

**ВЕНЦЕСЛАВ КОНСТАНТИНОВ**  
**„ХОМО ФАБЕР“**  
**ОДИСЕЯ НА „МОДЕРНИЯ**  
**ЧОВЕК“**

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

*Faber est suae quisque fortunae!*  
Appius<sup>[1]</sup>

# I.

Всяко време има своите митове...

Новото време роди мита за „модерния човек“.

Още Сьорен Киркегор използва този образ, за да охарактеризира един зародил се и все по-бързо развиващ се *човешки мит*. А по-новите философи, преди всичко екзистенциалистите, внесоха нови, застрашителни черти в това явление, обявиха го едва ли не за универсален феномен, за господстващ белег на съвременния свят.

„Модерният човек“ шестува навсякъде — не е скрит зад определена професия, в определена обществена прослойка, няма определена възраст и пол, расова и национална принадлежност; може да бъде срещнат и в прашните канцеларии, и из луксозните курорти, в държавния апарат, в научните и техническите среди, в Европа и в Америка, навсякъде... Но той има една обща, отличителна черта — неговата отчужденост от заобикалящия го свят, а също и от самия себе си.

Какво значи това?

Характерна за „модерния човек“ е неговата неприродност, той не се усеща повече като част от световния живот, от вечния кръговрат на материята, за него природата съществува само доколкото тя може да му служи или доколкото той може да я вмести в своите често наукообразни представи за битието. Така „модерният човек“ чувства живия живот като нещо чуждо, досадно, неуютно, а себе си схваща като някакъв болестен израстък, като „тумор на творението“. (Мотивът за „тумора“ е станал, кажи-речи, класически).

„Модерният човек“ е ограден от вещи, а също и от техника. Той е отрупан с продукти на цивилизацията, без които всекидневието му е немислимо — автомобил, хладилник, телефон, телевизор, магнетофон, кинокамера, фотоапарат, електрическа самообръсначка... Поради изобилието от вещи, „модерният човек“ не е свързан с тях, той не ги обича, за него те са подменяеми. Така той няма и дом, а само жилище,

което обикновено често сменя. Макар понякога да мечтае за семеен кът, за уседналост, той се задушавя във всяко по-трайно убежище. Любимото обиталище на „модерния човек“ е хотелът с всичките му универсални удобства, с неговата безличност и еднотипност. Така и героят на Макс Фриш казва: „Предпочитам да бъда сам! Дори видът на стая за двама, стига да не е стая в хотел, която човек може винаги да напусне, а именно стая за двама души като постоянно жилище, ме кара да мисля за бягство в чуждестранния легион.“

Характерно за „модерния човек“ е и това, че той много пътува — за него пътуването е всекидневна нужда, едва ли не мания. Но то не е средство за опознаване на света, за сближаване с непознати, интересни хора. За него пътуването се изразява в един обичаен маршрут: жилището, колата, гарата или летището, влака или самолета, хотела, бара и обратно. Така за „модерния човек“ светът е мъртъв, той пътува като призрак през призрачни земи, без да оставя следа в тях, нито те в него“.

„Модерният човек“ е космополит. Той няма родина, роден град, той няма траен контакт с родители, близки, деца, приятели. Той е сам, „захвърлен в света“, запокитен като стрела в пространството“ (Норберт Винер). Той не се усеща принадлежен към човешкия род, а също няма чувство за история, живее извън времето, покрай времето; за него съществуването е сбор от моменти, а не нещо цялостно, подчинено на природните и исторически закономерности.

Ала най-силно е като че отчуждението на „модерния човек“ в неговия интимен живот. Той не обича да се „заангажира“ в „любовни авантюрки“. Сменя жените, съответно мъжете си, както вещите си. Но това не значи, че е развратник, напротив, той е своеобразен моралист, държи на мнението на околните, доколкото те са себеподобни. За него обаче не съществува еротика, а само секс, и то схващан като механика, като спорт, като „сексуална хигиена“; за него няма любима или любим, а само партньор — заменим, безличен, ненужен.

„Модерният човек“ живее за себе си, но той е отчужден и от своето „аз“. Сам се схваща като „неидентичен“, лишен от самоличност, чужд на собствената си идея за себе си. Той живее, подражавайки на околните, които също живеят чрез подражание. Така той се мрази, но постепенно и това чувство го напуска — той става безразличен към себе си. Основните му душевни състояния могат да се изразят с думи

като скука, досада, отвращение, погнуса. „Модерният човек“ твърде често не е „във форма“, но той не е непременно тъжен, той просто не знае къде да се дене и затова обикновено пие, макар забравата в алкохола да не му доставя особено удоволствие. Той би казал, ако изобщо разговаряше на тази тема, с думите на инженер Фабер: „... Имам само едно желание — никога да не съм съществувал на този свят!“

## II.

Темата за „алиенацията“ е една от основните теми в модерната литература.

Едва ли има съвременен писател, който да не е опитвал перото си в нея. Ето няколко характерни имена, станали неотделими от представата за отчуждения герой в литературата — Гогол, Достоевски, Чехов (те също са „съвременни“ от определен ъгъл на зрение), Джойс, Пруст, Кафка, а също Сартър, Камю, американците Фокнър и Хемингуей.

Едни автори само констатираят състоянието на нещата, иронично се надсмиват над героите си, сами вече жертва на алиенацията, какъвто е случаят с Джойс и неговия „Улис“; други търсят „пътищата на свободата“ и не ги намират; трети не могат да откъснат погледа си от надвисналата като дамоклев меч присъда над главите на героите им и по модата на Кафка ги обричат на самота и смърт, която не оставя след себе си нито диря от светлина.

Макс Фриш спада към писателите, които се обръщат към тази тема от позицията на моралиста. И в романа си „Щилер“, и в „Хомо Фабер“ той подлага на критически анализ „модерния човек“, поставя героите си в крайна, „гранична ситуация“, провокира ги и отчита техните реакции, като в последна сметка ги довежда до прозрение. Макар и стигнал до гибелен край, отчужденият герой на Макс Фриш предава своето озарение на читателя, подкрепя го в собствената му борба с пълзящата алиенация, внушава му идеята за човечност, органичност, просветеност в отношенията му със света, с хората и със себе си. Затова творчеството на Макс Фриш е дълбоко хуманистично и отговаря на задачите на едно извеждащо към светлина изкуство. В своя „Дневник“ от 1946 година Макс Фриш казва: „Изпитвам страх от такъв вид изкуство, което се представя за най-възвишено, а търпи най-ниското... Мисля си за Хайдрих, който свирел Моцарт... Изкуството в този смисъл, изкуството като нравствена шизофрения, ако може да се каже така, е тъкмо обратното на нашата задача. А изобщо остава под

съмнение, дали е възможно да се отдели художествената задача от човешката. Ние се нуждаем от духовност, чийто главен отличителен белег не е на първо място някакъв талант, който представлява добавка, а съзнанието за отговорност.“

Макс Фриш е роден на 15.V.1911 година в Цюрих в семейството на архитект-строител.

Първите си литературни опити прави още като ученик, когато изпраща на прочутия немски режисьор Макс Райнхарт една от юношеските си пиеси. В продължение на две години, които Фриш ще нарече по-късно „странни и неудовлетворителни“, той следва германистика в Цюрихския университет. Но е недоволен от хуманитарните дисциплини, недоволен е и от преподаването в университета, който му прилича на „универсален магазин без център“.

През 1933 година, годината на фашистките класи в Германия, умира бащата на Макс Фриш и той напуска университета. Като журналист на свободна практика предприема дълги пътувания — обикаля Чехословакия, Унгария, Сърбия, Босна, Далмация, стига до Черно море през България и опознава Гърция с нейните старини. През следващите години излиза от печат и първият му роман — романтичен пътепис, чието действие се развива по Далматинското крайбрежие.

На двадесет и пет годишна възраст Фриш се вдълбочава в творчеството на Готфрид Келер, чийто роман „Зеленият Хайнрих“ го пораждава като ясновидство и променя много от възгледите му за нравствения облик на пълноценния човек и гражданин. Като парадокс тъкмо заниманията му с Келер го довеждат до решението да скъса с литературата и да се отдаде на някоя „положителна“ професия. Фриш изгаря всичко написано от него дотогава и се записва студент по архитектура в Швейцарския политехнически институт в Цюрих (института, в който е учил и героят му Валтер Фабер).

Фриш си създава име на архитект и упражнява тази професия в продължение на петнадесет години, като противно на първоначалното си решение не престава да пише. Така архитектът-писател развива своя концепция за „швейцарския стил“ в архитектурата, публикува статии по този въпрос и спечелва конкурс за модерна лятна къпалня в Цюрих, която и днес още спада към съвременните забележителности на града.

Хонорарът от изпълнението на този проект позволява на Фриш да открие собствено архитектурно бюро. Едва през 1955 година той преустановява архитектурната си дейност и се отдава изцяло на литературата.

През 1952 година Фриш пътува из Америка, престоюва в Сан Франциско, в Мексико и в Ню Йорк. След това се преселва в Италия, а от 1965 година живее в Тесин — Южна Швейцария. Писателят много пътува, посещава няколко пъти Гърция и Латинска Америка, а през 1966 и 1968 година — Съветския съюз.

За творчеството си Макс Фриш е отличен с много швейцарски, немски и международни литературни награди. Пиесите му не слизат от сцените на световните театри (у нас е познат от постановките на „Бидерман и подпалвачите“, „Андора“ и „Дон Жуан или Любовта към геометрията“), а романите му са преведени на почти всички културни езици.

Въпреки заричането си да скъса с литературата Макс Фриш още като архитект си създава име на проникателен писател и драматург. Световна известност му донасят пиесите „Ето че те отново пеят“ (1945), „Санта Крус“ (1947), „Китайската стена“ (1947), „Когато войната свърши“ (1949), „Граф Йодерланд“ (1951) и най-вече „Дон Жуан или Любовта към геометрията“ (1953), „Бидерман и подпалвачите“ (1958), „Великият гняв на Филип Хотц“ (1958), „Андора“ (1961), „Биография — игра“ (1957) и „Триптих“ (1978). Впечатленията си от буржоазното общество, мислите си за съдбата на човека и своите философски схващания за света Фриш излага в белетристичните си творби, сред които личат романът „Мъчни хора“ (1943), повестта „Бин или пътуването за Пекин“ (1944), „Дневник 1946 — 1949“ (1950), трите известни романа „Щилер“ (1954), „Хомо Фабер“ (1957) и „Ще се нарека Гантенбайн“ (1964), схващани като своеобразна трилогия, обединена не по съдържание, а по идея, „Дневник 1966 — 1971“ (1972) и двете повести „Монтаук“ (1975) и „Човекът се появява в холоцена“ (1979).

Днес Макс Фриш, наред с Фридрих Дюренмат, е едно от водещите имена в съвременната швейцарска литература.



### III.

„Хомо Фабер“ е сред най-характерните белетристични творби на Макс Фриш. Това е роман за мястото и ролята на интелектуалеца в днешния свят, за неговите рационалистични заблуди и поражения. До голяма степен книгата носи автобиографични черти и е своеобразен „духовен животопис“ на писателя.

Като подтик за създаването на романа може да се смята общуването на Фриш с престарелия Томас Ман в Цюрих и с неговото творчество след завръщането на прочутия писател от емиграцията му в Съединените щати. Сам Томас Ман мъчително е търсил отговор на проблема „интелектуалец-общество“ и му е посветил едни от най-хубавите страници на огромното си белетристично дело. Достатъчно е да споменем романа „Доктор Фаустус“. Макс Фриш обаче обединява в „Хомо Фабер“ темата за „интелектуалеца“ с темата за „алиенацията“, и то в нейното съвременно осветление.

Сюжетът на романа е банален. Баща, който се влюбва в своята изгубена-намерена дъщеря и с това разбива своя и нейния живот — каква прастара сантиментална историйка! Но Фриш умишлено разработва този сюжет като своеобразно предизвикателство към читателя. Самият сюжет е вече един бунт, провокация срещу „модерното съзнание“. Същото важи и за изобилието от случайности, от невероятни съвпадения като „граничен случай на възможното“. Но композицията има и друг смисъл — тя внушава представата за необхватните измерения на живота.

Инженер Валтер Фабер е технократ, но той може да бъде и лекар, и юрист, и доктор по философия, и счетоводител — той е „модерен човек“ или по-точно „модерен интелектуалец“. Буквалното значение на заглавието „homo faber“ е „произвеждащ човек“ и отправя към известния израз на Апий. Тук homo faber се схваща като антоним на homo sapiens, тоест на истинския, разностранен и цялостен човек, към когото „произвеждащият човек“ се стреми, ала не може да го постигне. Така романът е един отчет за отчуждаването на Валтер Фабер от

природния свят, от своя дом, семейство, град, от своите близки — майка, любима, дете, и накрая от самия себе си; а също отчет за завръщането на „героя“ към загубените ценности и за неговата физическа и духовна смърт пред прага на прозрението.

В книгата намираме сведения за младежките години на Фабер. Като ученик той е обичал природата, познавал е „донякъде“ своите родни Алпи, бил е „органичен човек“. Пътищата към отчуждението започват с противоестествената му връзка със съпругата на неговия учител по математика. Не просто разликата във възрастта прави тази авантюра безнравствена — тук липсва любов, липсва милост. След смъртта на жената той я забравя, „както се забравя водата, с която си утолил жаждата си“ и макар да носи цветя на гроба ѝ от смътното съзнание за извършена подлост, Валтер не може да се освободи от чувството за „абсурдност“, което го съпровожда занапред при всичките му „еротични стълкновения“. Единствено любовта му с Хана не е била абсурдна, но в това той вижда по-скоро изключение, а като „човек на разума“ Фабер се придържа към правилата, не към изключенията.

Втората горчива чаша, която не отминава Валтер Фабер по пътя към алиенацията, е сблъскването му с професор О. в Швейцарския политехнически институт. „Професор О. е бил за мене винаги нещо като образец... Той бе истински специалист. Никога няма да забравя как ние, студентите, облечени в бели престилки, се тълпяхме около него в чертожната зала и се заливахме от смях, като слушахме неговите откровения: «Нямам нищо против сватбените пътешествия, господа (това бе негова любима фраза), но едно пътуване е напълно достатъчно, всичко останало ще намерите после в публикациите; учете чужди езици, господа, но пътешествията, господа, са средновековна работа.»“ Професор О., който дори не е назован с цялото си име, е пример на безличен „специалист“, разсъждаващ „научно“ за света и явленията, „човек без качества“, образец на учена посредственост. Той успява да внуши на Фабер, а и на колегите му, че „професията на инженера е единствената мъжка професия“, а човекът е „покорител на природата“.

На тази „прогресивна“ теза Макс Фриш противопоставя антитезата, изречена от археоложката Хана: „Техниката е само трик, хитрост, която цели да преустрои света така, че да се отнеме на човека потребността от преживявания; техниката представлява хитър опит да

се ликвидира светът като форма на съпротивление, да се направи животът по пътя например на изменение на естествените скорости по-плосък, за да се унищожи битието на духа... Животът не е материя и не може да се овладее с помощта на техниката!“

Писател като Макс Фриш, който познава отблизо професията на техническия специалист, който сам е трябвало да решава дилемата техника — изкуство, и в последна сметка я е решил в полза на изкуството, има какво да каже по този проблем, познава неговите тънкости, претеглил е многократно всички плюсове и минуси, за да стигне до диалектическия отговор, до синтезата, че човекът не бива да се противопоставя на природата, а трябва да стане неин равностоен партньор — само тогава той ще я обхване в нейната цялост; а от сътрудничеството с природата; от органическата връзка с нея ще се реши и въпросът за „модерния човек“. Тук природата съвсем не се схваща в сакрален, в пантеистичен смисъл; за Макс Фриш природата е знак, символ на „естествеността“, на неотчуждеността в отношенията човек — вселена и човек — човек.

Защото, избягнал природата и природния ход на нещата, човек заживява, без да се съобразяват със смъртта, със законите на естествения кръговрат и по този начин сам се превръща в смърт — за себе си и за околните. Този възглед е обоснован в романа чрез поведението на инженер Фабер. Той не понася джунглата с нейната „цъфтяща разплутост“, понеже тя подсъзнателно му напомня за смъртта. Той страда от манията да се бръсне, понеже небръснат има чувството, че се превръща „в нещо като растение“, тоест в органично същество, подчинено на законите на растежа и смъртта, Фабер, подобно на смъртта, съществува извън времето — така той постепенно се идентифицира с нея и след като покосява живота на собственото си дете, сам умира от болестта на своя alter ego професор О. — рак в стомаха.

Инженер Фабер се е издигнал над „зоната на живота“, където вече няма емоции, няма преоживявания, където не вирее нищо и появява студ от вечния лед на чистия разум. „Аз не мога през цялото време да изпитвам чувства!“, заявява той. Кинокамерата не слиза от ръката му, той фотографира всичко, което би събудило у него някаква емоция — умъртвява го с помощта на техниката. Така той снима слънчеви залези, снима любовницата си Айви, снима своя обесил се

приятел, увиснал на телената примка, снима и Сабет, момичето, което е разбудило у него способността да преживява. Когато вижда заснетото, установява, че то вече не го вълнува, че реалността е унищожена. Фабер възприема отлитащия миг мъгляво, непълноценно. „Всичко изчезва, едва появило се, като на филм!“ Дори когато под влияние на Сабет изживява нещо, той трябва да го сравни с нещо друго, за да го определи; за него явленията са „като“ други явления, а не своеобразни, неповторими, неизразими. Така той вижда обляната с лунна светлина пътека „като посипана с гипс“, магарешкия рев възприема „като скърцане на несмазани спирачки“, морето като поцинкована ламарина, първия слънчев лъч „като фотография на електронен поток“.

„Човекът на техниката“ се стреми да подчини живота си, да устрои съзнанието си според принципите на електронноизчислителната машина, която, както казва Фабер, „превъзхожда всеки човешки мозък, понеже не преживява нищо, не познава нито страха, нито надеждата, които да ѝ попречат; у нея няма преднамереност по отношение на резултата, тя работи съобразно с чистата логика на вероятностите... Роботът опознава света по-точно от човека, той знае повече от нас за бъдещето, понеже го изчислява, не мъдрува и не се губи в мечти, а се ръководи от получените резултати...“ Тук Фабер повтаря грешката, за която предупреждава още Норберт Винер, бащата на кибернетиката — машината може само да имитира човека, ала не и да го замени. Машината работи според вложената в нея програма, но тя не е способна сама да състави програмата си, макар да се самоусъвършенствува. Машината няма и не може да има емоционален опит, без който човешкият живот е немислим; в машината не може да бъде вложена категорията „етика“, понеже тя не се поддава на алгоритмуване. Поради това машината е в състояние само „да решава“ поставените ѝ задачи („Аз съм свикнал да търся решения, докато ги намеря“, казва Фабер), но тя не може например да създава произведения на изкуството.

Отношението на Валтер Фабер към света на изкуството е ясен пример за неговата душевна сакатост и духовна недоразвитост. „За мене романите нямат никакъв смисъл“, казва той. „Митологията и въобще белетристиката не е по моята част“. Той разглежда скулптурите като предци на роботите. „Примитивните народи — казва

той — са се опитвали да победят смъртта, изобразявайки човешкото тяло, а ние — като го заменяме. Техника вместо мистика!“ Фабер може да оцени красотата само откъм нейната видима страна — дори Сабет, която обича, той възприема като статуя: „Така стоеше Сабет, обляхната от вятъра — стройна, изправена и безмълвна като изваяние“; усеща я като материя: „Тя бе удивително лека и в същото време гъвкава и грациозна — подобно усещане изпитвах, когато обхващах кормилото на моя студейбекър“, ала не и като дух, като душевност. За това той няма сетива.

Според Фабер кибернетичната машина е по-съвършена от човека именно понеже може по-точно да предвиди бъдещето, като го изчисли. Но ето че Фабер не е в състояние „да изчисли“ бъдещето си, защото вложените в машината на неговия разум данни са погрешни. „Всичко е лъжа!“ ще възкликне той по-късно, прозрял заблудата си. Колкото и да се утешава с теорията на вероятностите, той се сблъсква непредвидено с дъщеря си и я унищожава без сам да разбере как. Според Хана поведението на Фабер е напълно обяснимо, неговата грешка не е случайна, а е присъща на натурата му, както и целият му начин на живот.

Срещайки Сабет, Фабер започва своето „пътуване към себе си“, което е бавно и мъчително. Той кърти пласт подир пласт натрупани предразсъдъци, закостенялост, високомерие. Той трябва да преустрои напълно отношението си към света, към хората, към жената, за да се доближи до това „чуждо“ нему момиче. Защото самотата е била за него единствената възможна форма на съществуване. „Към най-щастливите мигове в моя живот спадат и минутите, в които напускам някоя компания, сядам в колата си, затварям вратата и пъхвам ключа в таблото, пускам радиото, запалвам цигарата си с автомобилната запалка, след това включавам на скорост и натискам педала на газта... Хората ме уморяват, дори мъжете.“ Валтер Фабер се смята за реалист, „аз стоя с двата си крака на земята“, заявява той, но в неговото безразличие към хората, към жената има непреодолим цинизъм; „Когато взимам Айви в прегръдките си, в същото време умът ми гъмжи от толкова други неща... в състояние съм да решавам наум някоя шахматна задача, докато Айви стене в ухото ми: «Щастлива съм, о мили, толкова съм щастлива!»“ И все пак — дълбоко в съзнанието на Фабер, отвъд бариерите на разума, отеква мисълта за Хана, за неговата

младежка, „неабсурдна“ любов. Като пътеводна звезда полузабравеният образ на тази жена го притегля от бряг на бряг, от страна в страна, и той неусетно се устремява към него, открил го смътно в лицето на Сабет. И едва след смъртта на своето дете разбира, че е пропуснал живота си, че нищо не може да се върне и няма спасение за веднъж сгрешилия — нито физическо, нито духовно.

След първото си „завръщане“ при Хана, при своята загубена човешка същност, Фабер предприема повторно пътуване, вече с прогледнали очи. Сега той се отвращава от „американския начин на живот“, който е смятал за образец, отвращава се и от американските „нашественици“, ненавижда ги — „Превземките им, че са щастливи, понеже са американци, понеже са без задръжки... А как само се държат на всяко свое party — стоят, пъхнали лявата си ръка в джоба на панталона, опрели рамене в стената, чашата в дясната ръка, гледат непринудено — истински настойници на човечеството!“ На тези „цивилизатори“ са противопоставени в романа „органичните хора“ от типа на индианците в Гватемала и жизнерадостните кубинци. (Единствено в Куба Фабер се чувства щастлив — „Аз славя живота!“)

Майката Хана е също посвоему отчужден човек. Тя не може да преодолее омразата си към мъжете, които природата е създала по-силни физически. Хана е разкъсвана между своята женственост и стремежа към самостоятелност и духовно превъзходство. Тя оспорва на Валтер правото да бъде баща; дори след гибелта на Сабет тя ревниво му отрича каквато и да е роля в живота на дъщеря им. Накрая Хана също достига до своето прозрение и иска прошка за съучастничеството си в убиването на детето им, в убиването на по-нататъшния живот.

Чрез сложния, обаятелен и същевременно отблъскващ образ на Хана в романа се поставя въпросът за мястото и предназначението на жената върху тази земя. Каква трябва да бъде тя — майка, любима, обществена фигура, труженичка или всичко, взето заедно? Доколко буржоазните междучовешки отношения позволяват на жената да разгърне многоликата си същност? Дали жената е „огледало на мъжа“ или, напротив, противник на мъжа? Хана може да приеме само „такова небе, на което би имало и богини“. Отново копнеж по естествения строй на нещата, по равновесие и съгласие в един свят, излязъл от

релсите, свят на крайности, фанатизъм, войнствуващо невежество, приело облика на мисионерство. А този копнеж се долавя от всяка страница на романа...

## IV.

„Хомо Фабер“ е многопластова творба — изобилствува със символи, които лесно остават скрити за „невъоръженото“ око. Особено значение има тук един „митологичен пласт“, който ни се иска да раздиплим.

Митологическите намеци в романа стават осезаеми чрез някои метафори, загатвания, както и от композицията на творбата — постройката силно напомня антична трагедия. Действието е енергично и неудържимо влече към финала, към трагичното прозрение, към катастрофата. Важни теми и епизоди са осветени превратно, в необичаен ракурс и така читателят заживява с илюзията, че всичко ще завърши благополучно, увлича се от съдбата на героя и следи отчаяните му опити да преодолее угрозата на нещастieto... В края на романа заедно с героя читателят се добира до потресната истина.

Митологическо съответствие на Фабер е на първо място тиванският цар Едип. Подобно на Едип, който е изоставен от баща си, Валтер Фабер е отхвърлен от живия живот, от благодатния оазис на естествените и непринудени човешки отношения. Когато Едип пораста, той напуска Корин, където е живял, но по пътя среща баща си, и, без да го познае, го убива при спречкване. Така и Фабер става причина за смъртта на дъщеря си, а тя може да се разглежда и като негов родител, понеже символизира „органичния човек“, от който е произлязъл и самият Фабер. В древния мит Едип е този, който с разум и самоувереност разрешава гатанката на чудовищния Сфинкс и освобождава Тива от страха на несигурното съществуване. А Фабер е „овладял“ демона на знанието (загатнат с позоваването на „демона на Максвел“) и подобно на Едип, който донася на тиванци мнима сигурност, разнася из слаборазвитите страни „цивилизация“ от името на ЮНЕСКО. Едип се оженва за овдовялата царица на Тива, която се оказва негова майка, и двамата имат деца. Фабер също извършва инцест, само че с дъщеря си, която, в преносен смисъл, е и негов родител. Също както Едип Фабер става носител на трагическа вина и



го очаква възмездие. Подобно на древния мит и тук трагическата вина не произлиза от самото кръвосмешение, а се състои в цялостното поведение на Фабер, в противоестественото му отношение към живота изобщо. Фабер, както и Едип, е виновен не за неволното си престъпление, а за своето опълчване срещу съдбата. Когато Едип узнава разтърсващата истина, той избожда очите си и се изгубва в гората на Евменидите. Фабер също едва не избожда очите си: „Седя във вагон-ресторанта и си мисля: защо да не взема тези две вилици, да ги насоча нагоре, да ги стисна в юмруците си и да отпусна лицето си върху тях, та да се отърва от очите си!“ Фабер също се изгубва „в гората на Евменидите“, той също е наказан от отмъстителните Еринии. Целият роман е пронизан от идеята за „преследващата съдба“, проведена и докарана до своя катарзисен завършек с антична последователност и целеустременост. В своята трагедия „Едип цар“ Софокъл извежда превратностите на човешкия живот от личността на самия герой, устремен към фаталната истина. Тази развръзка важи и за героя на Макс Фриш, съвременния Едип — инженер Валтер Фабер.

Подобно на своя митологичен архетип Фабер гордо съзнава силата на своя разум и на човешкия разум изобщо; но доверявайки се само на своите хладни пресмятания, той е пренебрегнал интуитивното предусещане за неестествеността на интимната връзка с дъщеря си. Ето защо сходството на Фабер с Едип няма нищо общо с така наречения „едипов комплекс“, с подсъзнателното влечение към кръвосмешение. Трагичната развръзка би била немислима, ако Фабер виждаше в Сабет нещо повече от обикновена жена — и тъкмо в това е неговата вина. В случая инцестът е не престъплението, а наказанието на „модерния човек“.

Митологическият подтекст в романа се засилва и от някои ситуации. Голяма алегорична сила крие сцената в музея — Фабер разглежда релефа „Раждането на Венера“, при което сянката му пада върху съседната фигура на „Спящата Ериния“, а това ѝ придава по-живо, по-енергично, дори някакво диво изражение. В случая Венера като богиня на красотата, любовта и всемирния живот е митологическо съответствие на Сабет. Досегът на технократа Фабер с красотата, с чистотата и непосредствеността довежда до престъпление, което ще бъде наказано от Ериниите — това е престъплението на цивилизацията спрямо културата...

Особено значение в романа има образът на слепия старец Армин, „по-зрящ от зрящите“ — той напомня Омир. Загадката около неговата смърт кореспондира със загадката около родното място и смъртта на великия рапсод.

Неслучайно цялото пътуване, „сватбеното пътешествие“ на Фабер и Сабет е насочено към Гърция, към древността, към мита, към загубеното детство на човечеството...

## V.

„Стилът, това е човекът“, гласи известният афоризъм. Стилът на инженер Фабер, в който е написан романът, е точен, прецизен, лапидарен и същевременно сух, канцеларски, пресметлив. Това е стил на човек, който знае своята цена и съзнава превъзходството си над останалите. Но с развитието на действието става ясно, че деловият стил на Фабер е по-скоро негова маска, зад която той крие своята вътрешна несигурност, чувството си за малоценност, съмненията, че „не се отнасят към него с нужната сериозност“ — с една дума, крие своето истинско, измъчено човешко лице. Затова в епизодите, където Фабер изповяда своите съображения, търси доводи и оправдания, стилът на повествованието става задъхан, неравен, скоклив; там, където би трябвало да има точка, стои запетая, сякаш Фабер се страхува да спре, страхува се от мълчанието, от тишината. Другаде синтаксисът е непълен, липсват глаголи, случките само са маркирани, като че Фабер се стреми час по-скоро да се отърве от тях, да се отърве от действителността.

Самият роман е написан под формата на отчет, на дневник, но записките са правени от една по-късна гледна точка — вече след смъртта на Сабет, когато Фабер лежи, прикован от болестта си, в хотела в Каракас и терзан от безделие, от „напразни мисли“ — а в работата той е свикнал да бяга от мислите си, — се залавя да опише влетелите го през последните месеци събития, без да адресира до никого написаното. Така в книгата се пресичат няколко различни темпорални нива и това внушава представата за „вечно настояще“, за липса на развитие, въпреки главоломния ход на действието.

Романът изобилствува с метафорични образи, които засилват чувството за обреченост, за безизходност, и то именно в моменти, когато изглежда, сякаш всичко вече е преодоляно и катастрофата е избягната. Така в жилището на Хана Фабер пере ризата си, изцапана с кръвта на дъщеря им — той се мъчи да измие вината си, но това е невъзможно: „Кървавите петна бяха избледнели, но затова пък се бяха

размазали.“ А вкамененият охлюв в мраморната плоча на масата в цюрихското кафене е образ на закостенялостта и безжизнеността на самия Фабер, който, по думите на келнера, „никак не се е променил“.

Природните явления също допринасят за символичното звучене на някои сцени — появилата се на небосклона комета малко преди рождения ден на Фабер; снежната виелица, изсипваща се от безоблачното небе при срещата му със Сабет в Париж, лунното затъмнение в Авиньон в нощта на тяхната първа интимна връзка; бурята в Хавана, когато Фабер за първи път се радва на живота и желае да започне всичко отначало.

Романът е изпъстрен с чуждици, с множество изрази на английски, френски, италиански, испански, латински. Това от своя страна говори за разпокъсаното съзнание на героя, за неговата безотечественост и лишеност от национална принадлежност, родова обвързаност.

Като цяло „Хомо Фабер“ е своеобразна „поема на завръщането“ на „модерния човек“ към загубения рай на човешката общност, на пълнокръвната спойка с природата и себеподобните, на светлината и радостта. Макар да не достига до своя „нов живот“, макар да загива от отровата на прозрението си, преди да е вкусил от неговите плодове, Валтер Фабер — в съответствие с творческото кредо на хуманиста Макс Фриш — завещава на читателя висотата, стъпалото, до което е достигнал в стремежа си към човечност, изричайки думите:

„Да бъдеш на този свят, ще рече да живееш сред светлината. Някъде (както неотдавна онзи старец в Коринт) да караш магаре — това също е призвание! Важното е: да устоиш на светлината, на радостта (както нашето момиче, когато пееше) с пълното съзнание, че сам ще угаснеш сред тази светлина, озаряваща и жълтуга, и асфалт, и море; да устоиш на времето, съответно на вечността в мига. Да бъдеш вечен — значи да си живял...“

Венцеслав Константинов

1973–1980

---

[1] „Всеки е ковач на своето щастие!“ — Апий. ↑

# 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.