

ЧОВЕК, ДВИЖЕНИЕ, ПЪТ

САБИНА БЕЛЯЕВА

От началото на 60-те години в центъра на националните художествени светове застава „подвижният“ човек. „Средище на големи социални промени, на смещения на представи вследствие внезапните размествания на пластове“, той съществено се различава от „човека в едно улегнало канонично време“¹. По същото време идеята за движението се налага като първостепенна идейно-оформяща и структуроорганизираща величина. Тя именно определя ценностно-етическите критерии в съвременната българска литература. Истинно (разумно, хармонично) е това, което подлежи на творческо развитие, обновяване, усъвършенстване. Обратно, светът „в застой“ (както в „Пътища за никъде“) е неистинен, механистичен, мъртъв, неразумен.

Чрез опозицията Движение — Застой съвременното художествено мислене излиза към универсалния мирогледно-философски конфликт на съвременната епоха — конфликта между „здравия разум“ и парадоксалното „неевклидово“ мислене. В определени случаи (става дума за значимите новаторски образци на литературата от 60-те — 70-те години) той обхваща в себе си всички досегашни разновидности на художествената конфликтност (социално-класова, народностно-историческа, нравствено-психологическа и т. н.). Нецелесъобразностите в българския исторически живот започват да се осмислят като свойствени на механистичния догматичен рационализъм, на пошло елементарното „здравомислие“. Напротив, духовната извисеност на човека се разглежда в общ семантичен ред с Айнщайновите идеи („Звездите над нас“). „Загадката на съществуването“ (П. Вержинов) според най-новата ни проза може да бъде осмислена единствено в процес на „ставане“ — т. е. в полезрението на търсещата, творчески разкрепостена съвременна личност. От позициите на бездуховността на Застоя противоречията и парадоксите на битието докрай ще си останат загадка.

На свой ред опозицията Движение — Застой предопределя засилената активност на структурните съотнесености отвореност — затвореност, Дом — Път. Стремлението на героя към животворчество и хармония в след-априлския период е стремление на вълн, „на открито“. Във връзка с това същностно значение придобива символиката на Пътя. Ключова за поезията още през 50-те години (Бл. Димитрова, П. Пенев, Л. Левчев и редица други), тя се налага след Априлския прелом и в прозата. Пространството на българския човек се разкрива прорязано от пътища и пътеки — знак за личностно или национално-историческо самоосъзнаване, за дълбинни социално-психологически и нравствени изменения.

Настоящият анализ е опит да бъдат изяснени символическите стойности на мотива за Пътя в отношението им към характеристиката на съвременния „подвижен“ (творчески разкрепостен) герой.

¹ Вж. Е. Мутафов. Подвижният човек. С., 1978, с. 8.

Разновидности на този тип герой са Емилиян Киров („Седемте дни на нашия живот“), Марин Масларски („Двама в новия град“), баба Гюрга и Павел Хадживранев („Цената на златото“ и „Завръщане“), Саади („Случаят Джем“), Виктор и Доктора („Звездите над нас“), Райна Стаматова („Пътуване към себе си“) и Неда („Отклонение“), героите на Д. Фучеджиев, завръщащи се при родната Велека, и на В. Попов в „Низината“. . . Техните биографически съдби са в буквалния смисъл на думата п ъ т у в а н е — обновлението в живота им е обвързано с физическото им преместване от едно място към друго. През 60-те—70-те години, когато националният пространствен модел е широко отворен към „големия“ свят, това преместване се отличава с огромния си обхват — от „моято място“ до замъците на Франция („Случаят Джем“), или до джунглите на Нигерия („Седемте дни на нашия живот“), или до дълбините на Световния океан („Циклопът“).

Впрочем Радичковият Гоца Герасков („Свирепост на настроението“) лети още по-надалеч — не само до Париж, но и до Луната. Но това е друг тип герой, когото Лотман обозначава като герой „на своето място“. Последният, дори когато се премества съобразно с изискванията на сюжета, остава е т и ч е с к и н е п о д в и ж е н; т. е. придвижвайки се, „носи заедно със себе си своя locus“².

В българската художествена традиция такива са героите на Йовков. В неговата художествена система „статиката е по-силна от динамиката, картината — от действието, разкриването — от ставането“³. „Елин Пелиновите и Вазовите герои реално взаимодействуват със света и взаимодействуват с него, те се променят — т в о р я т себе си. Йовковите — н а м и р а т себе си. Когато четеш Елин Пелинов или Вазов разказ, иде ти да кажеш: „Виж какво става, какво се случва с хората“; при Йовковия — „Виж какви били хората“⁴.

От същия тип — пространствено-етически неподвижни, герои „на своето място“, са и „последните мохикани“ на В. Попов, Тяхната „неподвижност“ има социално-градивен смисъл. Те изразяват т р а й н и т е, у с т о й ч и в и т е начала в живота, които обществото ни по необходимост, по недалновидност бе пренебрегвало през 40-те — 50-те години в условията на коренни социални промени.

Напротив, Гоца Герасков е лишен от тези начала, без които би било немислимо формирането на съвременната социалистическа нравственост. Неговата „подвижност“ е чисто физическа, м е х а н и с т и ч н а, в разрез с д у х о в н а т а „отвореност“ и „подвижност“ на човека — творец на новата епоха и изразител на нейните морални ценности. Затова и пътищата му — все едно дали до Париж или Луната, са по същество „пътища за никъде“. В това отношение Радичковият герой е парадоксално тъждествен с етически „неподвижните“ персонажи от едноименната повест на Б. Райнов — със Стоев, възпъгнати на Застоя и бездуховността в годините на култа, но и с Александров, обречен на бездействие и смърт не просто в болничната стая, но в творческите си пориви.

Както се вижда, още в средата на 60-те години литературата обръща внимание върху това, колко сложно-нееднозначна може да бъде динамиката в съвременната социална действителност. В дадения случай тя е мнима, неразумна, социално-творчески неплодотворна, сведена към Застоя. „От гонене на времето си изпуснахме времето“, възкликва героят в „Отклонение“, затворен в своята „тристенна клетка: времето, скоростта, пътя“. Със същите внушения актуализи-

² Ю. М. Лотман. Художественное пространство в прозе Гоголя. — В: Труды по русской и славянской филологии. Вып. 209. Тарту, 1968, с. 10.

³ И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа, С., 1965 с. 167.

⁴ Пак там, с. 169.

ра Байганьовия комплекс и Радичков в „Свирепо настроение“. Колкото и далеч да е стигнал, Гоца остава „прикован“ към своето Черказки, недокоснат от духа на чуждите светове, неспособен да „догони времето“ (Бл. Димитрова). Неговата „подвижност“ е нецелесъобразна, нетворческа, проява е на хаоса, абсурда, „суматохата“.

Идеята за новата социална хармония предполага Движение от друг порядък — извисяващо човешката духовност, предопределящо „отварянето“ ѝ към „големия“ свят. Тогава именно националната художествена вселена се разкрива прорязана от пътища и пътеки. Те не са просто фабулна необходимост (за отбелязване е, че тъкмо през 60-те години ролята на събитийността е съществено намаляла за сметка на вътрешнопсихологическата динамика) — те са израз на социално и нравствено самоосъзнаване и усъвършенствуване. Преместването в пространството става израз на „пътуването към себе си“. „Местата“ — точки, които очертават траекторията на героя, са структурно свързани вече не по логиката на автора-демиург, както в традиционното реалистическо повестуване, а съобразно собствените му (на героя) субективни жизнени представи.

Подобно „очовечаване“ (субективизиране) на географското пространство се наблюдава още в средновековната литература. Ю. М. Лотман говори за „локална“ етика, съобразно с която „всяко преместване в географското пространство е маркирано в религиозно-нравствено отношение. Неслучайно проникването на човека в ада или рая се мисли като пътешествие, преместване.“⁵

Тъкмо тази функционална свързаност на физическите „преходи“ с преходите в сферата на мисълта, усещанията, спомените „оползотворява“ литературата на 60-те — 70-те години. „Човекът е човек, когато е на път.“ Идеята, която П. Пенев изрази в поезията през 50-те години (според остроумната забележка на Б. Ничев мнозина тогава я схванаха „твърде туристически“) и която в началото на следващото десетилетие завладява вече и прозата, трябва да се схваща като единство на физическата подвижност на персонажите със субективното, неепическо изменение на техните мисловно-психологически състояния.

Подчертаваме — неепическо изменение. В художествената практика до края на 50-те години „богатото съдържание на преживяванията, срещите, духовната борба“ (Д. С. Лихачов) се разкрива от вън навътре, в ползването на разказвача-демиург. Затова „преходите“ от едно място до друго невинаги имат адекватно психологическо покритие, лишени са и от адекватно структурно изразяване.

Това нагледно личи в „Под игото“. Вазов синтезира в тази творба специфично народностна социално-историческа проблематика с жанрово-конструктивни елементи, усвоени от европейския авантюрен роман. По-точно — става дума за онази разновидност на античния гръцки роман, която Бахтин определя като „авантюрен роман на изпитанието“⁶. Тук героят е „абсолютно пасивен и абсолютно неизменен“, лишен е от всякаква инициативност, „само физически субект на действието“.

Наблюденията на Бахтин биха могли да се отнесат и към образа на Бойчо Огиянов, с оглед връзката между духовността и апостолските му митарства. Формално погледнато, героят е „човек на път“: той пристига в Бяла черква от тъмниците на Диарбекир и загива „в движение“, като апостол на българските въстания. Но процесът на духовното му формиране е изведен, така да се каже, „пред скоба“, и не занимава Вазов в хода на повестуването. Поставен в една битова и етическа среда, която „в няколко дена, тайно и полеха... порасте с

⁵ Ю. М. Лотман. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — В: Труды по знаковым системам. Т. 2, вып. 181. Тарту, 1965, с. 211.

⁶ М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. — В: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 236—261.

няколко века“, Огнянов е идеологически завършен, неизменен, „неподвижен“, въпреки че е в непрестанно движение. Инициативността му е външносъбитийна, не е психологическа. В своето богато на случаиности (наистина авантюрно) време той също като античния герой „съхранява себе си и изнася от тая игра, от всички превратности на съдбата и случая непроменено своето абсолютно тъждество със самия себе си“. „Чукът на събитията нищо не раздробява и нищо не кове — той само изпитва здравината на вече готовия продукт. И продуктът издържа изпитанията.“⁷

Жанровите белези, характерни за античната гръцка словесност, и „запаметени“ в „Под игото“ посредством „сензационните“ романи на Евг. Сю и романтическата проза на Юго, остават художествено продуктивни и в последващата национална художествена традиция. „Редуциран вариант“ на „плутовския“ роман⁸ са и Байганьовите похождения — матрицата му е особено отчетлива в първата част на Алековата творба, изобразяваща пътванията на героя из Европа. Наистина той се оказва способен да еволуира (и то светкавично, когато се наложи), щом се завръща в своята духовно „затворена“, кипяща от мръсни партизански страсти среда. Но по-вирното определение в случая би било не „еволуция“, а приспособимост. По същество Бай Ганьо е авантюрен герой, доколкото остава докрай „тъждествен със самия себе си“.

За разлика от него Борис и най-вече Ирина („Тютюн“) са вече духовно подвижни герои. Техният „жизнен път“ от градчето Х. до смъртта им е процес на постепенно нравствено и физическо падение. В съответствие с обектно-епическата установка на романа обаче този процес не е функционално обвързан с „местата“-точки, където се намират във всеки даден момент. Ирина прозира за пръв път „върховния цинизъм и нравствената тъпота“ на хората в света на „Никотиана“ в нощта след потушаването на стачката. Тази нощ обаче би могла да се състои навсякъде, не само в градчето Х. И решението да стане любовница на фон Гайер би могло да възникне не само във Варна, но и другаде — в София, в Чамкория. Смъртта на Борис също не е структурно „закрепена“ за гръцкото крайбрежие: поради алчността си той би бил способен да се озове през дните на разруха и революционни брожения в който и да е край на света.

Много характерно с оглед интересувания ни проблем е финалното пътуване на Ирина до Х. Жертва, но и хищница едновременно, тя се завръща там, откъдето е тръгнала някога, за да умре — като вълчица, дочакваща края в легвището си. Началото и краят на нейния „жизнен път“ се сливат.

Но сливането е събитийно, не е психологически предопределено. Ирина просто няма къде другаде да иде: софийската къща и вилата в Чамкория са национализирани. Т.е. пътуването до Х. е структурно несъществено (случайно) по отношение на духовната ѝ еволюция. (Тя вече е приключена доста преди това.) Противното твърдение би значело да привнесем с днешна дата в света на Д. Димов принципи, които са органически неприсъщи на творческата му мяра.

По съвършено друг начин функционира символиката на Пътя в съвременните творчески светове. Ще приведем като пример „Пътуване към себе си“. Стремглаво побягнала от строежа, героинята седи в каросерията на камиона, облегната о гърба на шофьорската будка. Пътуването трае само няколко часа. Но през тях тя осмисля не само двете години, прекарани горе на върха, но целия си

⁷ М. М. Бахтин. Форми времени и хронотопа..., с. 256—257.

⁸ Б. Ничев. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза, С., 1979, с. 112—113.

досегашен живот. В размишленията и спомените ѝ е експлицирана семантиката на Пътя изобщо в следаприлската литература.

Пъте неуморен, никога неотдыхващ Пъте! Ти си най-близък мой приятел! Ти... преобръщаш пластовете в душата ми, вадиш забравени корени, изтръгваш затрупани извори. Ти пушаш на свобода мисълта ми. Ти, като отвързана от въже, се хвърля ту напред, ту назад, пощурява от простора, опиянява се от свежия въздух. Мисълта ми е излязла вън от четирите стени на всекидневието, тласната със свръхскорости, да се носи през времето и пространството.

Път-„довереник“, „оздравителен“ път, символ на равносметки и (като последица от тях) на излаз към нови духовни територии — такъв е образът на Пътя още в „Седемте дни на нашия живот“ и „Двама в новия град“ (1964). Професионалните занимания на героите в тези романи не са случайност. В своите странствувания из „големия“ свят геологът Емилиян Киров не просто ще се самоизяви в съотнесеността си с множество разнообразни човешки съдби. Той ще познае най-вече себе си — нещо, което Гоца Герасков никога няма да постигне в механистичната си „подвижност“, за да прозре най-после нравствената си непригодност при съвременните социални условия. И „жизненият му път“ закономерно свършва не другаде, а в джунглите на Нигерия — „с неговия морал той е само за джунглата“. „Мястото“ е вече и е т и ч е с к и (а не, както в обектно-епическото повествуване, само събитийно) обвързано с духовността на героя, с неговата „човешка недоразвитост, морален примитивизъм и дивашки морал на силните и смели туареги“⁹ (Т. Жечев).

Пак така функционално съотносими спрямо себеосъзнаването на героя се разкриват „преходите“ и в „Двама в новия град“. Насаме с изживяванията си в кабината на камиона, Марин Масларски търси нови опорни точки в света „тук“ и „сега“.

Аналогична е връзката между духовната еволюция на героя и неговото изменящо се „място“ в прозата на Ем. Станев. Истината за народа и свободата, към която така мъчително се е домогвал Кондарев, кеслучайно го озарява и а п ъ т, сред Балкана: „Народът и Балкана бяха едно и също нещо — тайнствено, необозримо и страшно — и той нямаше думи да го изрази, ала го разбираше с душата си...“ Правдотърсачеството на Еньо-Теофил също е път, който закономерно свършва в манастирчето — единствено „място“ на творчески изяви в епохата на робството. Там, в тишината на неопожареното „крилце с три килийки“, сред кожите и перата, оставени от неизвестния монах-преписвач, ще се роди Еньовото житие-изповед. „Пътуването“ към истината е увенчано от словото-равносметка.

И Саади от „Случаят Джем“ ще направи своята равносметка пак като п ъ т н и к. Стигнал от Анадолската Карамания до вертепите на Марсилия, той изрича най-дълбокото си човешко и творческо прозрение: „Една песен за родината и изгнанието, нея искам да напиша — аз, който считах, че нямам родина и мой дом е светът; който мислех, че изгнанието е просто пътуване, промяна в пространството.“

Но да се върнем при „Пътуване към себе си“.

Започнат очевидно в схемата на т. нар. „производствен“ роман, той изглежда художествено неорганичен в отношението му към класическото обектно-епическо повествуване. Конструкцията му е неовладяна, хибридна. Под напора на проблемното многообразие тя се „взривява“ отвътре и авторката е принудена „да се разпръсква на различни страни, да нарушава вътрешното сцепление, да бъде преднамерена и дори тезисна в белетристичните си доказателства“¹⁰.

⁹ Вж. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 г. кн. 1. С., 1980, с. 232.

¹⁰ М. Н и к о л о в. Пътуване с един пътник: автора. — Литературен фронт, бр. 39, 1966.

Ако упреците за тезисност остават да ваят и днес, то „хибридната“ конструкция на романа изглежда вече другояче. Той просто има друг — неспически — строй, друга жанрова мяра. В него ще видим наред с влиянията от модерните чужди светове и откритията, към които националният ни роман се домогва през 60-те години по сво й път, с оглед сво ите развойни потребности.

Едно от тези открития е променената символическа трактовка на Пътя. Той вече не е само „пътуване, промяна в пространството“, и не просто тема — той функционира и като л а й т м о т и в, т. е. превръща се в структуроорганизираща категория. „Пътуване към себе си“ е творба, богата на есеистични размишления за Пътя—довереник и оздравител, в които многократно се връзват и прекъсват потока от спомени и равностметки. Така миналото бива по-тясно обвързано с мястото и времето на с е г а ш н о т о действие (бягството от строежа). Но по силата на тази обвързаност и самата идея за Пътя получава развитие, спрямо което външносъбитийните подробности са само външен импулс. Основно значение за преобразуването ѝ има с а м о о с ъ з н а в а н е т о на героинята.

Съобразно с него (със самоосъзнаването, а не със събитийните промени) се изменя п о с о к а т а на Пътя — значима характеристика на т. нар. „линеарно пространство“, представляващо „обобщена възможност за движение от начална към крайна точка“ (Лотман). Побягнала натам, откъдето е дошла, Райна седи в камисона с гръб към целта, с лице към строежа. Противоречието между посоките на „външното“ (физическото) и „вътрешното“ (психологическото) движение (с гръб към бъдещето, с лице към миналото) точно отразява духовната ѝ раздвоеност: „Седях сред пътя, разпъната между две противоположни посоки. Не можех да се изкубна ни от едната, ни от другата.“

Във финала на романа раздвоеността е преодоляно, а в съответствие с него — и противопоставянето на посоките. Самоосъзнаването, както личи, вече не е обектно-епически к о н с т а т и р а н о (вж. у Д. Димов: тя осъзна . . . , . . . усети . . . , и т. н.). Т о е с т р у к т у р н о изразено в плана на пространственото моделиране. Почти достигнала до целта, до влака, който ще я върне в бащиния дом, Райна пак така стремглаво се втурва обратно — н а п р е д, към строежа, при себе си.

* * *

„Пътуване към себе си“ откроява и друга една промяна в трактовката на Пътя, сега вече в отношението му към Дома.

Устремена навън, „на открито“, Райна Стаматова съзнателно се отгласква от своята семейна среда. Бл. Димитрова би могла да почне историята на нейното духовно формиране от самото ѝ начало в Дома, в духа на представителния за европейското изкуство „образователен“, „възпитателен“ роман.

Ще отминем причините, поради които този жанр не е застъпен в българската повествователна традиция. Ще забележим друго: социалното и нравствено израстване на героинята е постижимо сред „големия“ свят, извън Дома. Непосредствено след Априлския прелом Пътят (в дадения случай — строежът) и До-мът са стойности, антиномични изобщо в цялата българска проза, непреодолимо противостоящи една спрямо друга. Епохата на „големи скорости“ е накарнала диалектичното равновесие на Движението и Покоя, на преходното и трайното, устойчивото в човешкия живот. Покоят се третира като равнозначен със Застоя, интересът към устойчивото (както в „Корени“ на В. Попов) — като консервативно тенденциозен, неисторичен.

Противопоставянето Д о м — П ъ т несъмнено е свързано с опозицията отвореност — затвореност, която е ярко изявена в следаприлската проза, извънред-

но активна и заострена. Характерен е разливът с родния дом в „Антихрист“. Бацината къща твърде отрано започва да сковава духовните ламтежи на Еньо, изпълва го с „душевно притеснение“. Истините за божия свят той ще търси извън нея, както впрочем и героят в „Легенда за Сибин“. Семейната хармония е окончателно нарушена със смъртта на царствената, достолепна Котра. Оттук нататък той също поема към „големия“ свят и ще търси изход от „душевното притеснение“ под открито небе. Не само душните покои на куртизанката кира Евтерпи — пещерата, в която се е оттеглил с Каломела, също е несигурно убежище, временно „място“. И Саади ще достигне своята истина, отдалечавайки се все повече от родните места. . .

Тенденцията към оттласкване от Дома не е откритие на 60-те години. Тя се наблюдава и в обектно-епическите изображения, доколкото семейно-родовото пространство е недостатъчно да побере многообразието на социалната и нравствено-психологическа конфликтност. Ето защо, както сочат изследователите, тя се разгръща посредством цяла една поредица от пространствено-епически топоси (Дом, Църква, Община, Кръчма, Чаршия, нивите и т. н.).

Но в съвременната проза тенденцията към оттласкване има особен характер — тя засяга вече не само събитийността или пък характеристиката на персонажите, но светогледната установка на следаприлските творчески светове.

Последиците ѝ са нагледно изявиени в „Корени“. Подобно на Йовков В. Попов търси човешката психика и нравственост относително устойчива спрямо обуславящите я социално-исторически фактори.¹¹ В този смисъл приемствеността на неговия свят с Йовковия не се изчерпва на равнището на проблематиката: тя се осъществява в плана на структурата чрез кръгово затвореното („Светът е колело“, обобщава един от Йовковите персонажи), статично пространство. Там динамичната представа за живота отстъпва пред покоя на „вечните времена“, скрепен от образни асоциации и успоредици, от устойчивостта на старческите „припомени“ и „прапреживявания“.

В контекста на тази статична образна система Пътят и Домът са вече несъвместими: опустелите изпразнени къщи остават настрана от пътя, по който профучават камионите към Рисенския аграрно-промишлен комплекс („Вечни времена“).

Усещането за несъвместимост се засилва в съпоставката между света в „Корени“ с динамичния, линеарно организиран, „отворен“ свят на Д. Вълев. Той е целият прорязан от пътища, които имат магистрално значение в човешките съдби (водят не само към „новия град Боляров“, но свързват Лондон с Калкута). Поели тези пътища, хората от „покрайнината“ са проникнати от „ярост“ към социалните несъвършенства и порив „да майсторят света“, да го „тълкуват“. Социалното им битие („Покрайнина“, „Ние величествата“, „Ярост“) е в най-висока степен обвързано със символиката на Пътя — то е „път през годините“, в простора на „големия“ свят.

Радичков също използва в следаприлското десетилетие антиномията Дом — Път, за да изрази вече не потребността от вечните начала на човешкия живот (те са неотделими в неговата трактовка от преходността), но да обърне вниманието ни върху консервативния им смисъл, когато бъдат абсолютизирани. Такива са те в съзнанието на Иван Ефрейторов от „Последно лято“. Там Домът е средоточие на една „стара, консервативна вселена“, обречена да потъне на язовирното дъно, „глуха и пуста, без въздух и жизнен сок“.¹² Тя е непреодолимо противопоставена на живота, на белия път, по който побягва от своя баща момчето Динко.

¹¹ И. Панова. Цит. съч., с. 169.

¹² Т. Жечев. Критически погледи. С., 1971, с. 194.

Вече през 70-те години семантиката на Пътя в Радичковия свят съществено се променя. В „Страх“ запустялата воденица (вариант на Дома) е превърната в „битово“ ханче, лишена е от светостта на традицията. И по п ъ т я, дето някога са трополели каруци с мливари, сега се разхождат ф а й т о н и с бели „духове“, а в същност преоблечени филмови статисти — пияни, лекомислени, бездуховни.

Радичков не крие тревогата си: под напора на техницизма и потребителството съкровено-емоционалното, естественото, народностното започва да се руши. Тогава пътеката на „природния човек“ зараства — превръща се в „моропънина“ („Луда трева“)¹³ или в бетонна международна магистрала, по която (за разлика от Д. Влевите пътища) сноват между Азия и Европа нескончаеми автомобилни колонии, преносители на холера, опияти и бездуховност („Таралез“). Ето защо и старата къща на Леваците („Прашка“) е обрната гърбом към Пътя и Селото (т. е. изобщо към света), „почти като човек, без всякакво желание да има каквато и да било работа с другите — нито тя иска да знае за тях, нито пък иска те нещо да знаят за нея.“ Защото тя е изпразнена от традиционното си нравствено съдържание — няма ги нейните предишни обитатели, „хора темелни, тоест — стабилни“.

Както показва анализът дотук, Радичков оползотворява с неподражаема виртуозност динамичното антиномично съотношение Дом — Път. Целта му е да изобличи нецелесъобразността, нетворческия механистичен аспект на съвременната жизнена динамика. „Привидно животът тече и ако само няколко дни човек наблюдава, ще му се стори, че доста бързо протича той през котловината...“ Но „ако човек проследи и други дейности, ще види, че движение доста активно има, а придвижване напред няма“ („Прашка“).

* * *

Утвърждавайки живота като п р и д в и ж в а н е н а п р е д, най-новата ни проза все по-често се обръща от началото на 70-те години към неговите първоначала, за да изведе от тях извечната цялостност на нашите днешни представи и усещания, да възстанови неделимостта на Движението и Покоя.

Две са началата на нацията, заявява Радичков в „Спомени за коне“ — „... .едното начало е в лудо препускащото конче за езда, действено и рисковано, другото начало е в кончето-люлка, кончето на удобството и сигурността...“.

Единството на „началата“ е „оухудожествено“ посредством символиката на Р е к а т а. В съвременните творчески светове това е образ-вариант едновременно и на Дома, и на Пътя. Реката е Дом — родно място, покой, нравствена опора. Но тя е и Път: защото е нескончаемо движение, при което водите ѝ във всеки нов момент са едни и същи, но и не са. И човекът, който се връща к ъ м с е б е с и при своята Река, е Човек на П ъ т.

В „Страх“ Радичков разказва историята за реката и старата воденица — за това, как воденицата опустява и водите стихват зад спуснатото ставило, а воденичарят се вслушва в предсмъртния си час как „падат тежки капки и се удрят в наранената му душа“.

Мотивът за спрялата вода е аллюзия за живота, в който „придвижване напред“ няма. Сходна е семантиката и на водната стихия, отнесла мостчето-връзка между „големия“ свят и мъртвата къща на Леваците („Прашка“).

Ще се спрем за малко върху това м о с т ч е. Метонимичен вариант на Пътя, то изразява в прозата на 60-те години една кризисна драматична ситуация.

Достатъчно е да сравним функцията мус тази на мостовете в И. Андричевия свят. Там те са знак за живота, който трябва „да преодолее и да премине нещо: безпорядък, смърт или безсмислие“ („Мостове“).

¹³ Вж. подробния анализ на проблема в: Ник. Звезданов, Дом и Път в творчеството на Йордан Радичков. — Литературна мисъл, 1980, кн. 8.

Друга е семантиката му в националните ни творчески светове. Мостът, „толкова години разкъсан между две посоки, без решение коя да избере“, в „Корени“ символизира раздвоението на съвременния човек между миналото и неизвестността на бъдещето. И Павел Хадживранев („Завръщане“) няма да премине своя мост: отсам или отвъд, светът е все безпорядък, смърт, безсмислие. . .

От тях е разтревожен Радичков в „Страх“, от тях търси изход в спомена за миналото. Водите на Реката трябва да оплождат живота — както в отколешните дни, когато воденицата е пълна с мливари и „винаги има женски смях и шум на вода — това стига, даже и да нямаш пари“.

Оплодителни, светли, чисти води — такава е в съвременната проза Реката на Д. Фучеджиев. Връщайки се отново и отново към нея, белетристът я превръща през годините от жизнено-пластическа конкретност в „личен мит“ (Св. Игов), в символ-средоточие на цялото си творчество.

В това вторично знаково-символическо значение тя вече не е просто Велека, а Река — израз на

- мечтателен унес и вглъбяване (Св. Игов), на „пътуване към себе си“;
- националната историческа съдба — нейните води таят „спомена“ за многовековния живот на общността, завинаги уседнала на бреговете ѝ;
- символ на мирозданието, на световния порядък.

Придържайки се към определението „личен мит“, бихме могли да я разглеждаме като проява на „ремитологизацията“ (Мелетински), характерна за модерното съвременно художествено светоусещане. В литературно-митологически контекст Реката е равнозначна с митичното световно дърво, както в представите на първобитните архаически общности.

Основание за такава трактовка ни дава и самият Фучеджиев. Изследователите забелязват влеченията му към мита още в „Дървото на греха“. Според Д. Кирков „... на новелата е бил нужен тъкмо тоя езиков символ с митологичен произход, неговият кръг от значения. Той представлява и началото, и краят на произведението, има художествен смисъл и при започването, и при завършването. . . , а след прочитането на творбата цялостното идейно-художествено внушение отново събира лъчите си в наслова, за да го преосмисли.“¹⁴

В едноименния роман Фучеджиев използва символиката на Реката, за да изведе на ново семантическо равнище екологическата проблематика. Тревогата на Слав Грашев за замърсените от флотацията води е само частен момент от нашето историческо битие, разбирано като реално „придвижване напред“, в разрез със Застоя и нетворческото суетене. Усвоявайки постиженията на съвременната цивилизована епоха, човекът е длъжен да съхрани в своя днешен ден природосъобразните начала, животворните сокове на традицията.

В „Зелената трева на пустията“ и „Студеното отдалячаване“ същите тези идеи са изразени в друг проблемно-тематичен контекст. Това са романи за равносметката пред смъртта, когато личността най-дълбоко осъзнава своите нравствени качества и жизнени устои. Показателно е, че реката и тук запазва значенията, с които се изявява в дебютния роман на Фучеджиев: тя е първоизвор на човешкия живот, знак за неговата неизчерпаемост и духовна пълноценност.

Но да се върнем към „Реката“.

Белетристът не успява докрай да извиси битово-екологическата тема към равнището на философски-обобщаващото. Някои фабулни линии остават емпирично принижени. По-важно в случая е, че Реката-Път тук се явява вече х а р м о н и ч н о обвързана с мотива за Дома. В структурата на романа Домът това е Селото, израсло на бреговете ѝ в мрачината на робските времена. То също като нея е и п р е х о д н о , и в е ч н о — доколкото общността се съхранява неизтребима в езическите нестинарски обреди, и в мъките на робията, и

¹⁴ Д. Кирков. Анализи. С., 1981, с. 116.

в социално-класовите битки. Затова Слав Грашев — герой, унаследил от поколенията Грашевски мъже заедно с древната им памет и борбеността, и нравствената им извисеност, се бори не просто за водите на Реката. Загрижен за Селото-Дом, той се стреми към продължаване на живота във времето.

Така Д. Фучеджиев почти едновременно с Г. Алексиев и В. Попов в „Низината“ документира „завръщането“ на прозата ни към традиционната (разколебава през 60-те години) символика на Дома като синтез на Движението и Покоя, на преходното с вечността. Малко по-късно подобен синтез постига и М. Ягодов в „Древният път“. Неговите „старо-нововременски повествования“, издържани в простонародна сказова форма, са „нанизани“ едно подир друго в широко „отвореното“ линеарно пространство на древния път.

Това е „място“, дето са ситуирани промените в народния живот в течение на цяло едно столетие. С други думи, Пътят се превръща в „образ“ на колективната история, в „ос“ на времето — не само в средоточие на художествената конфликтност. Във връзка с това той функционира в структурата на цикъла обвързан с промените в душевността на персонажите, в качеството на л а й т м о т и в (т. е. както в „Пътуване към себе си“). Ведно с „шарения свят“ се изменя и външният му облик, и човешкото му съдържание. „Сиромашкото джаде“ с годините става широк асфалтиран път. Съвършено различен от бетонната магистрала на бездуховността в „Таралеж“ на Радичков, той наподобява по своята семантика Д. Вълевите пътища.

Защото в противовес на бездуховността, която шестува пред очите на писателя Е. С., този път „носи на гърба си“ тревогите, и вярата, и радостта човешка. А вместо кулата на жестокия Абдулагуш край него стремително се извисява към небето огромен завод, и на мястото на стария каменен мост е построен нов, железен — символ на устрема напред, не на раздвоението „между две посоки“ (както в „Корени“). Изменил се е заедно с това и ритъмът на повествователното време: в сравнение със забавените „старовременски“ повествования „сега приказката ми ще върви по-бързо, защото вече имаме работа с един мотоцикъл“.

В това вторично темпорално организиращо значение образът на Пътя придобива друга, епическа съдържателност. В следаприлския период той е изразявал духовната еволюция на личността, бил е функционално обвързан с индивидуалния вътрешнопсихологически живот. В Мутафчиева е единствената, която се опитва в онези години да разшири семантиката му, да го наложи като символ на историята на общността (есето „Пътят“ от сб. „И Клио е муза“). Но опитът ѝ остана без последствия през 60-те, а и в началото на 70-те години. Литературата ни на този етап не се нуждае от Пътя, свързал Изтока със Запада и обединил съдбите на милиони хора в продължение на две хилядолетия — от римската епоха, та до днес.

Към този „път на народите“ тя се обръща едва към средата на миналото десетилетие, когато почва да си възвръща епическия тонус. Критиката обръна внимание върху дълбокия психологизъм в новелите на М. Ягодов, в които събитийността е само повод да се изявят сложни вътрешни състояния. Но тя проникателно забелязва и жанровото им своеобразие — „повествованията“ в „Древният път“ напомнят старите хроники, а по същината си са „миниатюрни романи“,¹⁵ в които на преден план е изведена идеята за приемствеността.

Логично е да се запитаме в тази връзка: имал ли е М. Ягодов наум есето на В. Мутафчиева, когато е замислил своите новели? Какъвто и да е отговорът, другото е важно: есеистично-очерково „оформен“, експлицитен допреди, мотивът за „пътя на народите“ сега обобщава историческата — не просто личностната — еволюция. И „обраства“ с конкретно-пластически образи, „отлива“ се в инди-

¹⁵ Н. Андонова. Книга за съдбата на българина. — Септември, 1978, кн. 6.

видуално неповторими човешки съдби. Синтез на художествено-психологическите открития от 60-те години с епическото светоусещане на 50-те, възобновено през миналото десетилетие, сб. „Древният път“ е израз на значими философско-исторически и социално-етични търсения. Основното сред тях е „вечната жажда за движение“ (В. Мутафчиева), особено силно изявена в епохата на „големи скорости“ — в бита, но и в изкуството, посредством символиката на Пътя.

Затуй

това, което ни разказах, че е станало тия дни върху древния път, и то може да се повтори някога отново, ама няма да бъде вече същото. Само пътят ще си остане — не такъв, какъвто го знаете, но ще си остане.

Един такъв път, без начало и без край, мълчалив, мъдър и древен, винаги е бил нужен на човечеството.

2

„Отворен“ или „затворен“; линеарен или пък склучен в кръг, както при етическия „неподвижния“ герой „на своето място“; динамичен или статично организиран, скрепен по силата на символически успоредници и аналогии — пространственият модел на света може да бъде разгледан и с оглед вертикалната му организация. Тогава става съществен признакът в и с о ч и н а — както в Толстовото линеарно пространство: според Лотман движението на героя „по неговата морална траектория е възкачване или спускане, или смяна на едното с другото“¹⁶.

Тази е само една (в по-висока степен абстрактната) от структуроорганизиращите функции на вертикалата като „ос“ на света. Нека да обърнем внимание върху з р и т е л н о - о б е м н а т а нагледност на неговия образ в националната ни художествена традиция.

В българската словесност са засвидетелствувани извънредно отчетливи вертикални „влечения“. Те са обусловени от отразения в народното съзнание пресечен, неравен релеф на българската земя с нейните планини и високи върхове. Затова и в изкуството — като се почне от фолклора и се мине през Ботевата поезия, та до „Иван Кондарев“ — Балканът е един от най-честите и значими пространствени символи. (С понятието „балкан“ човекът от равнината назовава и всяка друга планина.)

Исторически устойчиви са и смислово-етическите значения, с които се изявява противопоставянето г о р е — д о л у. Ще посочим тристепенната вертикално разчленена структура на „Хаджи Димитър“. Небесата, Балканът и полето представляват фактически три различни етически равнища — волност на чувствата и мисълта; борбеност и мъжествено страдание; робска неволя, примирение и безсилие („пейте, робини, тез тъжни песни...“).

Етически съдържателен е и двуделният свят на Йовковите „Старопланински легенди“. Балканът над Жеруна е „място“ на волен юнашки живот. Всяко с п у с к а н е по вертикалата (всяко дохождане в селото) е свързано с някаква кризисна ситуация: Шибил става жертва на предателство; вместо знамето, развяно в Балкана, долу стърчат върлини с набучени „юнашки глави“; слязъл при Постоловите воденици, Марин пропада в бездната на греха и престъплението. И, обратно — Крайналията умира пречистен и извисен г о р е, под бука на Агликина поляна.

Аналогичен е смисълът на вертикалата в художественото пространство на „Иван Кондарев“. Д о л у, в градчето К., героят напразно е търсил истината за народа и ролята му в социално-класовите борби. Той я постига „там, на Балкана“, когато долава неговия „могъщ ритъм“ и „стаен дух“.

¹⁶ Ю. М. Лотман. Художественное пространство в прозе Гоголя, с. 11.

До края на 50-те години опозицията горе—долу се формира обектно-епически, в събитийно-фабулния план на повествуването. В следаприлския период, обвързана с еволюцията на „моята“ личност, тя получава по-дълбоко психологически измерения: вертикално разчленен е вече и вътрешният (мисловно-емоционален) свят на персонажите. В „Пътуване към себе си“ например бягството на героинята надолу, далеч от строежа в планината, и завръщането ѝ горе са вече бягство и завръщане при себе си.

Сходни значения има вертикалната структура в прозата на Фучеджиев. „...високо над течението на реката плаваше голяма птица, сякаш застинала в съзерцание на света под себе си, в размисъл“. В етическото пространство на героя, обърнат „навътре, към себе си“, това извисяване (на погледа) е сигнал, за способността му да се извиси духовно, да еволюира.

Дотук ставаше дума за членението на българския пространствен модел по вертикалата в отрязъка Земя — Небе. Ще обърнем внимание и върху обратната ѝ насоченост: горе—долу — съотнесени са също тъй представите за земно и подземено. Триделната (небесно-земно-подземно) представа за световното пространство, засвидетелствувана в народното мислене, „снема“ в същност антиномията хаос, безпорядък, безсмислие, смърт — хармония, ред, смисъл, живот. „Самси господ над нази, черната земя под нази“, изрича един от селяните в смутното време на септемврийския погром („Иван Кондарев“).

В такава триделна форма е изграден Дантевият свят, в съгласие със средновековното религиозно мислене. У нас тази форма е изявена във фолклора (приказничната „долна земя“, където се озовава юнакът, възседнал черния овен). В новобългарската художествена традиция тягата към „подземното“ изхожда именно от фолклорните „спомени“. Гроб, безпорядък, смърт — ето нейния семантически контекст в Ботевата поезия:

Кажи им, майко, да помнят,
да помнят мене да търсят;
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната!

(„На прощаване“)

Или:

Там, де земя гърми и тътне
от викове страшни и злобни
и предсмъртни песни надгробни...
Там...
знали са страшни долове
и пици в тях зърно от свинец
и смъртта ѝ там мила усмивка,
а хладен гроб сладка почивка.

(„До моето първо любе“)

Същият кръг от значения — безпорядък, възмездие, смърт — изразява бавличното спускане към речните глъбини у К. Христов в „Русалка“ и у Разцветников в „Удавници“.

Мотивът за „подземното“ се явява в съвременната ни проза значително по-рядко. Г. Стоев го „оползотворява“ в „Циклопът“ с обратна смислово-етическа насоченост. Романовото пространство е двуделно разчленено, но не в обичайната посока Земя — Небе, а обратно — между Земята и Световния океан, в гълбините на който Капитанът охранява със своя екипаж мира на планетата. Го-

ре е неговият Дом — „място“ на нарушена семейна цялостност и уют. Истински пълноценно геройът се осъществява като личност до л у, в тясното затворено пространство на подводницата, изпълнявайки дълга си към човечеството.

Така осмислена, опозицията г о р е-д о л у изразява две взаимопротиворечиви линии на социално и нравствено поведение. За да опази хармонията на човечеството, геройът разрушава целостта на своя дом.

Това поражда въпроса: има ли смисъл „макросветът“, ако е игнорирана хармонията в човешките „микросветове“ — на Капитана, на децата и жена му, на любимата? Нетрадиционният, „преобърнат“ пространствен модел на романа се оказва адекватен на трагически усложнените съвременни виждания за света.

* * *

Но да се върнем към двучленната структура Земя — Небе.

Върху земя човек роден е.
Но той на нея се роди
над себе си, непокорени,
да вижда винаги звезди,
да ги достига и когато
до тях е стигнал, да скърби,
пак взрян в небето непознато
и смъртоносно може би.

(В. Ханчев „Земя и небе“)

Одухотвореност, романтична поривност — такава е традиционната семантика на тази структура в творчеството на всички времена, в това число и в българската литература.¹⁷ Да си спомним раняването на Андрей Болконски под небето на Праценския хълм:

В тоя миг всичките интереси, които занимаваха Наполеон, му се видяха толкова нищожни, толкова дребнав му се видя и самият негов герой с това дребнаво тщеславие и радост от победата в сравнение с онова високо, справедливо добро небе, което той бе видял и проумял, че не можеше да му отговаря.

Както се вижда, метафорическото небе фактически „замества“ извисената над света авторова гледна точка. Такава е функцията му и в „Косачи“ на Елин Пелин, дето Хоризонталата („безкрайното тракийско поле“) е „място“ на сиромашки грижи и житейска трезвост. „Дълбокото звездно небе“ отваря идейния хоризонт на героите към „лъжовния свят“ на мечтите и илюзиите:

Защо ти е истината? Да взема да ти разправам, да речем, за дрипавите гачи на дядо Тодор или за смачканата калимявка на дядо поп? Или да ти разправам за нас, голи-голтаци, дето сме тръгнали, с коси на рамо и с просеник в торбата, да бием път цяла седмица до Тракия на коситба? Всичко това приятелю, е истина. Ами защо ти е тая пуста истина?

И малко по-нататък:

Затова има приказки, затова хората са ги измислили. И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек.

В определени случаи (както във Вазовата поема „Кочо“) съотнасянето Земя — Небе може да се яви с обратен знак: истинно, възвишено, героично е това, което е до л у (в храма):

И храмът ехтеше от моми, невести,
кат падаха в кръвье или във безчестье.

¹⁷ Вж. П. Велчев. Вапцаровият образ на света. — В: Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 162.

И господ от свода през гъстия дим
гледаше на всичко тих, невъзмутим!...

Но не толкова семантиката на двуединството Земя — Небе ще ни интересува в случая, колкото статичността му, съобразена с абсолютната, неподвижно закрепена авторова гледна точка. Защото критерият за духовна извисеност изхожда именно от нея — не от гледната точка на героите. Животът на Елии Пелиновите косачи е битово „заземен“, поривът им нагоре е нетраен, моментен. Небесното очарование се разсейва заедно с немошните пламъчета на догарящия огън и Лазо отвърща поглед от звездите: „мисълта му го отнесе при Пенка“. Рано сутринта и сам той поема към дома, към Пенка, към трезвостта.

По-различна е картината в „Нощен гост“ на Йовков. Подобно на Толстоовия свят тук Земята и Небето са в най-голяма степен свързани, не само противопоставени (както в „Косачи“). Звездата, която свети като въглен, пуска жици и по-ле се смалява, е неделима от света на Йовковите овчари; просто окончателно го окръгля и хармонизира. Самите герои обаче са „съвършено неукни, те не и м е н у в а г звездите, не се о т д е л я т от тях като обект за наблюдение. За разказа и за тях звездата е наравно с плета и коритото, детайл от общата картина (разр. И. Панова). Наравно с всички тя участва в общата ситуация и работи безшумно в полумрака на развиделяването, от което изплува разказът.“¹⁸

С други думи, звездата (Небето, извисяването) е факт на авторовото самосъзнание — не на съзнанието на героите, и локализира Йовковата идеологически неподвижна гледна точка. В този смисъл — ще повторим — връзката Земя — Небе е статична, и з в ъ н в р е м е н н а. (Така я определя и Г. Гачев, когато анализира вертикалната линия, ограничена у Ботев в отстоянието слыце — герой.)

По времето, когато Йовков създава „Нощен гост“ (разказът е публикуван в „Златорог“ през 1936 г.), тази статичност и извънвременност започва да се колебава във Вапцаровата поезия.

Явлението е обусловено от напрегнатата социално-психологическа ситуация в навечерието на Втората световна война. Никога дотогава светът не се е изправял пред такива страшни изпитания и никога така високо не е бил устремен човекът в порива към себеутвърждаване. Този порив има специфични пространствени форми в заводските комини, в небостъргачите, в траекториите на издигащите се към небесната вис самолетни ята. Все повече се изостря противоречието между тях и хоризонталата на водните повърхности и равнините, отвеждащи съзнанието на човека от динамиката на делниците към покоя, съзерцанието и тишината.

Вапцаров долавя тънко това противоречие и го изразява в „Моторни песни“ посредством вертикално изтеглените пластически композиции, в отвесните — възходящи или низходящи — премествания на окото в плана на пространството:

Живота без милост ни вързва
крилата със яки въжа...
И жадния устрем потиска
стоманена каска-небе.

(„Епоха“)

Или:

Стремително, смело нагоре!
В небето, където тупти
размерно сърцето моторно,
издигай бетонни стени!

(„Хими“)

¹⁸ И. Панова. Цит. съч., с. 234.

Или пък в „Писмо (Ти помниш ли...)“: след сумрачната затвореност на „трюмовете, пълни с лепкав мрак“, изобразителният фокус се измества във вертикална посока — на вън и нагоре:

А там —

високо във небето,

чудни

трептяха пак на чайките крилата...

Нарочно подчертаваме: нагоре — надолу (не просто горе — долу, както дотогава). Извисяването на Вапцаровия „аз“ е принципиално различно от поривността на лирическия герой в предлагащата поетическа традиция. (Показателна е конфликтната съотнесеност на „Моторни песни“ спрямо света на Яворов.) Негов реален първообраз и подтик са научно-техническите постижения на века, особено в Съветска Русия през 30-те години. На тях се дължат специфичните новаторски образно-пластически решения във „Вяра“, „Романтика“ и др.

Но това е все пак външен, социален импулс за активизиране на вертикалните съотнесености. По-значими са техните мирогледно-психологически и идеологически основания. Поривът нагоре като мяра за нравствена пълноценност, който дотогава е изхождал от кръгзора на твореца, сега е в по-висока степен присъщ на героя (а той невинаги е идентичен с автора) и изразява неговата (на героя) целенасочена, активна, социално-творческа същина.

От друга страна, съотношението нагоре — надолу е съотношение динамизирано, адекватно с усложняващите се жизнени представи на модерния човек и поради това изразява значими темпорални функции. В този смисъл то съществено се различава от връзката горе — долу в Йововия уравновесен, статичен, хармонично окръглен свят.

Пример за такова динамизиране е епизодът на братоубийството в стихотворението „Двубой“:

На мокрия паваж лежи

човек, застрелян

из засада.

Небето, заредено с взрив,

ще падне с трясък

на площада.

Убитият — небето: епизодът представлява същата двучленна структура, която е средоточие и на Ботевата балада „Хаджи Димитър“:

Лежи юнакът, а на небето

слънцето спряно сърдито пече...

И Вапцаров като Ботев свързва в едно човека с природата, за да се открие в това единство авторовата оценъчна позиция. Но там, в баладата, надделява приказно-романтичното безвремие, покоят. И слънцето в съгласие с безсилието на ранения юнак е застинало, неподвижно.

В „Двубой“, напротив, детайлите са оразличени по своя емоционален и образен строй. Убитият е образ статичен и визуално конкретен. Другият („небето, заредено с взрив“) за разлика от него е вътрешнонапрегнат и метафорически обобщен. Но поставени редом във Вапцаровата система на „ярки контрасти“ (Б. Ничев), те още не правят контраст. И биха останали докрай автономни, да не беше смяната на ракурсите. Паважът — небето — паважът: рязко, мъгливо почти (подобно на кинокамера) пробягнало по вертикалата на „къдра“, окото свързва човека с природата. Тогава смисълът на това грозно убийство „из засада“ про-

блясва в мига на техния монтажен сблъсък. Фрагментите от Ботевото стихотворение и от „Двубой“ се различават въз основа на начина, по който е изразена авторската оценка. У Вапцаров тя е от „нелитературен“ — кинематически, кинематографичен порядък, защото е имплицирана в самото движение. Традиционно-словесния коментар четем едва в следващите строфи:

Извергът,
 мерзкият стрелец
закри следите си
 завчас.
Ти спомняш ли си тоз подлец?

Епизод — „кадър“; око, подобно на кинокамера; монтажен сблъсък; кинематографично изразена оценка. . . Това съвсем не са метафори. Вертикалните движения в „Моторни песни“ са нова, непозната дотогава в българската поезия форма на художествено изразяване и внушение. Те не са само механическо преместване на окото в плана на пространството, а в прекия смисъл на думата кинематографически израз на авторовите социалноетични виждания.

Появата на тези движения във Вапцаровите стихове е извънредно съществена от гледище на художествения развой. Това са движения поразителни, нагледни, зрими, макар опосредствувани с думи, т. е. близки са до фотографическата (а тя е принципиално различна от Яворовата фотографирана) динамика, постижима единствено в киното. Те са основание да твърдим, че чрез Вапцаров българската поезия, обогатявайки своята образна система, усвоява през 30-те години някои принципи и похвати, разработени в стилистиката на киното. Сега, след като ги е заело от словесното изкуство, то е в състояние на свой ред да му ги предостави, доразвити и обогатени в киносинтеза.

А националната поетическа система и сама се нуждае от тях в момента, когато особено се изостря сблъсъкът на художествените стилове. „Моторни песни“ са документ за отгласкването ѝ от предхождащата традиция в търсене на нови формално-художествени и проблемно-тематични насоки. Ролята на катализатор в този обновителен процес поема наред с други фактори и киното — благодарение на „кинематографическата“ интуиция на Вапцаров.¹⁹

* * *

В онези години вертикалните премествания в плана на художественото пространство като специфичен „киноизказ“ на едни или други социално-етически внушения остават малко популярни. Пролетарските поети — съмишленици на Вапцаров, предпочитат най-вече непосредното лирико-публицистично изразяване. Във връзка с това се запазва статичната, извънвременна структура горедолу, характерна за предходните десетилетия.

Вапцаровите „кинематографически“ открития биват актуализирани едва в следаприлския период, когато представата за Движението се налага като основен идейно-оформящ фактор. Явлението се дължи на това, че тъкмо киноезикът, в който са синтезирани завоеванията на всички видове изкуства в предшестващите епохи, е в състояние най-адекватно да изрази динамичните темпове на съвременната жизнена реалност.

Тук няма да се спираме на въпроса, къде и как са „оползотворени“ Вапцаровите уроци в днешната ни поезия — той заслужава самостоятелно подробно проучване. Интересува ни преди всичко прозата, и в нея — зачестилите през 70-те години опити за летене.

¹⁹ Вж. по-подробно по този проблем в сб. „Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали“, с. 320—345.

Тази формула — „опит за летене“, се наложи в съвременната творческа практика със заглавието на едноименната Радичкова пиеса. Като оставяме настрана драматургическото ѝ решение, ще обозначим с нея онази характерна ситуация, която Радичков „намеква“ още през 60-те години с „Привързаният балон“. През следващото десетилетие тя привлече вниманието ни в „Низината“, в „Барисерата“. „Опити за летене“ намираме и в новелата на Г. Стоев „Много висока тераса“ и особено в „младата“ проза: разказът „Птица“ (сб. „Зимно море“) на Л. Петков, „Портрети на небесни тела“ на Р. Босев, „Дунавско хоро“ на Р. Сугарев. Светът в двете новели, обединени под това заглавие, е вертикално оформен. Единият му полюс е ямката под лоста, на който старшина Георгиев демонстрира виртуозно фигура слънце, без сам да е способен да се извиси към слънчевите висини на духа. Другият полюс е прозоречният корниз, на който седи в утринното развиделяване момчето Христос — одухотворено, безплотно сякаш, устремено с цялото си същество към космическите простори. В отстоянието между тези две точки Р. Сугарев „вмества“ социалните проявления на съвременната бездуховност в сблъсъка ѝ с духа.

Във всички тези творби ситуацията на летежа се отдалечава като че от Вапцаровия опит. Първо: разработена в „Моторни песни“ като елемент на лирическата структура, тя е включена сега в друг — повествователен — контекст. Второ: вместо отвесното преместване на окото в плана на лирическото пространство се налагат (в определени случаи, както у Вежинов и Р. Босев) събитийно-фабулните премествания на един или друг персонаж по вертикалата на „световните координати“.

И все пак въпреки отликите Вапцаровото вертикално моделиране остава принципно непроменено: летежът на героя изпълнява познатите от „Моторни песни“ темпорални функции, явява се знак за придвижване напред. Етическата траектория на Вапцаровия целеустремен, творчески активен герой през 60-те години се е разгръщала изключително по хоризонталата. Сега, през 70-те години, тя получава допълнителна — вертикална — насоченост Земя — Небе. Не просто птицата, която героят в „Реката“ на Д. Фучеджиев е съзерцавал от долу, извисен към нея с мисълта си — високо над света лети вече самият герой.

Тази ситуация, условно-фантастична по същество, е разработена за изкуството в източния фолклор (мотивът за „вълшебното килимче“), а у нас — във вълшебните приказки (птицата, изнесла юнака от „долната земя“, „хвърковатият дървен кон“ и пр.). В епохата на османското робство тя е актуализирана в легендата за Майстор Манол, който строи кула за Султан Селим, литва от нея и загива по подобие на античния Икар.

Разгледана в плана на историческата поетика, съвременната трактовка на летежа е характерна с оглед синтеза на архаическите с модерните представи за света. В повествователните структури до края на 50-те години летежът изобщо отсъства поради това, че в тях доминира адекватното с обективната реалност изображение. Доколкото усвоява за себе си елементи от фолклорно-романтическата образност, националната класическа реалистична традиция привлича онези от тях, които биха могли да бъдат „оползотворени“ съобразно принципа на адекватност. Така например мотивът за женитбата на царската дъщеря с гонения от всички най-малък брат е основа на представата за семейно-родовата цялост като средоточие на българския романоепически модел.²⁰

Колкото до „вълшебствата“ на българската приказническа традиция, те отново навлизат в националните художествени светове едва от 60-те години насетне, когато творческото мислене се освобождава от задължителните предписания за

²⁰ Вж. Б. Ничев, Съвременният български роман, с. 43.

адекватност и нараства интересът към парадоксалното, вероятностното, частично предсказуемостта, а „свободната игра на случайността“ (Бл. Димитрова) се превръща в първостепенно структуроорганизиращо начало. Тогава литературата отново се насочва към фолклорно-фантастичните мотиви и ситуации, за да постигне промените в бита и душевността на българския човек.

Безсилен да си обясни „загадката на съществуването“, човекът в древността е търсел разрешението ѝ в света на фантазно-чудесното. В този смисъл вълшебствата на летежа изразяват надмогването на безсмислието (в легендата за Майстор Манол и социално-историческото насилие), хаоса, смъртта. В „Низината“, „Барьерата“, „Опит за летеж“, „Портрети на небесни тела“ надмогването има определено съвременен смисъл — акт е на така необходимото днес „придвижаване напред“, на социално-творческо извисяване.

Отдалечаването от фолклорното художествено мислене не се изчерпва до тук. Много важен е въпросът за т. нар. установка на измислицата, т. е. за съотнесеността на измисленото към битово-достоверното. Вълшебната приказка има свой код: сред всички фолклорни жанрове тя „се отличава може би най-ясно осъзнаване на художествената фикция. Отнасянето на действието към миналото не е само залог за достоверността на разказването. . . Тук то означава и липса на пряк свидетел, на очевидец и по този начин сменя въпроса за достоверността на разказа. Миналото време и преизказното наклонение се превръщат в знак, че опитите за непосредствено съотнасяне с известната на изпълнители и слушатели реалност са неподходящи.“²¹

По друг начин се разкрива летежът в съвременните творчески представи. От една страна, той е откровено заявен като художествена фикция за разлика от буквално-подражателното изкуство. От друга страна обаче, той е съзнателно отграничен от фантастиката и приравнен към ежедневно, нагледно емпиричното. Полетът на Доротея („Барьерата“) е битово достоверен — детайлно описан от Евгени Манев и научно разтълкуван по-сетне в разговора им с д-р Юркова. Липсват и аксесоарите на научнофантастичното изображение — скафандри, летателни апарати, астрофизически термини. При всичката му невероятност полетът е неотделим от обикновеното битово ежедневие.

В същия битово достоверен план са изобразени героите на Р. Босев. Людмил лети с делта-планер — т. е. по начин, още по-малко невероятен в сравнение с летежа на Доротея. Нещо повече: разказвачът твърди, че апаратът е създаден след дълги месеци четене и чертане. Пак така достоверна е историята на дирижабъла, който петимата приятели майсторят месеци наред.

Колкото до В. Попов, неговият герой Григор Манчев е чужд на тази непонятна в днешно време амбиция — да се строи дирижабъл. Той просто работи като монтажник високо горе в небето над Низината и единствено неутолимата му жажда към „безкрайното, към високото и летежа“ (В. Попов) го свързва с „летящите“ персонажи на Вежинов и Р. Босев.

Впечатлението за достоверност се засилва поради делничната обосновка на летежа: подробно описание на приготвянето за полета у Р. Босев; мотивираността му у Вежинов с наследствената обремененост на Доротея, или пък — в тълкуването на д-р Юркова, необикновеното ѝ, високоорганизирано съзнание. Необходимо е да отбележим още социално-историческата конкретност на ситуацията. Историята в „Портрети на небесни тела“ започва в началото на 60-те и завършва през 70-те години. Пак така отчетлив е моментът на „ставането“ в „Барьерата“ и „Низината“. За разлика от приказните вълшебства, изключващи възможността да ги съотнесем с „известната на изпълнители и слушатели реал-

²¹ Л. Парпулова, Българските вълшебни приказки. Въведение в поетиката, С., 1978, с. 30.

ност“, летежът в съвременните творчески светове е разкрит в координатите на съвременния български живот.

Нещо повече, разкрит е като безспорен, видян от непосредния очевидец. В „Низината“ това е журналистът от местния вестник, който мечтае да опише хората като „живи същества, а не факти“. Повествователят от романа на Р. Босев също се представя като човек, който не просто знае отблизо героите, а изхожда от тяхната „вътрешна“ гледна точка към света. В „Бариерата“ погледът „отвътре“ е и събитийно-фабулно „закрепен“: Манев е летял заедно с Доротея, колкото и страшно да му се вижда това след свършения факт.

Какъв е смисълът на тази нарочна — очевидно съзнателно търсена — достоверност?

В книгата си за Айнщайн Б. Г. Кузнецов нарича Достоевски „художник на достоверния парадокс“. „Колкото и неочаквани, резки, парадоксални да са повратите в сабитията, постъпките, репликите — пише той, — всеки път, когато е станала промяната, извършена постъпката, хвърлена репликата, у нас възниква усещането за тяхната еднозначна необходимост. . . Мелодичността и достоверността на най-резките дисонанси, на най-фантастичните ситуации характеризират всяко произведение на Достоевски.“²²

Неочаквани, парадоксални и същевременно еднозначно необходими — така можем да определим и тези три истории — варианти на една и съща вертикално „оформена“ сюжетна ситуация. Това са действително истории — защото миповеното отвесно придвижване на окото, утвърдено за поезията ни от Вапцаров, тук е сюжетно-събитийно продължено, изтеглено в хронологията на белетристичния разказ. Но не за преобразуването на спонтанните „кинематографически“ открития от „Моторни песни“ ще става дума сега, а за тяхното осъвременено етическо и мирогледно-познавателно преосмисляне.

Нарочно представени като достоверни, трите „полета“ са парадокс — най-напред по отношение на традиционно-подражателната изобразителност; на второ място, спрямо битовите нагледно-емпирични представи за света. В тази втора тяхна съотнесеност те се оказват израз на опозицията „евклидовско“ — „неевклидовско“ (мислене). Летежът на героя изразява съвременната мирогледно-философска конфликтност, изявена по вертикалата на „световните координати“.

Ето например делта-планера на Людмил („Портрети на небесни тела“). Той „във въздуха даваше повече — можеше човек да размахва криле“. Затова „диванетата от федерацията не признаха новия модел, останаха да кретат на хълмовете. . . , а Людмил отплува гордо от тях в правилен полукръг, планирайки над тромата гравитация на правилниците и установите им“. В намерението си да полетят във века на космическата техника със саморъчно направен дирижабъл героите изглеждат наивно-старомодни и смешни. А в същност те се стремят да се отгласнат от еснафското у човека, „който си е смогнал на харчовете“. Такъв човек няма към какво да се стреми, благополучието му го е „ликвидирало като личност“.

Сходни са внушенията на В. Попов. Григор Манчев не е излизал зад граница, дори не е летял със самолет. Други са представите му за полет: „Човекът. . . трябва да лети, а не да пълзи. Ето например, да вземем тебе, ти си горе като птичка в кафез, ама летиш.“ И сам героят от тази гледна точка е „летящ“: „... като съм горе, по ми е добре, отколкото долу. . .“ И на друго място: „Не ми се ще на мене жена, по земята да стъпва.“

И Димитричка „лети“ в кабината на кулокрана. Усещането за летеж се засилва от съпоставката ѝ с майката на Григор, при която момичето отива с него-

²² Б. Г. Кузнецов. Этюды об Эйнштейне. М., 1970, с. 128—129.

вото дете в утробата си. У старата надделяват „евклидовските“ — старовремско консервативните — представи: „Да върви на майната си, каква ми е тя. Те сега не спазват нашия закон, пък и каква вдовица е, като не е минала под венчило.“

Тук В. Попов отново се връща към темата за корените, след като през 60-те години е утвърждавал техните гравийни нравствени стойности. Тогава Земята е контрастно противопоставена на Небето — то е „просто, синьо и безчувствено“ (сб. „Човекът и земята“). Сега в отвореното към съвременността пространство на Низината същото това Небе е „място“ на поетични вълнения, морална извисеност и духовен устрем. И е диалектически примирено с корените и Земята. А най-главното — в разрез е със старовремските „правилници и устава“. Затова Григор и Димитричка — хората-„птици“, са непонятни от позицията на патриархалната нравственост. Тяхната „греховна любов“ може да бъде оправдана само от гледището на съвременната строителна епоха.

Особено изразителен и художествено значим като израз на опозицията „евклидовско“ — „неевклидовско“ е летежът на Доротея. Епизодът, когато „момичето увлича мъжа в своята светла лудост и вече не се знае къде са границите между болестта и любовта“²³, на времето озадачи мнозина, а някои — най-здравомислите, даже подразни. Едни видяха в него „морален и социален символ“. Други го окачествиха като чиста проба научна фантастика.

В него наистина има нещо двусмислено-смушаващо. Защото ако заболяването на Доротея има точна медицинска обосновка, то действителен ли е полетът на композитора с неговия нормален здрав разсъдък? Доротея е намерена сред откритото неравно поле, където няма никакви сгради. Изглежда, тя наистина лети — а значи с нея е летял и той. Не е ли прекалено реална цялата история, за да я тълкуваме като символ? Или пък: не е ли прекалено абсурдна, за да ѝ вярваме?

Насочен към парадоксалната „неевклидова“ хармония, идеята за която пръв Достоевски подсказва в края на миналия век, Вежинов майсторски постига ефекта на „достоверния парадокс“. При всичката му абсурдност летежът е исторически конкретен и битово „заземен“, оставен извън пределите на научната фантастика. И символичността му е разколебана и обезсилена. Дискретен присмех над елементарните повседневни представи, прост и безизкуствен в своята „парадоксална достоверност“, той е п р и т ч а.

Именно такъв се налага изобщо „летищият“ герой в съвременната българска литература: за да ни внуши, че духовната цялостност, без която би обеднял животът ни, не е абстракция, нито мечта, към която можем да си припомним единствено в научнофантастичните или символно-алегорични построения. Че тя е реална и постижима. Но за да я имаме, нужни са сили, за да отхвърлим ситото еснафско самодоволство и закостенелите „еквилидови“ представи, и да преодолеем в себе си „барисрата“ на отчуждението, издиганата между хората в нашата забързана напред епоха.

Като отстоява нравствената извисеност на „подвижния“ човек, литературата не скрива и тревогата си за нахърнената му духовна цялостност. Критиката вече обърна внимание върху системността, с която се налагат в прозата на 70-те години трагическите финали.²⁴ Характерен пример са прекършените полети на Григор Манчев, на Доротея, на петимата от „Портрети на небесни тела“, на момчето Христос от „Хремави нослета“ на Р. Сугарев. Всички те сигнализират за моралната „недостатъчност“ на съвременния човек.

Но нека да обърнем внимание върху многообразието на нейната трактовка. Вежинов изобличава бездуховността (чрез образа на Манев) като последница от рационалистичното „здравомислие“ на модерния индивид, т. е. в интелек-

²³ Св. Иг ов. Светлият полет към щастието. — Литературен фронт, бр. 27, 1976.

²⁴ Св. Иг ов. Съвременни романи и нови духовни ценности. — В: Хуманизъм и творчество. С., 1978, с. 178—190.

туално-светоогледен план. Както вярно забелязва Д. Киряков, в повестта са изяснени екзистенциалните структури, „които са се създавали през хилядолетната история на човека и го отделят именно като човек сред цялата вселена и от цялото природно царство“²⁵.

„Ти може да произлизаш от жабите, Антони. Но аз произлизам от птиците. Сигурна съм в това.“ Така обоснован, летежът на Доротея ни извежда през социално-историческата конкретност към онтологическата простота на съществуването, към „неговата абсолютна стойност сред противоречията на изменчивия свят“ (Д. Кирков).

В романа на Р. Босев липсват такива мащабни обобщения. Ето защо той оставя усещането за „вторичност“ — а не само поради факта, че се появи след „Барьерата“. Но той е интересен с това, че доразвива и конкретизира в социално-обитов план същите онези моралистични идеи, чрез които Вежинов е постигнал екзистенциално-философски обобщения. Значимостта на творбата се дължи на нейния социално-критичен патос, особено заострен във втората ѝ част. В този смисъл тя е наистина „допълнение към закона за гравитацията“ — закон, който националното творческо мислене системно пренебрегва през 70-те години, за да изрази съвременната социална проблематика във форми, адекватни с усложнената ни чувствителност и мисловност.

Едно от тези съществени „допълнения“ е въпросът, съзряла ли е личността за духовно извисяване. Начинанието на петимата герои завършва трагично, защото те самите се оказват непригодни да се преборят със стихията на бездуховността. Техният дирижабъл — „позастарял, позагубял, но сърдечен“, не издържа на стихията в йоносферата; защото „моралът си е морал, а стихията си е стихия“ — двете страни на едно противоречие, накарало доста мъдри несретници да похабят живота си в помиряването им. Животът се е променил, а героите не успяват да преодолеят „гравитацията“ на наивно-съзерцателния романтизъм.

Върху субективната „недостатъчност“ на нашите романтични представи за живота обръща внимание и В. Попов. Само че в „Низината“ той не се интересува толкова от социалните недъзи, срещу които vystават героите на Р. Босев, когато искат да полетят. Прорязано от коловози, пътища, канали и тръбопроводи, нейното пространство е леко „проходимо“, „отворено“ далеч напред и нагоре. Затова Григор Манчев, също както Доротея, не познава „съпротивлението на средата“, нищо не задържа стремлението му към висините.

Прекараният полет на героя има друга, универсално-битийна мотивировка, прямо която моралните несвършенства в днешното ни ежедневие са частен, по-малко съществен момент.

Гибелта на момъка-птица отразява вечното противоречие между материя и дух, между безкрайността на живота и пределността на съществуването. Но тя е колкото смърт, толкова и надмогване на смъртта. Защото тъкмо противоречието между материята и духа е, което ни тласка напред. То предпоставя и творческият порив да надмогнем пределните си човешки възможности и в разрез със „законите на гравитацията“ да се извисим към необятните пространства на мирозданието.

²⁵ Д. Кирков. Цит. съч., с. 173.