

## РОМАНЪТ НА ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ „НОЩЕМ С БЕЛИТЕ КОНЕ“

ЕВЕЛИНА БАЛЧЕВА

Павел Вежинов формира своята поезика в рамките на класически епичното както под ранното влияние на западноевропейските и руските реалисти, така и в школата на родната традиция. Но въпреки последователния, сякаш нарочен стремеж да няма „нищо общо с лириката“, както сам той заявява, още ранната му градска проза изненадва с лирическите си интонации и една особена субективна оцветеност. Макар скрити в общия обективно-епически контекст, потопени в толкова характерната за Вежинов атмосфера на „емоционална охладеност“<sup>1</sup>, лирическата одухотвореност и метафорично-символните обобщения са органичен елемент на неговата поезика. По-малките жанрови форми — разказът и новелата — сякаш първи предчувствуват тенденциите в белетристиката на 70-те години, в тях поетиката на Вежинов по собствен път „съзря“ за ново художествено мислене в по-обемната жанрова форма на романа. Структурата на някои от новелистичните цикли, които един критик сполучливо нарече фрагменти от „отворен“ роман,<sup>2</sup> предусеща монтажно-антитезната поезика на бъдещия роман „Нощем с белите коне“ (1975) — ярка художествена изява на основни тенденции в естетическото мислене на 70-те години.

Съвсем естествено е, че първият резонанс на критиката беше на нравствено-философските проблеми в произведението. Но в общия контекст на търсенията в съвременния литературен процес този роман придоби изключително *типологическо*, симптоматично значение (макар Вежинов винаги да буди по-скоро остро чувство за творческа обособеност и своеобразие). Това е още едно доказателство, че лицето на жанра се чертае не от най-„типичните“ като количествена повторителност явления, а от най-ярко художествените, защото именно те са естетически функционални за развитието на поетиката. Съвсем неслучайно много скоро след появата му романът беше оценен от критиката като „първата от тези книги, които се оказаха своеобразен *трансформационен възел* (курс. м.) на новите превъплъщения в романа“<sup>3</sup>.

Книгата изненада читателя, успял вече да свикне и да очаква т. нар. „лиризирани“ структури на 60-те години, преди всичко със своята „традиционност“ като поезика. (Именно тя даде най-много основания на критиката в подкрепа на тезата за връщане към „нов социален роман“<sup>4</sup>.) Но традиционността,

<sup>1</sup> За нея прозорливо говори М. Николов още по повод на „Втора рота“. Вж. М. Николов. П. Вежинов. Лит.-крит. очерк. 1959, с. 47.

<sup>2</sup> Св. Иг. В. Загадките на П. Вежинов. — В: Хуманизъм и творчество. С., 1978, с. 110.

<sup>3</sup> Б. Ничев. Съвременният български роман. С., 1978, с. 467.

<sup>4</sup> Св. Иг. В. Към нов социален роман. — Съвременник, 1973, кн. 1.

разбира се, се оказа *привидна* — една от поредните провокации на Вежинов към читателя, а и към жанра изобщо.

Наистина ориентацията към обективно-епичното, възвръщането на романа към класически епичната му родова принадлежност, отбелязвано от редица изследователи, се оказа необходим и закономерен етап от разво­я на националните идеи и художествени структури през 70-те години. Но това в никакъв случай не е буквално повторение на традицията. Пътят към новия епизъм минава през психологическия аналитизъм на 60-те години, но сега той вече не е последна цел. Опитът му стана само подготвителен етап към един художествен синтез, в който микроструктурите на душевния живот изоморфно снемат и изобразяват и социалната макроструктура. Възраждането на епическите принципи е съпроводено с деструктивното въздействие на лиризацията върху цялата художествена система. Поради това обективно-епичното придобива нови естетически измерения, нов статут като компонент от художественото мислене на 70-те години. Интензифицираните отново традиционни епически равнища и елементи придобиват нова и богата функционална натовареност.

Основният конфликт има по-скоро метафорично-поетически, отколкото епически характер. В контекста на романа хипотезата на Академика за същността на раковото заболяване се оказва сложна, многостепенна метафора — двигател не толкова на сюжетното, колкото на метафоричното развитие. Нейната научна достоверност, разбира се, няма значение — тя крие съществена социално-художествена достоверност, многозначен подтекст и силни психологически винушения. С тънък усет Вежинов не превежда цялото съдържание на метафората на епически език, оставя ред идеи само загатнати, предоставя на читателя сам да извлече скрития смисъл на този много богат образ от рамките на целия романов контекст. Вежинов не обича безвъпросната яснота и завършеност, неговата поезика неотменно провокира читателско съучастие, дава възможност за допълване, доразкриване и обогатяване на метафорично заредената образност.

По същата логика другото основно епическо равнище — сюжетно-фабулното, закръпва като описателност, констативност и причинно-следствена каузалност и придобива своеобразна символност и метафоричност, присъщи на лиричното. Епически по мащабност и лирико-драматичен като структура, сюжетът е конструиран от няколко вложени един в друг и монтажно съчетани новелистични сюжета. Относително свободни и независими една от друга белетристични цялости, те съществено се различават от сюжетните линии в класическия роман. Двете основни линии — на Академика и на Сашо — са осъществени сякаш с различни художествени средства — повествованието за Урумов е плътна, наситена художествена проза, докато в линията на младите се забелязва нескрита ескизност, известна „недовършеност“, дори гротескност на изобразението. Обединяващо сюжетно звено между тях е само Сашо и в класически тип роман биха изглеждали странно несвързани. Но тук те съществуват на принципа на монтажното съподчинение и смисълът на романа се гради по-скоро в дълбоко семантично натоварените „паузи“-сцепления между фрагментите. Метафоричността не е оголена на повърхността, тя се излъчва от „музиката на цялото“, от органичното „отгласяне“ и взаимопроникване на всички елементи на творбата. Елементи, принадлежащи на сюжетното повествование, и елементи от висше композиционно равнище могат да бъдат сположени смислово, да образуват единно значещо цяло в общия метафоричен контекст. Цяло събитие и „незначителен“ детайл имат стойност на равноправни смислови елементи. (Така първият „пейзажен“ фрагмент на романа всъщност е „микромодел“ на цялото сюжетно развитие и на смисъла на произведението; един „битов“ детайл — Академика „гасеше по пътя си всички светлини“

жинов, без да се има предвид оригиналността на кинодраматурга, вроденият му усет за ритъм и пластика, динамика и напрежение във воденето на филмовия разказ, точност и лаконизъм във фабулирането, способност за „визуално“ психологическо вгълбяване в ситуацията. Оттам идва особената нагласа да възприема реалността по специфичните закони на кинематографа, да мисли художествено с характерната за киното монтажна острота и пластична лаконичност. Неслучайно писателят твърди, че киното му е „втора природа“: „Струва ми се, че киното е добра школа за всеки белетрист. По своите вътрешни закони тя го учи на една по-съвременна белетристика. Става дума за една по-съвременна и метрична композиция, за активно изграждане на образите в действие, за умела подготовка на кулминациите, за точен и естествен диалог, за отказ от всякаква ненужна обстоятелственост.“<sup>7</sup> Сам той разкрива, че преходите в новелата „Баща ми“ са типичните преходи в съвременното кино — острият шнит. „Разбира се, това е търсено — пише Вежинов. Съзнавам, че е все още непривично, дори може да остави у някои читатели впечатление за нарушена естетика, но естествено, това е пътят, по който ще се върви.“<sup>8</sup>

Тази така категорично заявена тенденция по-късно ще се развие в една изключително „киногенетична“ белетристична поетика, без да се пренасят механично сценарни конструкции и елементи. Лиричното у Вежинов е по особен начин „овеществено“, обективизирано в онова неказано и неизразимо, лежащо между впечатлението и крайното състояние, между изходния и крайния момент на психическото преживяване. Наглед текстът не съдържа нищо друго освен гола предметна информация. Емоционалното състояние остава външно неизразено, неказано. Но затова „обективната“ действителност е дадена така, че в нея се проектира целият ход на субективното преживяване и така то се внушава с още по-голяма сила. Това е особената лаконичност на киноезика, която за Вежинов е „благородство и дълбочина“. Визуалният характер на филма не допуска абстрактност, обстоятелственост, рефлексивност. Тук всяко нещо е конкретно и реално съществуващо и всичко, вкл. мисълта и настроението, се изразява чрез конкретното и реалното. Според Вежинов „необикновено дълбоки и сложни изразни средства“, специфични за жанра, крият нови възможности и за белетристиката — „тънкост“, „блестяща рафинираност“, „мощна изобразителна сила“. Асимилирайки ред особености на киноезика, романът на Вежинов постига със *свои* средства голяма част от онова, което филмът дава в повече на зрителя като богатство на художественото виждане. Влиянието на киното не само не заличава свособразието на Вежиновата поетика — то само засилва нейната специфика и съвременност.

В поетиката на романа може да се говори за особен тип „наблюдаващ лиризм“, близък до кинематографичния принцип на наблюдаващата камера. Писателският обектив отбелязва, фиксира само онова, което се проявява видимо на повърхността на нещата обективно и е достъпно за обикновено възприятие. Вежинов *мисли художествено на принципа на камерата* — посредством веществени „кинообрази“. Вътрешното движение, невидимото на повърхността на обективните проявления е сякаш толкова недостъпно за автора, колкото и за читателя.

Но виждайки *иначе*, повествованието вижда *повече*. „Обективността“ на авторската „камера“ е мнима — тя е по особен начин субективна. Тук читателят сам конструира емоцията от нейните условия, без тя да е била непосредствено изразена пред него. „Наблюдаващата“ камера преодолява в съз-

<sup>7</sup> Й. Василев. Предпочитам лекия присмех. . . Интервю с П. Вежинов. — Поглед, бр. 44, 31 окт. 1966.

<sup>8</sup> Пак там.



жинов, без да се има предвид оригиналността на кинодраматурга, вроденият му усет за ритъм и пластика, динамика и напрежение във воденето на филмовия разказ, точност и лаконизъм във фабулирането, способност за „визуално“ психологическо вгълбвяване в ситуацията. Оттам идва особената нагласа да възприема реалността по специфичните закони на кинематографа, да мисли художествено с характерната за киното монтажна острота и пластична лаконичност. Неслучайно писателят твърди, че киното му е „втора природа“: „Струва ми се, че киното е добра школа за всеки белетрист. По своите вътрешни закони тя го учи на една по-съвременна белетристика. Става дума за една по-съвременна и метрична композиция, за активно изграждане на образите в действие, за умела подготовка на кулминациите, за точен и естествен диалог, за отказ от всякаква ненужна обстоятелственост.“<sup>7</sup> Сам той разкрива, че преходите в новелата „Баща ми“ са типичните преходи в съвременното кино — острият шнит. „Разбира се, това е търсено — пише Вежинов. Съзнавам, че е все още непривично, дори може да остави у някои читатели впечатление за нарушена естетика, но естествено, това е пътят, по който ще се върви.“<sup>8</sup>

Тази така категорично заявена тенденция по-късно ще се развие в една изключително „киногенетична“ белетристична поетика, без да се пренасят механично сценарни конструкции и елементи. Лиричното у Вежинов е по особен начин „овеществено“, обективизирано в онова неказано и неизразимо, лежащо между впечатлението и крайното състояние, между изходния и крайния момент на психическото преживяване. Наглед текстът не съдържа нищо друго освен гола предметна информация. Емоционалното състояние остава външно неизразено, неназовано. Но затова „обективната“ действителност е дадена така, че в нея се проектира целият ход на субективното преживяване и така то се внушава с още по-голяма сила. Това е особената лаконичност на киноезика, която за Вежинов е „благородство и дълбочина“. Визуалният характер на филма не допуска абстрактност, обстоятелственост, рефлексивност. Тук всяко нещо е конкретно и реално съществуващо и всичко, вкл. мисълта и настроението, се изразява чрез конкретното и реалното. Според Вежинов „необикновено дълбоки и сложни изразни средства“, специфични за жанра, крият нови възможности и за белетристиката — „тънкост“, „блестяща рафинираност“, „мощна изобразителна сила“. Асимилирайки ред особености на киноезика, романът на Вежинов постига със *свои* средства голяма част от онова, което филмът дава в повече на зрителя като богатство на художественото виждане. Влиянието на киното не само не заличава свособразието на Вежиновата поетика — то само засилва нейната специфика и съвременност.

В поетиката на романа може да се говори за особен тип „наблюдаващ лиризм“, близък до кинематографичния принцип на наблюдаващата камера. Писателският обектив отбелязва, фиксира само онова, което се проявява видимо на повърхността на нещата обективно и е достъпно за обикновено възприятие. Вежинов *мисли художествено на принципа на камерата* — посредством веществени „кинообрази“. Вътрешното движение, невидимото на повърхността на обективните проявления е сякаш толкова недостъпно за автора, колкото и за читателя.

Но виждайки *иначе*, повествованието вижда *повече*. „Обективността“ на авторската „камера“ е мнима — тя е по особен начин субективна. Тук читателят сам конструира емоцията от нейните условия, без тя да е била непосредствено изразена пред него. „Наблюдаващата“ камера преодолява в съз-

<sup>7</sup> Й. Василев. Предпочитам лекия присмех. . . Интервю с П. Вежинов. — Поглед, бр. 44, 31 окт. 1966.

<sup>8</sup> Пак там.

нанието на зрителя вътрешната дистанция, доскоро възприемана като същност на естетическото преживяване, поставя не само героя, но и „зрителя“ вътре в художествената ситуация, създавайки така характерния за киното ефект *на отъждествяването* — зрителят се идентифицира с околото на камерата, тя от своя страна с възприемащото съзнание на героя. Този ефект, много характерен за поетиката на Вежинов, умело провокира читателското съпреживяване и емоционален опит като съконструиращи начала.

Кинематографичното виждане на нещата се изисква „потенциално“ от съвременния читател. Той едновременно е и зрител и естетическото му „зрение“ е силно изкушено и „деформирано“ от киното. Филмът не само носи особена естетическа информация, но и „обучава“ тя да бъде извличана, изработва многофункционално естетическо зрение, дава наготово собствените си „кодове“<sup>9</sup>. Читателят е „възпитан“ вече да вижда и чете „кинематографично“, така че и най-малката възможност за кинопредстава се реализира в неговото възприятие с една необходимост, дошла от качествено новия тип художествено мислене, отгледано в новото изкуство.<sup>10</sup>

В това отношение в „Нощем с белите коне“ има великолепни страници, в които може да се проследи „на живо“ как *лиричното функционира в контекста на епичната в същността си форма*, как взривява отвътре нейната класическа традиционност и създава една изключително интензивна „кинодраматургична“ художествена структура, способна концентрирано да изрази богатото философско съдържание. Ще се позова само на първия епизод, но този принцип е характерен за целия роман. Още началната „пейзажна“ фреска е изградена върху мълчалива, но пълна с внушения успоредница на описано и загатнато, текст и подтекст, обективен свят и душевен живот. Всеки най-малък детайл съдържа дълбоко психологическо внушение — онова, което е необходимо за първата част: усещане за примирена старост, униние и отпадналост, дълбоко скрито чувство за безнадеждност и самота, макар изпълнени със „скръбното и гордо достойнство на умирация благородник от Тракийската гробница“. Отдавна е минало полунощ, нощният въздух е смесен не с друго, а с лугавия мирис на застояла канална вода, тя се мъкне едва-едва в каменното корито на реката. Необикновено тихо е в тоя час, но не с балсамната тишина на животворния сън, а с тягостната и мъртва тишина на прозата и старческото безсъние. Пристъпена и заглъхнала е чистата и свежа сила на живота — чува се само как „плъховете шумолят в кофите за боклук и кучетата се прозяват в съня си“. (Дори звуковата „партитура“ има метафоричен характер — едва ли всъщност би се чувало как кучетата се прозяват в съня си!) Ако изобщо мине кола, тя ще е „закъсияла“, със застрашителни „червени драконови очи“ и „мръсна безизнова опашка“, нейната мърсотия дълго и бавно след това ще се утайва в клоните на дърветата. Всичко носи сивотата на отчужденото и равното спокойствие на старостта, на „късната полунощ“ на живота.

Този „обективен“ предметен свят звучи като разширена метафорична вариация — превод на епически език на една лаконична характеристика, дадена

<sup>9</sup> Макар да съществува и противоположното мнение — „киното ни кара прекалено много да гледаме и ни отучва да виждаме“, където се има предвид, че необлекченият чрез кинообектива театрален зрител по необходимост е принуден да съизгражда.

<sup>10</sup> Въпросът за влиянието на киното не е частен, технически въпрос. Той е елемент от общия проблем за културния език на времето. Като тип художествено мислене киното успешно съчетава белетристичното „разказване“, *изобразяване* с лирическото *изразяване*. То притежава изключителни възможности за синтез на поетически-метафоричната с прозаически-повествователната образност. Същият стремеж се забелязва и в белетристичния език и затова възможностите за взаимни влияния са много големи. Кинопоетиката като поетика от романов тип „износва“ в себе си и реализира със свои средства ред същностни черти на романовото мислене и на съвременния етап му ги връща обогатени и преосмислени.

от Вежинов на друг негов герой — „водата на живота му бе никак непрозрачна и мъртва“. В съпоставката с тази чисто лирическа метафора съвсем ясно личи механизъмът за епически „превод“ на лиричното по своя синтетизъм внушение. Трябва да се отбележи, че една и съща логика на художествено мислене управлява както функциите на отделната прозаична метафора, на епизода, така и композицията на целия роман. Така че механизъмът за епически „превод“ на лирическата метафора е същият, който управлява и епизода, и композицията на романа.

Внушението за обективен свят е *привидно*. Картината действа със своята визуалност и осезаемост, но не разчита на нея, внушава не пейзаж, а настроение. Привидно неутрално предаваните външни факти не остават до своята конкретност, а прерастват в целостта си във вътрешнообемно, лирическо в синтетичността си внушение — постепенното болезнено осъзнаване на старостта и самотата. Без нищо от това да е конкретно назовано, то е много фино и дискретно внушено. Нищо външно, обективно няма в този „пейзаж“ — сенки, мириси, полутонове, полудвижения, приглушени шумове и нюанси, дошли да бъдат не само „знак“ за психически живот, но и самият психически живот. Увлечен в работата си, Академика сякаш не усеща нито шумовете, нито миризмите. Но така е само на повърхността, на нивото на видимостта. Още преди да дойдат до съзнанието, предметите са предизвикали някак тягостни, мрачни, отчуждени емоции — лека досада, чувство за някаква мръсотия и дори заплаха, застрашеност, усещане за нещо пропуснато, за самота, невъзвратимост, изоставане от живота. Те стават „обективен корелатив“ на *все още неосъзнатите, неподозирани и от самия герой импулси на подсъзнателното* — настроението е още в сферата на недоловеното, неосмисленото, неизразимото — всичко онова, което той „*сякаш не усещаше*“. Това е много характерен Вежинов принцип на „предметно“ обективиране на подсъзнателното — като „врата към съзнанието“, още непревърнало се в рефлексия — сякаш предметите са я предизвикали, а тя всъщност е тляла дълбоко в подсъзнанието, предметите само са станали неин повод. Реалното „разчитане“ на емоцията е оставено на читателя. Затова винаги и неслучайно във Вежиновите образи остава нещо недоизразено и сякаш неизразимо. Така че пейзажът тук не замества авторския коментар, „камерата“ се отъждествява не с гледната точка на автора, а с „потока на съзнанието“, по-скоро — на подсъзнанието на самия герой. Тя не „следва“ настроението — тя го „предчувства“, предхожда, изпреварва засилващото се усещане за старост и самота, нюансира, без точно да формулира. Повествованието се гради по асоциативните закони на „вътрешната реч“, също много характерен за киното принцип.

И така на повърхността на обективното повествование, увлечен в работата си, Академика не усеща нито шумовете, нито миризмите. Но подмолното лирическо движение преминава в друга гама, отбелязано в сюжета от един мимоходом подхвърлен детайл — „към два часа мина камионната поливачка“. Всичко след това говори за промяна в настроението — шуртенето на водата е донесло усещане за младост, жизненост, за „*дъжделиви*“ пролетни нощи (дори прилагателното от „обективното“ повествование е в поетично архаизирания стил на Академика), донесло е усещане за чистота, светлина и свежест — даже старият и похабен гранитен гръб на паважа лъсва на тази светлина. „След това отново стана спокойно и тихо“ — затваря кръга авторът, но междувременно подсъзнанието е изминало дълъг път и това не е същата примирена тишина от първата част — в нея сякаш зазвучават Далчевите самотни стихове:

При този тъмен звук нощта се сепва сякаш,  
уплашена сама от своята пустота,



Целият първи фрагмент, наглед чисто предметен и класически обективен пейзаж, е изпълнен с богато и фино нюансирано психическо движение. Той е своеобразен *лиричен микромодел* на романа. Като разширена прозаическа метафора той снима в лирическата си синтетичност целия идейно-емоционален пълнеж на произведението (дори сюжетното движение и развитие), подготвя читателя да го приеме и да повярва в неговата истина. Да повярва, че въпреки прозата на старостта и изгубените илюзии душата винаги има сили да вярва, да страда, да обича — да живее. Да повярва в прощалната светлина на последната — най-нежна и сякаш „суверена“ любов — блаженство и безнадеждност (Тютчев).

Пасажите са разработени едновременно и като *сюжетни ситуации*, и като *поетични вариации на тема*. Всички елементи на фрагмента са в своеобразна лирическа хармония — „отгласяят“ се един друг, носят настроението на епизода. „Драматургията“ на отделния „кадър“ е сродна с „драматургията“ на едно лирично стихотворение, построена е на принципа на „лирическата фраза“. Всеки детайл излъчва същата онази напрегнатост на думата в стиха, която Тинянов нарича „сгъстеност“ на стихосложението.

Следващият пасаж доразвива първия мотив за старостта и самотата на още по-конкретно ниво — чрез вещите в кабинета на Академика — „неща от друг, далечен и отдавна изчезнал свят, който се появява като призрак само в късните летни нощи“. Тук интериорът изцяло подменя психологическия анализ, даден точно така, както камерата би обглеждала обстановката в един сценарий — словесно фиксирани близки планове, пределна конкретност и „*изобразителност*“: „Мир, неподвижност и вечност“ лъха от охрата на старите мебели, от кожените кресла, от овехтелите книги, от старото полувековно бюро. „Вече две десетилетия не бе преместил нито една вещ от кабинета си, не бе прибавил нищо освен книги, не бе изнесъл нищо освен ръкописи.“ Отново се натрапва Далчевото:

Би казал някой, че във тази стая,  
не е живял отдавна никой,  
че е заключена стояла  
с години нейната врата.  
Тук има миризма на вехто  
и прах по всичките неща,  
тук бавно времето превръща  
във прах безжизнен сякаш всичко.  
„Стаята“

Сякаш наистина тук в ъглите ране неусетно вечерната дрезгавина на живота, вехне есенното слънце на простите му радости, по стената висят портрети на жени, които са си отишли от света и само в здрача на летни нощи като тая, „заспала тежко върху пода сънува в здрача тишината“ един друг, далечен и отдавна изчезнал призрачен свят на спомените. И тази толкова печална стая „зализва бавно с вечерта“, така както зализва и животът на героя.

А по стената се изкачват бавно  
и догоряват на потона дните ми:  
без ни една любов, без ни едно събитие  
животът ми безследно отминава.

И сякаш аз не съм живеел никога,  
и зла измислица е мойто съществуване!

„Повест„

Изгубено е очакването, всекидневното чудо на живота: „Нищо не се случваше от години наред, нищо освен всекидневния труд, безвкусната храна, която готвеше жена му, мъртворешката нощна почивка, от която се събуждаше сякаш олекнал и съвсем бездушен, никакви събития, никакви изпитания на съдбата.“ Тук гости са само годините, а и те се движат „бавно и тихо като сенки“. Дните се измерват с прелистените страници и в техния прах заглъхва зовът на живота и света — внушение за нещо отиващо си и неизживяно, пропуснато и невъзвратимо.

Целият интериор в кабинета изразява, без да го назовава, именно това усещане за бавно и безрадостно догаряне на дните, което героят все още не иска да допусне до съзнанието си, както неколkokратно е отбелязано в текста. Подсъзнанието сякаш заобикаля същественото чрез подробностите — усещането за старостта е дадено самоиронично само с два детайла — с течение на времето виолетовата възглавничка на стола е станала недостатъчна и той се е принудил да прибави още една — резедава (казано съвсем мимоходом, сякаш много по-важен е цветът ѝ и откъде е купена!), бюрото е пораснало неусетно под носа му и сега клавиатурата на стария „Ремингтон“ му стои малко височко. „И той не разбираше как“ бе станало това, отбелязва авторът, опитвайки се да покаже тъкмо съпротивата на съзнанието срещу натрапчивото усещане за старостта, което дава знак за себе си отвсякъде.

Вежинов не разлага фрагмента на съставните му части — интериор, портрет, настроение, действие. Дори самият герой е „вписан“ в контекста на интериора, сякаш е станал част от него — лицето му е добило мътния блясък на лоша печатарска хартия, очите му губят блясъка си и се обезцветяват. Портретът дори не е обособен като отделен пасаж или изречение — той се слива с обстановката. Фрагментът започва като описание, минава през портрета, сведен до „интериор“, и завършва с типично Вежиновата „емоционално охладена“ лаконична констатация за психическо състояние. Той дава всичко това синтетично, едновременно, взаимосвързано и съвместно — още едно доказателство, че тези толкова различни по характер елементи (сами по себе си великолепно „ескизи“) всъщност имат една обща „свърхзадача“ — да бъдат обективирани на онова, което Академика „все още не разбираше“, „дори не сме аше да помисли“, „мъчеше се да не забелязва“, „пъдеше от мисълта си“, но за което този човек „със свой личен принос в геронтологията“ не може да няма „някакво усещане“, макар отдала да се е примирил с възрастта. И именно към това „някакво усещане“, което въпреки примирението съзнанието пъди зад границите на подсъзнателното, е насочена прословутата „безпристрастност“ на обектива, която тук Вежинов превръща в *проникновение*.

Въпреки че епизодът е пропит от настроение, той не губи *сюжетно-събитийните* си функции. Много често самото настроение играе роля на двигател на сюжета. Докато Йовков чрез кадъра-кулминация спира хода на разказа<sup>11</sup> (ефект на спрялата камера), Вежинов го придвижва чрез него. *Органичното единство на лиризм и сюжетност* е едно от най-характерните качества на Вежиновата поетика. Повествованието е неразложимо на емоция и действие — те дифузно взаимопроникват. Това натоварва образността с повишена и много богата белетристична функционалност и художествена интензивност — особен *лиро-епически синтетизъм*. (Именно това е смисълът на метафорично

<sup>11</sup> Вж. И. П а н о в а. Майстори на разказа. С., 1975.



наречената от Б. Ничев „дифузна“ епичност.<sup>12)</sup> Нарушаването на единството, мярката на техните взаимоотношения (както е в някои епизоди с младите), веднага се отразява на художествената сила на повествованието.

Следващият пасаж придвижва психическото и сюжетното действие чрез нова вариация на *антимотива*, въведен с неочаквания в топлата тишина, силен и жив шум на водата от поливачката, отключил веригата на асоциациите — спомена за родния дом — хубав, далечен и скръбен като всички спомени, когато невръстната и неукрепнала детска душа е била в единение и разбирателство със света — „сестра на вси неща“. В контраст с приглушената, някак „бестелесна“ сетивност на мотива за старостта споменът за детството е изтъкан от *усети* — звуци, мелодии, цветове, мириси, светлини и поетични образи, носещи красотата и поезията на делника, хармонията на „сетивното“ съществуване, чистотата на детското усещане за живота, опоетизиращо и най-прозаичното ежедневие, сега още по-красиво в носталгията на годините. Тишината просто се *чува* и *усеща*, тя е „топла“ (окачествена с прилагателно за осезание), изпълва се със звучене. Неочакваният шум на водата е „силен и жив“ — жизнен. Улците пеят — „ту звънко като цимбал, ту тихичко и приспивно като арфа“ — чудни улуди, „като тръби на орган“, в тях самите сезони звучат — пеят с дъха и дъждовете си.

Опоетизирани в спомена, жълтите керемиди на родния дом отново водят асоциации с безутешната бащина къща от Далчевото „Есенно завръщане“ — „вехне къщата с жълти стени/като някакъв спомен далечен...“. Тази жълта къща се среща много често у Далчев — като усещане за уюта и топлината на бащиното огнище в есенното носталгично завръщане, за да напомни сякаш —

колко много години са минали  
по неравния тягостен път,  
дето днес моите стъпки пустинни  
като вопли самотно звучат.

Целият спомен носи своеобразната „вещественост“ и нагледност на класическо живописно платно, „разказано“ с думи. Топложълтите керемиди, чу-гунената дворна ограда, цинковите улуди, непрозрачното стъкло на навеса, леко позеленяло от годините, четирите каменни стъпала на входа — всичко създава усещане за живописна пластичност, носи осезаема, плътна вещественост, топла „телесна“ непрозрачност, наситен с усещане за материя колорит. Отделните ярки зрителни доминанти се оказват и емоционални доминанти. Тук „лирически пейзаж“ в познатия от традицията смисъл няма — има видени, звучащи и осезаеми неща — детайли, хванати точно и лаконично, нарисувани чрез онова, което може да се види, чуе и усети. Вежиновият „емоционално охладен“ стил не допуска пряка изява на чувства или позиции. Но неговият психологически анализ действа подмолно, оставен е да се дореализира в съзнанието на читателя. Зрителните петна са едновременно и емоционални доминанти — техният „ритъм“, хармонията или контрастът на образните асоциации внушават онова, което не е станало още рефлексия — *внушават още неизразеното и всъщност — неизразимо*. Образът е класически завършен като живопис, но неизчерпаем като внушение — той тепърва ще се обогатява и осмисля в контекста на романа. Смисълът на всеки подобен възлов фрагмент непрекъснато се доизяснява и дообогатява в потока на монтаж-антитезните „асонанси“, които се редуват в особен композиционен ритъм.

Още едно много характерно „светлинно петно“ — под силната електрическа лампа нощният дъжд танцува в светлината — „гол и с протегнати към

<sup>12</sup> Б. Ничев. Съвременният бълг. роман. С., 1978, с. 473.

небето ръце“. Това са сякаш преведени на епически език Далчеви стихове — „този пролетен дъжд сякаш пада/само дето гори светлина. . .“ — с поезията, излъчването и светлината на делника, с романтичното усещане за живота в най-дребните му прояви, със символа на дъжда като жизненост, младост, обновеление, красота. (И тук детското начало е вечното убежище от отчуждението и самотата.) И обратно — ред стихове на Далчев звучат като своеобразен „*лирически корелатив*“ на обективната епична картина на Вежинов, като неин „превод“ на лирически език. (Разбира се, аналогията е типологична, не генетическа.) В тази съпоставка много ясно проличава „моделът“ на лирическия и епическия тип внушение. Ето скритата „епическа“ емоция у Вежинов, „преведена“ на лирически език на Далчев:

И ти си бил дете (почти не вярваш),  
и ти си имал къдри от злато,  
застанал бос, на глас си разговарял  
с обувките и детското палто.

Годините растат и те затварят  
и те зазичдат в твойта самота,  
врази ти стават старите другари  
и опустява медлено света.

Нищо от това не е названо директно у Вежинов, но тези стихове звучат като специално търсен емоционално-поетичен аналог на преживяванията на учения.

Не зная доколко е литературно „законен“ такъв „синтезен“ анализ, но цялата атмосфера на романа непреодолимо натрапва някакво далчевско настроение, идващо сякаш не само от изобразителните принципи на дискретна лиричност, а и от дълбокото психическо родство на образа на Урумов с лирическия герой на Далчев. Предельно изчистената предметност на образността в романа, носеща дълбок лирически подтекст, разкрива още веднъж и за кой ли път по нов начин не само значението на психологическите открития на поета за развитието на аналитичните възможности и култура на романа,<sup>13</sup> за художественото проникване в сложни състояния на човешката душевност, но и *ролята на поетиката му за чисто художествените открития и за художествената култура на романа*. Особената „предметна“ поетика на Вежинов, новото съотношение на обективно и субективно, на епическо и лирическо сякаш повтарят на нова степен, на друга жанрова основа търсенията на Далчев в областта на лириката. Различният жанров език неизбежно води и към различна реализация, но цялостното моделиране на художественото мислене е дълбоко сродно с традициите на Далчев — не само като атмосфера, но главно като поетика. Основните принципи на Далчевата поетика са сякаш моделна структура, своеобразен *типологичен аналог* на новия художествен синтез в романа. Останал самотник, своеобразен „чужденец“ в поезията, Далчев създаде традиции, чиято художествена перспективност и обемност тепърва ще бъде осмисляна от нашата литература.<sup>14</sup>

Художествената обективност на Вежиновия роман не е обективността на битието само по себе си. Тя се твори от възприемащото съзнание, очовечава се, осмисля се от него. Вежинов не се наема да изрази „неизразимото“ — той оставя предметите в тяхната „обективна“ даденост да говорят за него, но преминали през филтъра на субективното преживяване, осветени, ритмизирани от него — станали самият вътрешен живот. Това е лирическо съдържание, пре-

<sup>13</sup> По въпроса за влиянието на лириката върху романа за пръв път у нас пише Б. Н. Ичев. Цит. съч., с. 179.

<sup>14</sup> Изобщо нашата литература, традиционно считана за литература с нарушена органичност на разволя, непрекъснато се самодоказва като литература с недооценена органичност. Новото доказателство за това е и типологическото родство на новата поетика с модела на „смешението“ от 20-те години — още едно доказателство за трайните отгласи, за многопосочния тласък, който даде този прелом в развитието на нашия литературен живот. Вж. Р. Ликова. Естетически прелом в поезията на 20-те години, С., 1978.

ведено на епически език, изключително обогатен от вроденото сякаш кинематографично мислене.

Тази поезика се опитва да съвмести в мирно и естетически пълноценно съжителство двата типа художествена „обективност“ — лирическа и епическа. Така се ражда толкова характерният за Вежиновата поезика „*обективен лиризм*“ — много по-богат както от чисто субективното лирическо обсебване на света, така и от обективността на класически епичното. Принципът на епоса — „човекът и светът“ противопоставя две обективни същности, при което светът е фон, активизатор, социална база, само не и плод на човешко съзнание. Класическият роман търси да извлече обективната причинност от стълкновението между героите и света. От друга страна, поезиката на строго лиричното повествование е „себеизразяваща“, романовият свят е еквивалентен на субективното съзнание на героя (лирически в същността си). Светът и героят не съществуват като обективни дадености, стълкновението им изразява субективно качество, вътрешна драма, „индивидуална“ каузалност.

Новата поезика прави опит да свърже човека и света в една „странна“ за епоса — „вътрешна“ и все пак естетически обективна форма. Структуро-променящото въздействие на лиричното е в рамките на епично определената структура, не разрушава епическата повествователна определеност, епическото качество. Художественият свят е по особен начин „вътрешен“, без да бъде тясно субективен, лиричен или рефлектиращ. Тази обективизирана субективност е дискретна форма на сливане и огледално взаимоотносяване на човека и света. Синтезирайки епичния и лиричния принцип, новият роман превръща отразената обективна действителност в „еманация“ на една субективност, в която микроструктурите на душевния живот изоморфно снемат и изобразяват и социалната макроструктура. Епическата мащабност на образа се превръща във *вътрешна, многопластова, многостепенна дълбочинност* в изображението на човека в сложността на отношенията му със света.

## 2

Епическата мащабност се снемат и реализира изоморфно на по-ниско, но *естетически по-съществено*, по-дълбочинно и затова художествено много *по-силно функционално ниво* — нивото на *вътрешната „обемност“* на образа. Носталгията по епичното се удовлетвори естетически не толкова в епичността на цялото изображение, макар и чрез това, колкото в изключително, „*епично*“ *разширената и интензифицирана „вместимост“* на образността. И това е обективен резултат не на „епизацията“, а именно на „деепизацията“ — това са плодове от въздействието на лиричното мислене — още едно доказателство за единството в противоречивостта на антиномните родови естетически структури.

Изобразителната пластичност отдавна не е вече единствена задача на образа, както отбелязват редица автори, а само негова основа, белетристична плът. Пластично-изобразителното начало е постигнато, изживяно и творчески асимилирано от романа ни. („Иван Кондарев“ беше един от неговите апогеи и неговият залез като чиста форма.) Оттласкавайки се от постигнатото, съвременният роман търси нови синтетични възможности за разширяване на интелектуално-философския обем на образа. Романовата „живописваща“ образност се редуцира съвършено като битово-дескриптивен материал и придобива много по-богата функционална натовареност — типично лирически полусемантизъм, смислова амбивалентност, символност. Синтетичният образ взема от мащабността на епичното, насища го с концентрираността на лиричното по характер образно обобщение. Така, без да изгуби обективно-епичната



си пластична сила, образът се превръща в своеобразно „силово“ поле — концентрат на емоционално и интелектуално напрежение.

Образите съдържат една *по-богата и усложнена типичност* от типичността на класическия роман, изградена на принципа „типични образи при типични обстоятелства“. Съвременният роман прави опит за *нова художествена конвенция на типичното* — то е не количествен, сумарен показател, а *структурно, „моделно“ качество*.<sup>15</sup> Изискването за житейска и историческа автентичност („като самия живот“) отстъпва място на дълбокото образно обобщение, надмогнало тиранията на историческата фактологическа достоверност, превръщащо се в моделна структура, изградена на принципите на *философско-художествената*, а не „битова“ автентичност на истината. Новият ни роман се домогва до по-синтетични, по-машабни образни обобщения от социално-битовата и психологическата типичност. Това е израз на една концептуална поетика, която се стреми да „хване“ не ограничената правда на фактите, а диалектиката на битието, неговия философски смисъл, който невинаги може да се намери в автентичността на изображението.

Образът на Академика е своеобразен „*лирически герой*“ — *концептуално-философски и композиционен център на произведението* — сякаш всички останали образи съществуват само за да го „отразят“ по някакъв начин и да го разкрият. В този смисъл критиката правилно отбелязва, че Мария и Криста са непълноценни в известен смисъл като самостоятелни образи.<sup>16</sup> Те придобиват пълнокръвен естетически живот едва когато по един или друг начин са съотнесени с Академика. Техните отношения реализират не толкова логиката на сюжета, колкото *логиката на концепцията*. Така у Криста се оглежда юношеската мечта на Урумов, Сашо е своеобразно отрицание, но и продължение, и доразвитие на образа на съвременния учен, Донка повтаря, „отразява“ линията на Сашо като консуматорски тип, но в женската си реализация и т. н. Много важен аргумент в полза на това твърдение е фактът, че в този роман съюзът, сюжетното действие сякаш не е предназначено толкова да *промени* героя (както е най-често в класически епичната поетика), а да го *разкрие*, по-скоро да му даде възможност да се саморазкрие, да оголи трайната и дълбока човешка същина, често недогледана зад видимостта. Така че събитието (доколкото има типично сюжетни събития тук) е по-скоро проявител на дълбоко скритото и дори на още неосъзнатото у героя.

На този основен лирически принцип е изградено *огледално-отразителното монтажно композиране на образи и проблеми*. Последователно е прокарана своеобразната „*огледалност*“, *взаимоотекване*, „*отгласяне*“ на епизоди, сюжетно-фабулни линии, психологически състояния, метафорични детайли, чрез което проблемите намират своето подтекстово и комплексно звучене, придобиват нов смисъл в контекста на монтажното съполагане. Лирическата преливност по мотивите става композиционен фактор, който крепи повествованието като цяло. Вътрешната логика на тези „*композиционни асонанси*“, логиката на тяхното „отгласяне“ е всъщност логика на романа, логика на авторвата концепция.

Така закъснелата среща на Мария и Урумов в края на романа, видяна в романтичен план, се „отглася“ своеобразно гротесково от странната влюбена двойка, която Урумов вижда в унгарския ресторант в началото на повествованието. Те му изглеждат толкова жалки, безпомощни и смешни, почти абсурдни в своята закъснела нежност, но тъкмо тогава, под чистите и ясни зву-

<sup>15</sup> По този въпрос вж. по-подробно Б. Ничев. Цит. съч.

<sup>16</sup> Вж. Е. Прохаскова. Роман-синтез на богат белетр. опит. — Септември, 1976, кн. 2, с. 240—245; Н. Андонова. Роман, написан с проникновение. — От. фронт, бр. 9571, 10. XI. 1976.

ци на цимбала той сякаш започва да осъзнава самотата си, „отложения“ си живот: „Нима е възможно да измине толкова дълъг път, без да го забележи? Като насън ли бе живял? Какво бе останало от живота му, освен куп пожълтели научни трудове, които никой никога повече няма да прелисти? . . .“ Дори адът е по-добър от пустотата и нищото, и болката е за предпочитане пред вледеняващата безчувственост. Сякаш звучи самотният поплак на Лилиев: „Не съм живял, самин съм бил, смили се, тъмни боже!“

Тези два чудесни психологически етюда от началото и края в целия роман сякаш се пресичат и „отгласят“ смислово, за да създадат едно от основните внушения на романа: „Няма смешна обич на тоя свят, има грешна обич, има нещастна обич, има истинска или въображаема и всяка от тях е едно от малките чудеса на живота.“ Изминал пътя към тази истина, в края на живота си героят е безпомощен, но не безнадежден, слаб, но не безсилен. Смъртта идва с угасването на надеждата, която се оказва предварително обречена от логиката на живота.

От друга страна, последната и всъщност първа любов на Академика, романтична, нежна и някак „суеверна“ — с липсата на бъдеще, с преброените мигове, които сякаш са вече изминали, когато започват, прощалната усмивка на живота с мъчителна сладост на последна глътка въздух — тази любов дава нов смисъл, отселява още по-силно разхитителната, незнаеща собствената си стойност „целесъобразна“ любов на Сашо.

Привидно неорганизираните сюжетни елементи, образи, детайли се обемат, обгръщат в общата монтажна конструкция по принципа на лириката. При всяко движение на повествованието те дават нови нюанси и значения, нова емоционална атмосфера, превръщат се в „смислови асонанси“. Като тип художествен синтез образността се доближава до лирическото по кондензираност на семантиката, символна многозначност и „незавършеност“, по експресивния синтетизъм, по наситеността си с надсюжетни значения и емоционална напрегнатост. В резултат класическият сюжет придобива нова сложност и особена функционална натовареност. Композиционната структура сякаш „пулсира“ смислово — едни и същи сюжетни епизоди се оказват смислово неравни сами на себе си — ту са сюжетни събития, придвижващи действието, ту губят качествата си на събития, придобивайки друга — метафорично-поетична роля, с много по-висока степен на художествено обобщение. Така *метафоричността на лиричния роман тук се реализира на много по-високо ниво — от нивото на образа към нивото на структурата.*

Всичко това изключително повишава *функционалността на отделния образ, на детайла, на простия сюжетен факт.* Инцидентната за предишния опит на писателя роля на *повтаряния се детайл* тук придобива повишено смислообразуващо значение. Този похват, известен още от опита на класическия роман, тук има неизмеримо повишена функционална натовареност — играе ролята на *смислоразкриващ „код“*, на метафорично натоварена връзка между двете сюжетни линии — фактор, свързващ и разединяващ едновременно, доказващ единството и противоречивостта на битието. Подобно на едрия план в киното детайлът тук има особена роля в „микродраматизма“ — драмата на тънките, интимни психологически моменти. Така е „подаден“ обликът на предмета, че той става свидетелство и обективизация на неясни и трудно изразими по друг начин чувства, става дори философско обобщение. Със своята повторителност детайлът съдейства и за известна ритмизация на повествованието — има не само смислова, но и композиционна функция.

Още в края на първия епизод — смъртта на Наталия, един много характерен детайл внушава целия художествен смисъл на този образ, преди още да е разкрит чрез спомените на Урумов — трагичната опустошеност и празнота

на външната властна и алчна, студена красота на тази жена. „От нея наистина лъхаше нещо вечно, като от някаква жива, неостаряваща мумия“ — мисли за нея Сашо. Малко по-късно този оксиморон — „жива мумия“ — ще бъде „отгласен“ чрез втори образ — метафора на първия: във вилата — нейното „свърталище“ (асоциация от сравнението с лъвица), Сашо вижда грамадна ношна пеперуда, кацнала на чугунената дръжка на прозореца. С живота си красотата създава впечатление за жизненост — „крилцата ѝ бяха кадифени и мъхави, антенките на пипалцата — с жълти връхчета“. Но това е само метафора — превод на първия оксиморон — пуста красота, мъртва жизненост. Макар че тя сякаш се готви да литне всеки миг, това е било само илюзия — тя отдавна е суха и мъртва и е трябвало само едно докосване, за да се разбере това. Тази метафора не само разкрива същността на Наталия, но е и едно философско напомняне в стила на Вежинов за неразличимостта понякога на смъртта и съществуването, което прокаква нишки към основния проблем на романа, който ще се разкрие по-късно.

По подобен начин авторът се е опитал да изрази и най-неизразимото — смразяващия ужас на усещането за смъртта. С удивително проникновение той прави това именно с детайли, които по парадоксален начин говорят тъкмо за живота. В сцената на погребението психическите усещания придобиват сякаш веществена плътност — „вечната миризма на смъртта, непонятна и навярно несъществуваща“, но „всепроникваща и плътна като съсирек“. Тя се натрапва и асоциира именно от силната и свежа миризма на любимите на покойната цветя. Ужас внушават именно лачените връхчета на обувките ѝ, точно защото те сега изобщо не са ѝ нужни и тя никога заникъде няма да тръгне с тях. Но тези внушения са в подтекста, наяве са само предметите. Като самостоятелен елемент в първия епизод детайлите нямат този силнообобщителен и метафоричен смисъл, който придобиват при следващото им повторение в аналогична ситуация, но в нов контекст — погребението на Академика, повтарящо по нов начин епизода с първата смърт. Самата повторителност на детайли и ситуации се оказва семантично значима.

По същия начин някои привидно странични епизоди и ретроспекции разкриват смисъла си едва по-късно, вилетени в друга ситуация, те придобиват дълбока психологическа и смислоразкриваща функция, преминават от един в друг повествователен поток като „бродещи мотиви“, един чрез друг намират оправданието и предназначението си в цялото, звучат *като музикални лейт-мотиви* — вариация на определена идея. В повтарящия се спомен, в който Сашо пуска малкото си бяло коте от балкона на втория етаж, се съдържа познатата Вежинова идея за атавистичното, разрушително чувство у човека, за желанието му на всяка цена да проникне в загадката на смъртта и сякаш чрез нея — и на живота. Но този епизод е и смислова вариация на съдбата на Криста — котето стои пред него и го гледа с тъжен и безпомощен поглед, точно както Криста ще го гледа по-късно в болницата — „ужасено и нещастно, без никакъв друг изход, освен отново да се върне при своя убиец“ — едно до смърт изплашено, ранено животинче. „Да, така е — мисли Сашо — онова малкото коте навярно, което бе хвърлил някога от балкона.“ Съвсем не е случайно и онова коте на стобора, което се мярва, докато чака Криста да излезе от болницата, гледайки го със спокойно злорадство или с примихали безучастни очи. Така споменът става коректив и индикатор за емоционално състояние. Понататък в повествованието само една „мазка“, един детайл, едно мимоходом подхвърлено лирическо движение е достатъчно, за да прозвучи отново основната тема на мотива, оцветена винаги по различен начин от контекста.

Подобен смисъл има епизодът със Сузи — първата юношеска любов на Сашо, оставила му страшното усещане, че „някога, много отдавна е убил дете,



убил го е, без да разбере и без да усети, съвсем неволно и несъзнателно, а след това е убил и спомена за него“, убил е всичко, което може да породи този спомен — егоистично самосъхранително той не си позволява да се връща към нищо, което може да наруши вътрешната му хармония и увереност в себе си. Този епизод винаги се появява, когато трябва да напомним за вината и отговорността, от които следва човешкото достойнство. Всеки от тези „микросюжети“ има завършено и цялостно звучене — като сюжет за малък разказ, със своя структура и емоционална атмосфера, със свой колорит и логика.

Много често чувствата на героя се внушават чрез подсъзнателните асоциации, които се превръщат в *метафора*, играеща „ключова“ роля. Те прозвучават още преди настроението да се е превърнало в рефлексия, преди да е осмислено от субекта. Връзката е много по-дълбока от асоциация по сходство — споменът става „врата“ от подсъзнанието към съзнанието. „Всъщност — всичко е съзнание и подсъзнание, зависи каква врата ще отвориш“ — пише Вежинов. Той се доверява много повече на подсъзнанието на своите герои при разкриване на тяхната същност, отколкото на съзнателните им решения и действия — използвава подсъзнателните импулси и асоциации като „коректив“ на съзнателните. („Само скритото дълбоко в нас е истинско“ — твърди Вежинов в „Белият гущер“.)

„Ключовите“ спомени се появяват там и тогава, когато трябва да заговори вътрешното, те са идейно-емоционални *ядра*, *сърцевина* на повествованието. Така усещането на Академика за самота, страдание и ненужност, а едновременно и състраданието към гордото примирение на Мария е внушено чрез детския спомен на Урумов за стария, изтерзан кон, който и след много десетилетия непрекъснато се връща в спомените му: „Беше още дете, живеяха в голямата жълта къща. Валеше слаб дъжд, след като бе преминала бурята, водните мехури се пукаха в черните улични локви. Точно срещу тях бе спряла каруца, впрегната със стар, кокалест кон. Бе отпуснал ниско към земята тъмната си глава, от мършавия му гръб се вдигаше полупрозрачна пара. Стоеше тъй, неподвижен, унил и така *отчаяно забравен*, че момченцето дори не разбра как сълзите неусетно потекоха по лицето му.“ В общия контекст този спомен става метафора на трагичния житейски стоицизъм и на човешкото съпреживяване. Психическият механизъм на „впечатване“ на едно силно детско преживяване понякога крепи и надстройва цели светове в живота на човека, носи в зародиш цялостния духовен живот на личността. Съвсем неслучайно този спомен много фино кореспондира и с основния символ в романа — картината с белите коне, обогатява неговия смисъл в посока към преодоляване на примирението и страданието, надмощване на екзистенциалния трагизъм, превръща се в една детска мечта, осъществена като реалност.

Картината с белите коне сменя в лирическият си синтетизъм целия идейно-философски смисъл на романа. Това е една дълбоко полисемантична прозаическа метафора и опитът за еднозначно логическо обяснение крие рисковете на елементаризирането. Белите коне, сините бели коне, в нощ, „каквато не е възможна — гъста като кръв, студена като стъкло“, изящните ноздри, отворени „*като очи*“, стремително опънатата шия — това е невъзможното съвършенство на първична жизненост и изящна духовност едновременно. В устремното им движение има някаква благородна простота и спокойно величие като в антична скулптура, силна и млада красота, светлината на надеждата и мъжествено преодоляно страдание. В чистата им белота, „светеща“ в тъмната нощ, проблясва сякаш нежно седефено сияние — миражът на пробудената женственост, оставил незаличими следи в съзнанието на героя. Този детски спомен — ясен и чист, никога забравен, скъпернически пестен и непохабен през годините — ослепителното видение на съвършената и чиста красота на

момичето, оставила го зашеметен и безпаметен, цял живот търсена и всеки път умираща като илюзия в собствените му ръце, напускайки го неизразимо разочарован и ограбен. Но и цял живот с кротко, но настойчиво упорство, незаменна с нищо друго.

Свикнал да се справя със старите спомени, с лошите мисли, с печалните равностметки, с глупавите илюзии, уморен, отвратен и отчаян от всичко, което му се е случило, Академика сякаш е умъртвил и надеждите. Но когато нежното озарение на този спомен проблесне като светъл лъч, като спасение в някоя топла нощ — възкръсва отчаяна надежда. Оказва се, че седефеното сияние на чистотата е крепило цели психически светове у него, станало е ценностен критерий, най-дълбока вътрешност на Аз-а, носи в зародиш цялостния духовен живот на Урумов. Неслучайно именно този „отчаян спомен“ е последното упование, когато душата му, вгледана навътре, болезнено осъзнава самотата си, угасването на надеждите, отложения си живот.

И ето — на склона на годините, в заника на чувствата, като въздаяние за съхранената мечта разсъмналото чувство изпълва душата му със здрачна нежност и сътворява отново красотата на света. И възкръсва отново в угасващия поглед — „като за пръв път“ зорницата — зеленикава като тюркоаз, блестяща като знамение — като предчувствие за щастие в прозирната красота на утрото — „розово като разцепен нар“<sup>17</sup>. Възкръсва опиянението от всекидневното чудо на живота, възражда се тайнството „за пръв път“: „Не знаеше, никога не бе чул, че може да бъде и зеленикава тая бяла блестяща красавица, най-бялата на всяко нощно небе. Гледа я ненаситно, докато го заболяха очите и розовината избледня до синкаво. Тогава звездата отново стана бяла и руса като Венера.“ И тогава недостижимата красота и вечност на звездата се сливат с топлината на земната женственост и любов — нова вариация на детския спомен, превръщащ се в мечта, изживяна като реалност. Цял живот търсеното видение, „нечуваното съвършенство“ на вечната женственост се ражда пред очите му като Ботичелевата Венера — нов смислов „асонанс“ на ключовия спомен: „Тогава звездата отново стана бяла и руса като Венера. Краката ѝ бяха руси, коремът ѝ беше рус, а най-руси бяха гърдите ѝ, току-що родени от чистата морска пяна. . .“. Отчаяни и просветлени, тези видения на събудената любов, на вярата и надеждата отново напомнят Далчевата вечерна молитва към живота:

Аз не помня, аз не съм виждал  
минаха ли моите години?  
Ти не ме оставяй да загина,  
Господи, преди да съм живял.  
Изведи ме вън от всяка сложност,  
научи ме пак на простота. . .

„Молитва“

Белите коне са и болката на Академика по неизживяното и сякаш невъзможно щастие на човешката „заедност“ — единият, вдигнал към небето живите си изящни ноздри, другият — обърнал глава, може би уплашен, че не му достигат сили, но все пак — заедно. Те са и неутолимият копнеж по красотата и непостижимостта на човешката мечта, те са богатството и дълбочината на „измислените от хората светове“, непостижими в реалността (така ги възприема Мария), в които като във всяка истинска красота винаги има малко страдание. Така, сякаш „вложени“ един в друг, двата детски спомена, подобни на сюжети за чеховски разказ, стават дълбока философско-драматична

<sup>17</sup> Интересно е да се отбележи, че точно това сравнение Вежинов няколко пъти употребява в младежките си разкази.

сърцевина на романа (сякаш той е написан тъкмо заради тях!) — смислово-композиционно именно те управляват действието, поддържат лиричния тонус на произведението.

„Напред, напред — тая граница трябва да се прескочи. Трябва да се прескочи!“ — тегли го далеч от смъртта озарената дълбина на спомена, когато мъртвата болка на самотата и отчаянието притиска сърцето на Урумов. Защото белите коне са и силата да се отстоява правото на устрем и път пред онова смръщено небе в плътната, „гъста като кръв“ синьолилава нощ на *живота, който е и смъртта*. Именно затова потъването в първия спомен като символ на навлизането в живота става и начало на онова пътуване в самотната долина на Нищото — израз на метафизичната единосъщност на живота и смъртта. Защото това е книга и за смъртта, но разбираана като основен проблем на живота. (Неслучайно романът започва и завършва със смърт.) Диалектиката им е внушена отново по познатия начин — чрез монтаж и вариация на мотиви — сходни и несходни, в които именно повторителността и модификациите на отделни детайли стават *ключови семантични елементи* за художествено изразяване на проблема.

Съвсем не е случаен фактът, че *първото* нещо от чудото на живота, зърнали смаяните детски очи, е и *последното* откровение, което Урумов отнася със себе си в Нищото, сякаш то го е превело през цялото му съществуване. Този спомен съпровожда всички отчаяни в обречеността си опити на героя да се върне към живота и печалните му усилия да досегне безвъзвратно загубеното. „Светът не беше се появил пред него постепенно и бавно, не бе изплувал от сенките, не бе се втвърдил от хаоса. И тъй да е било — той не го помнеше. Светът се бе отворил пред него, както се отваря театрална завеса.“ И първото, което зърват смаяните детски очи, е синята нощ и белите коне, първото нещо, което чува, е отчетливото чаткане на железните копита. „Спускаха се тъй цяла вечност, сякаш пътуваха за някакъв друг, тъмен и подземен свят.“ Животът и смъртта сякаш разместват местата си и идването в тайнството на живота прилича на отиването в страната на смъртта. (Отново асоциация с Далчевите „Коли“, внушаващи вечния и безсмислен кръговрат.) Но у Вежинов белите коне *осмислят* този безкраен път, те дават *посоката* като символи на живота — затова стават символ и на *дълбоката ценност и смисъл на човешкото съществуване*. Именно затова те стават и вариация на темата за щастието и надеждата — огрени от залязващото слънце, пробудени от любовта, белите коне „светват като живи“, в друг вариант те препускат в съня на героя по разлюляна като море степ, цялата осеяна с детелини.

*Последният спомен* (в часа на „великото и страшно чудо на смъртта“) е същият и несъщият. Същата кола — на живота, се появява и тук, но сега тази кола е „страшна“ — не се чува ни тропот на копита, ни звън, както преди — в колата, отвеждаща го в живота. Сега всичко е „като насън“. Навлизането в живота е свързано с Другите, с общността — в първия спомен усещането за приятеност, защитеност и сигурност идва от присъствието на родни, близки хора около него: „Седеше до майка си, тя го бе прегърнала и завила с мекия си шал. До нея бе седнал баща му. Той не виждаше и не помнеше лицата им. Срещу тях се бе свил като че ли малко уплашено брат му Тома с фуражка и къси до глезените панталони. Редом с него бе задрямала Цонка, първата тяхна слугиня, която помнеше, първият му другар в игрите, първата му учителка. . .“. Сега, в последния спомен, вече ги няма, сега е свършено сам в тая „страшна“ кола, около него няма никой: „Не усещаше дори майка си, сякаш се бе разтворила в хладината на нощта.“ Плътната синьолилава нощ на живота, „гъста като кръв“ (което носи асоциацията „топла като кръв“), тук прелива в „студената като стъкло“ (следователно мъртва) нощ на смъртта. Неслучайно



тези две определения са събрани заедно при описанието на „невъзможната нощ“ в картината.

Човек стига до смъртта, когато стигне до пълната самота. Тук Далчев и Вежинов сякаш разменят местата си и това, което Вежинов дава дискретно-метафорично, Далчев е изразил философски-синтетично: „Човек се примирява със смъртта постепенно, с течение на времето, не толкова поради старостта, а поради смъртта на другите. Отначало смъртта го плаши като чужда, непозната страна, заминаването за която ще го откъсне от неговите близки. Но когато близките са заминали вече, тя, сякаш населена с тях, сама започва да му става близка.“<sup>18</sup>

Академика е изгубил посоката, изгубил е последната отчаяна надежда: „Струваше му се, че цяла вечност се спуска по тая безкрайна стръмнина. *Не знаеше вече накъде пътува*, може би към нищото. А може би към светлите, огрени от луната полета, към селата, потънали в мрачина. Но и тия полета като че ли бяха съвсем мъртви, не се дочуваше дори тихото шумолене на реките. . .“ Горчива и страшна безнадеждност, тишина и бездънна самота — това е вече „страната на смъртта“, откъдето цялото съществуване изглежда като „безкрайно разтегнат миг на самоизмама и надежди“. Защото в живота — тази непрекъсната загуба, са повторими само напразните усилия да се върне пропуснатото.

Но остава картината. . . Отвъд изразимото и неизразимото. Изкуството е изпълнило „този безкрайно разтегнат миг“ с вечност (нещо, което в живота се е оказало невъзможно), превърнало е откровението на индивидуалното съществуване във философия, в самопознание на живота, унищожен и новосъздаден завинаги—и нищо не е загубено, защото краят застава редом с началото — възкръснал и възкресяващ. Именно поради това картината така е поразила героя — „сякаш внезапно бе потънал в самия себе си“, тя става история и символ на душевния му живот, на целия му житейски път. Изключителната поетическа обемност на образа-символ сменя целия философски смисъл на романа—роман за живота и смъртта в тяхната диалектика.

\* \* \*

Като първа категорична изява на новия художествен синтез на всички равнища на поетиката романът „Нощем с белите коне“ има особено *типологическо* значение. В него за пръв път основните тенденции в художественото мислене на 70-те години добиват художествено завършена и органична изява.

Движейки се по острието на онази епична граница, зад която би започнал светът на „неромана“, българският роман от 60-те години запази оня необходим и достатъчен „минимум епичност“ (Б. Ничев), който стана основа и пръв симптом за раждането на новата поетика, за израстването ѝ от станали вече традиционни повествователни форми. Именно този минимум епична основа отново се разраства, създавайки нови взаимоотношения с лиричното и драматичното начало, изпълвайки се с ново художествено съдържание.

Взети сами за себе си, отделните родови естетически структури—епическа и лирическа, бяха в много висока степен очаквани и затова „предсказуеми“ за читателя на 70-те години, възпитан от класическия епичен роман, а вече успял да „свикне“ и да очаква и лиризираното белетристично повествование. Художественото съзнание намери изход в един нов тип жанрово мислене, съчетаващо епическата мащабност с лирическия синтетизъм. Поетиката на Вежиновия роман особено ярко художествено показва колко много могат да бъ-

<sup>18</sup> А. Далчев. Балкон. С., 1972, с. 134.

дат разширени епическите възможности чрез лиричното като вътрешнострой-телен принцип. Техният синтез доказва, че те не са антиномни художествени структури, а само две от многото лица на романа, че не само тяхното последователно противопоставяне в историческото му развитие е естетически пълноценно, но и тяхното едновременно съжителство.

Повествованието на романа е сложен синтез от „плавната пластика“ на епичното с „контрапунктовото“ мислене на лиричния роман. Диалектичкото им противоречие обуславя новите принципи на тяхната художественост и новия механизъм на въздействие. Това е опит да се съчетае епичната плътност с лирико-драматичния аналитизъм, да се огледа явлението едновременно и като процес — в широта, и като структура — в дълбочина. В това отношение синтезът на „класическо“ с „монтажно“ повествование дава изключителни възможности.

Съчетано с аналитичната сложност и разногълност на лирическия роман, тук „класическото“ повествование се противопоставя динамически в ролята си на някаква подреденост, последователност от значими елементи. Създава се нова антитезна напрегнатост — на повествователна подреденост с асоциативна фрагментарност. Естествената последователност тук е съчетана с конструирана последователност, изображение „едно до друго“ с изображение „едно чрез друго“ (монтаж), „неутрално“ изображение с използване на различни планове и ракурси, съчетания на естествен ритъм с ускорено, забавено, „мъртво“ време, „обратно“ време и т. н.

Епичното носи вече съвсем нова и различна от тази в класическия роман илюзия за плавно и пластично протичане на нещата, за „неконструирано“ изображение „във формите на самия живот“. Възвръщането към „природата на нещата“, негласното твърдение или нарочно търсената художествена илюзия, че предметът не означава нищо друго освен това, което е, откъзват от резките деформации и монтажни контрасти на 60-те години става необходим и художествено значим отказ — води до *вторично опростено изображение* — основен принцип на новия синтез. Това не е автоматично схванат живот, т. е. първа степен на системата обект-знак, а трета степен — имитация на пределно сходен с действителността знак, от материал, пределно отдалечен от това сходство.

Новата поезика прави опит да съчетае епическите наративни цели на *изобразяване на обекта* с лирическите принципи на *себеизразяване*. Основен принцип на епическото повествуване е обективно-хронологическото и причинно-следствено „навързване“ на епизоди, действия, сцени, докато лирическото внушение се осъществява чрез взаимно усилване и вътрешно обгръщане на образ в образ. Синтезният роман прави опит да съчетае именно тази „плавна“ последователност, „телесност“, материална обективност на епическото повествование с лирическата „избушност“, едновременност на „ставането“ на поетическия образ. Отделните повествователни елементи се превръщат в „кондензационни ядра“, които едновременно и разказват, повествуват, придвижват сюжета — т. е. *изобразяват*, и в същото време имат функциите и характера на лирически „субстрат“ — *изразяват* една субективност, реализирайки по нов и непознат начин лирическите си функции. Тук всички елементи се обгръщат, обемат един в друг едновременно, взаимно се усилват и обогатяват. Епическото повествование тече по своята причинно-следствена логика, но в същото време то е и реализация на градираното лирическо натрупване, чийто материал тук става повествователната тъкан (в лириката — емоцията), с всичките ѝ епически атрибути — сюжет, герои, време-пространствена определеност. Вътрешното напрежение между двата типа художествено изразяване — епически

и лирически, е естетически стожер и основа на въздействието на новата структура, прави я естетически „исочаквана“ и „непредсказуема“.

Така епическото повествование осъществява едно *лирическо по същество* движение към идейно-естетическата „поанта“, но „носено“ и реализирано от *движението на материалната плът на повествованието* — епическо по форма, лирическо в същността си. Във взаимопроникването си в новия синтез епичното и лиричното издигат на по-високо ниво не само собствените си възможности като родови естетически начала, но и изобразителните възможности на романа като жанр, а и съществените качества на художественото мислене изобщо.