

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ВРЕМЕТО И ПРОСТРАНСТВОТО В РОМАНА НА АНТОН СТРАШИМИРОВ „ХОРО“

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

Проблематиката, която настоящата статия ще се опита да изследва върху конкретния материал на една творба, се радва, както е известно, на изключителен интерес в последно време. Някои автори дори (Мендилов) говорят за обсебяване. Внушителният поток от литература по въпроса — монографии и по-частни конкретни изследвания — неизбежно имат за последица покрай различните гледни точки и лавинообразното усложняване на проблемите с включване на нови и нови научни дисциплини — още и многозначността на употребяваните термини.¹

За да не възникне недоразумение, необходимо е в самото начало да се направи поне следната уговорка: в дадената статия времето и пространството ще се разглеждат като семантични характеристики на текста, образувачи четирите измерения на изграждания в съзнанието въображаем художествен свят, неговите перцептивни координати. Т. е. ще се изследва — в частност — пространството на *означеното* в текста, имащо за прототип обекти и събития в реалния свят, а не пространството на *означаващото* с многобройните му модификации, предстващи сами по себе си интересен и важен проблем, но без приложение в конкретния случай.

Може да се зададе въпросът, какъв е смисълът да се изследват темпоралните и локалните характеристики на текста. Тяхната буквално възприета, чисто „техническа“ страна е от малко значение за литературознанието. Смисъл те добиват тогава, когато (в съгласие с постановката на Лотман) се превърнат в осо-

¹ Дж. Кестнер например различава три вида пространство в романа: геометрично, чиито елементи са Евклидовите точка, равнина и линия; виртуално — имитиращо пространствата на изкуства като живопис, скулптура, архитектура; генидентично — свързано с теорията за пораждането на текста и методите на четенето му (J. Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Detroit, 1978); Ж. Женет, разглеждайки книгата като „тотален обект“, на свой ред отделя три вида езиково пространство — на речта (*parole* в Сосюровото значение на термина), образуващо се от различните хоризонтални и вертикални връзки между езиковите елементи; на равнището на риторическата фигура — семантичното пространство на „цепнатината“ между двете значения — буквално и фигуративно — на една и съща дума; трето — пространството на едновременно съществуване, анонимно и извънвременно, на цялата литература (символ на което е библиотеката) (G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 44—48; К. Нелсън в духа на психоаналитичния подход разглежда пространството на „въплътената дума“ неговите архетипни модели (C. Nelson, *The Incarnate word. Literature as verbal space*, Urbana, 1973); Пиаже и Франкастел назовават с термина „топологично“ пространството, характеризиращо се с нестабилност на изолираните неща, на понятията за допир и отделеност, ред (или последователност), на симетрия, разгръщане и продължителност в мисленето на десетата проявена в творби на изкуството от XX в. (цит. по J. Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, 1978, p. 20) и пр. и пр. Подобна многозначност е налице и при употребата на термина време.

бен род език, чрез който могат да се изразят метафорично или, другояче казано, да се моделират естетически, нравствени, социални и пр. отношения в картината на света.²

Това необходимо предполага *активност* на посочените характеристики, някаква деформация по отношение на строго миметиращите пропорции, по отношение на пространството, схващано като пасивно вместилище на персонажи и обекти и на времето като неутрална хронологическа ос, отчитаща и поставяща в порядък извършващите се в творбата събития. Буквалистичното копиране на действителността, както е добре известно, винаги търпи провал в изкуството. Може да се каже, че в известен смисъл живописца като изкуство започва там, където свършва безукорно точното копиране на обекта, отразен на фотоснимката. Художественият свят се оформя като функция на художническото съзнание, като негова индивидуална концепция за света и човека, носи отпечатъка на неговата индивидуалност. „Уникалността, неповторимостта на всяко истинско произведение на изкуството винаги е свързана с такива модификации на оригинала, които след това *многократно се усилват* на равнището на перцептуалното пространство — време.“³ То придобива „подвижен, лабилен характер (. . .), неустойчивост, непрекъсната изменяемост“⁴, свива се и се разтяга, „осеяно е с препятствия, нацепено е от пукнатини, определя се от привилегировани посоки“⁵ и пр.

Разбира се, деформациите, за които става дума, могат да бъдат и самоцелни, такива случаи ни предлага в изобилие модернистичното изкуство. Тук обаче се имат пред вид онези деформации, които *нямат за крайна цел* самото изкривяване и осакатяване, разрушаване образа на света, а, обратно — имат *творческо-познавателна функция*, представят етап в художественото овладяване на действителността и проникването във вътрешните ѝ закономерности, носят художествено познание, изстрадано през перипетиите, които сами създават, представят — фактически — „преход от явлението към същността“⁶.

Тази моделираща функция на временно-пространствените характеристики може да има различна степен в отделните литературни творби, школи, направления; тя може да бъде отслабена и дори донякъде неутрализирана, получавайки компенсация от други изразни средства. В романа на А. Страшимиров „Хоро“ тя е особено активна, езикът на временно-пространствените отношения — необичайно красноречив. Изтъквано е многократно, че Страшимиров пречупва събитията в романа през субективната призма на своето възбунено гражданско съзнание, че по принцип се отказва от битоописанието, обрисовката на характерите и пр. Трудно е да си представим, ако не проникнем по-дълбоко в текста обаче, колко сложно и противоречиво е това пречупване, колко напрегнато-конфликтен е Страшимировият свят. В плана на пространствено-временните характеристики, които предстоят да бъдат изследвани, той се колебае между плоскостност и уродлива изпъкналост на изobraжението, между натурализъм

² Понятията „висок—нисък“, „десен—ляв“, „близък—далечен“, „отворен—затворен“, „ограничен—неограничен“, „дискретен—непрекъснат“ се оказват материал за построяване на културни модели със съвсем не пространствено съдържание и получават значението: „ценен—неценен“, „добър—лош“, „свой—чужд“, „достъпен—недостъпен“, „смъртен—безсмъртен“ (Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 267); срв. също у Вайсгербер, когато говори за комуникацията като пространствена метафора: „свойство на средата, но, във фигуративен смисъл, тя (комуникацията—пояси. м. — Р. К.) се отнася същевременно до проблема от решаваща важност за човешките контакти (за единството и за отделеността, за изолацията и социалността, за привличането и отблъскването“ (J. Weisgerber. Op. cit., p. 19).

³ А. Зобов, А. М. Мостепаненко. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В: Ритм, пространство и время. М., 1974, с. 20.

⁴ Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко. Цит. съч., с. 20.

⁵ J. Weisgerber. Op. cit., p. 19.

⁶ Вж. Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко. Цит. съч., с. 19.

в сцените на наслаждаване или гаврене с човешката плът и свършена безплътност, призрачност; между усещане на предметите като театрален реквизит, а в други случаи — в тяхната неподправена битова автентичност; колебае се между „ликвидиране“ на пространството и свръхпространствеността, достигаща космически размери, между краткостта на времето и неговата разтегнатост, затваряща се в кръга на безвремието, и пр.

Това особено поведение, фигуративно казано, на пространствено-временните характеристики в романа „Хоро“ трябва да бъде обяснено; изложените антитези да бъдат събрани и организирани в някакъв целенасочено въздействащ художествен модел. Действително, посочените характеристики са частен израз на идейно-художествена концепция, организираща и други структурни пластове и изразни средства; нейното възплътяване в цялостната художествена тъкан на творбата е извън задачите на тази статия.

В духа на съвременните физически теории, по-специално на теорията на относителността, дала впрочем основен тласък за експериментирание в областта на съвременното изкуство и в частност на литературата, обяснимо е изкушение времето и пространството на художествената творба да се разглеждат не откъснато, а в единство, като „четиримерен пространствено-временен континуум“ (термин на Айнщайн).⁷

Разбира се, необходимо е въздържане от преки и категорични литературно-физико-математически аналогии; самият Бахтин предупреждава, че „хронотопът“ („време-пространството“) се пренася в литературознанието „почти като метафора“ независимо от специалния смисъл, който има в теорията на относителността, „за нас е важно изразената в него (термина — поясн. м., Р. К.) неразривност на пространството и времето“, схващането му като „формално-съдържателна категория на литературата“.⁸

Именно такава неразривна връзка се открива в романа „Хоро“. Може определено да се каже, че тя не е измислена, преувеличена, тя съществува, при това в твърде рядък и необичаен вид. Налице е изоморфност между времето и пространството: т. е. между тях съществува отношение на взаимно тъждествено отразяване на свойствата.

В случаи, подобни на тези, при които движението по вертикалата означава съществуването на различни временни пластове по хронологическата ос (както у Данте) или жизненият път на героя се слива с неговия реален път и странствувания (както например у Апулей) (отбелязани от Бахтин), между времето и пространството се създава обикновено символно-метафорическа връзка, т. е. *едната категория влиза в моделно съотношение с другата*. В романа „Хоро“ между времето и пространството независимо от случаите на този тип взаимопроникване има и *друг вид връзка: те се развиват паралелно по едни и същи закони, придобиват идентична структура*. Това засега твърде абстрактно разсъждение постепенно ще бъде изяснявано в хода на по-нататъшното изложение. Като начало може да се каже, че първата проява на изоморфизма е съществуването на времето и пространството едновременно в два концентрично разположени слоя:

⁷ Търсенето на такава единство в една или друга степен се открива в изследвания на автори като Бахтин, Лотман, Жегин и др. В завършека на една своя публикация, посветена на въпроса, Л. Жегин например пише: „във формалния състав на живописното произведение характеристиките на пространството, времето и материалността се свързват в един възел на функционална зависимост, както това се установява от теорията на относителността за космическата система в нейната цялост. В това отношение живописното произведение е в истинския смисъл микрокосмос — малък свят, в разрез на своите физико-геометрически характеристики, подобен на големия свят на макрокосмоса“ (Л. Ф. Жегин. Пространствено-временное единство живописного произведения. — В: Программа и тезисы докладов в летней школы по вторичным моделирующим системам. М., 1964, с. 48).

⁸ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—235.

вътрешният, емпирично — конкретен и принадлежащ на непосредствената фабулна реалност на романа се характеризира с голяма плътност и същевременно е изпълнен с центростремителни сили, които формират втория, външния слой на времето и пространството, който е абстрактен по отношение на непосредствената фабулна реалност, образува глобалната историко-космическа структура на художественния свят, отвежда към „други възможни светове“.

2

В научнофантастичния роман „Градът“ на съвременния американски автор Клифърд Саймък измислената цивилизация на „Кучетата“ тълкува достигналите до тях предания и легенди за изчезналия от земята Човек. Между многото догадки и въпроси от типа на „Какво е война?“ или „Какво е убийство?“, които очевидно затрудняват „експертите“ за точен дефинитивен отговор, е и въпросът „Какво е град?“, „Защо е бил нужен?“.

Това тотално „остранение“ (в смисъла на Шкловски) на човешката цивилизация през погледа „отвън“ има отношение към изследвания в статията въпрос. То може да бъде плодотворно продължено във въпроса: как се оформя — и още по-конкретно за нашия случай — как *не се оформя* образът на града в една литературна творба.

В духа на приведенния по-горе пример от научната фантастика може да се каже, че романът „Хоро“ не би бил най-добрият образец, за да покаже — за „външния наблюдател“ — какво представлява едно селище в плана на своите пространствено-архитектурни очертания, застроеност, как се движат неговите жители, какви са разстоянията, интериорът на помещенията и пр. (по принцип, а и конкретно отнесено към българското провинциално градче преди съвременния урбанистичен взрив).

Ако се обичнем към предшествуващата този роман наша литературна традиция, не е трудно да се убедим, че когато четем творби на Каравелов, Вазов, Влайков, Елин Пелин, в нашето съзнание спонтанно и безотчетно се оформя някакъв *цялостен* перцептивен образ на градец или село, в което се извършват събитията, за които се разказва. В неговото пространство органично влиза и част от околната природа — полето с вретенили ниви, по-близки баири и рекички или по-далечни очертания на планини; оформя се обикновено от обхватна гледна точка — пейзажът преминава в очертанията на селището или, обратно — то се разтваря в заобикалящата го природа; или пространството му се „сглобява“ от фрагменти, създаващи чувство за автентичност със своя обем и пропорции, материалност, ясно очертани посоки на движение и ориентири.

По улиците на такива селища деца се „пърпелешкат“ в прахта, бабички седят неподвижно пред портите, босоноги подевки гонят към къра закъсняла стока или изморени жътвари се връщат с весела глъчка и смях; стърчат изкривени кръстове на църкви и се мяркат зеленияли покриви, текат пъргави рекички и крякат гъски, дрънкат клопотарчета, чийто звук се приближава, или глъхнат отдалечаващи се гласове; зад дуварите на дворовете, зад стените на къщите пулсът на живота продължава: в двора с бухлати чемшири многобройна челяд вечеря под приветливата светлина на фенера, закачен на люляково клонче, в кръчмата неравният под от калени плочи е изметен и полян с вода, вътре цари хладина и полумрак, който отморява очите, а менците на тезгяха отгласят звука на кавала и пр. и пр. Действието се пренася от махала в махала, от улица в улица, от кафенето или кръчмата в дома или от дома на полето и съзнанието на читателя — независимо от това, дали е получило панорамната гледка на селището предварително или не — скрито прокарва пунктирните линии, свързвайки отделните късове пространство в единен интуитивен възприеман образ на цялост-

ния locus — на града или селото — без разлика дали това е Бяла черква, Копривщица, Горно Ровинище или Брестак.

На фона на тази традиция, затваряйки последната страница на „Хоро“, опитвайки се да се отърси от изживения кошмар на събитията и след това да разплете техните възли и да ги локализира в съзнанието си, читателят вероятно е учудван, че констатира, че в същност в съзнанието му *липсва образът на град*, че той остава анонимен, че макар чисто български — с посочено местоположение (Средногорието), — той *едва ли може да бъде назован* и да му бъде намерен прототип на картата на България. Че топографията на този град отказва да се подчини на изискванията за цялостен образ, че той е по особен начин призачен, нереален. „На пазара сред града изви дим, разрасна се чер облак и скоро заиграха пламъци на стълпове.“ Това е единствената фраза, от която научаваме, че сред града има пазар, и то по повод на избухналият там пожар, видян от нелокализирана гледна точка. Мярва се за миг интериорът на църква през подчертано субективен ракурс — цветните петна, които влизащото през стъклата слънце лепи по лицата на сватбарите. Че съществува околийско управление, научаваме от вътрешния монолог на една от героините — Мичето, — и то чрез емоционалния резонанс на един единствен детайл — кожения диван, на който е била изнасилена. Отбелязаните места в града нямат локална определеност: те схематично маркират събития или са просто знаци на емоционалната памет, не съществуват описани в примерното пространство. Липсват указания за разстоянията между тях и взаимното им разположение, за посоките на движение, единственият ориентир, който се появява, е неопределеното „далеч“: „далеч в нощта — неизвестно къде“ трака картеница; тръбите и барабаните на гарнизона се чуват „далеч — през града далеч“. Движението към мястото, където се съсредоточава действието на романа — Карабеловия дом и двор, — и движението извън него е или повествователно изрязано, или в редките случаи, когато е схематично означено, се извършва през пространство, създаващо илюзия за лабиринт — губещите се, неясни очертания на „порутените дворни огради“ с „натурени камъни за проход от двор в двор“ или „слепите улички“: „улиците се стелеха безлюдни, движеха се военни патрули, спираха пред слепите улички“; „файтоните извиха в спящата уличка на общарите Капанови“, „Заходи мъртвец из слепите улички“.⁹

⁹ Тези особености типологически сближават образа на градчето в „Хоро“ с образа на големия град в литературата на модернизма. Според Б. Пайк още в края на XIX в. в произведенията на автори като Бодлер, Уитман и Достоевски започва, а през XX в. се утвърждава процесът на „интернализация на външния свят“, отразяването на града по-скоро като „неустойчиво прецупен през индивидуалното съзнание, отколкото като обект, фиксиран в пространството“ (B. Pike. The Image of the City in Modern Literature. Princeton, 1981). Изследователят на модернизма М. Бредбъри схваща града в съвременната литература като „метафора, а не място“, „нереален град“, „фрагментаризиран“, „среда на индивидуалното съзнание, на мяркащи се впечатления (M. B r a d b u r y. The Cities of Modernism. — In: Modernism, ed. by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Harmondsworth, 1978, p. 97—100). Изследвайки творби на Джойс, Бекет, Роб-Грийе, различните автори говорят за града като за лабиринт (вж. например D. Castillo. Beckett's Metaphorical Towns. — Modern Fiction Studies, vol. 28, № 2, 1982, p. 190—192); по повод на Джойсовия Дъблин Кастильо твърди, че „дори ако читателят би поискал да следва Блум и Стивън през града с уличен план в ръка, измамната простота на строгата схема не би го предпазила от вмъкване в непонятни слепи улици и обещаващи странични проходи, очевидно неведещи никъде“ (D. Castillo. Op. cit., p. 191). Същото впечатление пораждат и „най-реалистично обрисуватите градове на Бекет“ с „тяхната лабиринтност. Улиците на града се простират пред главния герой сякаш като безкрайни тунели и коридори на някакъв кошмар. Градовете сами по себе си (...) се превръщат в големи лабиринти, в които героите блуждаят често без чувство за посока“ (D. Castillo. Op. cit., p. 190). Разбира се, когато се разглежда известно сходство между романа „Хоро“ и някоя творби на модернистичната литература в плана на пространствените им характеристики, трябва да се направи една съществена уговорка. Приведените по-горе топографски деформации са елемент от поетиката на урбанистичната тема в литературата — алиенация на човек в големия град, безпомощия и самотен герой сред града-джунгла, града-хищник, града-паяк. Това не е темата на Страшмиров. Нещо повече. Поляри-

Пространството на града, придобиващо в известен смисъл ролята на декор, сключва своя кръг около тясната сценична площадка — дома и двора на Карабелови и съседните едно-две дворчета, където се разиграват трагедията на романа. Върху това тясно пространство се струпват двадесет и петима персонажи със свое индивидуално участие и още няколко пъти по толкова анонимни, слети в цялостни групи лица, изпълняващи определени роли — групата на седемнадесетте души от списъка, които накрая ще бъдат разстреляни; на жените, измъкнати от дворовете, за да присъствуват на екзекуцията; групата на сватбарите, на „екзекутивата на съзнателното гражданство“, на войниците, на духовата музика. Тази „пренаселеност“ вече подготвя очакването, че и тук — макар и по някакъв нов, различен начин — нещо с пространството „няма да е в ред“.

В своето извънредно съдържателно изследване върху художественото пространство у Гогол Ю. Лотман прави следното наблюдение по-конкретно върху разказа „Омагьосано място“: „приказният свят сякаш се преструва на всекидневен, надява неговата маска. (...) Той „облича“ всекидневното пространство. То явно не му е по мярка: разкъсва се, нагърчва се, и се изкривява.¹⁰ В духа на тази аналогия може да се каже, че тясното пространство на Карабеловия дом и двор „не е по мярката“ на събитията, които се извършват върху него; че неговата „всекидневна дреха“ се разтяга, пука по шевовите и се разкъсва. Едва ли е нужно да се прибавя — към цялата условност на аналогията, — че това пукане и разкъсване е безкрайно далеч от приказния свят на Гогол.

Докато трудността на читателя да се ориентира в цялостното пространство на града (да го интегрира в цялостен образ) присъствува в неговото художествено възприятие повече или по-малко интуитивно, чувството му за дезориентираност се превръща в осъзнат и постоянен спътник на непрекъснатото решаваната задача — опитите му за локално ситуиране на събитията, извършвани върху „сценичната площадка“.

Действието се пренася скокообразно в седем (!) различни помещения на Карабеловия дом: долната трапеза, трапезата в големия салон, мутвака, по-коите на умиращата Карабелова, стаята, в която временно са арестувани кметът и кметшата, спалнята на Мичето, стаята, в която се подписва протоколът за избиването на седемнадесетте души. Къде точно са разположени тези стаи, за читателя остава неизвестно или той получава фрагментарни ориентири *post factum*, след като тези помещения са се слели и разбъркали в неговото съзнание, без да могат да бъдат запомнени. Читателят лесно може да пропусне например мимоходом подхвърленото указание — в две съседни изречения, — че има две трапези — горна и долна, а действието там се развива паралелно и неотчитането на този факт може да доведе до объркване. Стаята, в която се подписва протоколът, с многобройните коридори и лица, движещи се по тях, придобива облика на някаква канцелария в учреждение, а не на стая в частен дом („Шепнат из коридорите грозни сенки — сноват и изчезват: все дебели лица на млади жители, винари, лихвари. Само старшите стражари стоят тъмни от двете страни на тъмната врата. Вътре се чуе звън и глух говор.“) Сноването от единия етаж към другия и обратно, от едното крило на дома към другото; пренасянето на действието върху стълби, коридори, въглчета, антрета създава впечатление за

зирането „град—провинция“ в литературата е било плодотворно използвано като метафора на нравствено-етичните полюси „зло—добро“, на противоречието между бруталността на живота и носталгията по пасторалната невинност. Самото придвижване на героя от провинцията в големия град е означавало движение от невинност към „познание“ (т. е. към порока). Картината още веднъж не съпада и дори се преобръща; тъкмо провинциалният градец на Страхимиров се превръща в арена на злото, на най-жестоки, нечовешки страсти.

¹⁰ Ю. М. Лотман. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя. — В: Труды по русской и славянской филологии, XI, Тарту, 1968, с. 14.

дом-лабиринт, който може да осигури пространство за всякакви житейски обстоятелства и драми. Любопитен шрих към тази „необятност“ на дома е начинът, по който дядо Рад попада в стаята на Карабелица: „Ръцете му напипаха някаква врата (курс. м. — Р. К.), тя се откряна. . .“ За да получим представа за непрекъснатото лутане, блуждаене, придвижване от едно място на дома в друго, субективно увеличаващо неговите размери, достатъчно е да проследим траекторията на придвижването на кмета бай Нако, и то за един кратък отрязък от сюжетното време — от подписването на протокола до разстрелите: „Бай Нако избърза — яви се в тъмния коридор. (. . .) Пое после стълбите за горния етаж. И спря (. . .). И пое пак нагоре. . . Горе той (. . .) влезе при Софка. . . втиква ръце в джобвете на панталоните си (. . .) — излезе. . . Бай Нако затипа на пръсти. . . Бай Нако се сви и затипа назад. . . Но сепна се и забърза на пръсти — излезе в задното крило на коридора. . . Бай Нако беше пропъзлял на четири в коридора. Кмет и прокурор отърчаха към предния балкон. . . Бай Нако беше забил нокти в лакътя на Ячо и се повлече с него към задното антре. . . Те бяха съгласни — прокурор и кмет, свити в горното задно антре. . . Кмет и прокурор се озоваха долу. . . Бай Нако. . . запреше по стълбите след Гнойнишки.“

Също така трудно е ориентирането в дворното пространство, обкръжаващо дома на Карабелюви. Интересно е, че пределно изчерпателното посочване на ориентири — единствен случай в романа — парадоксално постига същия ефект на объркване, както пълното им отсъствие: „Обущарите — баща и син — прекосиха своя дълбок двор, изгубиха се в обора и се явиха в сенника горе. Отдясно е овошакът на Карабелюви, а назад — Сакъзлийчината бахча, която извежда в ракъджийския сайвант на Дрангазовата хумба. Знаеха си пътя обущарите.“ Персонажите знаят своя път, но за читателя е трудно да го следва: множеството координати и уточнения, както и характеристиките на самата траектория на движението „горе“—„отдясно“—„назад“; „прекосиха — „изгубиха се“ — явиха се“; „обора“—„сенника“—„овошакът“—„бахчата“—„сайвант“—„хумба“ започват да се „разпъхват“, разпадат в своята сложност и многопосочност. При това „изгубиха се“ означава движение от предния план на повествователната гледна точка в дълбочина към далечния, а по-нататък посоката, която героите следват по своя път, видяна от собствената им гледна точка, неизвестно защо е означена като „назад“, т. е. отвежда обратно към мястото на тръгването!

Пространството на Карабелювия двор — подобно на пространството на дома — се оказва тясно за „всекидневната си дреха“ — то придобива някаква *призрачна необятност*, както дворът в „Омагьосано място“, където прекращаването през определени места отваря за героя нови неподозирани пространства. Събитията, извършващи се в двора — отвличането на Мичето, убийството на пристава, търсенето на скъпоценностите на Карабелюва от „зетя“, околийския началник, навързването на жертвите от списъка в овошака, разстрелите и пр., се възприемат като извършващи се на отделни, изолирани един от друг и дори отдалечени един от друг локални участъци: пространството на двора расте; разтяга се и при това се нахъсва на части, напомнящи многобройните, неситуирани в една локална цялост помещения на дома. (Във всеки от тези късове героите се блъскат един в друг, дебнат се взаимно, пресрещат се, застигат се, понякога придвижванията им получават облика на малки пътешествия, както например броденето на пристава Миндилес, търсещ подходящо място за заравяне скъпоценностите на Карабелюва — но самите късове съществуват сами за себе си, без да могат очертанията им да прилепнат едно о друго.)

Пример за това, как се създава илюзия за отдалеченост между отделни части на двора, може да даде следното изречение: „Жените, подкарани от предния двор, прииждаха по уличката, изпущаха отсечени писъци и скубеха коси пред кордона войници.“ Извън контекста — а сюжетно-контекстуалните връзки в

романа са отслабени до крайност — читателят би помислил, че войниците водят жените по някаква уличка на града; глаголните и причастните форми, организиращи движението и даващи му израз („подкарани. . . прииждаха“) допълнително съдействуват за създаването на такъв образ. А в същност става дума само за придвижване от предната към задната част на двора! Думата „уличка“ в случая има значението на „павирана пътека“. Извънредно интересно е, че на друго място тя получава елементи на описание в плана на пространствено-материалната си характеристика („тясната уличка“; „уличката между дома и високата дворна стена беше циментирана“) — за разлика от безплътните „реални“ улици на града, чието единствено определение е трикратно употребеното метафорично „слепи“. Извършва се някаква странна транспозиция — условно назованата не в типичното значение на термина уличка придобива чертите на истинската, липсваща като описание улица, градът-декор сякаш оживява — вмести се и се разстила в пространството на Карабеловия двор.

Опозицията „предна — задна част на двора“, приведена по-горе, не се появява случайно; повествованието систематично се мести от една част към другата и обратно (само за отрязък от подписването на протокола до края на романа шест пъти!). Това пренасяне поражда едновременно в една или друга степен три ефекта: стереоскопичност, объркване на точната локализация, фрагментарност. Интересно е да се отбележи, че принципът на субективно увеличаване на пространствената дистанция продължава да действа и вътре в границите на всеки участък: „Капанката хвърли през войнишките пушки плах поглед към овощака.“ Героинята се намира до зида на задния двор, т. е. в същата част на двора, където е и овощакът, но по волята на автора връзката между нея и обекта на съзерцание се опосредствува двойно: „през. . . „към“. (Тази дистанция има определен психологически аспект, за това ще стане дума по-нататък.)

Обобщавайки досегашните наблюдения над пространството в първия изследван слой, може да кажем, че то е тясно, съсредоточено, но претърпява два вида деформации: по посока на разширяване, от една страна, и „напукване“, „нацепване“, придобиване на корпускулярен характер, от друга. Като следствие на това и във връзка с това се появяват затруднената ориентираност, различните типове аберации.

Изходен тезис на настоящата статия бе твърдението, че времето и пространството във всеки от двата разглеждани слоя са изоморфни, т. е. че признаците им са в отношение на взаимно тъждествено отразяване. В съгласие с това би трябвало да потърсим очертаните вече характеристики на пространството и в „четвъртото измерение“ на творбата.

Преди всичко трябва да се каже, че времето в романа „Хоро“ е дълбоко релативизирано, „интернализирано“ — т. е. то не тече еднакво за всички, а се пречупва през множеството субективни призи на съзнанията на отделните персонажи (съзнанието на имплицитния автор от тази гледна точка е също така субективно, много често загубва своята йерархично по-висока, централизираща позиция).

Не става дума просто за баналната истина, че времето на спомените, въображението, асоциациите — на вътрешния психически живот на индивида — е неподвластно на абсолютното никакви ограничения и владее свободно временната скала. Става дума за чувството за време по отношение на реалните — от гледище на художествената „реалност“ — събития, в които лицата участвуват, за това, как се ситуира психическото съдържание на индивидуалното „сега“ върху обединяващата хронологическа ос на сюжета и за травмите и конфликтите при това ситуиране, оказващи обратно, деформиращо въздействие върху тази ос. В този смисъл времето може да забавя своя ход или да се „синкопира“ в съзнанието, или перцептивно да се „изтласка“, отдалечава от неговия фокус и пр. (Например:

„И течаха секундите като разтопено олово“) за парализираното от страх съзнание на околийския началник на полицията, очакващ удар из засада; „Ще запее скоро отнякъде картечница. Тя се е покатерила направо по ярищата — картечната рота — навярно.“ (Причудливо съседство на бъдеще с минало неопределено време — събитието, което се предчувствува като предстоящо („ще запее“), във второто изречение е показано откъм неговата предистория („се е покатерила“); настоящият момент — тракането на картечницата — се „сплесква“ между миналото и бъдещето. (А че картечницата в действителност трака, т. е. събитието протича в точката „сега“ на повествованието, научаваме от непосредствено следващата реплика); или например: „Бузите на Мичето изстиваха — полъхваше ветрец. Есен е вече, сякаш късна есен — и вали дъжд, и е студено. А беше светло, греше слънце и небето синееше.“ Перцептуалното време на героинята — възприемането на деня като късен есенен ден с дъжд и студ, и времето в съответната точка на повествованието — слънчевият ден в началото на есента, са представени така, че в съзнанието на читателя те се разбъркват, разменят местата си: „полъхваше ветрец“ — детайл, който контекстуално се свързва със слънцето и синесщото небе на третото изречение, подвеждащо се възприема като атрибут на есенната картина в следващото второ изречение, влизайки в причинна връзка със „студено“, и забърквашо изтегля тази картина върху хронологическата ос на повествованието, като, обратно — времето на третото изречение, противопоставено чрез антитезата „А беше светло. . .“, се препраща върху перцептуалната временна ос на героинята, като се осмисля чрез граматическото минало време като спомен.

В тези образци се натъкваме вече на нещо познато — фрагментарността, аберациите, открити при изследване на пространството. Съществува обаче една плоскост, върху която тъждествените признаци на времето и пространството се сливат действително в един континуум — признаците им се „сдвояват“, взаимно предпоставяйки се, и като резултат взаимно усилват, резонират ефекта, който постигат поотделно. Тази плоскост е *събитийността*.

Събитието представя единство от пространство и време; то очертава „световната линия“ (world line) — ако използваме съвсем условно термина, — която персонажът описва, движейки се в художествения „микрокосмос“. От трите параметъра на събитието *персонаж* („движеща се частица“) — *пространство* — *време* досега бяха изследвани първите два, като участието на третия (времето) беше неясно, анализът неясно се опираше на него. Необходимо е обаче да потърсим неговия собствен принос в пораждането на очертаващите се изоморфни признаци.

Сюжетът на романа „Хоро“ се развива за по-малко от едно денонощие, по-точно не повече от петнадесет-шестнадесет часа (като се има пред вид, че започва с венчавката в църквата, някъде към обяд, когато слънцето е достатъчно високо и „лепи цветни петна“ по лицата на сватбарите, и завършва през нощта). Но за това време трябва да се развият събития, които да ангажират с роли няколко десетки персонажи. Така както домът и дворът се оказаха тесни — от гледна точка на определена художествена конвенция — да „поберат“ персонажите (да осигурят пространство за техните действия), така броевите часове, както ще бъде показано, са твърде тесен временен отрязък, за да осигурят хронологическата перспектива — отново от гледна точка на художественото възприемане — за събитията, с които е изпълнен романът. При това писателят допълнително усложнява задачата си и с това поставя на още по-голямо изпитание способността на читателя да „хроно“-„логизира“ постъпващите в съзнанието му повествователни фрагменти; той се решава на един наистина труден, рискован експеримент.

В един роман, където участвуват много действащи лица, е естествено да има повече от една повествователна линия. Съществува възможността, рядка по принцип, за „двойна експозиция“ на две едновременно протичащи събития — класически пример е сцената на събора в Йонвил в романа на Флобер „Мадам Бовари“, където разговорът между Ема и Рудолф и речта на г-н Дерозрей се монтира паралелно подобно на две свързани зъбчати колела, които се въртят едновременно, и ако продължим аналогията, всички зъбци и на двете минават през експонирането на повествованието.

В преобладаващия брой от случаите обаче се показва само едната линия, а другите, паралелно протичащи с нея, *съществуват по презумпция* — ако съответните техни пропуснати отсечки са важни от сюжетно гледище, читателят получава допълнителна информация за тях, ако са нерелевантни за сюжета, той изобщо не се интересува от тях, не се и опитва да си представи например какво са правили хаджи Ровоама, Лалка, Мичо Бейзаето и пр. *по същото време*, когато в съдбоносната за развитието на романа майска вечер Иван Краличът се прехвърля през дуvara на чорбаджи Марковия двор (същото не се отнася за доктор Соколов, който, както е известно, впоследствие е заставен да възстанови тъкмо този момент от своята хронологическа линия, който се пресича с посочения по-горе момент).

При това попадане пред „окото на писателската камера“ с предпочитание се ползват естествено онези персонажи, които са главните действащи лица; естествено е техните събитийни линии да бъдат най-дълги (с най-дълги отсечки), а тези на епизодичните лица по-къси, с по-дълги „елипси“ между отсечките (отсъствие от повествованието). Пример за такова йерархизиране на ролите може да даде авантюрният роман, където повествованието буквално следва главния герой по петите, проследявайки неговите подвизи или провали, местейки се заедно с него от една точка във времето и пространството в друга.

Какво е положението в „Хоро“? Авторът решава да следва *всички линии на действащите лица* паралелно,¹¹ при това, *без да ги йерархизира* — без главен персонаж и дори без главни персонажи, — всички лица придобиват еднакъв статут — техните събитийни линии текат в известен смисъл всяка в свое собствено време, независимо една от друга, без да бъдат изрично съподчинени на един синхронизиращ момент, на една привилегирована наблюдателна точка във време-пространството; тези *многобройни, равноправни* линии пресичат и запълват ограниченния сам по себе си временно-пространствен обем на творбата, с което тя действително придобива, парадоксално наглед — с оглед на сюжетно тематичния обхват — облика на микрокосмос, на миннатурен модел на света.¹²

Какъв е ефектът върху читателя? За читателя, който е свикнал да следи само „част от космоса“, повествованието придобива необичайна временна плътност, събитийното покриване на единица читателско време нараства неколкостранно. При това паралелно развитие на всички събитийни линии при ограниченото време-пространство на творбата е неизбежно и необходимо многократното им пресичане, усукване, сплитане на възли; а липсата на централен главен герой, носещ, фигуративно казано, в джоба на жилетката си „точното време“, с което другите

¹¹ С. Правчанов отбелязва тази особеност в книгата си „Евангелие на ненавистта“. С., 1978, с. 54.

¹² Изкушаващо е да се приведе на това място — макар и в плана на далечната аналогия, „полумегатофорично“ понятието на математика Херман Минковски (първ формулирал идеята за „пространство-времето“) за света като тоталност от всички „световни линии“, представящи кривите, които материалните частици описват, всяка от които отчита времето на всяка точка от своята крива теоретически със свой собствен часовник (вж. G. Whitrow. What is Time. London, 1972, p. 123).

персонажи сверяват часовниците си, и липсата в много случаи на собствено поведователен глас на автора създават ситуации, при които читателят загубва временната перспектива — той не знае дали събитията, за които четете, се разполагат последователно, линейно или се наслояват едно върху друго в един и същ временен отрязък.

И така събитията се множат и разпъват „всекидневната дреха“ на времето, те се заплитат, разбъркват (при целия им кошмар); времето забавя своя мъчителен ход (в това отношение изразът „И течаха секундите като разтопено олово“ може да приеме — отвъд локалния си смисъл — кодово значение за общата характеристика на художественото време в целия роман), нощта се превръща в някаква кошмарна вечна нощ, която като че ли никога няма да свърши. За читателя е необходимо многократно да препрочита романа, за да разплете възлите на времето, да усети синхронното пулсиране на временните линии на всички персонажи — в това отношение творбата представя сложна партитура, съставена от вертикално разположени, движещи се постъпателно линейно гласовелинии.

Старата „тютюнджийка“ Карабелъова, умираща в своята стая, оставена само със слугинята си, оплаква внука си Сашко Карабелъов, заклан от погромджите на въстанието; *в това време* в салона на втория етаж нейната внучка Мичето празнува своята сватба с насилника си и убиеца на брат си, околийския началник Сотир Иванов; на трапезата на долния етаж *в същото време* приставът Миндилев вдига наздравица за царя, а пийналият дядо Рад ридеа за убийтия си кръшелник и задето „много свят се е кърдисал“; *едновременно с това* в дъното на двора Васил Дългокосия и Иско правят пробив в зида, през който ще отвлечат Мичето. Малко по-късно: Сотир Иванов, околийският началник, пребърква дрехите на починалата Карабелъова, за да търси накитите ѝ; изпреварилият го пристав Миндилев *в същото време* блуждае из двора, търсейки място, където може да зарови скъпоценностите; Иско, покатерил се на сенника в двора на Капанови, следи с нарастваща тревога движението на пристава; Марга слугинята, избягала през задния вход, е приклепнала до стъпалата и „глухо реди“ в бялата нощ; там след малко ще я намери Дългокосия, който вече търси Мичето, пробивът е готов; кметшата *в същото време* е отвела Мичето в мутвака, „да си поплакне очите“ и сама се отправя към стаята на покойната, за да следи мародерските действия на младоженеца през прозореца; *в същото време* — новината за смъртта на Карабелъова е вече донесена в Капановия дом и двамата общари — старият Капанов и синът му Събчо, решили, че е добре да пийнат за „лека пръст на чорбаджийката“ и разминавайки се с Дългокосия, вече прекосяват Сакъзлийчината бахча на път за Дрангазовата хумба. . .

Че тези събития се извършват паралелно, читателят може да разбере не чрез преки указания на автора — синхронизиращи ориентири изобщо отсъствуват, — а съпоставяйки събитийните фрагменти, наставяйки и свързвайки временните траектории на персонажите (в същност с такава „следователска“ дейност читателят не се занимава — тя може да бъде специална задача на литературния критик); в неговото възприятие след зони на временен застои и объркване на хронологическия ред — когато времето тече паралелно в пет-шест линии и субективно се „раздува“ — следват придвижвания напред, в точките, където временните линии се пресичат — след малки „сътресения“ във възприятието и връщания назад събитията се „понаместват“ грубо и приблизително, макар и с празнини, неизяснености и въпросителни, оставяйки общото впечатление за хаотичност, разбърканост, фрагментарност.

Колко е далеч Страшимиров от Каравеловата „добра воля“ към читателя, от добросъвестната му грижа да го държи в течение и информира във всички случаи, когато сменя мястото на действието си („Хайдете най-после да оставим и ние тая пушина, да идеме под върбата и да видиме какво прави Николчо и не-

говите другари, защото захваща вече да мръква“; „Какво е мислила да шепне Пенка по-нататък, аз не зная, защото ще ида да посрещна Стояновата майка, която влиза в Петровата къща натруфена и наконтена и носи в ръката си алена къриа, в която засега не мога да ви кажа какво се намира. Прощавайте, аз отивам“).

Страшимиров неумолимо и безучастно мълчи; той не само че не съобщава „къде отива“ и „защо“ и какво може да покаже засега, а какво остава за „после“ — в неговия роман изобщо отсъствуват адвербиални изрази — синхронизатори от типа на „в това време“, „докато“, „в момента, в който“ и пр. или почти не се срещат временни показатели, служещи за ориентировка („след това“, „преди това“, „после“) или изразяващи количество време („минута“, „час“, „за малко“, „набързо“, „дълго“) и пр.

Интересно е, че функцията на временни ориентири в романа на Страшимиров поемат определени участъци пространство — промяна в местоположението или състоянието на определени предмети, сигнализиращи за определено количество изтекло сюжетно време и служещи за синхронизатори на определени събития: спуснатата / изчезнала подвижна стълба; небиещи / биещи камбани; свещта / угаснала лампа и пр. Например: „Мичето тръгна унесена. Сашко жив? И се досети: *угаси лампата*“ (курс. м. — Р. К.); „Кметшата търсеше Мичето. Оставила я беше в мутвака и *лампата не беше угасена тогава*“ (курс. м. — Р. К.).

Критиката е подчертавала принципа на фрагментарността, кинематографичността в повествованието на романа. „Изображението е фрагментарно, асоциациите — много свободни. Вместо да се спира подробно на психологически анализи, вместо да разказва изчерпателно за събития и взаимоотношения, като вещ кинооператор писателят насочва камерата ту към един, ту към друг герой, сменя бързо и непрекъснато картини и действащи лица.“¹³ Това твърдение е съвършено вярно. Но посоченият принцип на кинематографичността изисква по-специално наблюдение, особено с оглед на поставената задача за изследване единството на пространство и време.

Едва ли е нужно да се напомня, че писателят не използва стария, изпитан принцип на класическия роман, редуването на „сцена“ с „резюме“ (т. е. обобщено представяне на определен отрязък от време),¹⁴ че сюжетното време се състои само от сцени. Това е още недостатъчна констатация. Недостатъчно е и да се каже, че авторът смесва сцените „бързо“. Кинематографичността или по-точно монтажното изкуство на Страшимиров се състои в това, че той *реже самата сцена на части!*

Естествено е, че за да може да следи едновременно няколко събитийни линии, писателят трябва да ги прекъсва в някакви точки; да проследява една линия донякъде, после да я прекъсва и подхваща втора, след това трета и пр. (това означава едновременно рязане и на времето, и на пространството — придвижване на повествованието от една място в друго); изчерпал „вертикалния срез“ на времето, за дадена негова единица писателят отново се заема с придвижването на отсечките от линиите в някаква следваща временна единица и пр. Но писателят реже темпорално-пространствените събитийни линии на своите персонажи не на границите на естествено оформени завършени епизоди, както може да се очаква, а на места подчертано незавършени в смислово-композиционно отношение. Второ — той реже временни-пространствените линии на епизода на няколко места, на къси отсечки; и трето — вече в съгласие с очакването — точките на срезове за отделните линии не могат да бъдат синхронни, т. е. не съвпадат във времето, не са разположени по протежението на един единен вертикален темпорален срез.

¹³ Г. Марков. Предговор към А. Страшимиров. Хоро. С., 1974, с. 16.

¹⁴ Вж. S. Chatman. Story and Discourse. London, 1980, p. 75.

Нека разгледаме едно от прекъсванията на временно-пространствената линия на един от персонажите — дядо Рад, и проследим нейното продължение: „И Миндия се размаха — еднъж, че два ж и три ж — всеподългия врат на панагюрца. А после го изхвърли на пруста.“ С това изречение завършва първата номерирана глава на романа. Следват лирическото отстъпление за „белите нощи“, разговорът на Васил Дългокосия с дядо Предо; а после с Иско; показан е дворот на Карабелъови в общ план; описани са последователно външният вид и са предадени вътрешните монолози на Дългокосия и Иско, и то така, че читателят би могъл да не разбере, че двамата персонажи се намират в непосредствена близост; след това повествованието се премества в големия салон сред блудкавите шегги или зловещо-иронични подмятания на представители на градския „елит“ и чак след това — в началото на трета глава, се подновява линията на дядо Рад: „Дядо Рад пипаше врата си в тъмния коридор долу; протриваше бръчките си, пламнали от затилците на Миндия.“ От точката на среза до точката на подновяването на темпорално-пространствената линия на героя не е протекла и минута, може дори да се каже, че изобщо времето на героя не се е движило, че авторът прерязва неговата сюжетна линия, за да вмести описане на други линии, а след това я залепва на същото — или почти същото — място.

Пътят на Марга от покоите на агонизиращата Карабелъова до стълбището на горния етаж също е прерязан: „Отърча изплашена слугинята Марга, погледна и плесна ръце. Тя разбра, то беше ясно. И хукна — блъсна се о стълбите в коридора.“ Следва прекъсване. На това място се вмъква сцена, в която участвуват Миндия и дядо Рад, и ето продължението: „А слугинята Марга беше вече пропълзяла по стълбите в горния етаж. И бледа, чорлава, втурна се в салона.“

Ефектът от тези композиционно-събитийни „анжамбмани“, усложнени от дистантното пренасяне на прекъснатата част на събитието, е ясен. Действията на героите заприличват на проектирани със забавена скорост, или по-точно на съставени от серия от стопирани кадри. Отдалечеността им в пространството на текста означава удължаване на паузите между тях. Времето между тях се разтяга — кратки епизоди получават субективно за читателя неестествени размери. Читателят е принуден при това да следи нещата, които чете, „аналептично“, т. е. да се опитва да възстановява във въображението си, да лепи и свързва новополучените фрагменти с вече оформената в съзнанието му картина. Това му се удава само частично, както беше споменато. Събитийните линии на персонажите се накъсват и „гърчат“ подобно на техните жестикулации. Създаването на композиционно-събитийни анжамбмани е един от основните механизми, пораждащ едновременно *корпускулярност* (оформеност във вид на прекъснати частици) и на *времето*, и на *пространството* и тяхното *разрастване*.

Интересно е, че пресичането на паралелно вървящите събитийни линии, единични или двоени, стросени, в определени възлови точки, създавайки известна яснота във взаимоотношенията на героите, поражда същевременно ефект, засилващ посочената по-горе прекъснатост.

„Разкъса антерия, намери вързоп книжа, заразливства ги. Тапии, крепостни актове...“

Кметшата се задъхваше във, пияна от любопитство.

Марга я съзря и се мушна в мутвака. Тя трепереше: Сашко е във, чака, господи! Как да обади това на Мичето?

А Мичето — закрила лице о стената — хлипаше, сама в нощта, в живота, в света.

Марга се опули пред нея. И се прекръсти: очевидно божият пръст ѝ помагаше сега.“

Тук се събират в една точка линиите на четирима персонажи. По-интересно обаче е друго: че те *взаимно се наблюдават* — кметшата наблюдава околийския, Марга съзира кметшата и се скрива от нея; на свой ред тя се изпречва пред Мичето. Ако тук различните гледни точки на персонажите са, така да се каже, само декларирани, на друго място пречупването на пространството през гледната точка на индивидуалното възприятие добива конкретна, пластично-осезаема форма.

Миндия стига до зида на Капанови и вижда: „В зида зееше голям пробив и от него се подаваше нещо, което се скри светкавично като глава на гигантска костенурка. Котка трябва да беше, какво ще е друго. (. . .) Из пробива се подаде главата на гигантската костенурка и заследи приставата. Какво търсеше сега това куче тук?“ Един и същ къс пространство се описва чрез кръстосването на три гледни точки. Първата е само на приставата (вътрешен монолог). След това се появява „двойното наблюдение“: вторият герой започва да следи първия, но това следене е показано от гледната точка на автора („из пробива се подаде“), който същевременно изземва гледната точка на наблюдавания, заимствувайки собственото му възприятие („из пробива се подаде главата на *гигантската костенурка*“ — курс. м. — Р. К.). А в последното изречение наблюдаващият на свой ред изземва гледната точка от автора. („Какво търсеше това куче сега тук?“) (Срв. по-долу в текста: „Иско почна да се вълнува. Какво ровеше наистина това куче сега там, тоя пристав?“)

Този принцип на описание на събитията като наблюдавани от различни гледни точки¹⁵ допълнително динамизира повествованието — всяко действащо лице има, оказва се, не само „индивидуални“ пространствено-временни параметри, определени от „рязането“ на повествователната лента, но и субективно пространство, определено от различните „планове“ на заснемане на събитията. Сцените и късовете от сцени не само безкрайно се сменят, но и при това се „въртят“, осветявани от лъчите на различни наблюдатели — пространството вторично се раздробява, дезинтегрира.¹⁶

Във връзка с това неслучайно и осезаемо в романа присъствува мотивът на следенето, търсенето, разпита, „следствието“. Пияните обушари „подсещат“ сватбарите да търсят гроба на Сашко Карабелов, Марга търси Мичето, Иско и Дългокосия следят дома, кметшата проследява околийския, околийският върви по дирите на Миндия, който на свой ред загива от изненадващата го ръка на Дългокосия, а после полицията и гарнизонът търсят Мичето и четата, която я е отвякла, търсят се близките на „адвокатчето“ Дърленски, на разпит са подложени Марга, дядо Рад, старият Капанов и Събчо, Капанката, за кратко време под стража е взета и кметшата, заподозряна в съучастничество в отвлчянето на Мичето — тя трябва да даде показания, била ли е или не с Марга на двора; после самият околийски началник е взет под стража от полковник Гнойнишки и т. н. „Кога?“, „къде?“, „кой?“ са въпроси, непрекъснато явно или неявно задавани на повечето от действащите лица: те са длъжни да дават показания, да удостоверяват своето местоположение и времепребиваване, да получават „алиби“ за различни точки от своите временно-пространствени линии. И това още веднъж оказва натиск върху възприятието на читателя: следенето, „дознанията“,

¹⁵ С. Правчанов сполучливо използва термина „полифонична ракурсност“ (цит. съч., с. 55), отбелязвайки, че повествованието в „Хоро“ се води от гледната точка на множеството герои. Трябва да се има пред вид, че понятието „гледна точка“, ползувано се, както е известно, с популярност в съвременното литературознание, не е единно, а многосъставно и съдържа пространствен, оценъчен, психологически, стилови и пр. аспекти, които трябва да се изследват самостоятелно. В настоящата статия вниманието е съсредоточено върху пространствения аспект.

¹⁶ Срв. проектирането на този ефект на по-високо равнище в идейно-художествената система на творбата: „Всичко е завършено в един танц: танца на безумието и смъртта“ (М. Николов. Антон Страшимиров. С., 1965, с. 146).

които героите водят, „морално го ангажира“ да участва в опитите да се подреди обърканата временно-пространствена картина на света.

Начинът на запълването на пространството с обекти, тяхната материалност, е също важен аспект на неговата поетика. Може да се каже, че пространството в „Хоро“ в големи свои участъци е „полуизмито“, фигуративно казано, от материалността на реалиите, които съдържа. Това беше вече проследено по отношение образа на града (декор). Но принципът продължава да действа и на самата „сценична площадка“ — тя е почти лишена от „реквизит“. Читателят не получава абсолютно нито един детайл от богатата сватбена трапеза, дадени са различни указания за разположението на гостите, но пространството между тях остава празно, спомената е само масата, и то във връзка с похотливите жестове на сватбарите. („В тъмния край на трапезата еснафите спускаха ръце под масата, която се люлееше от смях.“) В стаята, където се подписва протоколът за избираването, има маса и мастилниа с перо, чието предназначение е пространствено да свързват приличащите на сенки представители на „съзнателното гражданство“.

Действието в романа се извършва на „луноно осветление“. Това също изграва своята роля за перцептивното загубване на образите, изчезването им от ползрението или размиването на контурите им. Мотивът „хора — призраци“, „хора — сенки“ минава като лайтмотив в романа. („Тъмните сенки на махленските хлапета изчезнаха от клоните на черниците“; „Мяркът се като самодивни женски фигури по стоборите“; „Поникваха изневиделица дългокоси глави, уптъваха стареца и потъваха пак в сенките“; „Селяните (. . .) се снизаха по тъмната стълбичка нагоре: (. . .) пристягат пояси и изчезват в бялата нощ“; „Шепнат из коридорите грозни сенки — сноват и изчезват.“)

Въпросът за перцептивното разколебаване на материалния статут на предметите и лицата в „Хоро“ е сложен. Една от най-големите колизии в съзнанието на читателя при възприемането на романа е непрекъснатото и многопосочното внушение за илюзорност, схематичност и нереалност в очертанията на предметите и хора и същевременно — с не по-малка категоричност — усещането за автентичност и неподправеност, за „снемане от натура“ — макар и лаконично — на битови реалии и ситуации, отделни късове пространство, точно уловени психологически състояния и черти от характери, безподобни с колоритното си звучене реплики и вътрешни монолози: Капанката натиква пийналите обуцари — мъжа и сина си — в дълбокия двор и зарезва вратата. И разсъждава: „Капнали са й ръцете — да ги увива — по цели седмици в овчи кожи, а те. . .“; вървят баща и син, „кандилкат се“, „мътнали капи на теме“; ядосва се Събчо пред затворената врата на Дрангаза: „Май с Дрангаз, не рачи да отвори, тю-ю му и човека! (. . .) „Дрангаз, отвори! Жа я изкъртя — казвам ти, Дрангаз — не си яж. . .“; „Вие ли сте, аленколар? — Наздравичко, дядо Капанов. (. . .) Жа ни светиш ли бе? Махай се, не жа си събъркаме устата!“

Нещо повече. Изглежда парадоксално, че така настойчиво, многостепенно разрушаващ реалното пространство, реалните обеми на предметите и обезпътяващ лицата, Страшимиров проявява в същото време склонност към иронично или гротесково „наслаждаване“ на плътта или болезнен усет за издевателствата над нея, към телесното начало у героите си — безплъттието се заменя с уродлива или съблазняваща „изпъкналост“ на плътта: „За харем е Мичето! За под ключ е проклетницата! (. . .) Тц, наляла ония гърди, рамене, шия. . . зове мъжете, лови ги просто!“; „Снагата й, лека и сочна, се гърчеше и потръпваше“; „Залюляха се месата на охранената яловка“; „Ячо прокурорът. . . Висок, дългообраз, жълт-зелен, с големи уста и големи уши“; „И изхвъркнаха очите на Събчо от орбитите, устните му се подуха и се пукаха, той безумно изрева“; „тип парабелев изстрел разтресе младото тяло на вързания зад гърба му Събчо. Ста-

прият обущар се напрегна приведен, давеше го кръвта от прехапания език, изпружи шия към убийцата на сина си и отчаяно ритна заднем.“ Едва ли някой друг в нашата литература е описвал човешката плът с по-жесток и осезаема пластичност, с такава натуралистична достоверност.

И все пак същите герои в други моменти, в други късове пространство се движат като лунатици и сенки, придобиват призрачни очертания, предметите, които изглеждат реални, се превръщат в декори или изчезват. Двете тенденции могат да се съберат, „разпъвайки“ в своята несъвместимост една и съща фраза: „Шепнат из коридорите грозни сенки — сноват и изчезват: все дебели лица на млади житари, винари, лихвари.“

Художественото възприятие се люшка непрекъснато между ситуирането на изображението в две модалности — на реалността и нереалността; това се отнася за лицата, отнася се и за предметния свят, който съществува ярко-реално в отделни „метонимни островчета“, но в други обширни участъци се дематериализира и разпада.¹⁷ Това по нов начин увеличава дезинтеграцията на време-пространството в перцептивен план. Съществува един особен аспект на деформирането на реалното възприятие в описанието на лицата — разпадане описанието им на отделни, метонимно представящи ги детайли, части от облеклото или други външни атрибути — очи, цигара, „чепици“, щикове, каскети и пр. („Запали се цигара и се осветиха две вълчи сиви очи под дълбоко прихлупена сива широкопола шапка“; „Край бъчвите бляскаха цигари и потухваха като светулки“; „В бялата нощ се очертаваха долу гърбове в куртки: въртяха бичове“; „Лунният блясък се пречупваше в сърмената му нашивка“; „Поспря пред стаята на жена си, но си представи мустачките на полковник Гнойнишки“; „Но и веднага всичко онемя: из овощака се замярка сива широкопола шапка“; „(. . .) Сбиha ги вкуп, оградиха ги каскети и заиграха камшици“; „И блещяха пред тях войнишките байонети като погребални канделабри“; „И единият му крак откриваше към оратора дебела подметка.“)

Тук принципът на разкъсване на пространството вече се прехвърля върху изображението на човешкото тяло, на персонажите — те се дезинтегрират, перцептивно „разпиляват“ на части, идентифицират се чрез предметите или се скриват частично или напълно зад тях — както войнишката група е представена само от неколkokратното описание на движението на щиковите.

И като последна степен на посочената тенденция към разрушаване едновременно „статута“ на човека и деформиране на времето и пространството около него и чрез него е вече явно изразеното у *самите герои* тотално загубване на ориентацията във времето и пространството, временни амнезии, загубване на способността за идентифициране на нещата и разбиране на тяхната логика и смисъл: „Не, какво става с Мичето, къде се тя намира и какво търси сред тези хора тук!“; „Не знаеше защо е тук и какво търси, недоумяваше какво трябва да предприеме“; „Наковица, кметшата, не можеше да разбере — просто не можеше, даже никак не можеше — ето това в какви времена живеем ние днес?“; „Стори му се може би, че и това убийство е извършил сам той. И трепереше като лист“; „Не можеше да се увери — то беше невероятно“; „Но как е попаднал той между навързаните в овощака!“; „— Но моля ви се, зема се — п у б л и ч н о — жена ми под стража, а после стражата се дига: как трябва да се разбере това?“; „Поручик Рибаров, как трябва да се разбере това: вие ни давате 18 трупа?!“; „То пък защо е, а? То за-що е-е?!“ И накрая в тази градация — най-страшното — загубване

¹⁷ Разбира се, усещането за нереалност, за абсурд, с които е изпълнен романът, не зависи само от времето и пространството; те произтичат преди всичко от жестокостите, зверските убийства и алогичното поведение, както и от особеното травестиране на фолклора, от играта, понякога зловеща, на словото и пр. В дадения случай се проследява само момент от развитието на тази художествена система.

или „отнемане“ идентичността на човешката личност. („—Ч-ч-че не-не са ли и те българи, г-н кмете?“; „— .Ето, пред вас е едно нищожество. Прочее питам: човек ли е това или червей?“)

Стига се до точката, в която смисълът на сложно развиващия се темпорално-пространствен модел, изследван до този момент, започва да се прояснява; когато художественият език на пространствено-временните отношения се само-разкрива, „самодешифрира“, заговорвайки чрез „метаезика“ на героите. Разширяването на време-пространството и неговото разкъсване и разпиляване извън първоначалното емпирично ядро, дезинтегрирането на обектите, обкръжаването на временно-пространствените координати, накрая — загубата на идентичността на хора и реални, невъзможността да се разберат ставащите неща имат в най-точния смисъл идейно-съдържателни функции — те са *различни степени на художествената проекция* на стреса, обхванал съзнанието на съвременника и свидетеля на септемврийските погроми, на ужаса, причинен от еничарската по своите прояви класова омраза на погромаджииите, надхвърляща представата за нормалното, човешки обяснимото, за възможните връзки между членовете на една и съща национална общност. Временно-пространствените аберации, обкръжаването на посоките, разпадането на физическия свят, разколебаването на твърдо установените опори на човешкия стереотип, даващи му възможност да съди, оценява нещата и изразява духовното си отношение към тях, изчезването на твърдта под краката му — това са все *художествените* измерения на потресението на народа, минал през кървавата баня на погрома, намерило индивидуален отклик и прецупено през гневното, напрегнато до неистовост съзнание на писателя-гражданин.

В този смисъл е неточно да се говори за експериментирание у Страшимиров — независимо от влиянието на някои западни автори, от безспорното присъствие в неговата творба на поетиката на експресионизма. Страшимиров е далеч от подражателство, от робуване на школи или от експеримента, поставен в *основата на творческата задача*. В този смисъл анихилирането на материалния свят у него е далеч от опитите на някои модерни автори да представят обектите си като семантично прозрачни плоскостни изображения, като „чисти форми, които се разполагат между героите и света (. . .) формализират отношението на главния герой към неговото обкръжение, без да насищат това отношение със смисъл“¹⁸, далеч е и от серафическото обезпелтяване на образите в поезията на символизма в името на възвишения идеал (у Лилиев например). „Неустойчивата предметност. . . непрекъснатото балансиране на границата на реалното и иреалното“¹⁹, уродливата изпъкналост на изображението и прочие деформации също така не са просто дан на експресионизма, а представят спонтанен художнически рефлекс, израз на душевна травма, трагедия национална и превърнала се в лична за писател, който като малко други има усет за „автентичната материя“ на националното, за земното, битово-конкретното у своите герои.²⁰ Та нали и

¹⁸ D. Castillo. Op. cit., p. 193.

¹⁹ Г. Недошивин. Проблемы экспрессионизма. — В: Экспрессионизм, М., 1966, с. 7.

²⁰ Възхищавайки се от драмата на Метерлинк „Монна Ванна“, Страшимиров същевременно подчертава необходимостта от „широко проучване и тълкуване на новите търсения *сред дълбокия днес обществен трагизъм*“ (курс. м. — Р. К.) („Палач и злодей“, 1926, с. 50); той ратува за „една по възможност самобитна своя (народна) култура“ (пак там, с. 66). За спонтанността на творческия процес у писателя и изходната идейна позиция у него свидетелствува самопризнанието: „Прозрял съм *истина*: така чувствавам зародената в душата ми художествена идея. (. . .) Съзнавам само — бликат образи, съотношения, изпъкнали преживявания. . . Те се тълпят не тъкмо в ред, нито — под някакво измерение. Но нищо, нека само бликат: после ще зачерквам и ще допълвам. А кога — не знам. Навярно, когато съзная, че истината ми е добила плът и кръв, т. е. че тя се е възплътила във всичко онова, което се мярка, съпоставя и напастява в душата ми“ (пак там, с. 65).

може би най-вита̀лният, „заземен“ поет в нашата литература — Н. Фурнаджиев, — заселил своя „Пролетен вятър“ с биволи, кладенци, петли, кирпичи, снопи и пр., и обичащ ги, както никой друг, беше същевременно принуден в определени моменти да вижда света като призрак, нереален, изпразнен от живот и материя („Вятърът стене над пустите ниви сега“ („Конници“), „Но пустее в блясък сив пустинята, / / ясно и безлюдно е по друма“, „Сякаш всичко, всичко е изчезнало“ („Гибел“), „И никога не ще прозвъние сърпа“ („Бежанци“).

По същия начин на полюса на бунтовното опиянение през цялата септемврийска литература преминават явно или неявно задавани въпросите „къде?“, „кога?“, „кой?“, „какво?“ — като израз на посоченото трагическо светоусещане:²¹ „Де е народа и де е земята бунтовница, / / де сме, о мое печално и равно поле!“ (Ф у р н а д ж и е в. „Конници“) — това не е просто загуба на ориенти́рите, а невъзможност да се познае образът на родната страна, „Страшна смърт ли беше то за всички ни, / / кой в мъглите мечът им пречупи?“ („Гибел“), „Пак ли над вас ще премине / / черния кон на смъртта?“ (А. Р а з ц в е т н и к о в. „Мор“). „Не е ли минавал един момък без шапка. Той ми е син. Изгуби се през бунтовното време“; „Кои сте вие, братя или врагове, не ви познавам. О, Каиново племе!“ (А. К а р а л и й ч е в. „Няма го моя син“).

Не друг, а самият Ботев беше дал образец за използване на временно-пространствените модуси на творбата за изразяване на всеобщия стрес по повод смъртта на един национален герой, заставяйки българската земя по особен начин да се свие в кръг около бесилото му, времето на лирическото сега да обхваща и фиксира в един разтегнат миг всички живи същества, а псетата и вълците да влят заедно в безпътница по затрънените полета,²² в друг трагичен отрязък от историята на българския народ септемврийските творци по свой начин подхващаха и развиваха тази традиция. Антон Страшимиров е между тези ярки творци.

3

В досегашните наблюдения времето и пространството, затворени в първия емпиричен, принадлежащ на непосредствената фабулна реалност слой (домът и заобикалящият го двор и петнадесетте-шестнадесет часа сюжетно време), постепенно получиха облика на „свърхплътно вещество“, което се стреми да „излезе извън себе си“, носещо в самата си структура центробежните, дезинтегриращи сили или още по-фигуративно — облика на ядро, подготвено за разцепление, за взрив — разкъсване на посочените рамки и излизане на простор извън света на битовата емпирия.

Става дума за това, че досега разгледаните деформации на времето и пространството при цялата им многостепенност и съсредоточеност в една посока — накъсване — разединяване — хипертрофиране — бяха изразени имплицитно, не излизайки извън сферата на емпирическата достоверност; съдържаха се в техниката на монтажа, в повествователните „трикове“, избягването на ориенти́рите, замаскирането им в някои случаи или полумистифициращото им предозиране в други случаи („полу“, защото все пак не прекриваха границата на реалното съотношение на пространствено-временните характеристики — една търпелива реконструкция би установила това). От друга страна, временно-пространствените аберации, в съзнанието на персонажите изразени експлицитно, не излизаха извън локално, ситуативно ограничени отрязъци на повествованието и при

²¹ Т. Жечев проследява това специално с оглед на Фурнаджиевата поезия (Т. Жечев. История и литература. С., 1982, с. 106).

²² Вж. статията „Обесването на Васил Левски и поезията на Ботев“. — Лит. мисъл, 1978, кн. 1.

това по правило не получаваха никакъв пластичен, митологизиращ чертите на образа израз.

Експлозията, за която става дума по-горе, означава *продължение на същите тенденции и деформации*, изнесени обаче в мащабите на националния ландшафт, историята, човечеството, космоса. При това естествено между първия и втори пространствено-временен слой не съществува плътна преграда; касае се за два различни плана, които понякога се преливат, когато вторият „заимства“ опорни точки (реалии) от първия, за да може в духа на образната аналогия да ги взриви.

Една от основните предпоставки и черти на експресионистическата поезика е „профетическото самочувствие на твореца, призван да взриви конвенционалната реалност, да пробие кората, образувала се около човешките психики, за да даде неудържим израз на заключените там енергии“ (Шпепърд),²³ „взривът на обектите“ (В. Хаузенщайн),²⁴ „взривната сила, твореща отново света“ (А. Еляшевич).²⁵ Както вече стана дума, в разглежданата творба на Страшимиров безспорно се откриват черти на тази поезика. Разбира се, екстатичността като художествено светоусещане и конструкция на образа не е белег само на експресионизма — тя може да се открие и в „потресаващата и разкошна“ — по изрза на Айзенщайн — картина на халюцинациите на абат Муре в разказа на Зола „Прегрешението на абат Муре“, където офиката, вмъквайки се с клоните си през прозорците на църквата, я пръсва на парчета и израства до самите звезди; и във „фойерверка“, „ослепителния дъжд“ на светлината, минаваща през витражите на катедралата в Шартр²⁶ и в платната на Ел Греко, и в грандиозните образни конструкции и израстване фигурата на лирическия „аз“ в поезията на Маяковски; в нашата литература — във вулканичния поетичен темперамент на Ботев, който в писмо до Т. Пеев изповядваше, че ще направи ръцете си на чукове, кожата си на тъпан и главата си на бомба, пък ще излезе на борба със стихии и чийто лирически персонаж проклинаше с устата си цялата вселена; и в безподобното като художествен образ „самовзривяване“ на телата в „Опълченците на Шипка“ — „и трупове мъртви хвъркнаха завчаска“.

Разбира се, бурната динамика, обществените потресения на ХХ в. придадоха нови измерения и нови функции на експресивното начало в литературата, превръщайки го в общ стил и тенденция, обединяващи различни по мировъзрение и почерк прогресивно настроени майстори на словото (А. Еляшевич употребява термина „експресивен реализъм“)²⁷ Екстатичното разкъсване границите на битовата емпирия на нещата, движещо се между полюсите на трагичното и оптимистичното светоусещане, е характерно за цялата септемврийска литература. Фурнаджиевите биволи и крави се качват на небето, възпътена в образа на свиня, пада оттам нощта; у Гео Милев кладите лизват със светотатствен език подножието на божия престол; у Разцветников една уста като алена камбана зове във всички посоки за „горда светла бран“. Революцията — погромът — предчувствието за нова революция изпълват пространството на цялото мироздание. Хипнотично обсебилото съзнание на поета лирическо „сега“ се отваря и неудържимо се отправя в две посоки — назад към началото на началата, към корените на историята и напред към безконечния възход на бъдещето. В „Септември“ на Гео Милев времето се движи от дълбоката нощ, раждаща вековната злоба на роба, към свалянето на небесния рай върху земния шар; във Фурнаджиевата „Сватба“ лирическият „аз“ кани с бъклицата си своите лежащи под земята праот-

²³ R. S p e r r a r d. German Expressionism. — In: Modernism. Harmondsworth. 1976, p. 277.

²⁴ А. Е л я ш е в и ч. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л., 1975, с. 128.

²⁵ А. Е л я ш е в и ч. Пак там, с. 132.

²⁶ С. А й з е н ш а й н. Неравнодушната природа. С., 1973, с. 92; 127.

²⁷ А. Е л я ш е в и ч. Цит. съч., с. 143.

ци и същевременно предчувствува вакхическото опиянение на кървата сватба в „неделя“.

Очевидно касае се за типологически сходни явления, независимо от поетичните стилове и ориентации към литературни школи. Моментът на лирическото „сега“ и неговият образ са толкова силни и разтърсващи, така са напрегнали сетивата и съзнанието на поетите, тяхната мисъл и емоции, че „избухват“ в пространството и времето на техните творби, стремейки се да го обхванат в неговата тоталност, да го „запълнят“ и да изградят глобален модел на света. Може би в най-пластична форма този момент на разкъсване, излизане извън собствените граници, извън обкръжаващия хоризонт е изразен в поемата на Гео Милев:

Есента
полета
диво разкъсана
в писъци, вихър и нощ.

Но ето че и у белетриста Страшимиров, имащ далеч по-малка свобода за подобни образни конструкции, се появява почти сходен израз:

„Залюшна се и самата бяла нощ. И се начупи: над града полетяха и се трошеха хиляди буци пръст. (. . .) Стичайте се, хей, и бягайте!“²⁸

Този текстов фрагмент, въвеждащ поетиката на втори я временно-пространствен слой, е симптоматичен за начина, по който се съединяват временната и пространствената ос и едновременно с това в пластично изобразената експлозия се създава тотална, обхващаща разстоянията между полюсите картина на хужожевения свят.

Нощта се превръща в „хронотоп“ — бидейки временна единица, тя получава и пространствено изражение; второ — тя излиза „извън себе си“, трагедийно-екстатично се разкъсва, разсипвайки се на късчета (при това буците пръст означават метафорично звуковете на барабанните удари; слуховите възприятия се определят, придобиват вторично пространствен израз); трето — „стичайте се и бягайте“ е зов на барабаните, отправен със своята парадоксална двупосочност едновременно и към палачите, и към жертвите!

Разчупването на кората на първия пространствено-временен слой в романа „Хоро“ се извършва по два начина, органично свързани и взаимно допълващи се.

Първият начин се състои в разширяването на временно-пространствения хоризонт на първия слой, излизането му извън „реалистичните“ му граници, достигане до мащабите на космоса и човешката история, чрез хипертрофиране на собствените му елементи (свързани със ситуациите и непосредствено извършващите се в романа събития) — чрез тяхното метонимно разширяване или метафорично трансформиране, символно, митологично образно превъплъщение. С други думи, онова, което се извършва в дома и двора на Карабелови, и *без помощта на други*, създаващи „фон“ събития и обстоятелства, „директно“, с енергията на собствената си чудовищност и алогичност се превръща в средищна точка на света, изригвайки своите кванти в пространствата на космоса и времената на историята. Проследяването на етапите на това разширение би трябвало да се движи естествено от промеждутъчните форми, от преливанията на единия модус на времето и пространството към другия по посока към създаване глобалната картина на света.

²⁸ Романът „Хоро“ е творба, която, образно казано, води диалог или по-точно „полилог“ с различни творби на септемврийската литература, присъединявайки своя глас или влизайки понякога в пряка или задочна полемика с тях. Това проличава от многобройните полуцитати, перифрази или сходно третирани ситуации-символи от творби на Г. Милев, Фурнаджиев, Разцветников. Случаи на такива диалози ще бъдат попълно привеждани, доколкото имат отношение към настоящата тема.

Може да се започне със сенсуално-перцептуалното увеличаване на размерите — вече експлицитно нарушаващо „реалистичния облик“, нормалната предметна и телесна субстанция на неща и персонажи: „И човекът — дългокос и тъмен като високата и тъмна сега Карабелъова стряха, я пригали“; „Полковникът изви и двете си ръце на хълбок: надигаше се на пръсти; пораснаха му криле. И погледът му тъпчеше бай Нака. Тъпчеше го вдън земя“; „Жените, притиснати о задната стена на дома, пищяха и се люлееха като завеса със зацапани фигури“; „И се откри трупът на Миндиля — грамаден и кървав“; „И се разрасна грамадата от трупове — възцари се в бялата нощ. Страшно, до полуца страшно!“²⁹

За разлика от неявно изразените деформации в перспективата, монтажа и пр., пораждащи смътното впечатление за увеличаване размерите на дома и двора на Карабелъова, тук вече израстването, излизането извън нормалната пространствена мяра на нещата е явно посочено. Наред с това съществува обаче една по-висока степен на имплицитните деформации, познати от първия план, задълбочаване тенденцията към полумистификациите, изнасящи ги по посока на или в сферата на втория план.

Ето как е видяна изтеглящата се от града „чета“ от тридесет души през полета на Дългокосия: „Вървят снишени и задъхани. По преходите дългокосият изостава и оглежда всекиго. Учители, словослагатели из кантори, студенти. . .“ Има нещо „не в ред“ в това изреждане — то мигновено поражда асоциация с монументалните изреждания в „Септември“ на Гео Милев — „селяци / / работници / / груби простаци / / безимотни / / неграмотни“ и пр. — мистифициращи самата структура на езика, драстично взривяващи допустимата — за нормалното езиково чувство — мяра на съчетаемост на еднородни части в пределите на една грандиозна, необозрима фраза. С цената на тези езикови „деформации“ Гео Милев се стреми да покаже тоталната картина на въстаналия народ в цялата страна. Изреждането в цитирания откъс от „Хоро“ е далеч по-скромно по размери, но затова пък А. Страшимиров показва чета от тридесет души — създава се сходно впечатление за нарастване, произтичащо в даления случай не от фактическата недостоверност на израза, а от диспропорцията между числеността на групата хора и начина, по който тя е представена, — изображение то се колебае в модалността между пребиваване в света на емпирическото правдоподобие / излизане извън него.

Вече по-ясна очертаност, придобивайки явната форма на мистификация, тенденцията на „излизане извън“ получава в следния откъс: „Да, Иско, Йехова е сътворил милиони роби. . . Те ще си останат по селата, из гънките на това поле.“ „Това поле“ се митологизира на два пъти — първия път чрез отнасяне — посредством библейския мит — към момента и мястото на „сътворението“ и втори път — чрез опита да побере милионите реално съществуващи „раби“, т. е. да се превърне в някакъв умален образ на цялата земя. Удивително точно, но на друга степен на художествената условност и в друг мащаб, „сработва“ един и същ механизъм, повтаря се с нарастваща интензивност една и съща образна конструкция: дворът на Карабелъови „с циментената“ си уличка се опитва да побере „слепите“ улички на призрания град около себе си; след което заобикалящото града поле се опитва на свой ред да вмести в себе си цялата земя!

Съществува една трета форма на изследваната тенденция, обусловена от патоса на изказа — едновременно разширяващ контурите на образа и съгъстяващ експресията му — в лирико-публицистичните отстъпления на автора, обикно-

²⁹ Сrv. у Фурнаджиев — „и голямата страшна кобила и човека със брадвата раснат“ („Ужас“). Страхното у Фурнаджиев беше съвременно и весело — „страшно и весело“; у Страшимиров страхното не можа да прерасне до диалектиката на „страшно-веселото“; то се обособи в странно-гротесковото, страхното с иронизирани и игрови акценти, но това е вече специална тема.

вено свързани с рефрена на „белите нощи“, появяващи се в най-напрегнатите и наситени с трагизъм места на романа, с необикновена сила разширяващи цялостната временно-пространствена перспектива на повествованието. Избухванията — в преносния смисъл на думата, като емоционални състояния, пристъпите на гневен патос пораждат изоморфни в конструктивен план, вече в буквалния, предметен смисъл на думата пространствени „избухвания“ в описанията на нощните картини: „Но изведнъж далеч — през града далеч — рухна сякаш скала. Тишината се залюшна. Залюшна се и самата бяла нощ. И се начупи: над града полетяха — и се трошеха хиляди буци пръст“; „Тресе се бялата нощ от тръби и барабани. Куршуми сякаш се сипят над къщата“³⁰; „Стреляха небето огнените стълбове и биеха камбани, ечаха пожарникарски тръби. . . А по изби и скривалища, по плевни и из обори тупяха задавени гърди — тупяха с ритъма на далечната картечница“; „Бучат огнените стълбове на пожаращето сред града, обхващат небето, задушават нощта, а камбани не бият и не се мярка никъде жив човек. Доблестта е избягала от сърцата и душите са оцапани като ръцете на убийца.“

От тези огнени стълбове, обхващащи небето, преходът към вселенските мащаби е съвсем кратък: „Позорът и мръсотата са над самата вселена. О, те затъмняват месечината и минават зад слънцето.“ Интересна е алюзията за бягство на престъпната компания погромаджии на месечината, което, бидейки отхвърлено като невъзможно чрез предикативното отрицание на фразата, същевременно чрез монтажа на дистантно разположени (в други текстови отрязъци) образи и чрез известна отстъпителна модалност получава контекстуална мотивировка, формата на въображаем фантастичен полет: (реплика на помощник-кмета Дечко) „— Не можем се пресели на месечината, г-да, не можем избяга — поне всички, да!“ И малко по-нататък в текста (вътрешен монолог на кмета бай Нако): „И, току виж, заличили са ни от лицето на земята . . . просто тъй, като мръсно петно — хи-хи. . .“ Ако свържем трите текстови фрагмента — първия — за „позора и мръсотата“, затъмняващи месечината, със следващите два, се получава следната картина: „мръсното петно“ (погромаджиите) се заличава от земята, при което *част от него* („не можем избяга — поне всички, да!“) се премества на месечината!

Космичността на художествените асоциации може да получи и друга форма. В романа многократно се повтаря моделът, който условно може да бъде наречен „човекът изправен сам срещу света“. Персонажът сякаш се откъсва от заобикалящата го емпирична среда, тя, образно казано, се затъмнява и изчезва; в лъча на прожектора остава само той — героят, който през „затъмнението“ влиза в директен контакт с астралния свят, с битието. „Потресенията, изхвърляйки човека от коловоза на „емпирическият живот“, го довеждат до съприкосновение с мирозданието, превръщат го в частица на вселената.“³¹ Разбира се, у Страшимиров не може да се говори за някакво пантеистично разтваряне на човека в природата, нито за метафизично-мистичното му излизане извън пределите на видимия свят и приобщаването му към „извънвременния поток“ на времето, което става с героите на А. Бели. По-скоро дори обратното — частицата-човек израства в студена самота сред обкръжаващия го свят, готов за конфронтация с него: „И гледаше го студено през прозорците бялата нощ“; „Изгубена в страши-

³⁰ Сръ. също описанието на речевата жестикулация на неистовия садист, околийски началник: „Сотир сви камшика. И силна с език нажежени гвоздеи.“ Интересно е това настоячиво предметяване и заедно с това експлодиране на звука у Страшимиров — синестезийният преход от слухово към кинестетично възприятие е свързан с неговото дискретизиране — звуковете се разтвяват разтрошени, разпиляват се, разсипват се подобно на буци пръст, гвоздеи, куршуми.

³¹ Л. К. Долгополов. Образ города в романе А. Белого „Петербург“. — Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 34, № 1, с. 47.

ната нощ на живота, старата слугиня беше коленичила пред покойната си господарка“; „Тя редеше глухо в бялата затасна нощ“; „—Пфу, позорно клеймо на земната кора!“; „Нека цял свят прави с нея каквото ще“; „А бе йоо! Светът да се запали от четирите страни, той не жа дигне глава. . . Да гори светът!“; „Хайде де-е, чудо щяло да бъде, че ще липсваме от света!“; „Мичето се надигаше — пламнала, възторжена: ще кресне на целия свят“; „Да не плюе ли? Капанката би удавила в храчки и целия свят!“

Очевидно героите на Страшимиров се намират в кризисни, „гранични“ ситуации, изхвърлени от „коловоза на емпиричния живот“, в които се отърсват от здравомислието си, отправят предизвикателство към цялото мироздание. От друга страна, самите конфронтации на персонажите в рязко поляризираните им в сюжета роли разрастват, изпълвайки пространството на света: „И няма вече, господа — няма място по целия свят, — за двете страни: на земята ще живеем или само ние, или само те!“

Вече стана ясно, че частите на денонощието в романа „Хоро“ освен собствено временното си придобиват определено пространствено значение (беше показано как нощта се тресе, люшка, начупва, срв. още „Бялата нощ се нажежи, стана червена“ — визира се пространството, озарено от пламъците на пожара).

В много от случаите едновременно с това нощта се персонифицира — тя „гледа студена“, тя е „предателска“, „страшна“. Т. е. нощта се превръща в зловещо-одухотворено време-пространство, в което са „потопени“ героите; неговата протяжност — вече не в моментния разрез на полумистифицираните излитания и а героите извън орбитата на реалността, а в по-трайната перспектива на човешкия живот, социалната група, нацията — проявява същата тенденция към хищнически-стремително нарастване. Първият тласък в тази посока е излиза нето на определена част от денонощието отвъд функцията ѝ на временно-пространствен „контейнер“ на събитията, превръщането му в модел на човешкия живот: „Пладне на живота е венчавката, вечер — погребението“ — започва своята наздравца полковникът. Срв. още „загубената в страшната нощ на живота“ Марга, където *нощ* отвъд буквалното си, календарно значение символно прераства в значението на „тежки, черни времена“. Следва обаче още един тласък, „отвъд“ — вдигналият тост полковник продължава: „... за рождението. То е нещо по-върховно от личната съдба и по величие надхвърля трагедията на смъртта.“ В този контекст, в духа на народната традиция читателят може да схване продължението на тоста на кума като алюзия за бъдещото потомство на младоженците. Текстът обаче продължава: „Ето почитаемо събрание, това върховно нещо се извършва пред очите ни: въпреки косата на смъртта, която се размахва, ето ражда се наново нашето отечество! Да-а, сред кърви.“ „Сезоните“, циклите на човешкия живот в съзнанието на фашизиращия представител на армията се асоциират по обратна за привичната символика логика — с цикли на историята: размахващата се коса на смъртта се асоциира с „рождението“ — на обляното с кърви отечество. И вече последен и най-голям скок от свития в точка момент до перспективата на цялостната история, получил „сентенциозно“ изражение: „Моментът е *сублимен*“; „Днес ние пишем история, която утре ще четат децата ни.“ Трагическата история, която съдържат тези думи (за читателя) е, че тази позорна „история“ е писана на тъмно, в зловещата, изпълнена със сенки стая, където се подписва протоколът за смъртните присъди, където се „разстрелва“ самото време — всъщност една трагическа гримаса на историята.

По такъв начин линията на замаскираните, хипотетични деформации, свързани с нарастването на времето и пространството в първия емпиричен слой, пренасяйки се на по-високо равнище, във втория слой достига до точката на съприкосновение — мистифицирано, абстрактно — с космическото пространство и време, историята. Механизмът на това нарастване е линейно-интерфериращ,

около точката-център на събитията в „Хоро“ се образуват, образно казано, все по-широки и все по-далеко разпространяващи се кръгове.

Съществува обаче и продължение на тенденцията на паралелно развиващите се повествователни линии (временно-пространствените събитийни отсечки) в първия слой, превъплътена на по-високото равнище на втория слой като асоцииране на събитията в романа, взет вече като цяло с други сходни, развиващи се паралелно с него исторически достоверни или хипотетични събития, поставяне света на романа в асоциативно-типологическа връзка с други съществуващи извън него светове.

В първия случай конструкцията на образа расте, така да се каже, „в буквалния смисъл“, от собствения си „ембрион“ — малкото, краткото, локално ограничено експлозивно разширява своите рамки. Във втория случай образната конструкция расте по друг начин — парадигматично, — образно казано, ветрилообразно, чрез прибавяне на нови и нови ивици в спектъра на цялостната картина.

И отново за начален пример може да послужи Гео Милевият „Септември“, където лирическият „аз“ се обръща в своето богоборческо изстъпление не към един, а към всички възможни богове, изчерпвайки или по-точно показвайки намерението да изчерпи „парадигмата на боговете“: „Вседържателно Зевсе / Юпитере / / Ахурамазда / / Индра / / Тот / / Ра / / Йехова / / Саватот“. Или — за да се приближим по-плътнo до образната тъкан на „Хоро“: „Мъглиж беше пръв / / Стара и Нова Загора / / Чирпан / / Лом / / Фердинанд / / Берковица / / Сарамбей. . .“ Но ето, че и у Страшимиров ношта, която израсна до някаква митическа, обхващаща битието Нош, започва да расте и по друг начин: в духа на Гео Милевия пример започва да се множи на много нощи, паралелно и реално съществуващи извън време-пространството на Ношта: „Белите нощи по Дунава и в Загорieto, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста. . . белите септемврийски нощи!“ Започва да се развива парадигматиката на потушаването на бунта, мислен в неговата тоталност и историческа конкретност. Ограниченото емпирично време и пространство в „Хоро“ започва да изгражда разширяващ се образ на света не чрез „самото себе си“, а излъчвайки своите кванти „както и“. . . „както и“. . . „както и“. . . по посока на други временно-пространствени отрязъци: „Бе-беки мене ми се ме-ме-мре. Ама умирали са толкова хора, Събчо“ — изрича с неподобен стоицизъм и простота старият Капанов практическата философия на живота, придобиваща в този миг трагедийно-величав ореол, че „и ние ще умрем, както и другите“. „Стават да дигнат по един слънчоглед като ония край Огоста: — скакалци ще плашат. . . Пуста кюския!“ — разсъждава Дългокосия, оглеждайки въоръжението на четата. Интересно е, че самият план на асоциативно привлеченото време-пространство съдържа в себе си познатия вездесъщ експлозивен импулс, и то повтаряйки известни образни конструкции на първия слой: „... Е, добре, за какво може да спорим? Пет ли са, десет, или двайсет — за какво друго, а?“ — увещава бай Нако помощник-кмета Дечко — демагогски-примирително — за необходимостта да се дадат човешки жертви за въдворяването на обществения порядък — това се отнася за броя на лицата от списъка, които ще бъдат разстреляни. Но ето че не друг, а самият увещаван, помощник-кметът подхваща от своя опонент конструкцията на градиращата акумулация, само че издясняйки я на по-висока степен, лавинообразно увеличавайки броя на жертвите: „— Аз не трепвам от това, че ще трябва да загинат още 300—400 или най-малко 1000 човещи.“ Това вече се отнася за жертвите в цялата страна. При това третата степен в градицията зловещо-парадоксално се въвежда с адвербиалното уточнение „най-малко“, създаващо илюзията за начало на нова градиция! Или: „Заклан е, Карабелице! Заклан е ма! С други триста като него; с други три хиляди като него — все млади и зелени!“

Това че събитията, извършващи се в градеца, са част от кървава драма, обхванала цялата страна, се внушава, разбира се, и чрез преки конкретизирани отпратки в репликите и мислите на героите, и оголено тезисно, в речите и вътрешните монолози на политиканстващите първенци на града — за положението на партията в страната, необходимостта от ред, „възраждане“ на отечеството чрез кръви и пр.

Но механизъмът на асоциативно-интегриращото „както и“ продължава да работи, изнасяйки изображението и извън очертанията на конкретно-историческия момент — въстанието в страната, — въвлечайки в орбитата му и други времена и пространства. „Праобразът“ на това разширяване отново може да бъде открит в първия временно-пространствен слой. Както беше показано, обхванатото от стрес съзнание на персонажите системно пораждаше въпроси от типа на „къде?“, „кога?“, „това какво е?“, изразяващи локални и имащи моментно значение загуби на способността за идентификации, амнезии, дезориентации и пр. Във втория слой тези въпроси продължават, изнесени на равнището на кардиналните, екзистенциални въпроси, свързани със съществуването както на отделната личност, така и на социума, със смисъла на извършващите се събития, с мястото им във времето и пространството на историята. Героите имат потребността — и в състоянието на екзалтация и на потресение — да намерят *аналог* на онова, което става, в личния си или в колективния опит на историята, да намерят там прецеденти, образци, *да намерят там себе си*, и съответно знания за това, как да разплетат безнадеждно сплелите се възли; те се обръщат назад към дълбините на вековете, самоидентифицират се с отминали епохи или отправят погледа си напред към бъдещето. Kaigos'-m кризисният момент, пребиваването на ръба на бездната е точката, където се събират всички времена, където „духът на човека се разтяга към миналото и бъдещето“³², за да ги побере в своето рушащо се настояще. Или — ако пренесем случая от есхатологията в областта на модалната логика — персонажите започват да запълват своите „епистемологически алтернативи“ (Хинтика), намирайки се под хипнозата на пребиваването в пресечните точки на различни „възможни светове“. Този, обрзано казано, „ориентировъчен рефлекс“ започва да генерира — по типа на „Белите нощи по Дунава и в Загорieto, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста“ — парадигмата на типологически сходни със сюжета на „Хоро“ възможни светове.

„То трябва да е турска баня — това подземие. Или може би е останка от римски катакомби. Все едно, разбира се. А сводът е рухнал някога. . . И е закрепен с препречени греди. . . струпани с камъни и пръст. . . Да. . . И може пак да рухне. . . Дано. . . (едно и също пространство се мисли в четири различни времена — римско, турско, настояще от гледна точка на сюжета и бъдеще).

„Бивало е и по-страшно през войните, то се знае.“

„И ще ни посрещнат сега. И ще ни нахранят, и ще ни напоят — както са правили със своите верни хайдутини през векове.“

„Турнал пръст на уста като дете, той ясно съзнаваше, че живее във времена като богомилските някога. Да, богомилските — от средните векове — и нищо повече!“

„Залостват се дворни и къщни врати; светват и гаснат прозорци и тремове. На места се спускат стари и прогнили кепенци, които не са спущани от много години. Е, все така е било през вековете — през всички векове!“

„През петстотинте години, да, през цели пет века не е имало дом в България и не е имало челяд българска, които да не са били газени от агарянеца.“

„Турчин е, не е наш.“

³² F. Kermode. The Sense of an Ending. Oxford, 1968, p. 89.

„Могат кучетата, сила им е, турци са!“

„Проклятие и хрчки върху родоотстъпниците за вечни времена.“

„Ще отнемат господството на царе, папи, патриарси“ (перифраза на „Ботевата молитва“ в перспективата на бъдещето).

Римски катакомби — богомилски времена — погазване на земята от агарянеца — хайдуштво — след това войните — ясно се очертава парадигмата на кризисни, изпълнени с изпитания времена. При това те не се присъединяват към сюжета на романа само външно асоциативно, илюстративно, а се полагат на една и съща плоскост, равноправно и паралелно — в много случаи като „инобитие“ на ставащото в „Хоро“ (в много случаи съзнанието на персонажите сякаш блуждае, минавайки през преградите на времената),³³ те се разполагат едновременно, така както в известния филм на Грифит „Нетърпимост“ повествованието се развива едновременно и скокообразно в четири различни събитийни линии, извършващи се в четири различни времена — криминален случай от съвременността, конфликтът между Христос и фарисеите, клането на хугеноти в Париж в деня на св. Вартоломей, завладяването на Вавилон от персите. Същевременно в „Хоро“ се разгръща — в перспектива — пространствената парадигма на революциите: „И топове ще гърмят (. . .) И в Русия, и в Азия, и в Африка, че и у нас, навред, където. . .“

Започвайки от един двуетажен дом и двор около него, повествованието в романа многостепенно, многократно, със забележителна настойчивост се изтръгваше все по-навън от частното, временно и локално ограниченото, разширявайки все повече перспективата към общото и всеобщото. На това място едва ли е рисковано да се изрази хипотезата, че тъкмо тези разширения на перспективата определят и *жанровата характеристика на малката по обем творба като роман*.

* * *

„Хоро“ е вероятно най-трагичната творба на септемврийската литература. В своята поема Гео Милев поставяше на съд всички божества и също създаваше парадигми, но не от гледната точка на търсещото опори съзнание на героите, а тъкмо от обратния полюс — от ясната позиция и през ясния и точен поглед на лирическия субект върху човешката история и нейния неумолим ход и знание на точното място „къде сме“ и „кога сме“ — в мястото на временните поражения на революциите.

Колкото повече напредва повествованието на романа, толкова повече се изостря кризисният момент, предусещането за катастрофа, нараства увереността, че „нищо повече няма да има“; времената се събират в настоящето, в някаква извънвременна коекзистентност, сякаш за да покажат, че макар и с „прецеденти“ в историята, настоящият миг е по свой начин „неповторим“; колкото повече се приближава към трагичната финална сцена, толкова повече романът създава убеждението, че сега е ново, несравнимо с нищо в историята („Ново е сега, съвсем ново и винаги е било ново, страшно ново, когато земята се стеле със стенеци трупове“), сякаш за да илюстрира художествено фразата на писателя „Клаха народа, както и турчин не го е клал.“

Предчувствието за катастрофичност се промъква още в началото — с моравите петна, които слънцето лепи по лицата на сватбарите в черквата, нараства, минавайки през тръпката на тревожните сепвания („Бивало е и по-страшно

³³ В книгата си „Естетическият прелом в поезията на двадесетте години“. С., 1978, Розалия Ликова убедително говори за „синтетичност на временните пластове, за свободно прекриване между времената и за едно настояще, при което в динамизирана връзка се концентрират минало, сегашно и бъдеще (с. 353—354).“

през войните (. . .) И през войните не е било толкова страшно“; „Е, все така е било през вековете (. . .) Или не, не е било все така“, за да свърши с потресаващото по трагизма си прерязване на пъпната връв с историята, схизматичното отричане на връзката с всички други времена: „Измислица е, всичко е измислица. И нямат легенди вековете, всяко поколение е съчинявало само за себе си и нищо не се е предавало от минало за бъдеще. Даже надали е имало и минало. И не ще има бъдеще. Нищо не е имало и нищо не ще има: мърсете колкото искате — дедите не ще чуят и внуците не ще се червят. . .“ (Жигосващата полемичност на тези забележителни редове заслужава специално изследване.) Интересно е наблюдението на Е. Каранфилов, че чрез образа на вдовицата-снаха, чийто мъж е убит на Селиолу, и чрез убийството на панагюрца дядо Рад на два пъти в романа е „разстреляно“ „най-хубавото от миналото: героизмът от Априлското въстание и от Балканската война“³⁴. Сякаш художественият свят на „Хоро“ създава и същевременно руши парадигмата на времената; излиза от мига, за да се върне с нова сила към него. Но това не е връщане към изходната точка на емпирията, а връщане, което има същата задача, която и излизането навън — придаване изключителност на настоящия момент чрез още едно превъплъщение на времето и пространството — апокалиптичната образност.

Въпросът за апокалипсиса на септемврийската литература не е нов в нашата литературна критика и в завършека на тази статия той едва ли би бил зачекнат (по необходимост схематично), ако нямаше отношение към определен, ярко изразен пространствен модел на романа.

Характерно за апокалиптичните образни стилизации на септемврийската литература е, че те са едновременно подхранвани както от патоса на бунтовното чувство, така и от мрачното опиянение на гибелта. Потушаването на въстанието е видяно като някакъв мор, който се сипе от небето: „Небесата ме гледат без милост“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Ужас“); „Греят на свода огромни, червени прозорците, / сякаш очите на божия алена стръв“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Конници“); „Виждах в жълта кръв облени копия, / дълги от небето до земята“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Гибел“), стихове, напомнящи Йоановото „И видях. . .“, с което започва почти всяка глава на неговото „Откровение“; „и късното слънце премрежено свети / през дим от пожари и пări от кръв!“ (А. Р а з ц в е т н и - к о в. „Последният воин“); „Но смърт се вие веч над мене, / небето рони сият и град“ (А. Р а з ц в е т н и к о в. „Сред запустение“); „бич от пурпурни пламъци вей“ (Г е о М и л е в. „Септември“). От друга страна обаче: „Утре е сватбата, моя земя, / утре и аз ще се женя, / свети незнайното слънце в нощта с пламъци тъмночервени“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Сватба“), „Ще шибне червеното слънце земята запалена, / ще хукнат дървета, ще викне широкия път“ („Сватба“); „От ноздрите му блика пламък, / слънца в очите му горят“ (А. Р а з ц в е т н и к о в. „Полски стрели“); „хиляди черни ръце / — в червения кръг на простора / издигнали с устрем нагоре / червени / знамена / развени / високо / широко“ (Г е о М и л е в. „Септември“), с „обърнатия“ апокалипсис, с който завършва поемата — шурма към небето, към което се устремава колективното лирическо „ние“, за да сваля „с въжета и лостове“ рая на земята. Аленият цвят, светлината, слънцето са и вик на кръвта за бунт, и алените знамена, и пламъкът на революцията и същевременно — пожарищата, пролятата народна кръв, изпепеляването на земята след погрома.

До преди петдесетина години върху външните стени на някои стари къщи в Глостършир и други провинции на Англия са висели есообразни хералдически знаци, соларни емблеми, направени от желязо, имащи предназначението според легендата да предпазват дома от пожар. Подобни емблеми се откриват и на

³⁴ Е. Каранфилов. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Литературен фронт, бр. 38, 1979.

о-в Ман; една от тях е придружена с мотото: „Luceo non igo“ („Светя, но не изгарям“).³⁵ Ръката на простодушния мирен обитател на дома закланателно е привличала, така да се каже, всички положителни символики, свързани със слънчевата светлина. В стихотворението на Разцветников „Мор“ „флагчета над портите се вят, а стражи бдят пред всякоя врата. . .“ Едва ли може да се намери по-добър образ на двузначността на аления цвят, на „сключването на соларния кръг“ на нашето въстание, „светещ и изгарящ“ — възраждащия пламък на революцията и пожара на погрома.

„Хоро“ е роман за потушеното въстание, неговото революционизиращо въздействие извира от гневния патос на изобличението на варварските жестокости на погрома. Затова в него посочената амбивалентност на апокалиптичната образност отсъства — по-точно тя присъства само с отрицателния си знак, проявявайки се — според законите на жанра, по-сдържано без пищността на асоциациите и образната експресия, с която се проявява в поезията.

В романа астралната сфера е изцяло маркирана отрицателно — „Позорът и мръсотата са над самата вселена. О, те затъмняват месечината и минават зад слънцето.“ Над града ечат тръбите на гарнизона, вещаещи смърт, подобно на тръбите в апокалипсиса; удивително е, че двамата най-жестоки участници в лагера на палачите — началникът на гарнизона и околийският началник на полицията — са представени като. . . крилати: „Полковникът изви и двете си ръце на хълбок: надигаше се на пръсти, пораснаха му криле“ (тъкмо в момента, когато ечат тръбите и барабаните); „А сега тоя герой. . . тоя крилат храбрец (характеристика, отнасяща се за околийския началник) — сякаш двама ангели на отмъщението! „И още — „Сотир. . . сипна с език нажежени гвоздеи“; „аз (курс. м. — Р. К.) ще им дам сега един глас божи, че ще ме запомнят и внуците им!“

В романа има и слънце, и луна и те са отречени не само декларативно, както в приведената фраза за „позора и мръсотата“. Тук е необходимо едно малко отклонение за белотата. Т. Жечев проникателно обръща внимание върху неестественото изобилие на белия цвят в септемврийската литература, създаващ призрачност, чувство за отвъдност, всяващ необясним страх,³⁶ и това е действително така и толкова повече се отнася за „Хоро“; неотменната връзка на белия цвят с призрачност и гибел е достатъчно да се илюстрира с „ослепителното бяло“ на кревата, на който „можеше да се положи утре мъртвата Карабелица“, с фустите на жените, белеещи се „като видения в гробища“. Същевременно белотата в „Хоро“ действа с един друг свой нюанс, който трябва специално да се подчертае в интересувания ни случай: съществува една обща точка, където се пресичат червеният диск на слънцето и „бялото зърно“ на луната, за да бъдат отречени в ролята им на небесни светила, на източници на светлина — в широката гама — от бледия сумрак до огнените потоци. Движението по този спектър, изразяващо общия „етимологически белег“, се открива във фразата „Бялата нощ се нажежи, стана червена“ (Смисълът на това ще бъде изяснен малко по-нататък).

В романа всякакъв вид светлина е нежелана, опасна; избягването на светлината се превръща в инстинкт („Мичето тръгна унесена. Сашко жив? И се досети: угаси лампата“), прониква във фразеологията на персонажите („Жа ни светиш ли бе? Махай се, не жа си събкаме устата“); лунната светлина е обаче по специален начин враждебна, носеща гибел, предателска, проявяваща странен „афинитет“ към палачите: „Легнала е сребърна светлина в дълбокия двор на обушарите Капанови (. . .) Ех, предателски нощи, съвсем предателски!“; „— Госпожо — водица, — умирам — йоох! Бялата нощ проникваше през замрежените прозорци

³⁵ P. Wheelwright. The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism. Bloomington, 1968, p. 126.

³⁶ Т. Жечев. История и литература. С., 1982, с. 114.

на мутвака“; „Глъхнеше сребърната светлина, щом спреше сватбената музика“ (Странен е този синхрон между гръмкостта на военната музика и яркостта на лунната светлина и още повече — „заимствването“ за изобразяване на светлината на глагол за слухово възприятие, извършващо сякаш контаминация на двете фрази); „Сватбената музика забуха в предния двор пак“ (две изречения след това лунната светлина съответно се появява заедно с коментара-лайтмотив „предателска нощ, съвсем предателска!“); „Миндилия излезе на светло — търсеше камък“ (и именно там, на светлото, намира смъртта си); приставът Миндилев пада „като покосен“ и — отново синхрон! — „Помръкна бялата нощ“; „Лунната стоеше високо, нощта бе *съвсем бяла* и тишината — зловеща“ (срв. с „най-черната кола“ на Фурнаджиев); „лунният блясък се пречупваше в сърмената му нашивка“; „Над овощака безшумно цареше бялата нощ. Войнишките байонети блещяха като погребални канделабри.“

В романа има още едно небесно светило — слънцето. Той започва на дневна светлина, когато слънцето влиза през прозорците на църквата (те ще заприличат на Фурнаджиевите червени прозорци на свода) и лепи морави петна не къде да е, а по лицето на околийския началник. После се появява предчувствието — видение на Мичето: „Може всичко да се промени: слънцето ще стане мораво, дворищата ще се вапчат оранжево и ще потънат в кърваво-червено къщата.“ Това е сякаш обърнато изображение на Фурнаджиевата „Сватба“ (в цитираната статия Е. Каранфилов пише за самия сватбен обред в „Хоро“, че „септемврийската сватба на Фурнаджиев тук... звучи с обратен ритъм“). Идва нощта и слънцето се скрива, но заканата за кръв и огън остава: тя се превъплъщава — извън проливаната кръв — в реалните, присъстващи в спомените или представими в бъдеще пожари или асоциациите с огън — една „огнена“ обсесия, изпълваща пространството на романа: „Нима може да се разбере кой запали Доксат? Палеха, грабеха всички“; „... На пазара сред града изви дим, разрасна се чер облак и скоро заиграха пламъци на стълпове“; „Бучат огнените стълпове на пожарището сред града“; „Стреляха небето огнени стълпове и биеха камбани“; „Изкла се светът, а той се загрижил за сеното си. Нека го огън гори!“; „А бе йоо! Светът да се запали от четирите страни, той не жа дигне глава... Да гори светът!“; „Настели утре трупове сред пазаря, полей ги с газ и нека се извърви градът: да плюят! А после — запали! Да горят! Да горят дни и нощи — за приказ и помен вечни...“; „Кметът бай Нако се проникваше от мислите си и в съзнанието му догаряше цифрата 17 — голяма, червена.“

В съгласие с отрицателната естетическа маркираност на астралната сфера във връзка с апокалиптичната символика пространството в творбата получава *отчетлива вертикална организираност* с ценностни полюси „горе“ (ураническа сфера), — и „долу“ (хтоническа сфера), +“. Палачите са „горе“, жертвите са „долу“. Всичко враждебно, заплашващо, носещо гибел, идва отгоре или пребивава горе (съответно гибел носи и излизането извън съвместения locus „долу“ в движението нагоре). (Интересно е, че този модел обхваща и пространството на Карабелювия дом — с „горната“ и „долната“ трапеза): „Не бяха ли тези кучета — тоя пристав там и ония кръволоци горе (т. е. втория етаж — поясн. м. — Р. К.) — които избиха света, измъчиха до смърт самия Иско и поругаха Мичето...“; „върху съляпото му око отдясно се стовари тъмна вечност“; „Какво още би се стоварило върху главите ни, Събчо? Не ше е по-страшно от умирачка!“; „Над овощака се простря зловещо гигантско крило“; „Луната стоеше високо (...) тишината — зловеща“; „Но изведнъж далеч — през града далеч — рухна сякаш скала. Над града полетяха — и се трошеха хиляди буци пръст“; „Ще запее отнякъде картечница. Тя се е покатерила направо по ярищата“; „Снажният човек се сепна. И се надвеси над запапаната завеса“; „Но зафуча над всички глави — полудя може би! — висока, чорлава, окървавена Капанката: зафуча *под*

камшиците (курс. м. — Р. К.). (В последните две изречения жените и Капанката — обект на малтретиране, — сами по себе си експресивно хипертрофирани, разрасли се, се оказват *под* ударите, *под* надвисналия над тях, вторично хипертрофиран палач); „вързаното адвокатче — мъничко, съдрвено — изрева отсечено и после се *дигна от земята* (курс. м. — Р. К.), набучено на ножовете като чучело“ (излизане извън собствения locus, носещо смърт).

Обратно — всяко спускане, снишаване, приземяване, потъване, влизане в тесни, закътани помещения носи спасение; неслучайно хумбата на Дрангаза е под земята, под земята е и скривалището, където оставят Мичето, тя възнамерява след това да се скрие в пещера — очевидно представителите на измъчения, варварски изтезаван народ не страдат от клаустрофобия — те инстинктивно търсят убежище в земята: „Капанката натика едно след друго мъжете в дълбокия двор и зарези вратата“; „Сврите се в хашевото и пукайте!“; „Посребрените в бялата нощ преходи из дворищата се оживиха: издадоха се като лалугери женски глави“; „Поникваха изневиделица дългокоси глави, упътваха стареца и втъваха пак в сенките“; „И се спусна по стълбата“; „Стълбичката беше стръмна, но не им е първица на обушарите: смъкнаха се като по въже“; „Мичето разбираше, че може вече да се успокои: те са в земята, дълбоко под жилищата на живи и мъртви“; „Пропилявайте се, еснафи, хайде! Сврите се веднага вдън земя, че да не ни кълнете после!“

Със съгъстяването на кошмара и трагизма към края на романа, когато границата между реалността и нереалността се заличава, а героите са на границата на здравомислието и бълнуването, настоящето, точката на пребиваването в „сега“ на романа се превръща в някакъв чудовищно разтегнат миг на страдание преди края, на ръба на пропастта, отвъд който „няма да има бъдеще“. И все пак самият финал при целия си трагизъм съдържа в себе си противоборстващ импулс, който спасява времето от „тотален разстрел“, отправяйки го към бъдещето и вечността. Това чудо извършва неистово танцуващата и подвикваща Капанка.

Не бива лековато да се търси оптимизъм в тази сцена. Касае се за това — да се отдели от тъмнината на отчаянието онзи стихийен порив, импулсът, който разширява мига — за кой ли път, — но не за да го разпилее, а да обеме и задържи в него цялостното време на родовата и народностната памет. Трансът на Капанката хвърля предизвикателство срещу убийците, световния порядък, смъртта и произподнята, съдържа клетва, обръщаща се срещу традиционния си смисъл, разтърсва стари, втвърдени представи — тези заклинателни, христоматийно известни думи влизат в темата на тази статия само частично. Това, което в случая ни интересува, е, че те завършват — а с тях и целият роман — с възгласа „иху-у, иха-ха“. Именно в него се открива обемът, „пространството“, в което може да се спаси времето. Традиционно той носи в себе си спонтанно освобождаваща тялото и духа енергия; той е вик, в който сложно се напаставят жизнерадостна тръпка, ликуване, прикрит еротичен зов, комуникативен инстинкт; той иде от древността и макар и изкривен от болка в настоящето на романа, не може да бъде погубен. Той продължава — означено и пунктуационно в текста с многоточие — в бъдещето.