

В ТЪРСЕНЕ НА НРАВСТВЕНА ХАРМОНИЯ (Художественото време-пространство в повестта „Барьерата“)

Сабина Беляева

В своята известна статия „Четвъртото измерение в киното“ Сергей Айзенщайн противопоставя традиционния монтаж *по доминанти*, т. е. свързването на кадрите на основата на един техен главен (доминантен) признак спрямо един друг тип монтаж — *обертоновия*, при който обединяващ фактор се явява обертоновият комплекс, разбиран като сетивно обобщение на множество дразнителни: пластически, звукови, емоционални, които извиква отделният кадър.

Но обертоният в киното, както и в музиката възниква като реална даденост само в динамиката на музикалния и кинематографичния процес. Предвиден в партитурата, той се реализира едва при въртенето на филмовата лента в апарат, респ. при оркестровото изпълнение на симфонията. Иначе казано, зрителният обертон е елемент на четвъртото измерение — времето. Неизобразим в пространството, той възниква и съществува само като явление четириизмерно, в единството на пространство и време.¹

Принос в естетиката на филма, наблюдението на Айзенщайн придобива с годините широко принципно значение. Големият теоретик формулира една естетическа тенденция, проявила се още през последните десетилетия на XIX в., но особено интензивна и перспективна в нашето столетие. Става дума за нарасналата роля на време-пространствените връзки в емоционално-образното пресъздаване на жизнената реалност.

Бързото развитие на природните науки и философията в условията на научно-техническата революция, като наложи своя отпечатък върху световъзприемането на съвременния човек, засегна и структурата на художественото съзнание. Изследователският патос, характерен за науката, прониква и съвременното изкуство в неговите най-високи проявления. И обществените, и природните науки активизират у човека „чувството за история“, задълбочават представата за времето, пространството и движението като форми на материалния свят. Оттук и повишеното изискване за историческа достоверност на художественото изображение, за пълнота и истинност на естетическите представи, постижими в плодотворния синтез с принципите и завоеванията на научното мислене.

Процесът на взаимопроникване между наука и изкуство започна в нашата литература в края на 20-те и началото на 30-те години. Може би най-рано той се прояви у такъв подчертано градски писател като Светослав Минков. Неговите гротесково-фантастични разкази се откронха рязко на фона на дотогавашната

¹ С. Айзенщайн. Избрани произведения в 3 тома. Т. 2. С., 1976, с. 124—142.

ни повествователна традиция, в която битовото, етнографско начало, дори когато биваше талантливо преодоляно, оставаше необходима съставка на нейния национален колорит. Заедно с един нов космополитичен интериор в тези разкази нахлуваше неудържимо най-тревожният от парадоксите на съвременната цивилизация: в своето забързано стремление към удобствата на техницизма човекът върви в същност към гибелта си. Ще се сбъднат ли предсказанията на футуролозите?

Обществено-политическата атмосфера в навечерието на Втората световна война внесе нови моменти във взаимодействието на наука и изкуство. Творчеството на пролетарските поети от 30-те години; поезията на Багряна и Н. Вапцаров, отразила растящи технически потенциал на епохата; романът на Д. Димов „Поручик Бенц“, който в основата си се доближава до психоанализата на Фройд — това са явления, разнородни по своя идеен и художествен смисъл. Но всички те са израз на една и съща социално-литературна тенденция, която се разгръна по-нататък с нова сила през 50-те години, в условията на научно-техническата революция. Тогава дойдоха и първите образци на българската научнофантастична литература, представена засега най-успешно от Л. Дилов, П. Вежинов, Ем. Манов, Ал. Геров, Ат. Наковски. Нахлуването на научните представи в системата на литературно-художественото мислене обаче не бива да се ограничава единствено в кръга на научната фантастика. То има несравнимо по-широк обхват и значение. Не става дума за това, че напоследък рязко нарасна популярността на т. нар. „интелектуална“ поезия и проза; нито само за новите теми, идеи и образи, които навлязоха с проблемите на научно-техническия прогрес. Епохалните научни открития, усложнявайки мисленето на съвременния човек, съществено изменят структурата на художественото мислене, разместват връзките и съотношенията вътре в художествената структура. Това е впрочем една от причините за промените в поетиката и стилистиката и на съвременното ни повествователно изкуство, които нееднократно е изтъквала литературната критика и теория.

Така погледнато, време-пространството като естетическа категория е характерен пример за взаимната обусловеност на научноизследователския и художествения процес. Известно е, че художественият образ представя сам по себе си един или друг тип време-пространствени отношения. От края на миналия век и особено след появата на Айнщайновата теория на относителността тези съотношения се менят — а с тях и техните конструктивни функции. Това обяснява небивалото многообразие на идейно-художествени решения, които наблюдаваме в съвременното изкуство.

* * *

Повод за тези предварителни бележки е повестта на П. Вежинов „Барьерата“. В продължение на около година писателят публикува три неголеми по обем работи („Барьерата“, „Белият гушер“, „Езерното момче“), които, макар и художествено самостоятелни, са обединени от тревогата за емоционалното обединяване на личността в нашия удобно устроен цивилизован свят. Те продължават в редица отношения линията на сближение между науката и изкуството, наблюдавана от Св. Минков и по-сетне от писателите-фантасти. В тях (поднесени в плана на една традиционно-реалистична образност, изчистени от характерните за Минков гротескови деформации) откриваме и специфично градската атмосфера, и тревогата за пагубните последици от развитието на съвременната цивилизация. Може би най-директно с въздействието на новите естественонаучни теории в повестта „Белият гушер“, където научната хипотеза е подтик за художествени обобщения. Опитът с радиоактивни изотопи върху семенните клетки на

героя тласка далеч напред интелектуалното развитие на неговия син Неси и същевременно връща с хилядолетия назад емоционалността му. Тогава се разкрива тъмната разрушителна стихия на интелекта, лишен от емоционална памет и нравствени критерии.

Поставен в „Белият гушер“ на границата между фантастичната условност и реалното, проблемът за емоциите и творчеството придобива в „Барьерата“ и „Езерното момче“ по-различно художествено звучене. В тези две повести П. Вежинов отново се докосва до явления, които са на предела между иреалното и действителното, между невероятното и достоверното. Но този път той прави всичко възможно да ги отграничи от фантастиката и да ги сведе в порядъка на ежедневното, делничното. Заболяването на Доротея, скрупулъзно описано в нейните и на д-р Юрукова обяснения, е напълно достоверно — до такава степен, че един критик дори назова диагнозата му. Пак така достоверна и конкретна е смъртта на Валентин от новелата „Езерното момче“. Става дума за едно необикновено въображение, изострено до краен предел в съпреживяването с човека-амфибия. (Повествователят изрично подчертава, че тъкмо едноименният роман на Ал. Беляев е изиграл „огромна и може би фатална роля“ в живота на момчето.) За нас обаче е по-важно друго. Естественонаучното познание тук вече не е директно поднесено, както в научната фантастика, а прониква дълбоко в подтекста на художествената цялост. Оттук иде битовата — житейската — автентичност на двете повести, която определя и своеобразието на художествените обобщения.

* * *

Като художествено построение „Барьерата“ е образец на характерната Вежинова контрапунктална поетика. Белетристът очертава сблъсъка на две несъвместими жизнени начала. Но чужд по природа на дидактиката, той не конфронтира героите в плана на фабулата чрез драстични жестове и остро драматични ситуации. Тъкмо обратното. Случаят събира под един покрив един мъж на средна възраст, добропорядъчен и нелишен от творчески заложби, и едно лудо момиче без дом, без близки, без възпитание. Животът им тръгва в общо русло, в постепенното приближаване един към друг, към взаимното доверие и неподправената човешка топлина. И така ден по ден — до съдбоносното летене, когато изведнъж се разкрива безпощадно ясно нравствената им несъвместимост и Доротея просто се втурва към смъртта — боса, „без дори да угаси лампите“.

Финалът на повестта поражда със своята трагическа заостреност. Но не ни изненадва. Ние сме го предусещали. Изписвайки сцена по сцена, детайл по детайл, белетристът съзнателно и целенасочено ни е водил към страшната развръзка. Като ни е внушавал крехката илюзия за духовното единение на две човешки същества, той същевременно е разпалвал у нас съмнение в неговата непостижимост и ни е подготвял за гибелния му, неотменим край.

Така идва въпросът: кое подхранва тъмното подозрение в щастливото разрешаване на историята с лудото момиче? Вежинов и тук се оттегля дискретно зад изобразените герои и събития. Откъде тогава тая сила на нравствения му критицизъм?

Художественият свят в „Барьерата“ е изграден в духа на Айнщайновия физически релативизъм. Това е свят трагически напрегнат и усложнен, противоречив и многоизмерен — художествено постижим в изкуството на XX в., в което отекват новите естественонаучни и философски идеи. Коренно изменена е в него преди всичко авторовата изследователска установка. „Здравият разум“ престава да бъде „привилегированата отправна система“, спрямо която се измерва истинността или неистинността на художествено пресъздадените жизнени форми. П. Вежинов се насочва към проявленията на акаузалното, хаотичното, абсурд-

ното, в общи линии неприсъщи на националната ни повествователна традиция, и ги осмисля вече не като нарушения, а като закономерен, същностен елемент в картината на човешкия свят. Затова и историята, която разказва, може да е в разрез с „непосредно очевидните“ житейски истини. Но тя е толкова невероятна, колкото откритията на Айнщайн, съотнесени към традиционното емпирично познание. В този именно смисъл „случаят Доротей“ е съизмерим с Айнщайновите идеи — като факт парадоксален, но дълбоко истинен и многозначителен.

Раждането, а заедно с него и крахът на една илюзия — това е скритият механизъм на художествените внушения в „Барьерата“. Събрани под един покрив, композиторът и момичето на пръв поглед като че живеят в неделима пространствено-временна общност, която създава на свой ред представата за нравственото им единение. „Вече не бях сам, изповядва той след съдбоносната първа среща. Доротей сякаш съществуваше незримо в мен, макар и не като човек, дори не и като спомен.“ От своя страна тя се привързва към него и скоро се премества в дома му. С времето отношенията им стават по-естествени. Тя се държи все приветливо и спокойно, възвръщайки постепенно „истинското си душевно здраве“. Той излиза от своя егоцентризъм, съчувственото внимание към нея прераства в съпреживяване на света наоколо.

Но единение в края на краищата няма. П. Вежинов прави всичко възможно да ни внуши представата за универсалност на битовото време-пространство. И в същото време, както се оказва впоследствие, съзнателно я е опровергавал. В общото ежедневие под общия покрив са парадоксално съвместни два различни свята — суверенни и несравними, светове със своя мяра, със свое собствено време. Тъкмо там, в тяхното съизмерване, дълбоко под външната незначителност на фабулните промени се ражда непреодолимата конфликтност, която поддържа у нас тъмното предчувствие за някаква трагична развръзка.

Въздействието на Айнщайновата идея върху съвременното художествено мислене има разнообразни външноформални последици. У автори като Бл. Димитрова, Ем. Станев, В. Попов, Д. Фучеджиев и др. то изменя характера на сюжетните сцепления. Миналото и настоящето са преднамерено разместени и конфронтирани, за да изразят противоречивостта на човешкия свят. „Барьерата“, напротив, представя класическа повествователна цялост. Героите са изобразени в традиционната необратима последователност на минало, настояще и бъдеще. Подробностите от миналото им битие са „монтирани“ в разказа, без да доведат до обикнатите в изкуството на XX в. ретроспективни ефекти. Единствени двата спомена на Доротей накръняват естествената паралелност на фабула и сюжет — но те, както ще осъзнаем по-сетне, имат друго, особено предназначение.

Очевидно в „Барьерата“, където художествената събитийност отразява пределно точно обективната житейска хронология, въздействието на Айнщайновия релативизъм е имплицирано по-дълбоко в художествения подтекст. То засяга тук детайлите, които изграждат повествователната тъкан (или, както ги нарича Л. Н. Толстой, „безкрайно малките моменти“). По-точно казано, изменя (раздвоява я) посоката на тяхното вътрешно сцепление.

Според едно широко разпространено схващане монтажът — тази специфична форма на художествено мислене, има главно и решаващо значение във филмовото изкуство. Но като „способ за отбор и съпоставяне, за съчетаване и облъскване, а в края на краищата и за обобщаване“ той се явява основен организиращ принцип във всички изкуства, не само в киното.² Нещо повече. Айзенщайн отбелязва, че „монтажното отделяне на отделни групи от материала и съпоставянето

² Вж. В. Ждан. Въведение в естетиката на филма. С., 1976, с. 29—41.

им в предварителни съчетания е залегнало в основата на всяко съзнателно и волево отношение към действителността³.

В „Корени“ и „Вечни времена“ на В. Попов или пък в „Насън и наяве“ от Ем. Станев сънищата и халюцинациите играят важна смислово-съдържателна роля. Дистанцията между реалното и перцептуалното време⁴ е толкова по-значителна, колкото по-напрегнато и пълноценно протича вътрешнопсихологическият живот на личността. П. Вежинов разказва за това, как в трудния живот на Доротей природата „мобилизира страни и невъобразими сили“ — но разказва просто и безхитростно, макар разстроената ѝ психика да е естествена предпоставка за фрагментарно-асоциативно разместване и деформиране на реалността. Нанстина представите и усещанията, съсредоточени в „болното“ ѝ съзнание, са несравнимо по-ярки, отколкото у „здравомислещия“ Манев, но те запазват същия традиционен време-пространствен порядък и същите пропорции, в които „съществуват“ материалните явления. Като изключим летежа във финала на повестта, в нея няма нищо фантастично; животът протича изцяло в рамките на битовата достоверност. „Чудесните“ способности на лудото момиче не са чак толкова невероятни. Те са белег на една високоемоционална одареност — нищо повече. Тогава не е ли само метафора твърдението, че всеки от героите живее в свое собствено време-пространство?

Време-пространствената конфронтация на героите в „Барьерата“ е реален факт — но факт от особен, извънсюжетен порядък. П. Вежинов изгражда характеристиката на Манев и на Доротей посредством едни и същи „безкрайно малки моменти“ — издържани в общ традиционно-реалистичен план, максимално близки до техния обективен първообраз. Но в изкуството, както е известно, те имат смисъл не сами за себе си, а в процеса на тяхното взаимодействие и съизмерване. У П. Вежинов сцеплението им се разгръща в две коренно различни посоки. В света на Доротей те са възведени по принципите на литературно-монтажното мислене към сферата на духа, отричащи условностите и застоя; в света на Манев, напротив — към „самодоволната бездуховност“, към вкоренените тривалентни схващания на повседневието.

Тогава художественият конфликт изгубва своите зрими — структурно-композиционни — очертания и се разгръща в хода на повествованието в рамките вече не на сюжета, а на *обертоновия комплекс*, който литературата, както киното, постига в сетивното обобщение на детайлите, в процеса на тяхното съпоставяне, съчетаване и съизмерване. В съответствие с двупосочността на монтажните сцепления Манев и Доротей поотделно представят и съществуват като художествени построения в две различни време-пространствени — мисловно-идеологически — проекции. Тези проекции не могат да бъдат съвместени; те са несъвпадаеми. Оттук и внушението за непреодолимия разрыв, за нравствената и духовната несъвместимост на героите.

* * *

Сравнена с предишните Вежинови творби, „Барьерата“ най-категорично — и като художествена конструкция, оспорва Нютоновото схващане за вселената като трайно устроена, компактна цялост, подчинена на универсални, общовалидни закони. Общност, в която пространството и времето са също тъй универсални, независими от движението на материята. В своята статия „Барьерата“

³ С. Айзенщайн. Цит. съч. Т. 2, с. 333.

⁴ Според Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко в перцептуалното време са съсредоточени освен „човешките усещания и други психически актове на субекта“ още и „представите, фантазиите, настроенията, вкл. и образите на съвидението, носещи обаче напълно определени си мволчески натоварвания“ (вж. сб. Ритм, пространство и време в литература и изкуство. Л., 1974, с. 11—26).

или драмата на „здравия разум“ К. Куюмджиев пише, че Доротея „по нищо не прилича на тия мъртви души, сред които е живяла. Нейната душа е жива и затова всичко в света е подредено по ред, обратен на света на мъртвите.“⁵

Доротея е същество с „необясними и необикновени“, „странни“ дарби. Тя никъде не излиза, не се интересува какво става зад стените. Толкова по-поразителна е способността ѝ да носи у себе си всичко наоколо — до последното цветче или тревица. „Това, което е вън, за нея бе вътре.“

По друг начин реагира Манев: „... рядко забелязвам какво става около мен. То не ме интересува, не ражда нищо в душата ми даже когато другите се прехласват в него.“

Душевната отзивчивост на героите се оказва с обратен знак, поставя ги в различен (засега все още само емоционално-психологически) порядък. Тя е първи сигнал за духовната им несъвместимост.

Проблемът за съвременната нравственост, постоянен възлов проблем в прозата на П. Вежинов, в новите му работи се свързва тясно с идеята за творческото съзиждане. В „Барьерата“ органичността на таланта е извисена до критерий за моралната пълноценност на героите. Белетристът неслучайно избира за свой герой един човек на изкуството, известен композитор, който минава за „най-добрия специалист по филмовата музика“. Автор и на няколко „по-сериозни неща, две-три от които са много известни“, той води елегантно, обезпечено светско съществуване.

Но творец ли е той в истинския смисъл на думата?

„Винаги съм смятал, че най-съществената черта в строежа на природата, дори в строежа на изкуствата, е хармонията.“

Признанието на Манев има за нас важно концептуално значение. То открива един „здрав и трезвен“ рационалистичен тип, за когото живото творческо въображение е по-малко нужно, отколкото хармонията като система от прийоми. Един музикант, който *прави*, а не *твори* музика. В нея, в тая музика, всичко е „много точно пресметнато“, подчинено на една „безупречна, изясняваща логика“. (С хладния си проникателен ум д-р Юркова тънко е доловила нейното пресметнато изящество.) Липсва ѝ едно — най-главното: спонтанността, която отличава неподправения, органичния талант. Затова и новата творба на Манев е просто набор от фрази — красиви, но пуси. И заглавието „Кастилски нощи“ е във висша степен измислено.

П. Вежинов последователно дискутира творческата немощ на Манев. На неговите математически пресметнати усилия той противопоставя невероятната интуиция и вродената, непринудена артистичност на Доротея.

„Не разбирам всички неща, които умея да правя. И според мен не е нужно. . .“

Доротея притежава необикновено въображение, толкова силно и необуздало, че не е в състояние да различи „въображенията от живота“. В това се корени страданието, но и щастието ѝ. Защото, потънала подобно на Валентин от новелата „Езерното момче“ в своите сънища наяве, тя не забелязва малките делнични несподоби. Нещо повече. Всичко ѝ се удава с някаква чудесна, невероятна лекота. Тя чете без усилие чуждите мисли, също тъй спонтанно и без усилие се научава да чете ноти и да чува писаната музика. Наблюдавайки я, Манев с удивление отбелязва, че „нейните вътрешни концерти отговарят съвсем на истинските“. Чувството на вътрешно ликуване, което така рядко спохожда него, професионалният музикант, в нея се излива като водопад, удавя я със силата и тържеството си. В поредицата от образни сцеления белетристът прибавя още един специфичен детайл, който, уж случайно хвърлен, извежда анализа на ново смислово и монтажно-организиращо равнище. „Имах странното усещане, разказва Манев,

⁵ Вж. Литературен фронт, бр. 28, 1976.

че предметите нямат никаква тежест в ръцете ѝ, просто сами се плъзгаха по металната си.

Осмислен в духа на релятивистката теория, този детайл придобива особен художествен подтекст. Композиторът и Доротея съществуват в различни отправни системи, в различни континууми. Манев е целият потопен в своя плоскостен, емпиричен „евклидов“ свят. „Ако в някое явление на света не мога да открия хармония, това означава за мен, че не съм го разбрал. Или че не е нормално и завършено явление.“ Това е елементарната формална хармония, хармония на безвъпросната яснота, на механичния, примитивно праволинеен детерминизъм. Съвършено различна от Айнщайновото разбиране, тя е единствено достъпна за „здравия разум“ на героя, комуто са чужди сложните аказуални, случайни, но често пъти много по-съществени връзки между нещата. Това завинаги му отрязва пътищата към неизвестните, тайнствени, неизследвани истини, затваря безвъзвратно неговото художествено пространство. „Няма къде толкова да се бърза на тоя свят, всички човешки разстояния са премерени.“

Духовността на героя е „материализирана“ с особена вещина. „Няма склонност към вещи“, обявява той. Но ние не му вярваме. Дискредитира го комфортно подреденият му дом, където ще видим и традиционния фукс, и амфората в ъгъла, и голите абаносови фигурки от Африка, и купения „с валута“ портокалов виенски мокет. В обилието на вещи и условности животът върви с мудни, забавени темпове, изпълнен с обременяващи съзнанието делови и лични взаимоотношения, с мъчителни творчески усилия, които дори „добре охранените, мързеливчици музика“ не могат да оплодят.

И неслучайно след она странен полет към звездите (същите звезди, които е възпявал, без да ги е виждал) той тревожно и с отвращение мисли как отново ще има твърдина под себе си, как с усилие ще мъкне тежките си крака и мъчително ще диша горещия въздух. Защото оказва се, че онова, което е мислел, че е безмерна свобода, е в същност „робство, съвсем безутешно поради своята неотменимост“. Робството на земното притегляне, на всекидневната духовна инерция.

Такава е истината, оголена в хода на критическите разсъждения. В художествената фактура обаче тя е неизмеримо по-сложна и не така категорично поднесена. Наистина бившата съпруга на Манев откровено заявява: „Не съм виждала в живота си друг такъв внимателен и предпазлив егоист.“ Но малко ли несправедливи думи може да изрече една свадлива, враждебно настроена жена? П. Вежинов докрай ще поддържа напрежението между мнимото и действителното, между същността и нейната привидност. В това напрежение е заложен ефектът на художествените внушения. Лицемерната маска на благопристойна добропорядъчност той ще смъкне по друг, по-особен начин — по принципа на „огледалното отражение“.

В кратката тишина на неделния излет край брега на езерото Доротея събира сили и изповядва кошмарните си детски преживелици. Обособени в два ретроспективни фрагмента, тези изповеди се връзват с изключителна сила в успокоения, равен постъпателен ход на разказа. Освен че допълват и обогатяват характеристиката ѝ, те имат и специално предназначение. В тях чрез образите на духовно тъпата майка и нейния любовник пожарникаря момичето очертава уродливо хипертрофирани формите на същата оная „самодоволна бездуховност“, която дискретно се прокрадва зад интелектуалната добропорядъчност на Манев.

„Помня деня, в който се преместихме у Цецови. . . Двамата се нахвърлиха на мебелите като на плячка. . . Награбиха ги, понесоха ги по стъпалата. Където не можеха да ги носят, ги тътреха, пръхтяха, пот обливаше мускулестите им шии (. . .) Като сега ги виждам, разкрячени и опулени, просто очите им ще изскочат.“

На пръв поглед елегантният светски живот на Манев като че ли няма нищо общо с ежедневието на тези сладострастни скъперници в тяхната жалка ючбунарска къща, прилична на „*ряпа*“ някаква, полузабита в земята“, сред *репите*, които Цецо сади в двора, а Доротея е длъжна да вади — с мъка, „*сякаш не бяха репи*“, а *кътници*“ (курс. м. — С. Б.) Но само на пръв поглед. В повтаремостта на детайла — непоетичен, битово принизен — белетристът извежда на преден план отново обременяващото обилие на вещи, отново мъчителните сизифовски усилия. Тогава, отразени един в други, жестовите и стойностите — тук и там, в света на Манев, взаимно се допълват и доосмислят. И в тяхното огледално отражение се оказва, че по своята същина те са от един общ нравствен порядък въпреки споделеното от автора предварително намерение да представи в по-благоприятна светлина своя герой. Същата статика, същата душевна грубост, същата сковаваща сила на земното притегляне, а в мудното забавено движение на делниите човекът е еднакво неспособен да вдигне поглед напред и нагоре. Различен е само външният, формалният израз на грубостта. Откровено разголена у майката и любовника, тя е умело замаскирана под интелектуалната изтънченост на композитора. Затова и последните й тоя път ще са страшни и неотвратими.

Битието на Доротея има други, „неевклидови“ измерения. Погледнато от позициите на „здравия разум“, то е абсурдно, патологично, пълно с кошмари и халюцинации, заключено между мрака на наследствената обремененост и ослепителната белота на лудницата. Някакво странно сходство има между него и „болния“ свят на Достоевски, в който всички стонове на Земята се сливат в един страшен вик, „вик на болка, тъга, жажда по хармония, влязъл в историята на човешката култура като въпрос, обърнат към XX столетие“⁶. В нашата епоха, когато мисълта ни се устремява към неизвестностите на Вселената, проблемите на нравствената—човешката — хармония, поставени от големия творец и мислител, придобиват особена социално-философска острота и художествена актуалност. Защото безсмислена би била хармонията на мирозданието, ако е „основана върху игнорирането, макар и на един локален, индивидуален, микроскопичен в сравнение с цялото акт на дисхармония, върху игнорирането, макар и на една сълза на изтерзано дете“⁷.

П. Вежинов разкрива света на лудото момиче удивително прозрачен и хармоничен. (Дори композиторът с неговата склонност да търси хармонията не открива там „някаква вътрешна дисхармония. А даже напротив.“) Движениата, които го материализират, сякаш са неподвластни на гравитацията: формите са олекотени и странно „обтекаеми“. По-горе подчертахме — в ръцете на Доротея предметите нямат никаква тежест, просто сами се плъзгат по местата си. И самата тя, немита, нескопосна и износена, неустойчива и недооблечена, е някак лека и безплътна. „Тя стоеше с гръб към мен и гледаше небето тъй, сякаш се готвеше да полети към него, разказва композиторът за първата им среща. Това усещане беше много силно, струваше ми се, че вятърът всеки миг ще я отвее.“

Доротея е цялата адекватна с природата и простора. Тя е „освободена от много (бих казал, от най-обременяващите) конвенционалности на бита и средата; тя няма чувство към парите, към утилитарната страна на битието. Тя е до възможната максимална степен освободена от материята духовност.“⁸ Тя идва в добре подредения дом на Манев зле облечена и измачкана, без чанта или джоб по дрехите, без ключ или дори носна кърпичка, със своята странна походка, „като гълъб или като чайка, която предпазливо крачи по мокрия пясък“. Тя наистина

⁶ Б. Г. Кузнецов. Этюды об Эйнштейне. М., 1970, с. 116.

⁷ Пак там, с. 117.

⁸ Б. Ничев. Остро нравствено зрение. — Пулс, бр. 13, 1976.

придича на „птичка божия, която спи нощем по клоните“. Някъде по-нататък ще чуем, че тя „никога не носеше часовник, времето не я интересуваше“.

Внимателният прочит на текста ще ни открие едно съществено противоречие. В своята битност Доротея не може да остане извън ритъма на повседневието, Т. е. тя не може да не държи сметка за обективното, битовото време. Но целта, която преследва П. Вежинов, надхвърля, а, както ще видим, във финала дори влиза в разрез с елементарната достоверност. Усилията му са насочени другам. Той търси да постигне Доротея с нейната ненакърнена душевност в съвършено различна „отправна система“. Система на „големите скорости“, тя има своя временна последователност, която не бива да мерим с часовниците на „всекидневната човешка инерция“, и своя протяжност, надхвърляща тесните граници на евклидовото пространство, отворена по посока към висините, към безкрая. Там „здравият разум“ никога няма да се извиси.

Литературната общественост посрещна „Барьерата“ с необикновен интерес. В поредицата критически материали, откликнали на нейното проблемно-художествено богатство, бе нееднократно подчертан „новият и неподозиран“ начин, по който авторът изразява своя нравствен критицизм. За разлика от творби като „Сините переперуди“ и „Гибелта на Аякс“, където внушенията са поднесени в откровен условно-фантастичен план, полетът на Доротея, както отбелязахме, е момент от делничните битови взаимоотношения. В този си вид той предоставя необичайно широки възможности за тълкувания и обобщения.

Епизодът на летежа, когато момичето „увлича мъжа в своята светла лудост и вече не се знае къде са границите между болестта и любовта“⁹, озадачи и шокира мнозина, а някои — най-здравомислите, даже подразни. Едни видяха в него „морален и социален символ“; други го окачествиха като чиста проба научна фантастика. В него наистина има нещо двусмислено и смущаващо. Защото ако заболяването на Доротея има точна медицинска обосновка, то действителен ли е полетът на композитора с неговия нормален здрав разсъдък? Доротея е намерена сред откритото неравно поле, там, където няма никакви сгради. Изглежда, тя наистина лети — а значи с нея е летял и той. Не е ли прекалено реална цялата история, за да я тълкуваме като символ? Или пък: не е ли прекалено абсурдна, за да ѝ вярваме?

* * *

В своята книга за Айнщайн Б. Кузнецов нарече Достоевски „художник на достоверния парадокс“. „Колкото и неочаквани, резки и парадоксални да са повратите в събитията, постъпките, репликите, пише той, всеки път, когато е станала промяната, извършена постъпката, хвърлена репликата, у нас възниква усещането за тяхната еднозначна необходимост. Необходимост да бъде решена задачата — морална, философска, психологическа. Мелодичността и достоверността на най-резките дисонанси, на най-фантастичните ситуации характеризират всяко произведение на Достоевски.“¹⁰

В „Барьерата“ П. Вежинов постига по свой начин ефекта на „достоверния парадокс“. Цялата ситуация е поразително делнична. Двамата летят и гледат отгоре светлините на града, „точно така, както ги вижда човек от борда на самолета, който вече се спуска за кацане“. Долу ясно се различават шосетата, плъзгащите се светлини на колите, улиците и площадите. Липсват атрибутите на научнофантастичното изображение: скафандри, летателни апарати, астрофизически термини. При всичката му невероятност полетът е неотделим от обикновеното битово ежедневие.

⁹ Св. Игов. Светлият полет към щастието. — Литературен фронт, бр. 27, 1976.

¹⁰ Б. Г. Кузнецов. Цит. съч., с. 128—129.

Изплашен и потресен от преживяното, Манев се втурва на сутринта при д-р Юрукова. В техния диалог белетристът задълбочава усещането за достоверност на този парадоксален полет. „Не твърдя пред вас, че сте летели, наистина е невероятно, казва тя. Но не е глупаво или страшно, както вие си мислите. Ние все още не знаем всички възможности на човешкото съзнание. Нито какво е заложено в развитието на мислещата материя.“

Участието на д-р Юрукова в тази толкова странна история има дълбоко концептивно оправдание. Като засилва действеността на време-пространствените връзки, за да конфронтира посредством тях две противостоящи нравствени системи и по този начин да изрече възможно най-сдържано собствената си обективна, от последна инстанция морална оценка, П. Вежинов създава образа на Доротея в нейния „неевклидов“, отворен към безкрайността континуум. В поредицата от сцеления, които го материализират, загадъчният ѝ полет е последен ярък детайл. Задачата на д-р Юрукова — трезвата, проникателната, емоционално неангажираната, се състои в това, да „обективира“ чудесните способности на лудото момиче. (Инак, от гледна точка на „здравия разум“, те са наистина или лудост, или фантастика). Тогава епизодът на летежа — така както тя го тълкува, неочаквано зазвучава, ако не възможен, то поне житейски правдоподобен. Пред нас е просто една от онези неразгадани все още тайни на природата, към които човешката мисъл столетия наред се стреми в своето постъпателно движение.

П. Вежинов постига целта си. При всичката му абсурдност летежът остава извън пределите на научната фантастика. И символичността му е разколебана и обезсилена. Дискретен присмех над елементарните повседневни представи, прост и безизкуствен в своята „парадоксална достоверност“, той е *притча*. И осъзнаваме, че именно *такъв* е бил нужен на белетриста — за да ни внуши, че духовната цялост, без която би обеднял нашият живот, не е абстракция, нито далечна мечта, към която можем да се домогнем единствено в научнофантастичните или символно-алегорични построения. Че тя е реална и постижима. Но за да я имаме, потребно е „остро нравствено зрение“ — да я открием; и са потребни сили да преодолеем в себе си бариерата на егоизма и отчуждението, за да се приобщим към нея. Тогава, нравствено възвисен — в бъдещето, ако не днес, — човекът ще бъде способен да се слее с необятната хармония на мирозданието. За да се сбъдне заветната мечта на поколения мислители и философи.

Колкото до „здравия разум“, той вероятно ще си зададе въпроса: спонтанно ли ни отправя П. Вежинов към неизследваните възможности на мислещата материя, или е „охудожествил“ и в тази творба някоя философска хипотеза? Подобен въпрос е безсмислен. Синтезът наука—изкуство в разнообразните си проявления твърде често се осъществява интуитивно — не като съзнателен, преднамерен творчески акт. Художествената практика нееднократно е доказала, че изкуството по свои пътища догонва, а и предшества развитието на естественонаучните идеи. Във всеки случай „Бариерата“, изградена в духа на Айнщайновите идеи, потвърждава общоизвестната истина за плодотворния съвременен съюз между наука и изкуство. Или пък: тя ни извежда към идеята за творческата интуиция, към чудесната дарба на човека да вижда напред във времето, устремен към най-истинската, най-нужната на човечеството хармония — нравствената.