колективното начало остава малко. Както и журналистът Фаулър на Греъм Грийн се убеждава („Тихият американец“, 1956), позата *pop-engage* е нереална — в крайна сметка всеки трябва да вземе страна. Това важи и за писател като Хартли: при все че не е социално ангажиран с тезисна постановка, той не е могъл да избегне социалните прозрения. Тоест, макар и плахо, е взел страна. Всъщност „Винаги вземах страна — понякога няколко страни“, себеосмива се детето старец Лео. Дали това не е една откровена самоирония на автора, съзнал абсурдното в несигурната, люшкаща се поза „по средата“? Дали в натрапливата нервна привычка на учението Лео притеснено да пристъпва от крак на крак, не съзираме алегория на едно поведение в изкуството: миогледната неустановеност на либерала хуманист без здрава почва под нозете? Да, Лео Коулстън, да, Лесли Поулс Хартли — познато е интелегентското пристъпване от крак на крак...

\* \* \*

Вижда се, че романът пред нас съдържа стойностни моменти, предлага на читателския вкус хубава, едра ядка от социални и морално-етични проблеми. А сладката плодова обвивка — формата? И тя е сочна. Белетристичната техника на Хартли включва широка гама символни построения — и ясни, и ефектни. Темата за сърдечното и физическо привличане е загатната още на първа страница в пролога, с двата магнита. И през цялото действие се разполагат магнитните силови линии на любовта. („Природна работа“, би казал тук Тед Бърджес!) А това, че през десетилетията магнитите отслабват, е личната трагедия на Лео Коулстън — бавно изсъхнал, почти загубил способността си да привлича и да е привличан. Малки магнитчета има

дори на термометъра на мистър Модсли — ето ни връзка и с „температурната“ символика. Защото лятната жегата също е повторяем мотив в романа (състоянието in heat, „разгорещеност“, описва любовния период при животните, просторечното „разгонване“). Апотеозът на природното начало предлага тази символна линия. С него е свързан и растителният многозначен символ — „лудото биле“, *Atropa Belladonna*. Диворастващият храст, който вирее в пустата барака, далече от „цивилизацията“, е като чувството на Мариан и Тед, които се любят под сянката му. Жегата, т.е. стихийната страст, кара и двете да избуят неудържимо. Но в буйната виталност на лудото биле има нещо злоещо — растението е отровно. Наистина смъртна опасност е надвиснала над двойката, осмелила се да застане над зиналата социална пропаст. С това символът обединява две традиционно близки теми — любовта и смъртта, Ерос и Танатос. Образът също така съчетава женското и мъжкото начало. Разлистената *Bella donna* (букв. „красива дама“), ни казва Лео, „стоеше там като жена“. (Скоро в бараката ще видим Мариан, „изправена до вратата в очакване на някого“.) А стволът на растението е символ на мъжествеността — когато Лео изтръгва храста, когато е решил да убие връзката на Мариан и Тед, стволът поляга на земята, замъртвял. Въвеждайки с тази образност големите универсални на битието — плодовитост и разтление, живот и смърт — Хартли конкретизира идеята за биологическия кръговрат в природата, възпят драстично шаржово от Шекспир с гробарската сцена в „Хамлет“ или от Блейк със сборния му символ *Утроба-Гроб*.

В романа на Хартли смъртта привидно побеждава живота — младият левент Тед умира нахалост, но в голямата житейска развръзка животът надделява над смъртта — кръвта на Тед остава да живее чрез вечното възпроизводство. В символа на растението виждаме още отпратки на авторовото „послание“: жизненото, разлистено, „лудо биле“ е благословено от природата — като естествено поникналата любов на Мариан и Тед. Обратното, грижливо гледаната флора на мисис Модсли в цветната леха е като измъчената брачна връзка на Мариан с аристократа: утилитарна, показно красива, анемична. Сравнението обаче е с по-големи измерения от темата „брак по сметка“. Това е въпросът за взаимодействието на две култури, две светоусещания: демократичното и елитарното, естественото и

салонното, народностната простота на Марк Твен и елегантния финес на Хенри Джеймс, негърския спиричуъл и фугата. Почти до края на миналия век второто доминира в официалната култура: самият Л. П. Хартли, възпитаник на Хароу и на Оксфорд, е видимо негов продукт. Но фактът, че в средата на нашия век дори този писател арбитрира като посредник между двата културни етноса, е най-красноречиво доказателство за възхода и жизнеспособността на първия. Дори в натуралистичен контекст като репликата на Мариан: „Какво те кара да мислиш, че съм спала на земята?“ звучи намек за антеевското докосване — извор на сила.

Всред кодовата система на романа откриваме и символика на одеянието — новите дрехи са „другата кожа“, защитната окраска на Лео; уви, един посредник често има хамелеоновы отнасяния. Сблъскваме се и с именна символика. Внукът на Мариан, с криворазбраните си норми за истинност и порядъчност, се срамува от потомственото си име Едуард, което е саксонско, сиреч „селско“ (а пък и умалителното Нед би го отъждествило с Тед, същинския му дядо); той предпочита да се казва Хю (нормано-френското Хуго). Още по-ясна е ситуационната символичност в романа. Лео, помъкнал се с възженце на врата, е олицетворение на натрапения дълг; Лео, проснал се възнак, като живо погребан, е сякаш преносното изражение на този, който се бори с творящите живот стихийни сили:

*Лежах на открито, все още стиснал в ръце ствола, впил поглед в разперените като огромна метла корени, които продължаваха да ръсят по лицето ми бучици пръст.*

В изграждането на характерите Хартли е майстор, макар сравнително традиционен. Отглас от еволюционизма — отчасти самюълбътлъровска нотка — е съобразяването на отделните герои с родителския фон (в генетика и поведение). Виждаме това при Лео, Маркъс, Мариан, внука й. Портретите са семпли, но важното е винаги наблегнато, както при описанието на Мариан в последната сцена: „Гримът й беше прекален, обноските — изтънчени до показност“. В езика на героите си Хартли влага рядък психологизъм. Преливащата гледна точка на изповедното повествование — от детски към зрял изказ и обратно — е истинско белетристично постижение. Понякога имаме речево правдоподобие и на двете нива: метафори като „голям капитал доверие“, „мой пасив“ и др. са вероятни и при подрастващия

(наслушал се на банкова терминология от татко си), и при възрастния, за когото тези изрази са ежедневие. Другаде двете нива на изразяване са отчетливи: сянката на любовната двойка, гласи споменът, „се свиваше и разпускаше като чадър“. Асоциацията с чадър е на детето (то стои мокро под дъжда); възрастният Лео е дискретно графичен.

Спиралообразното развитие в природата битува и в композицията на романа. Кръгът се затваря с постъпателно „отместване“ от две поколения. Внукът на Тед е същият рижокос красавец („зряла нива“): виконтът вече е с кадифените спортни панталони на фермера и връща дядовия си дълг на Лео, като на свой ред му става пратеник.

\* \* \*

Хартли не прави изкуство за изкуството, така че да потърсим дидактичното в романа. От поуките, първата поднася нравствено-етическия момент със социален привкус. Очевидно, не „черната магия“ на момченцето и не кабалистичната прокоба тегнат като проклятие над внука Едуард. Друго го гнети, друго е разрушило щастието на предците му: проклятието на предразсъдъка. Донякъде помъдрялата в страданието Мариан иска потомъкът ѝ да превъзмогне този предразсъдък, да бъде това, което тя не е могла да бъде. А според съвета ѝ, и Лео, излекувал се от травмата, излязъл от затворения кръг на своята алиенация, все още би могъл да се изпълни с жизнен сок и да покълне.

Макар и необичайно, в романа има повод и за обществено-политическо ниво на тълкувания. Лео доказва, че човек е обществено животно с разрешението на опозицията „Аз — Другите“ — и като малчуган в лятна ваканция, и като кабинетен учен. Скептично слуша той възпоминанията на Мариан: „Нашата любов бе нещо красиво; ... бяхме готови да изоставим всичко...“. (Дали? Наистина ли? — запитваме се заедно с Лео.) Инстинктът за себеоправдание е силен у старата виконтеса: „Виновен е този грозен век, който осакати всичко човешко у нас и пося смърт и омраза там, където по-рано имаше любов и живот“. Чуто като посмъртно обвинение към мисис Модсли и нейното верую, в това има нотка истина; остава да се уточни кое от

този век осакатява, понеже, ще се съгласим, той не е така повсеместно „грозен“. Генезисът на смъртта, на омразата, дори на Чърчиловия образ „желязна завеса“ (явил се в романа със смисъла си отпреди речта във Фултън) е в манталитета на мисис Модсли и сър Уинстън, които винаги делят света на две — по вертикалата и по хоризонталата: със стоманения поглед на студено социално безразличие и със стоманения звек на арсенали в студената война.

„Посредникът“ поднася и друга литературно-епична поука. „Синята кръв“ се оказва стерилна, без потомък. Приемникът, поел скиптъра на живота, иде от низините. Това е позната още от Средновековието тема, възпята във фолклора и народностното литературно творчество: свинарят става цар, конярят — император, селянинът Санчо е губернатор и раздава правосъдие, а принцът и просякът се различават само по одежда. Доколко притчата на Хартли е съзнателно иносказание, не можем да гадаем; но тя провъзгласява една красива „поетична правда“. Мисис Модсли е своего рода лейди Макбет, която в името на короната би смазала собствената си рожба. Ала, макар и в истеричната си жад за власт и титли тя да сее смърт, все пак потомците на Банко са крале — низвергнатият е помазан от природата за родоначалник, възтържествува справедливостта.

В романа се разсъждава и за още два свята — на илюзорното и на реалното. Те съществуват и в литературното творчество — светът на сладникаво-сентименталната илюзия и светът на реалистичното изображение. Макар „Посредникът“ на Л. П. Хартли да е осмислен без остри акценти, да е най-вече ведро занимателно четиво, той е в света на правдивото повествование.

Спас Николов

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.