

ЧЕРТИ ОТ ГРОТЕСКОВИЯ СВЯТ НА РОМАНА „ХОРО“

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

1

Един от най-тягостните романи в нашата литература започва със сцена, в която двама пияни обушари — баща и син — се препират с някакъв клисар, че са трезви; ако пийването е грях — разсъждават те, — съгласни са да ги „млатят пак“ (вече са били млатени за нещо — „направили ги на пихтия“). Те присъствуват на някаква венчавка в някаква черква, „проточили шии“ от пангаря (мястото, където се продават свещи) към сватбарите и изричат страни, непонятни слова — да се намери гробът на Сашка Карабелъв, от кожата му хората са си направили вече кесии.

Това са първите редове на романа. Читателят не само стремително е навлязъл *in medias res* в средата на повествованието, но и вече е успял да излезе от „*in medias*“ на нормалното и очакваното, от стереотипите на своя познат свят, загубил е читателския си „уют“, способността си да владее и прогнозира нещата, — защото се е озовал в един гротесков свят.

Според определението на западногерманския литературовед В. Кайзер гротеската въвежда в отчуждената територия на нощното и „пропащото“, където се съчетават несъвместими неща, изкривяват се нормалните размери и пропорции, загубва се идентичността на нещата, „разрушава се личността, разпада се историческият ред“¹. При това — нещо съществено — гротесковият свят не е изконно чужд, за разлика от фантастичния свят той е „нашият“ свят, който престава да бъде наш, защото става *неразбираем*, *несигурен*, *абсурден*, той ни „плаши и озадачава и ни кара да чувствуваме, че почвата под краката ни се проваля“. Той е враждебен и последната степен в тази враждебност се изразява в съзнанието, че „не сме в състояние да живеем в този променен свят“, във внушения „страх не от смъртта, а от живота“².

Тези определения на Кайзер невероятно точно характеризират атмосферата на романа „Хоро“. В неговия свят читателят се движи поразен и объркан, с нарастващо мъчително-тягостно усещане за загубата на ориентировка, за пълния отказ на своята „навигационна“ нравствено-естетическа познавателна система. От най-външното, силуетното във възприятието на нещата до най-дълбоките екзистенциални изживявания на индивида, от „разпълзящото“ се, несигурно пространство до загубата на представата за какъвто и да е „исторически ред“, от самото начало до самия край читателят е заставен много-

¹ W. Kayser. Das Groteske in Malerei und Dichtung. München, 1961, S. 137.

² W. Kayser. Ibid.

кратно, „многопластово“ да изживява пълното *отчуждение* в света и от света на романа, в смисъла, който му придава Кайзер. Забележително е при това, че романът завършва буквално с образа на пропадането, „загубване на почвата под краката“ (продъвяването на земята в клетвата на Капанката) и желание за смърт („пропукай се, та ни погълни, мари“), т. е. със „страха от живота“ върху тази земя.

Отчуждаването на света в романа „Хоро“ може да бъде проследено стъпка по стъпка, то започва още от най-външните му очертания. Беше вече посочено³ особеното поведение на пространството в романа, систематично отнемашо у читателя чувството за реалност, доверието му в автентичността на обектите и ставащите неща. В призрачния, лунно осветен град на „Хоро“ пространството се разпада, разкъсва, стремително расте или се „сгърчва“, или просто изчезва — ориентировъчният рефлекс на читателя е напълно затормозен, при това не само чувството му за посока, нарушени са най-устойчивите му, жизнено важни пространствени стереотипи и той — съпротивляващ се и угнетен, следва приумиците в нощните разходки на повествователя.

Но това е само най-външният допир с гротесковия свят, носещ първия „нездрав лъх“ на отчуждението. Неговото пространство е населено с персонажи, чийто облик, поведение, ценностни системи носят други мъчителни сътресения, нарушаващи най-висшите, от последна инстанция, екзистенциални стереотипи на читателя.

Отчуждаването на персонажите започва от тяхната външност. Тук се появяват няколко изобразителни техники. Начална стъпка в отчуждението им е тяхното окарикуриране — отклонение от нормалните пропорции чрез деформации. Пред погледа на читателя се появяват синьо-зелени лица, с мазни кълба около очите, стърчащи уши и големи уста, изкривени погледи, тракащи челюсти. В някои от случаите се появява размазаният шрих, напомнящ гримасно-масковидното в изображението на лицата у Енсор — „От мънищкото лице на Марга останаха само две петна — две мътни очи.“ Да си припомним и първоначалното — великолепно намерено — колористично „остранение“ на героите в църквата чрез различното причудливо-зловещо оцветяване на лицата им — позеленяване, обагряне — от лъчите на слънцето, преминаващи през пстърцелните стъкла на прозорците.

Но към този традиционен тип окарикуриране се прибавя нещо друго — анималистичната стилизация на чертите и облика. Характеризирайки външния вид на лицата в романа, М. Николов употребява думата „менажерия“. Той пише: „Това са хищници в маската на човеци.“ „Човешките физиономии са се изкривили в животински муцуни: от жестокост или страдание“⁴.

Преплитането на човешкото тяло с други форми на органичния свят — животински, растителни — е най-старият „етимологически“ белег на гротеската. Подобни „незаконородени“ съчетания, открити при разкопки на Рим около 1500 г. в стенописи, отнасящи се към раннохристиянския период на римската култура, са предизвиквали удивление, възмущение. По-късно смесването на човешки и животински елементи е характерно за мрачните видения на Бош, Брьогел, Гоя, където е застрашена, разколебана идентичността на човешкото, неговата органика.

Отчуждаването на човешкото по посока на животинското е в подтекста на грозотата и различните карикатурни деформации на отделни черти на персонажите в „Хоро“. Хищническото у палачите е метафорично оголено („сгризване“ с поглед, струпване на „глутница“, сиви вълчи очи, осветени от кибритена

³ Р. Коларов. Наблюдения върху времето и пространството в романа на Антон Страшимиров „Хоро“. — Лит. мисъл, 1983, кн. 7.

⁴ М. Николов. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, с. 146.

клечка, впиване на „вампири“ в тялото на Мичето, закани или проклетия от типа на „изядох те!“, „кръволюци, кръволюци!“). От друга страна, страданието на жертвите излиза от нормалните човешки граници в същата посока, придобивайки окраската и стила на примитивност, звероподобност — грозен животински рев, процепващ нощта, бликване на улахата на „овни в кланица“. В контекста на тези внушения грозотата, и когато не носи непосредствения белег на анималистичното превъплъщение, придобива нюанса, белега на животинското — например странният, нечовешки облик на смеещия се прокурор, съдържащ нещо жабешко-насекомовидно: „жълт, зелен, с големи уста и с големи уши, той заподскача на стола си.“

Съществува още един тип хетерогенност на елементите при обрисването на човешката фигура, отчуждаващ я от нормалните представи и пропорции, превръщащ света в „несвой“ — съчетаване формите на живото с формите на механичното, тип, който в „Хоро“ е така системно изявен, че заслужава специално внимание.

Въображението на художниците на словото трайно е било привличано от пограничните моменти на разколебаване и разрушаване идентичността на живото същество и неодушевената вещ, на прехода на едното в другото — на човешката личност в марионетка и, обратно — „оживяването“ на механично изработеното човешко подобие, придаването му на статута на човешка личност. Марионетният механизъм с неговия социално-политически подтекст — дехуманизирането на човека и на обществото, в което той живее — е използван гротесково-сатирично в творчеството на автори от различни времена — Салтиков-Щедрин, Бюхнер, Пирандело, експресионистите, драматурзите на театъра на абсурда. А. Бергсон е построил изцяло своята теория за смешното върху основната идея за присаждането, „инсталирането“ на механичното, на втвърдения автоматизъм върху живота — започвайки от застиналата гримаса на лицето, превръщаща го в карикатура, до изпразнените от съдържание, механично възпроизвеждани ритуали на обществото. Бергсон ни кара в такива случаи да си представим „един разглобяем механизъм, прозиращ във вътрешността на индивида“⁵.

Подобни асоциации буди външната обрисовка на героите в „Хоро“. В нея елементите на механичното и автоматизма се повтарят настойчиво и системно; те именно са монтирани, направени подобно на гротесковите хоракукли у Салтиков-Щедрин с техните отвинтващи се, изкуствени глави, очи — „оловни топчета“, и „пружинни жестове“⁶. „Около масата стояха сдървени лица“; „Вторачи стъкленни очи в Дечка“; „Кривото око на Сотира изхвъркваше из орбитата“; „Кривото му око се прибра в орбитата“; „След малко долната ѝ челюст изтрака“; „... наведе огледалце до устните на умрялата. Стъклото остана чисто. Да, спряло беше онова, което замъглява огледалото“. (Странна перифраза на думата „сърце“, с което самото понятие се „отчовечева“ и отчуждава и създава пълна илюзия за механизъм, инсталиран в гърдите на персонажа.)

Описанието на жестикулациите на героите последователно развива тази тенденция на марионетност — механичност на движенията, застиване в страни, „неудобни“ пози, включвайки и преки посочвания на автоматизма, кукловидността: „блясъкът на байонетите се пречупи, вързаното адвокатче — мъничко, сдървено — изрева отсечено и после се вдигна от земята, набучено

⁵ H. Bergson. Le Rire. Essai sur la signification du comique. Genève, 1945, p. 31.

⁶ Този марионетен механизъм на изображение в творчеството на Салтиков-Щедрин е обстойно изследван от В. Хишус (В. В. Г и п и у с. Люди и кукли в сатире Салтыкова. — В: От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 295—330).

на ножовете като чучело“; „А ето — размахал се беше сега — в овощака там, — клатушкаше се като махало — тоя пристав!“; „Миндиля се подчини като автомат“; „Миндиля изгърва ножа и вдигна ръце като на гимнастика“; „Полковник Гюинишки се изписа и се облегна о земята с върха на сабята си, която заигра като пружина“.

Ефект на допълнителна стандартизация, задълбочаващ основното впечатление, се съдържа в колективния марionетъчен механизъм, задвижващ в синхрон жестовете на група лица; синхронността сама по себе си вече слага върху тях шемпела на усреднеността, фабричната марка, серийното производство. „Недвижими нишки свързват ръце с ръце, крака с крака, всеки мускул на лицето с аналогичен мускул на друго лице: неизменността на съответствието кара мекостта на формите да се втвърдява пред очите ни и всяко нещо да застива в механично“⁷.

С особена сатирична сила този принцип на изображение е използван за разкриване на духовното безличие на „верноподанното към короната и армията гражданство“ в сцената с подписването на протокола за избиването на „родоотстъпниците“. Лицата, които подписват протокола, са показани като играчки в ръцете на развихрилата се военщина, лица-сенки, с парализирано съзнание и стандартизирани реакции, фигури, лишени от индивидуален човешки облик. Още при първото им представяне в тях има нещо куклообразно: „Около дървена маса стяха съдървени лица.“ А после започва ритъмът на техните синхронни, управлявани сякаш от „невидими нишки“ реакции на отделни „силни места“ в речите на беснеещите от ненавист или демагогствуващи оратори: „Прочете се списъкът“; „Всеки ближеше засъхналите си устни“; „Ресните на всички очи пъпреха“; „Стаята онемя: очите на всички се скриха под сключените вежди“; „Главите около масата се свиха между раменете“; „Сдървените лица около масата се оживиха“; „По сдървените около масата лица бликна уплахата на овни в кланица“.

Марionетъчната поетика се откроява още по-релефно чрез отчетливо изразената инверсия в поведението на човешкия и предметния свят. Срещу де-хуманизирането на персонажа, превръщането му в антиперсонаж се наблюдава обратният процес — оживяване, персонафициране на предмета; личността губи живот, вещта печели живот. Но това оживяване няма нищо общо със „затоплянето“, хуманизирането на мъртвата вещ в чудесните превръщания на предметите във фолклора например; със своята плашеща илюзорност то се съединява с полюса на злокобното духовно обезпътяване на личността.

Много често тези две полюсни тенденции са показани в контрастно съседство — в ограничено текстово пространство, понякога в границите на една и съща фраза човекът и предметът, видени през оптиката на марionетъчната поетика, разменят местата си.

Да обърнем внимание как оползотворява този похват поетиката на експресионизма, елементи от която несъмнено се откриват в романа „Хоро“: „Една вечер той слезе в болничната зала; той видя шезлонгите, тихо очакващи своето оздравяване под одеалата.“ (Г. Бен, „Мозгии“); „Креслата голи в залата слухтят, / / като че ли от нещо се боят. / / А някои покрити са с човек. / . . . / На подиума тяло се върти / / край инструмент с внушителни черти / / и на една яка лежи глава.“ (К. Лихтенщайн, „Концерт“) ⁸. В този откъс предметите (шезлонги, кресла) недвусмислено се въвеждат с човешки атрибути — те „очакват“, „слухтят“, докато лицата или са скрити зад предметите, или са

⁷ H. Bergson. Op. cit., p. 33).

⁸ Цит. от Expressionismus und Dadaismus. Herausgegeben von Otto F. Best. Stuttgart, 1974. S. 157, 78.

показани като техни придатъци, при което връзката им с предметите се оказва случайна, незадължителна — присъствието на телата върху креслата, на главата върху яката.

Нещо подобно се наблюдава и в „Хоро“. В една от най-тягостните сцени на романа срещу „живата запапана завеса“ на жените се изпичват блестящите войнишки байонети. Персонажите се отчуждават образно от реалното си човешко присъствие на два пъти: жените се „втвърдяват“, приемат образа на неживото чрез акта на метафоризирането; лицата, държащи байонетите, от друга страна, изчезват, скриват се зад байонетите метонимично. Наказателният взвод така и остава анонимен и безплътен, присъствува зад кадър; в замяна на това траекториите, които описват байонетите, появяващи се периодически в кадъра на повествованието, придобиват някакво зловещо самодвижение — сякво и необяснимо в своето основание и същевременно насочено неумолимо в своята цел. Подобна роля поемат и други предмети като камшици, чепици, подметки, шапка и др. Напр.: „И някой страшно изрева: — Ще ни убиват бе-ей! Но и веднага всичко онемя: из овошката се замерка сива широкопола шапка.“

Ф. Фишер е обичал да надарява със злокобна сила най-обикновени и безобидни вещи, като писалка, молив, мастилница, цигара, чаша, лампа. Страшимиров постъпва по същия начин. Байонетите и камшиците съдържат своята враждебна спрямо човека „наказателна“ функция в самото си предназначение. Но най-злокобно оживява, придобивайки върховна, абсурдна власт над човека в контраст с неговото определяване не друг предмет, а перодържката. Беше вече показано как в сцената с подписването на протокола гражданите от „екзекутивата“, сякаш задвижени от марионетъчен механизъм, вдървени и неразличаващи се един от друг подобно на дървени човечета, извадени от кутия с детска игра, се отчуждават от нормалното си човешко поведение. В контрапункт с тях оживява, превръща се в главен персонаж на сцената перото, с което се слагат подписите, осъждащи на смърт невинни хора. Формално, бидейки предмет, скрепяващ като общ инструмент на действието (подписването) активността на група лица, перото всъщност придобива някаква своя собствена воля, властвувайки над онези, които по най-елементарната логика са субект на действието:

„Възцари се тишина, онемя и бай Нако, около масата трепереха само пребелели устни.

Заходи перото. . .

(. . .)

Перото падна от нечия ръка. Не го пое вече никой. Председателят подкани:

— Продължавайте, господа!

Перото потръгна пак.“

Праобразът на „самодвижещото се“ писане може да се открие още в библията. На пира на Валтасар, както е известно, невидима ръка написва с кръв на стената знаменитите пророчески думи „Мене, текел, фарес“ — „измерено, претеглено, решено“, предвещаващи божие възмездие над Вавилон. В описаната по-горе сцена перото, възплащайки слепия абсурд на човеконенавистта, сякаш само задвижва вдървените, а в условностите на марионетъчната поетика — дървени ръце на гражданите. При това по някаква ирония на съвпадението и в тази сцена има вещаещо кръв „изчисление“, в буквалния смисъл — на кандидатурите за разстрела („в съзнанието му догаряше цифрата 17 — голяма, червена. . .“).

Геронте в романа „Хоро“ — от полковник Гнойнишки до „човека с широкополата шапка“, имат определени социално-политически адреси (критика е изяснила това), в които се крият мотивите на тяхната чудовищна активност, превърнала живота на обитателите на малкото провинциално градче в някакъв апокалипсис. Художествената логика обаче изисква внушение и за мистериозно оживелите предмети, за фигурите-марионетки, ъгловато жестикулиращи и декламиращи своите човеконенавистни реплики. Марионетъчната поезика поражда двойствен ефект — тя внушава жалко-смешното, комизма в сатиричното превъплъщение и в същата мяра — загадъчно-злокобното, застрашителното, произтичащи от единния център на загубата на индивидуалния облик, отчуждаването от органиката на човешкото „аз“, оказало се във властта и произвола на отвъдното, ирационалното. Тук, в случая с „Хоро“, героите, образно казано — част от тях, — са представени като „опасни играчки“ — смешни в своята човекоподобност, със самия акт на играта, която се извършва с тях, и внушаващи страх със своите претенции и намерения на човещи.

Нещата обаче се усложняват по-нататък поради факта, че бидейки разиграни, марионетките на свой ред, в своя собствен свят разиграват спектакъл. До този момент всъщност не ставаше дума за театралност и за спектакъл в собствения смисъл на термина, а за определена техника на изобразяване, за определен стил на външна обрисовка и поведение, който *само напомня*, поражда асоциации с марионетъчния театър. Въпросът за театралността в романа обаче е много по-сложен.

Мнозина автори кръжат около идеята за особения сценичен характер на повествованието в „Хоро“, използвайки термини от драматургията (напр. „сцена“, „ремарки“), театрални асоциации⁹. Действително драматургичната напрегнатост на конфликтите, сценичната динамика на диалозите, композиционната съгъстеност на действието, които се имат предвид в подобни случаи — всички тези традиционни „родови“ характеристики на драматургичното присъствие в романа са налице. И все пак тук става дума за нещо по-особено и рядко като художествена конструкция, придаващо на театралните метафори и термина *драматургия* съвсем конкретно съдържание. Образът на театъра присъствува в романа органично и цялостно, приемайки непосредствено пластична форма — без да напуска достоверните очертания на белетристичното изображение, повествованието в романа, както ще бъде показано, се развива — замаскирано и дискретно — и по законите и в условностите на сценичното действие, придобива характера и атрибутите на *спектакъл в плътта*

⁹ „Тук главният герой — комунистът Сашко Карабелъв, е убит (...) Но този мъртъв млад човек действа над цялата творба подобно сянката на бащата в „Хамлет“ (Е. Каранфилов. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Литературен фронт, бр. 38, 1979); „... той предпочиташе да не да изобрази, а да „разиграе“ като в някакъв театър на марионетките само онези, които неистово ненавижда, да ги клейми и обвинява“; „Действието на романа е построено (...) и по принципите на драматургията: през призмата на назрелите ситуации героите се саморазкриват чрез постъпките си и във вътрешните монолози, чрез противоборството си в един безпощаден сценичен диалог (...) Авторът си присвоява отговорната роля на енергичен посредник между сцената и залата, между героите и зрителите“ (С. Правчанов. Евангелие на ненавистта. С., 1978, с. 62, 106); „Самата композиция е в много отношения прилича на драматургичната творба — съгъстена, целенасочена, изразителна. Герои и ситуации, реплики и авторски „ремарки“ се смесват динамично, завъртени в хаоса на една бурна, пълна с драматични страсти атмосфера.“ (Г. Марков. Предговор към: А. Страшимиров. „Хоро“, С., 1974, с. 15, 16); „Сцената създава впечатление за гротескно-бутафорна нереалност.“ (Хр. Балабанова. Лиризиране на прозата и жанрови проблеми. — В: Българо-чешки литературни паралели. С., 1983, с. 193) и пр.

на белегистичното повествование¹⁰. Това вече отчуждава персонажите и събитията от реалността на самото белегистично повествование — „за хората в залата събитието представлява знак на самото себе си, както стоката на витрината, реалността се превръща в събитие за реалността“¹¹. Но този спектакъл от своя страна се разиграва, както вече стана дума, от . . . марионетки, функциониращи като . . . белегистични персонажи. Художествената условност по такъв начин се пречупва през множество лещи, като образът на живота — в неговите нормални, естествени и очаквани очертания — неколккратно се отдалечава и изкривява; онова, което е вече условност, се превръща в първичен обект, за да бъде пречупено през лещата на друга условност. Загубата на ориентировката е пълна; отчуждаването нараства в геометрична прогресия. Съкровеният смисъл на тази система от криви огледала е да направи страшното („страшно, до полуда страшно!“) *призрачно, невероятно, изглеждащо измислено* (уви, наистина измислено, инсценирано), като същевременно му даде възможност да бъде неколккратно преакумулирано — това, което е страшно и без друго, „от първи род“, се оказва „суров материал“, за да бъде поставено на сцена по законите и според драматургията на страшното.

Беше вече посочено¹², че пространството на романа се организира по принципа на сценичното пространство. Градът и релефът на планините и околността, обкръжаващи тясната площадка на дома и двора, в които се извършва действието, поемат функциите на декор: движението през тях е повествователно изрязано или е абсолютно илюзорно, лишено от пространствена перспектива — то съдържа условността, която би имало преминаването през картонения реkvизитен пейзаж в дъното на една театрална сцена. Но това сценично пространство не е пусто, то съдържа елементи на сценичен реkvизит или детайли на театралната зала — *маска, завеса, ложа*, — дегизирани или по-точно закодирани под формата на реално съществуващи предмети и лица, във вид, смайващ със смелостта на художествената си символика.

Още в началото на романа се появява абсурдният двойник на един от тези елементи — маската: „— Пофали ми се сам тоя, декато ги е клал. Бръкна хе тъй е, в джоба си и извади. . . Чудя се, какво ли ще е? Пък то кожата! Кожата от лицето му. . . на кръщелника ми, на Сашко Карабелъов. . . Кожата бе, същинската, с мустачките и веждите. . . Одрал го е като яре, тую-ю!“ По повод „Нощна стража“ на Бонавентура В. Кайзер пише, че „маската не скрива едно живо, дишащо лице, а сама се е превърнала в лице на човек. Ако човек я откъсне, отдолу се ухилва голият череп“¹³. В „Хоро“ това абсурдно превъплъщение се извършва от обратния полюс: човешкото лице се превръща в маска, чието отделяне означава загуба на идентичността¹⁴.

¹⁰ Симптоматично е, че театралността и зрелищността присъствуват като непосредствен образ на онова, което се извършва в романа, промъквайки се по различни поводи във вътрешните монолози и реплики на самите герои: „И зна: от спалнята на Мичето се понесоха кръстци. Гнойнишки, полковникът, викаше с пълно гърло като на парад. Хм, сякаш иарочно. . . Не, какво значеше това? Комедия или трагедия, а?“. „Бай Нако протри ръце: „Не, даже игра да е това, пак е нещо. А можеше да не е игра“. — Моля, казвам, г-н полковник, каква е тази комедия, питам аз?“. „Дете е той, Иско. Артист. По театрите да пее и ситите да облажава“. Тази надрапливост на театралните асоциации в мислите на героите не е случайна: тя образува един автоексплициращ пласт, който насочва към прочит на романа, разкриващ неговата конструкция по формулата на *Teatrum mundi*.

¹¹ Ю. Лотман. Семантика сцени. — Театр, 1980, кн. I, с. 94.

¹² Р. Коларов. Цит. съч., с. 37.

¹³ W. Kayser. Op. cit., S. 136.

¹⁴ В своята нова постановка на „Хоро“ на сцената на драматичния театър „София“ режисьорът В. Цанков много точно е разцел тази тънкост във въздействието на епизода: в началото на драмата мъртвият Сашко Карабелъов се появява „без лице“ (лицевата част на главата му е непроницаемо червена) с думите „Аз съм Сашко Карабелъов. . . Заклаха ме и ми взеха лицето.“ След което героят „надава маската“ и играе вече с лицето си.

Сценичното пространство е снабдено и с не по-малко абсурдна завеса, образуваща се чрез същия механизъм — загуба на човешката идентичност и парадокса: „Жените, притиснати о задната стена на дома, пицяха и се люлееха като завеса със зацапани фигури.“ Тук, от една страна, шокира фактът, че конвулсите на обезумелите от мъка човешки същества, сливайки се, приемат контрастния образ на застинали, сякаш щамповани изображения върху плат — т. е. отчовечават се, а, от друга страна, със самия този акт се превръщат в сценичен знак на самите себе си — приемат образа на завеса на собствената си трагедия.

Балконът на един дом покрай другите си предназначения дава възможност на обитателя да има пряк излаз извън пространството, оградено от четирите страни, и поглед към онова, което се извършва навън и долу — на двора, улицата или площада, определена част на селището или местността извън него. Казано просто, от балкона *може да се гледа* какво става навън. Но балконът на Карабелъвия дом приема в буквалния смисъл функцията на театрален балкон или ложа — защото тъкмо от него кметът и прокурорът наблюдават подготовката на „представлението“ — избиването на жертвите от списъка, съставен от началника на полицията: „Но в предния двор запицяха жени. (. . .) Хм, ясно е: ще ги карат да присъствуват. Кмет и прокурор отърчаха към предния балкон.“ Това бързане прилича досущ на припряното заемане на местата от закъснели зрители, преди да се е спуснала завесата. А завеса, както стана дума, има и тя е долу, под балкона!

Наблюдаваме особеното раздвояване на света на предметите и персонажите, който сякаш се пречупва през двойна призма: те функционират едновременно в два плана — в плана на първичната белетристична условност, където думите присъствуват в своето пряко узуално значение, от който се отделя планът на драстичните театрални метафори, образуващи структурата на сценичното действие: домът и дворот на Карабелъви са едновременно дом и двор (в плана на белетристичната конвенция) и едновременно с това приемат образа на театър на открито или пораждат асоциации с онези средновековни площи за екзекуции, от чиито прозорци и балкони, разположени около върст, мирните жители са можели да наблюдават мъките на жертвите.

Досега все още става дума за онова, което е предпоставка за театралното действие — сценичното пространство и реквизитът — с онези предполагаеми роли, в които той символично въвлича част от персонажите. Става дума всъщност за театър, чиято завеса все още не е вдигната, чието действие не е започнало. Липсва текстът на самата драма, както и постановката. Необходимо е, накрай, да се докаже функционалността на „операциите“, извършени с пространството и предметите, хипотезата за тяхната театрална символика.

Над всички събития, които се извършват в романа, тегне сянката на някаква илюзорност, усещането, че животът придобива формата на зловеща игра, а най-зловещата игра на въображението на свой ред придобива правото на живот, че животът се отчуждава — тъкмо в моменти на най-разголена автентичност — от своята органика, че реалността и нереалността непрекъснато разменят местата си. Представителите на фашисткия лагер жестикулират като на сцена („Полковникът изви и двете си ръце на хълбок: надигаше се на пръсти; пораснаха му криле.“ „Полковникът отсече с полегата длан въздуха“); „сценичната риторика — ако използваме израза на Т. Гийш — се превръща в сурогат на техните емоции“¹⁵ („Да, в живота на поколенията има съкровени минути, пред които трябва да се благоговее“; „— Пфу, позорно клеймо на

¹⁵ T. G i s h. Vorspiele auf dem Theater: Dramatic and Theatrical Elements in Ludwig Tieck's *Strausjedern*. — In: *Theatrum Mundi: Essays on German Drama and German Literature*. München, 1980, p. 53.

земната кора!“). Играта се превръща в някакъв злокобен механизъм, движещ поведението и мотивите на персонажите. Те играят със значението на думите (изпразват ги от съдържание или ги употребяват парадоксално в неуместен контекст, превръщат ги в паралогизми), играят с принципи (в това отношение забележителен е саркастичният патос, с който авторът смъква маската на демагогуващите политически първенци на града), играят на човешчина („Нека им дадат пък... да им дадат за последно по една цигарка... какво има!“ Той имаше добро сърце — бай Нако), играят — накрая — с истинска страст и упоение — с човешкия живот, измислят кървави ритуали, които надминават средновековните зверства.

Тази злокобна игрова атмосфера, която витае над романа, се съгъстява към финала му: мъчително разтегнатият епизод — разстрелът на седемнадесетте невинни жертви в присъствието на техните близки — придобива изцяло формата на някъкъв абсурден спектакъл. Именно тук се събират посочените театрални символи в отчетлива сценична структура и идва ред на самото действие и на неговото поставяне. Нужно е не просто седемнадесетте души от списъка да бъдат разстреляни — нужна е зрелищност, ефект, „ефект, за да не излезе само едно голо убийство като преди: то не е възпитателно впоследствие!“ — както съветва един от шайката на убийците. „Голо“ в случая не означава „неоправдано“, „безсмислено жестоко“, а „непълноценно“, „лишено от церемониална показност“, от „възпитаващо“ (!) въздействие. Отново се появява — в кривото огледало на гротеската — доведен до абсурд — образът на театралната постановка — вече не на отделни сценични елементи, а на самата драматургична естетика. Необходимо е убийството да бъде консумирано естетически. За тази цел то трябва да бъде представено пред публика и да бъде режисирано. Така чрез прибавяне и на *мотивите* се сключва кръгът от условия, за да се разиграе един от най-тягостните, чудовищни спектакли в нашата литература.

И тук абсурдът като някаква пълзяща димна завеса изпълва пространството на сцената, помрачавайки разсъдка, изкривявайки реакциите, деформирайки нормалните човешки усещания. „Беше жестокост и тъпа, и странна“ — пише Разцветников в „Каин“, където по ножовете с писък възпламва „кръв от набучени живи сърца“. Именно странна, необяснима, патологична е жестокостта в „Хоро“, където също по шикове „възпламва“ кръв, но там има нещо повече — и г р а т а, която прави картината далеч по-тягостна¹⁶.

Публиката е събрана не от друго, а от жените на обречените, вдигнати по фусты от домовете си, белеещи се „като видения в гробища“. Това сравнение рефлектира обратно върху нереалността на това, което става на самата сцена. (И тук, вътре в плана на самата театрална условност продължава да работи „механизмът на лещите“.) Още повече, че образът на жените се разтроява: люлеещата се в ужас стена от женски тела е едновременно публика, завеса (както беше показано), но се превръща и в действащо лице — в сцената с оплюването на труповите.

Запасният майор Кандилев, председателят на „екзекутивата на съзнателното гражданство“, и полковник Гнойнишки, началникът на гарнизона, поемат ролите на режисьор-постановчици на спектакъла. Те проявяват неизтощима изобретателност в превръщането на смъртта в зрелище, режисирайки го с инвенциите на най-садистични страсти.

Някой си Дърленски, „адвокатчето“, който е абсолютно непричастен към извършващите се събития, е избран съвсем случайно (сляпата случайност, осо-

¹⁶ Вж. още и паралела между „Двамата морни и мрачни солдати“ / бяха пияни от вино и гръм...“ от същото стихотворение на Разцветников и „Опияняват се още и още пияните от кръв и вино, от победи и страх...“ в романа на Страшимиров.

бено когато се отнася до човешкия живот, призрачно шествува из романа) за „показна жертва“ — изтласкан пред всички — „мъничък“, „черен“, „с изцъклени очи“, той трябва да умре ефектно — „измушкан“, вдигнат във въздуха на щикове като „чучело“. Но жестът на щикове е само завършващият шрих на режисьорския замисъл. От сцената с Дърленски е изстискан максималният ефект — екзекуцията е предшествувана от развихрилата се „сценична риторика“ на постановчиците, патетиката на техните безподобни със своя цинизъм речи за кървите — „кърви черни, кърви подли, кърви мръсни“, от които „въобщем ние искаме да израсне свещено поколение“, и за съдбата, която „родоотстъпникът“, „червеят“, „клеямото на земната кора“, „извергът“ и пр. Дърленски заслужава — „всенародно оплюване“, „преди всичко от тия, които въобщем са му били близки на душата“, и смърт — „немедлена, моментална, да! Оплюване и смъ-ъ-ърт!“

Церемонията с оплюването и издирването на близките се превръща в непоносимо разтегнат трагически фарс. На авансцената пред всички трябва да излезе най-напред „оная мръсница, която го е родила“. Оказва се, че майката е в гробищата. Търсят се след това сестрите и братовчедите му. Но — „фаталност“ — Дърленски бил кръгло сираче и няма роднини. Тогава се появява нова режисьорска находка („Вот идея! Браво, Кандилев!“) да се открият евентуалните любовници на Дърленски сред жените. („С една дума, въобщем българки — тоя изверг, — той все ще да се е вреждал с някоя от вас, а?“) Но жените протестираат, дююкат отвлатени. В края на краищата Дърленски е оплют „всенародно“, без предимството на „мила женска душа“; финалът на тази сцена е пречупеният блясък на байонетите и отсеченият рев на жертвата.

Следва „антракт“ — жените припадат и се налага да ги отвлечат в предната част на двора. Но посочената сцена, колкото и тягостна сама по себе си, представлява всъщност *репетиция* (театралната алюзия отново сама се натрапва). Защото смъртта на Дърленски е само пролог към избиването на останалите навързани жертви; жените ще бъдат отново върнати пред щикове на войниците на същото място и всичко ще се повтори, само че още по-страшно — те ще трябва да оплюват този път всички избити, „грамадата“ от трупове.

Кметът и прокурорът, наблюдаващи зрелището от балкона, подобно на театрални критици коментират спектакъла, предлагат собствени „сценични решения“: „Можеше да се оплюват не живите, а труповете им, разбира се“; „Непростителен г а ф! Избий ги, напласти труповете и после плюй колкото щеш“ — Амче“; „Хм, желаш да превъзпитаеш народа — добре! Настели утре труповете пред пазаря, полей ги с газ и нека се извърви градът: да плюят! А после запали! Да горят! Да горят дни и нощи — за приказ и помен!“

Оплюването на грамадата от трупове, както е известно, се осуетява от Капанката. Тя заплашва, че „жа одуши“ оная, „която плювне“. Тогава идва озарението, звездният миг на постановчика. Гнойнишки отменя оплюването и го заменя с . . . хоро. Духовата музика е налице (за спектакъла е предвиден и оркестър). И започва христоматийно известният неистов танц на Капанката, може би най-буйното, във всеки случай, най-самотното хоро, играно на българска земя — трети, последен акт на драмата. . .

„Когато абсурдното и разбираемото, ужасното и патетичното, тревожната нестабилност и стремежът към покой, свръхреалната трансформация на символите и простотата на афектите са хвърлени заедно, без да бъдат хармонизирани, в противоречие, което не се разрешава, в напрежение, което не се освобождава, налице е шизофрения.“ Тези думи на италианския психиатър Серджо

Пиро¹⁷ представят дефиниция на клиническата картина на известното психическо заболяване. Но някои от посочените симптоми в тази дефиниция без колебание могат да бъдат отнесени и към определени ситуации и състояния на литературни персонажи и по-общо към типа светоусещане в една художествена творба, в частност в изследвания в тази статия роман.

Литературата на всички времена не е можела да се задоволи само с това да бъде летопис на „здравия разум“, тя е отправяла погледа си и извън чертата на „комьнсенса“, отвъд утвърденото, канонизираното в областта на ценностите и на човешкото поведение, където е започвало плъзгавото и неустойчивото „земетръсно“ пространство на безумието. Този интерес е от своя страна напълно „нормален“ — в това пространство са изкристализирали кризисните етапи от развоя на обществото и ситуирането на човешката единица в него, и то с два противоположни знака — на угнетяващото и патологичното, деформиращо болезнено човешката личност, и на онова перспективно светло безумие, на което така или иначе е предстояло да се превърне в норма, в здрав разум на бъдещето, в борба с настоящото му здравомислие.

Безумни персонажи са населявали литературата във всички времена. Но има периоди, в които литературата е проявявала изострено самосъзнание за граничните ситуации, за настоящото и бъдещо „отвъдно“ на своето време, превръщайки лудостта в литературна тема.

Септемврийската литература от двадесетте години е от тези периоди. В нея мотивът на лудостта се набива настоячиво в погледа на читателя, придобивайки най-разнообразни и неочаквани превъплъщения. В тази литература луди са дръвчетата, улиците, камъните, вятърът, петлите, пролетта, есента и дори смъртта (която едновременно и плаче, и пее), безумно е небето, пръстта и земята, луд е лирическият „аз“, луда е баба Калина, която вече „хиляда години“ очаква своите обесени синове да се върнат, както е „като луд“ „епически смелият“ поп Андрей, „лудешко“ е хорото, на което са се заловили хълмовете, и неистов е танцът на сякаш „прихванатата“, приличаща на тигрица Капанка, луди са палачите на въстанието, полудяват и техните жертви.

Очевидно лудостта в септемврийската литература не е просто отклонение от нормалното, локализирано в индивидуалната психика, а е нещо много по-широко и съществено — тя е всеобщо състояние (защото е навсякъде), категориален признак, така да се каже, онтологически отправна точка на художествен свят на творбите. И най-„реалистичният“ шрих на образите, и най-правдоподобният жест — физически или духовен — носи трепета, ореола на някаква странност, нереалност, неизмеримост с привичните критерии на „здравото“ светоусещане, разкрива един *странен* свят, видян през особен нов поглед, проекция на *изместените* възприятия и реакции на лирическият „аз“, на *изместената* му, необичайна позиция.

Терминът „лудост“, който така компактно изпълва пространството на текстовете, всъщност поляризира света — защото с него се означават различни, дори противоположни състояния. От една страна — в преносното, несъщинско значение на термина — опиянението от живота, тръпката на сенсуално-екстатичното изживяване на битието и борбата, с елементи на еуфория („Защо ми е тъй драго? Готов съм да викна, да заплача или да хукна, колкото ми сили държат през високите жита (. . .) Да върхлетя лудешки през плетища, дървета, къщи, хора“; пролетта „е зашеметила цялата земя“: „— Тя ми замая главата. — Ходя като луд“ (А. Каралийчев, „Пролет“); „Аз съм луд и аз язда през нивите // и по сивите улици тичам, // и разправам на моите биволи // с колко

¹⁷ Вж. Eugen, S. Bär. Semiotic Study in schizophrenia and senile psychosis. — Semiotica, 1976, 16: 3, p. 269.

нежна любов ги обичам“; „ний със всяко дръвче се прегръщаме // и лудуваме с лудия вятър“ (Н. Фурнаджиев, „Пролетен вятър“); „Задахвам се от зной и жажда огнена // петите ми са пламнали в пръстта // и пее и потъва лудо погнато // сърцето ми в бездънните жита“ (Н. Фурнаджиев, „Любов“). От друга страна — „мрачната“ лудост, чийто клиничен прототип е реактивната психоза — депресивно-астеничното или маниакално-халюцинаторното като изживяване на персонажите, както и тайнствено-зловещото в облика на олицетворени природни реалии или митологични образи: „Гледат погледи, в мъка помътнени // и езиците съскат: руши!“ (Н. Фурнаджиев, „Мъка“); „черна кръв пълни всички съсъди, // пред иконата — кървави кости“; „с нокти къртя зеления мухъл, // облепил като ужас стената“; „и голямата страшна кобила, // и човека със бравдата раснат“ (Н. Фурнаджиев, „Ужас“); „И ранната есен — безумна девица // пристъпва наkitена с листи и цвет“ (А. Разцветников, „Последният воин“); „Двамата морни и мрачни солдати // бяха пияни от вино и гръм“; „бяха сразени от ужас лица“; „И във прозрачната вечер сам Каин // тичаше блед и разрошен след тях“ (А. Разцветников, „Каин“); „все тъй не сключваше зеници // обезумялото небе“; „и луди вещици сновят“ (А. Разцветников, „Сред запустение“); „И толкоз безумства и ужас злорад“ (А. Разцветников, „Последният воин“).

Движението на септемврийската литература между тези два полюса на лудостта има за прототип в обществената действителност късата дистанция, застигането и сблъскването на бунтовното опиянение от въстанието и стресовото изживяване на погрома, кланетата с призрачните бели нощи и, като отрицание на отрицанието, като противоядие на призрачния ужас — самозащитния рефлекс на виталност, на нова жажда за живот, кълна на нова надежда.

Досегашните ни наблюдения върху романа „Хоро“ подсказват и могат да ни предскажат, че в него напълно отсъства свръхвитаалното, весело, жизнеутвърждаващо „безумие“, че той е изтеглен и съсредоточен изцяло в полюса на „мрачната“ лудост, на реактивно-психопатичното. Негова задача е била да разтърси, да потресе обществената съвест, показвайки един кошмарен, затворен в своята алогичност свят на жестока, зверска, *невероятна* разправа на палачите с народа. Патосът на книгата е патосът на страданието и омерзението от жестокостта. Буйството на вятъра, викът на кръвта и слънцето, тътенът на земята, която стене и се радва — този моштен отдушник на страданието в други септемврийски творби, в романа сякаш е запушен — светът прилича на затворен създ, в който напрежението непрекъснато се увеличава и компресира, събитията се извършват „под налягане“, многократно надхвърлящо нормалната „една атмосфера“ (процепът, който се отваря в самия край на романа, е друга тема, излизаща извън предмета на тази статия).

Според В. Кайзер в гротесковия свят „върховата фаза на отчуждението е лудостта“¹⁸. Изследвайки степените на това отчуждение във външните му очертания, във външната му видимост — от нарушаването на пропорциите и изкривяване на рисунъка в карикатурата, през марионетъчната поетика до играта, театралния реквизит и сценария на спектакъла, организиращ пространството на белегистичното повествование, ние всъщност навлязохме и в отчуждението, в сферата на мотивацията, реакциите, поведението, ценностните установки — с една дума, и във вътрешната логика (по-точно отсъствието на логика) на характерите и ситуациите.

Светът в „Хоро“ е не детерминиран свят. Това значи, че е нарушена или напълно отсъства причинната връзка между събитията, изискването феномените да бъдат предшествувани от определени причини, да не бъдат

¹⁸ W. Kayser. Op. cit., S. 63.

еднакво вероятни, да могат да бъдат прогнозирани. Както на много други места в романа тази особеност се манифестира чрез гротескова автоиронична емблема, своего рода експлициращ ключ: „— Но, Димо, ако Карабелица не беше починала — и то нечаяно, тъкмо сред сватбеното веселие — нали? — слугинята Марга нямаше да възлезе горе и Мичето нямаше да слезе долу, и, значи, Софка нямаше да я придружи, та прочее.“ Обърканото мънкане на кмета, мъчещ се по логически път да създаде алиби на своята съпруга, представя всъщност антисиметричното отражение на посочената особеност — свръхдетерминизма. Сатиричният ефект от досадното разплитане на причинно-следствената верига, предхождаща едно такова дребно събитие като присъствието на кметшката в определен момент и място на двора, е толкова по-силен, като се има предвид, че съдбоносно важните, трагически по своя характер събития са лишени от предшестващи ги звена в причинно-следствената верига, те са гротесково откъснати, изпаднали от нея и от целия световен ред, пребивават в някаква странна затвореност „в себе си“. В „Хоро“ могат да се случат най-невероятни неща — шпицкомандаджия бръква и изважда от джоба си като мрачен илюзионист. . . кожата на човешко лице. Жени, които малко преди това са готвили вечерята на своите мъже и синове, са принудени да ги заплюват мъртви, струпани на общ куп. Незлобив старец, на младини поборник срещу отоманското иго, е грабнат, както е задрямал на сватбарската трапеза, без да знае и разбира защо и впоследствие разстрелян „по погрешка“.

Събитията в романа не могат да бъдат разбрани, защото са а б с у р д н и. По особен начин за това свидетелствува ироничното отиграване на неслучайно пространната парадигма на глаголи като „зная“, „разбирам“: „Мичето разбра. Тя беше разбрала това още в кабинета му, преди седмици, когато дебетата му длан запечата устата ѝ и в ушите ѝ фучеше: „Не вря-кай, няма вече накъде, ти си моя!“ Това не можеше да не се разбере!“; „Старият панагюрець разбра: началникът ще ги коли“; „Марга изхълца: тя разбра, преди да види. Младоженецът началник пристъпваше на пръсти, с насочен револвер и със страшно изкривено око; . . . ще ги накълца. Това вече разбра и Марга“; „Не, Наковица почваше да разбира какво нещо е то да ви грабнат посред нощ, да ви хвърлят в камион и хайде към Марица. . .“; „А едновременно съзна, че положението му е безнадеждно“. С някаква настоячивост авторът сякаш изпробва „епистемологическите възможности“ на своите герои. В този настоячиво повтарящ се тест се съдържа горчива ирония — познавателният рефлекс на героите се изчерпва с това да улавят, да усещат с кожата си реално връхлиташата ги или вероятна гибел във върховите моменти преди смъртта — само последната и неотменна брънка в липсващата причинно-следствена верига, с глагола „разбирам“ всъщност редовно се означава елементарен биологичен рефлекс, а не някаква когнитивна способност. Героите са безнадеждно далеч от възможностите да разберат какво става с тях, *причините, мотивите* на събитията, те всъщност разбират само своето неразбиране, често пъти детинското си удивление („турнал пръст на уста като дете“) пред „своя“, превръщащ се в „несвой“ свят. Затова романът е изпълнен с въпроси, които кънтят, без да получат отговор, като въпроса на ридяещия дядо Рад, адресиран до убийците на внука му: „То пък защо е, а? То за-що е-е?“

Интересно е, че и жертвите, и палачите са обладани от едно и също на-трапчиво желание — да избягат от света, в който пребивават (най-малкото възможността за бягство присъствува в един втори план на тяхното мислене): „И ще избягат. Веднага! В Балкана ще избягат! В пещерите на Въртопа! Там, да!“ (вътрешен монолог на Мичето Карабелюва); „Ще забегне и от тоя град, какво?“ (вътрешен монолог на околийския началник на полицията); „Не, той

ще избяга! (вътрешен монолог на кмета — бай Нако); „Не можем се пресели на месечината, г-да, не можем избяга — поне всички, да!“ (реплика на помощник-кмета Дечко).

Но бягството от художествения свят на романа е невъзможно. Онова, което персонажите могат най-много да направят, е да дерайлират от своето „аз“, да напуснат своята нормална делнична позиция. Речевото им поведение откъм най-външната си звуково-интонационна страна вече красноречиво говори за това. Романът е изпълнен с мъчителни паузи, мълквания, „онемявания“, раздирани от „дрезгави“, „хрипли“ крясъци, писъци. Героите блуждаят между точката на ступора, парализираното от ужас съзнание („Мичето виши шепи в пръстите на студентката, поотблъсна я и я гледаше с изцъклени очи. Беше побъркана очевидно. Шепнеше нещо, но не можеше да издаде глас“; „Дядо Рад стоеше опулен. Увехналите му страни се тресяха, челюстите му се бяха сковали“; „Езикът ѝ беше обаче надебелял и само точеше „то-то-то“; „Вътре онемяха“; „Бай Нако побледня“. „Устните ѝ пребеляха“; „Залата онемя, сватбарите изгръпнаха“; „Сватбарите се втрещиха“) и срещуположната точка на свръхвъзбудата, делириума („И изхвъркнаха очите на Събча от орбитите, устните му се подуха и се пукаха, той безумно изрева“; „изви писък като усукана с камшик“; „Чупи ръце, блъска нозе и крещи“). Тези два типа колкото противоположни, толкова и свързани реакции се вписват в нездравата, тайнствено-злокобна атмосфера на пълзене, ходене на пръсти, надничане, шепот, хихикане, хилене, подозрителност на всекиго към всичко („Бай Нако затипа на пръсти“; „А слугинята Марга беше вече пропъзляла по стълбите на втория етаж“; „Дядо Рад пропъзля на четири“; „Залепи ухо о ключалката“; „Старшите стражари отвън дишаха вече в самата ключалка“; „сви език на фунийка до самото ухо на Яча“; „И сви устни о ключалката“; „Мълчи, и стените имат уши“; „и мъртвите имат уши“. „Пълен такъв и никакъв наглед — бай Нако, — а като рече, прави се и страшен, хи-хи. . .“

Героите в романа преживяват състояния, напомнящи т. нар. *дереализация* — неспособност за непосредствено възприемане на действителността, загубване на чувството на реалност — както на ставащите наоколо неща, така и на собствената личност (деперсонализация): („Не, какво става с Мичето, къде се тя намира и какво търси сред тези хора тук!“; „Сотир стоеше замаян. Не знаеше защо е тук и какво търси“; „Стори му се, може би, че и това убийство е извършил сам той“). Възниква чувство за отчуждаване на отделни психически актове („И странно звучи гласът на студентката: говори сякаш изпод земята“; „Най-после ръката на Сотир почна да чувства револвера, който играеше в нея като тръстика“), появяват се симптоми сякаш на загубване единството на собственото битие, двойствено отношение към себе си и заобикалящите неща — героите пребивават сякаш едновременно в различни светове: времената се събират на паралелни ивици в психическия им спектър — ветеранът от Априлското въстание дядо Рад припознава в убиеца на пристава Миндидев . . . турчин, на кмета бай Нако му се струва, „че живее във времена като богомилските някога. Да, богомилските — от средните векове — и нищо повече!“.

Отчуждаването от реалността може да придобие типично халюцинационна форма („Погледът на Мичето блуждаеше по огънатите над главата ѝ черни греди. И престана да ги вижда. То натам беше изкривената крушка в техния овошак. . . и приставът. . . стои с дигнати нагоре ръце — висок, страшен. . .“; „Мичето я загледа широко опулена. Но стоеше зад нея Иско със своите кротки, със своите тъжни сини очи. Златистите му къдри пламтяха. Мичето го виждаше ясно. И се разтрепера: протегна ръце“; „Студентката държеше яко ръцете на Мичето, но това не помогна. Тази се дърпаше и изкрещя: — Махнете я, махнете я от очите ми-и! — Капанката обаче не се махаше от очи-

те й — старата обушарка“). Трябва да се отбележи и странното (но клинически познато) съседство на театрално-патетическа възбуда, за която вече стана дума, с обездвижване, достигашо до ступор, с мускулно напрежение — прото-чените вратове, застиващи в гримаса лица. (Страшимиров изобщо има склон-ност към „стопирани кадри“ — застиналата поза, замръзналия израз, втвър-дяващи се „изведнъж“, внезапно, по повод на попадането на героите в страни, нестандартни ситуации.) Може да се прибави — все по линия на отчуждава-не на поведението — речевият автоматизъм, повтарянето на едни и същи, сте-реотипни изрази, за което ще стане дума, бърливостта наред с безмълвието (мутизма). И накрая — изпадналата сякаш в прорицателски бяс, безчувствена („полковникът я ритна и се откъсна, — но тя скачаше: играе“) Капанка, иг-раеща сама хорото и влизаща в диалог с най-древни пластове в народната ми-тология, с отвъдни, а по-точно „дълбинни“ сили, наричаща земята еднове-ременно ласкаво-гневно („земьо сладка“, „курво земьо“) и заричаща я да се продъни, напомня екстаза, образно-фантастичните блънувания с „катастро-фално“ съдържание при т. нар. онейроидна кататония.

Когато се правят тези аналогии, се има предвид, разбира се, че Страши-миров съвсем не се е ровил в медицински справочници и ни най-малко не се е стремил да постигне клинически точни симптоми на психическото заболява-не — той интуитивно е налучкал, стилизирал едни или други черти на шизоид-но поведение.

Съществува един особен тип аномалия в поведението и преживяванията на героите, който не протича във външната форма на психическото разстройст-во; изолирани от своите мотиви, от своя контекст, тези преживявания и пове-дение изглеждат нормални, но са абсурдни във вътрешната си логика, пред-ставят неявен, „резервен“ терен на лудостта. Става дума за *изместването на реакциите* на героите спрямо събитията и дори още по-точно за обратните им реакции — бурното им реагиране на събития с банален характер и обрат-ното — възприемането на необичайни събития като естествени.

В пиесата на Йонеско „Плешивата певица“ персонажите са изумени от това, че на улицата някакъв господин, прилично облечен, се е навел (предста-вете си!) да завърже връзката на обувката си, но изобщо не реагират на факта, че дъщерята на съпрузите Мартинс има едно бяло и едно червено око¹⁹. В дра-мата на абсурда подобни аномалии могат да изглеждат сами по себе си забав-ни и комични; тяхната сериозна, „неразвлекателна“ функция се реализира в общата, сумарна задача, частен аспект от която те решават — да се покаже абсурдът в обществото и на човешкото съществуване не чрез дискурсивен ко-ментар, не в конвенционалните форми на логически построена аргументация, а чрез „простото му показване в неговото съществуване — т. е. във формите на конкретни сценични образи“²⁰.

В романа „Хоро“ подобно изместване на реакциите обаче още в непосред-ственото си локално въздействие е далеч от безобидно-игровото, то е по-тискащо и изпълва едни от най-тягостните и трудно обясними страници на романа. То е израз не толкова на реактивно-психопатичното при срещата на индивида с необичайното, страшното, абсурдното, колкото на извратено-ха-рактерологичното, което само се превръща в абсурд на мисленето и чувству-ването на определен тип социална прослойка в условията на жестока граждан-ска война.

¹⁹ Този пример на обратни реакции в драмата на абсурда е използван в статията на О. Г. Ревзина и И. И. Ревзин „Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормаль-ного общения как драматургический прием)“. — „Труды по знаковым системам“, т. V (Ученые записки Тартуского государственного университета, выпуск 284), Тарту, 1971, с. 235—236.

²⁰ Martin Esslin. The Theater of the Absurd. London, 1974, p. 6.

Предложението на кмета Нако „листата“ на определените за разстрел да се приеме чрез гласуване предизвиква скандал, взрив на негодувание у фашизирания председател на събранието, неочакван от присъстващите и от самия кмет:

„Бай Нако повеселя:

— . . . Добре, ако има разногласие, ще гласуваме и — свършено!

Но подът се раздруса — председателят буйно тупна с крак:

— Никакво гласуване, господа! Стига партизанство. Умря Марко.

Кметът отпусна ръце като ударен. Ха сега де!

— Но, г-н председателю —

— Никакво гласуване! Ще подпишем протокол и толкоз. Гла-су-ва-не, хайде де-е-е!

Кметът се ухили до уши. И се заекна:

— Не по врат, а по шия —

— Как-как?—Председателят се надигаше бавно:—Повторете, г-н кмете—Смееше ли бай Нако да повтори! Председателят, запасният майор Кандилев Добри, юрист, беше син-зелен и шепнеше:

— Господа, обиден съм и заявявам: или г-н кметът навън, или аз! Решение-то ми е к а т е г о р и ч н о.“

Тук несъгласието между по същество единомислещите представители на властта е хипертрофирано, силата на реакцията не съответствува на „стимула“ — както на буквалното съдържание на думите, така и на истинските намерения на съглашателски настроения и демагогстващ, несклонен към конфронтация кмет. Предложението за гласуване, видяно в светлината на омразния на фашиста „парламентаризъм“, се възприема с ненавист, изумление, погнуса, приема формата на лично оскърбление.

И обратно — действително невероятни постъпки и събития, засягащи не малко или много частни различия във възгледите на хората, а разрушаващи най-дълбоки, свързващи ги на типологически най-абстрактно равнище представи, се възприемат като от само себе си разбиращи се, в атмосферата на почти делничен уют и деловитост.

„Пофали ми се сам тоя, декато ги е клал. Бръкна хе тъй е в джоба си. . .“ Връщаме се към този вече цитиран пасаж за нещо ново — не за оставащата в пространството на многооточното абсурдна и трудна за възприемане във всяко отношение част, а за не по-малко абсурдното предхождащо я „жестово“ начало. Това, което шокира, е дори не хладнокръвието (за такова състояние няма изобщо място), а непринудено-приветливото, „делнично осветено“ държание на палача. С „хе тъй е“ в реплика на сащисания дядо Рад се означава лекотата, естествеността, непринудеността на жеста. „Пофали ми се“, „бръкна в джоба и извади“, да прибавим обстоятелството, че срещата става на пазара. Поведението на „оня“ вече вярства в схемата на определен тип ситуация — и тя е. . . показване на покупка. Това е ситуацията, в която делничността, невъзмутимостта на убийството се маскира и намира временно убежище, за да се разпадне гротесково и разлети на съставните си части в продължението на текста.

Една от забележителните по изобличителния си патос сцени на романа е грешката, установена при броенето на труповете:

„Бай Нако приклепна до нозете на прокурора и броеше: на всеки двоен изстрел свиваше по един пръст.

И песента в овощака не прекъсваше.

А последният изстрел беше само един.

(. . .)

И се опули в пръстите си: не, сметката не излизаше! Едно, две. . . пет. . . осем. . .

„Осем! Е, осем по два — 16!“

Свитите пръсти на бай Нака показваха 16 разстреляни. И таз добра!

— Ячо, аз изброих само 16 —

— 16 ли?

Ето бе, брате! на всеки изстрел по един пръст, един, два. . . пет. . . осем. . .“

Ф. Роси-Ланди, разглеждайки различните типове абсурдни изкази, минавайки през напълно безсмислените комбинации от думи (и дори просто набори от букви), след това — граматически или логически некоректните изрази, чиито „пропозиционни фактори“ се отнасят към логически несъвместими типове (Дж. Райл), се спира и на случаите, когато напълно осмислени и в езиково отношение безупречни изречения са абсурдни с това, че описват в една или друга степен странни, нереални ситуации. Той дава за пример изречението „Моят дядо е много умел в разбиването на пиана с брадва“, като мотивира практически отсъствието на вероятност за съществуването на подобен род „умение“²¹.

Цитираният по-горе диалог от романа „Хоро“ се характеризира с много по-нисък праг на абсурда във формално отношение, толкова нисък, че той, абсурдът, може да не се набие от пръв поглед, а да се възприеме подсъзнателно. За разлика от дядото с брадвата диалогът на кмета и прокурора е съвсем нормален, както в отделните реплики, така и в своята цялост, както е нормално и авторското описание на действията и състоянието на кмета; и най-заядливият логик не би намерил тук логически пукнатини. Тук абсурдът е много по-дълбоко зарит контекстуално, бидейки свършено „изгладен“ на езиковата повърхност, където не се разкриват прояви, маркиращи отклонение от нормалното поведение. Тъкмо обратното — и тук е парадоксът — абсурдът се състои в . . . нормалността, емоционалната неангажираност или по-точно и още повече — в определен тип емоционална ангажираност, придаваща някакво външно, извращаващо жизнеподобие и абсолютно разминаваща се с типа емоционалност, който контекстуално обрामява сцената. Един от героите е леко смутен и поразтревожен (такъв е емоционалният ключ) от това, че броят на разстреляните не се покрива с предварително изготвения списък. Тук *самото избиване* е лишено от емоционален резонанс. То се възприема като нещо естествено, нормално. Емоционален резонанс получава преброяването, „сметката“, която „не излиза“. Отчуждаването от мисълта за „човешкия живот“ (този израз се появява пародийно на следващата страница) и в същата степен добро то, здраво разположение на духа са фиксирани в някои моделно-интонационни извивки на фразата, напр. количественият определител „само“ (!), изразяващ логиката на статистика, извършвана във вакуум, тенденциозно откъсната от категорията бройни неща, изпаднала от съзнанието; или уютно-разговорното „брате“ (братоубийците в романа неведнъж се обръщат един към друг с това интимно-разговорно „брате“). Сякаш вследствие на мозъчно увреждане обширни зони от съзнанието на героите са изключени; съзнанието им е гротесково стеснено — те просто се занимават с броене — разиграва се някаква фарсова аритметика: „едно, две. . . пет. . . осем. . . осем по два — 16“. При това тази аритметика получава изразителна жестока артикулация — кметът Нака брой на *пръсти*. Посочената жестикулация, прибавяйки своя едва доловим ореол на спокойна деловитост, внушава и още нещо — на пръсти обикновено се броят предмети — например *орехи*, както се споменава по-нататък. . . Но свиването на пръстите на кмета освен това се синхронизира с изстрелите — „на всеки изстрел по един пръст“. А в този синхрон има нещо „гнило“, двусмислено, готово мигновено да даде ход на абсурда — в него скрито присъствува обратимостта, при която не изстрелите предшествуват свиванията на пръсти-

²¹ F. Rossi-Landi. On absurdity. — Semiotica, 1976, 16:4, p. 363.

те, а обратно — движенията на пръстите командват, дават сигнал за изстрелите, жестово разстрелват. . .²²

А после с присъщата си жестока настойчивост авторът продължава гротесковото отиграване на мотива на броенето на убитите, придавайки му формата на някаква абсурдна препирия:

„— Господи! Грешка е станала, Ячо: 18 души са!

— 18 ли? Тогава може 18 да са.

— Но как, Ячо, в протокола бяха 17 — най-сериозно.

— Тогава 17 ще са.

— Но аз броих: 18 излизат, най-сериозно!

— Как ще излизат 18, Нако, като са били 17!“

И за да отпадне всяко съмнение в същинския предмет на спора — точния цифров резултат, прецизността на бройката сама по себе си (своего рода идеално — в математически смисъл (!) — откъсване на количествената величина от материалната субстанция — асоциацията пародийно сама се натрапва), връзва се острата реплика на полковник Гнойнишки: „— Да се преброят трупове-те! Срамота!“ В нея е маркиран провокативно, изобличително-сатирично абсурдът на обратното реагиране — срамно е, според героя, разбира се, не да се убива, а да се брои неточно. . .

Повествованието в романа „Хоро“ често пъти балансира по „ръба на невъзможното“, отвъд който читателят не би могъл да издържи повече натрупването на въздействия в една и съща посока (на кошмара, жестокостта, алогизма). Писателят действително понякога „превива пръчката“ в предозирането на изразните средства, в постигането на своята свръхцел, загубва контрола си над силите, които сам е предизвикал със своите „заклинания“. Това впечатление трудно може да бъде аргументирано, литературознанието не е изяснило въпроса, какво количество въздействия, психически натоварвания читателят може да понесе, без да се наруши художествената мяра на произведението, още повече, че мярата на превиването на пръчката е исторически променлива величина, както е исторически променлив „коэффициентът“ на въздействие на различните художествени средства (в образа на Фурнаджиевите бивולי от „Пролетен вятър“ например). Маркираме само този въпрос — интересен и заслужаващ сериозните усилия на литературоведите, — защото ни интересува следното: как все пак Страшимиров успява да натрупа своите „много атмосфери“ психическо налягане, да постигне почти уникалната съгласеност на своето повествование. В това отношение той прилага известна техника и тя отново е свързана с определено *изместване* на поведението, реакциите на неговите герои. В моменти на най-голямо акумулиране на напрежението се появяват странни успокоявания, премодулиране на основното чувство, изместване на емоционалния фокус встрани; тези паузи дават възможност на автора постепенно да „затяга“ повествованието и да го доведе до най-висок градус.

В сцената с подписването на протокола се появява момент на всеобщо втрещяване, когато завесата на алкова в ъгъла на стаята внезапно шумно се разтваря и се показва креват, върху който се е излегнал мъж с широколопа шапка върху лицето, изпружил крака си, насочена към оратора дебела подметка. Уплахата се обяснява с увереността — до този момент — на всички заседаващи граждани, че са „сами“ (без военните и старшите стражари) — „никой не може да припари“, „прочее няма кой да чуе“ — та някои от тях са си поразвързали езичите, добили са кураж и самочувствие. При това малко преди този момент гузно е подхвърлена репликата „Зарежи, и стените имат

²² Това не е просто хипотеза: мотивът за „вината на пръстите“ присъствува на друго място в романа, придобивайки съвсем недвусмислена форма: „Пръстите на бай Нака заиграха. . . пръстите на ръцете му, . . с които току-що беше подписал долу протокола.“

уши“. И сякаш като потвърждение завесата се дръпва — отново се появява в умален вид образът на театралната сцена, на „чуждото“, сценично пространство, в което съвсем натурален и същевременно призрачно неочакван (в това отношение своя отблясък хвърля и „ослепителното бельо“ на кревата) се появява злобещият подпоручик с цивилни дрехи — един от най-мрачните и загадъчни образи в романа. По лицата на всички бликва „уплахата на овни в кланица“. И тук се появява почти комично разреждане на атмосферата, читателят си поема дъх — единствено бай Нако мърда възмутен устни, не за друго, а за дето тоя „се е метнал“ на чистия чаршаф „с чепите си“!

Може да се посочи още едно възмущение, което за момент „разведря“ обстановката („изглежда парадоксално, но е така — в абсурдния свят на романа дори отрицателните емоции служат за гръмоотвод, когато изглеждат да са по нормален, естествен повод; привидността на тази естественост, малко убедителна и странна, на свой ред създава нов вид напрежение в цялостната, до краен предел напрегната смислова структура на творбата).

В сцената с издирването на близките на адвокатата Дърленски запасният майор Капанилев за момент по погрешка взема Капанката за негова майка и я обръща към жените с думите: „Прочее, българки, тая вещица е родила този червей!“ Следва реакцията: „Капанката — снажна, плещеста — се възмути: тя да е родила това свито пред войниците джудже?!“

Това възмущение за момент измества фокуса, отваря отдушник в непоносимо наелектризираната сцена на безредно движещи се чорлави глави и изричани с хрипкави гласове проклетия, на разполяни в транс женски тела. В майчиното честолюбие на Капанката има нещо трезво, патриархално-достоплепно, с една дума — *нормално*, откъсващо се от изкривените емоции — разигравани и разиграващи целия извратен карнавал. Странното на това нормално поведение обаче е това, че малко преди установяването на рода на Дърленски пред очите на всички са разстреляни мъжът и синът на Капанката, а авторът с нито една дума не е регистрирал нейното изживяване във връзка с това събитие — възмущението ѝ, че е припозната за майка на Дърленски, е *първото* ѝ, показано от автора, състояние след разстрела на собствения ѝ син!

Дотук става дума все за отклонения от нормалното в извънезиковата сфера — характера на ситуацията, поведението, мотивите за действие и реакциите, изживяванията на персонажите. Но аномалиите приемат формата и на собствено езикови отклонения — когато логическата некоректност, парадоксът, противоречието навлязат в самата словесна структура. Това ѝ придава особен тонус и нерв; създава впечатление за особена напрегнатост на словесния изказ (разбира се, покрай, въздействието на синтактико-интонационната напрегнатост на текста — различни видове елипси, прекъсвания и пр., тъй наричаните от литературната критика „спазми“ на фразата). Най-очевидна форма на това поведение на словесния изказ са логически противоречивите (контрадикторни) съждения: „Е, все така е било през вековете — през всички векове! Или не, не е било все така! Нова е сега, съвсем нова“; „Бивало е по-страшно през войните, то се знае. (. . .) И през войните не е било толкова страшно“; „Бай Нако не беше видял нищо. Но виждаше, свет на кълбо зад дъсчените перила“. Тук противоречието между утвърдителното и отрицателното съждение е израз на посоченото вече специфично раздвояване на възприятието, двойствено изживяване на събитията в романа. Утвърждаването на признака може да се определи като израз на инертност на мисълта, инстинктивен стремеж да се оценява извършващото се в романа с познатите стереотипи (стремеж към пребиваване, оставане в „стария“ познат свят), отрицанието на признака в следващото изречение — като конфликтно излизане от света, разрушаване на стереотипите, придобиване на нови сетива.

Понякога логическото противоречие между две съждения е само привидно, защото предметът, на който се приписват едновременно два взаимноизключващи се признака, е взет не в едно и също отношение — условие, за да е налице нарушение на закона за противоречието. Например на едно място в романа между кмета и прокурора се води следният диалог: „... А картечницата — тая натам, дето пее? Тя чия е, а? — Тя е нищо. Само за кураж. И да посплаши.“ Очевидно е, че окуражаването и сплашването — две взаимноизключващи се въздействия, приписвани на една и съща картечницата — са адресирани не до една и съща група хора. Само че това разпределение на функциите не е уговорено. Нещо повече. Да забележим, че втората реплика не е същински отговор на зададения в първата реплика въпрос (чия е картечницата; ако беше отговор, тогава посоченото противоречие би било контекстуално ясно). Отговорът е: „... тя е нищо“, а тази неяснота дава възможност за обратимост в интерпретирането на противоположните роли (на плашените и окуражаваните). Подобна неугворена двупосочност — макар и без опасност от смислова обратимост — се съдържа в зова на барабаните и тръбите, насочен едновременно и към палачите, и към жертвите. „Зовяха от всички страни. И гонеха на всички страни. Стичайте се, хей! И бягайте...“²³

В подобни случаи противоречията между съседни изречения, утвърждаващи несъвместими признаци на един и същ предмет, маскирайки се като логически противоречия, са всъщност точки, поляризирани света — на антагонистични социални групи, или „удвояващи“ го, показващи едновременно нормалното му лице и неговото опako, обрнатото изображение.

И все пак романът е пълен с действителни — а не само привидни — в най-точния смисъл на думата логически противоречия, парадокси, абсурдни словосъчетания. По принцип словото в романа се намира в състояние на готовност за „семантическа дисоциация“ — според терминологията на С. Пиро — отслабване и дори откъсване на връзките, които свързват знака с неговата „референтна и емотивна инфраструктура“²⁴. Авторът сам подсказва един от начините, по които се извършва това отчуждаване. Съществува една категория думи и изрази, маркирани в текста типографски с разредка — в ъобщем, в последствие, по възможност, немедлено, моментално, при наличните обстоятелства, съблимен ефект, по същество, категорично, належащо и пр. Те се появяват с повишена честота в речта на персонажите от лагера на потушителите на въстанието. Това, което е общо за тях, е, че се отнасят към „високия“ стил, придават високопарен тон на изказа. Освен това обаче, знаменателно е, че повечето от тях имат модална окраска, представят модални оператори, изразяващи възможността, необходимостта и пр. на изразяваните действия, както и различни видове условия, характеризиращи тяхната достоверност. Но в абсурдния, недетерминиран свят, неподчиняващ се на никаква логика, подчертаването на подобни изрази изглежда странно и, разбира се, е художествено целенасочено — то е пародийно-игрово, поражда сатиричен ефект. Именно тук се извършва в най-чист вид откъсването, „отлепянето“ на означаващото от означаваното; думите се изразждат до словесни тикове, изпразнени от съдържание; заработва принципът на автоматизма, на механич-

²³ Наблюдаваната особеност може да се определи като „отсичане на контекста“ — нещо поначало характерно за поетиката на Страшимиров, пораждащо ведъсещия ефект на лаконизъм, недоизказаност, недоизясненост, държащо читателя в напрежение, в състояние на непрекъснато „решаване на задачи“, логически ребуси. То се изразява и в странните композиционни елипси при свързването на епизодите, както и например в нееднократното пропускане на думата, която е термин-субект при образуването на метафората — за Страшимиров например е естествено да каже „Струпа се глутница“, вместо „Струпа се глутница полиция“.

²⁴ Eugen, S. Băg. Op. cit., p. 271.

ното възпроизвеждане на реплики. Отново се появява — вече не като проява на жестикулацията, а като характеристика на езиковата способност — марионетният механизъм. Оттук има една крачка до фантастичното или полуфантастично използване на похвата в сатиричната проза на Салтиков-Шедрин, където героите произнасят реплики с помощта на механично устройство, или в драматургията на Пирандело, в една от драмите на когото героинята е в състояние да произнесе една единствена дума, и то на срички — „Ле-на“.

Как все пак се извършва в романа „Хоро“ това втвърдяване, автоматизиране на речевия акт? На места посочените по-горе думи и изрази се повтарят просто с повишена честота, но идват моменти, когато те се откъсват от орбитите на своите семантични полета и започват да кръжат във вакуума на безсмислието.

„— Чашите, господа. Стражари, вино. П о в ъ з м о ж н о с т ведна-га!“ — започва своя тост кумът полковник. Тук изразът „по възможност“ неслучайно се разминава с характера на ситуацията, която интерпретира модално, приписвайки ѝ несъществуващи условия-ограничители, с което зазвучава изкуствено-приповдигнато, надутостно-книжно. Все пак, формално погледнато, макар и не-прилепващ плътно във фразата, той има някакъв смисъл.

Но появява се израз, чието движение на празни обороти вече не е комично или просто несъответно, а плашещо със своята абсурдност:

„Само ораторът не се обърна: лицето му гореше.

— Господа, не може да не се обмисли, щом се решава съдбата на 17 човешки същества.

Председателят позвъни:

— Нямате думата. Ние сме в акция. И ще обмисляме в последствие.“

Тук причинно-следствената зависимост е обърната драстично наопъки; обмислянето впоследствие е явно безсмислие, още повече, когато „делото“, което го е предшестувало, е непоправимо, каквото е убийството.

Навлизаме в изкривеното смислово пространство на типичните за Страши-мировия роман абсурдни словосъчетания, произнасяни от героите с невъзмутима деловитост или в състояние на транс, като насън, завършващ резонанс на неустойчивостта и разпадането, започнало във физическото пространствена романа.

„— Съ-също, жа ни убиват: затова гонят жените към нас. Помни ми думата, жа си приказваме пак“ — обръща се старият Капанов към сина си. Предсказанието му, уви, ще се сбъдне, само че нито един от двамата няма да може да свидетелства за това п о с л е — посмъртният разговор на тема собствената смърт, естествено, няма да се състои. Второто изречение не се подчинява на изискването за истинност. Неговата абсурдност изразява — много точно — внезапността, неподготвеността на героя за смърт, която се мисли и изживява от него все още с категоричните и представите на нормалните, естествени събития.

Изреждат се кандидатурите за разстрела и се появява репликата:

„— Марга, глупачката, хе-хе, надали е разбрала какво става. Ама нищо, да е разбрала!“ Абсурдът на тази фраза се гради върху съчетанието на две имплицитни взаимно изключващи се предпоставки: Марга не е разбрала какво става — следователно е невинна, Марга е трябвало да разбере какво става — т. е. не е разбрала какво става — следователно е виновна — противоречие, изразяващо абсурда на процедурата, представляваща карикатурен образ на съдопроизводство в романа.

Понякога абсурдът може да придобие формата на пародийна автоидентификация — например обектът на възмущение, описан в образа на чужда, исторически дистанцирана действителност, рефлектира — без да се осъзнава от говорещия — върху собствената му дейност;

„Гнойнишки изтегли сабята си.

— Няма никоя да гъкне, ще ви изколя като кокошки. Слушайте. През петстотинте години, да, през цели пет века не е имало дом в България и не е имало челяд българска, които да не са били газени от агарянеца. Лъжа ли е, мърсии?! Е, добре, ето това е, което ще докарат до главите ни пак продажниците като тоя червей!“

Очевидно е, че изколването на жените като кокошки разкрива автопортрета на самия представител на фашизираната армия не по друг начин, а тъкмо чрез образа на агарянеца: несъмнен е паралелът между погазването на всеки български дом и челяд през петвековното отоманско робство и ненаситния стремеж у Гнойнишки и останалите към разправа с *всички*, достигащо до издирването на цялото родово дърво на жертвата, дори на онези, които са в гробищата („Изровете го от Селиолу и го бийте — да проумее“).

Примерите могат да се умножат многократно — едно твърде голямо пространство от пряката реч на персонажите е заето от твърдения, чиято логика е или изцяло разрушена, или подкопана отвътре, които граничат с безсмислицето. Но героите, които говорят безсмислици, в още по-малка степен могат да влязат в осмислен диалог.

Нарушеността или пълното осуетяване на нормалната комуникация е едно от най-последователно прокараните внушения в романа. То започва още от увреждането на най-външната, „техническа“ страна на речевия контакт — мъчителната артикулация, спазмите, заступоряването на говора (тоническо разстройство), както и повтарянето на едни и същи звукове, срички и думи (клоническо разстройство на речта) (почти всички герои в романа в определени моменти заекват — читателят може да получи впечатлението, че е попаднал в тогопедична клиника). Особено тези речеви разстройства се изострят в моменти на разпити, преследвания, попадането на героите в кризисни ситуации, заставането им лице с лице срещу смъртта. Посоченото нарушаване на външната, артикулационна страна на речевия контакт е, разбира се, израз на интензивно „вътрешни“ психически състояния на лицата. И все пак в дадения случай по-важно и интересно е да се изследва съдържателната страна на комуникацията, количеството информация, което преминава в двете посоки по неотличаващия се с особена пропускателна способност „канал на връзката“.

Може да се каже, че в големия процент от случаите героите осъществяват псевдокомуникация — те просто симулират воденето на смислени диалози, те не се разбират, — всяка от двете страни, участващи в речевия акт, изпраща реплики по посока на другата, които обаче попадат в празно пространство, настрани от целта, като съответно пропуска да улови репликите, минаващи край нея, изпратени от другата страна. Понякога трябва да мине цяла страница от текста, за да се окаже, че опитът да се постигне някакво разбиране, е влязъл в задънена улица, завършва с въпроса:.. — А — Ама какво искате, бре хора?“

Постулатите на нормалната комуникация в романа „Хоро“ загубват своята сила и задължителност. Общата памет, която трябва да е налице у говорещия и слушащия, сякаш изчезва, както изобщо духовният опит, ценностните представи и пр. у двамата събеседници се оказват почти непресичащи се сфери или пресичащи се в удивително стеснен сектор, недостатъчен за пълноценно общуване. Не е налице в някои случаи общият код у говорещия и слушащия — необходимо условие, за да има разбиране; може да се каже, че на моменти героите използват различни понятийни системи, говорят в известен смисъл на различни езици. Разколебават се в една или друга степен постулатът за идентичността (предметът, който се обсъжда, да не променя своето съ-

държание по време на разговора, говорещият и слушащият да имат предвид една и съща реалност), постулатът за семантичната свързаност на текста и пр.²⁶

Всички тези деструкции на нормалната комуникация са оголено манифестирани, както е известно, в драмата на абсурда, където прерязването на нишката на комуникацията се превръща в основен драматургичен принцип, доведен до лабораторна чистота, както например в следната частица от „диалог“ от „Плешивата левизна“: „Г-н Смит: „Човек трябва винаги да мисли за всичко.“ Г-н Мартин: „Таванът е горе, подът е долу.“ В „Хоро“ нишката на комуникацията не е така драстично прерязана — тя е просто изтънена, на места до скъсване, като липсват преднамереността и известният нюанс на любование на експеримента; отчуждаването, смисловият разрыв между репликите на героите се извършва органично и спонтанно, мотивирано от обстоятелствата и характерите, от сюжетната реалност по такъв начин, че придобива облика на неизбежна дисхармония, патоса на трагическо разобщаване в един свят, развиващ се или по-точно рушащ се без волята и намесата на автора. Ще приведем само един пример:

„Кордонът войници се пречупи — изгласкаха напред адвокатчето Дърленски. Жените онемяха.

И пристъпи към тях снажен мъж.

— Българки! Ст, тишина! Българки, ще отговаряте каквото ви питам. Така. Ето, пред вас е едно нищожество. Прочее, питам: човек ли е това, или червей?

Човек е, то се знае, какъв ти червей. . . Жените се запритискаха една о друга. Ораторът избуя:

— Отговаряйте каквото ви питам, мерзавки!

Страшен. . . Жените зашепнаха: „Дърленското е.“ — То е, ами!“

— Така. Добре. Тъй. Този е червеят Дърленски, адвокатчето.“

В цитирания откъс между „снажния мъж“ — един от организаторите на разстрела, и жените, чиито близки ще бъдат избити, се води някакво подобие на диалог, налице е най-малкото диалогична ситуация, съществуват и някои лингвистични показатели, издаващи не само намерението, но и формата на противичането на речева комуникация. Очевидно е обаче, че тази комуникация е затормозена, тя гротесково се изражда и руши, отказва да се превърне в диалог.

В първата реплика се появява изречение, изразяващо идентификация на лице („пред вас е едно нищожество“), последвано от въпрос, изискващ повторна идентификация, възвръщащ се към началната точка на деиктическото (посочващо) местоимение „това“, и предлагащо в отговора една от двете алтернативи („човек или червей“). Но думата „нищожество“ е до немай къде неподходяща в ролята на идентифицираща дума със своята субективно-оценъчна, неустойчива семантика; тя по-скоро е израз на качествена характеристика (предикация). Следващото изречение подхваща и синонимно развива тази особеност, въвеждайки в предполагаемия отговор метафорична номинация — „червей“, т. е. „Това, което виждате пред вас, е едно нищожество = червей.“

Очевидно е, че смисловата структура на изреченията изпълнява риторическа функция: назовал лицето най-напред *нищожество*, говорещият има нужда да употреби нова, още по-силна дума (червей), която същевременно да представява образна конкретизация на изходния синоним. Нито първата, а още по-малко втората дума пълноценно и реално изпълняват ролята на идентификатори, изразяващи тъждеството на лицето със самото себе си. Въпросът „човек ли е това, или червей“ е риторически въпрос; на такива въпроси не се отговаря. „Снажният мъж“ обаче още в началото формулира условието, че на

²⁶ За постулатите на нормалното общуване вж. по-подробно в цитираната статия на О. Г. Ревзина и И. И. Ревзин.

въпроса му трябва да се отговори, т. е. той му придава буквален (излизащ вече от сферата на риториката) и с това абсурден смисъл. На така зададения въпрос алтернативата е, разбира се, една и тя е обратната на риторическата — „човек с, то се знае, какъв ти червей. . .“. Това не е реплика, а разсъждение, дадено в полупряка реч, — отхвърлящо поначало въпроса като безсмислен. Но ораторът брутално настоява за отговор, изострайки с това посоченото противоречие между смисловата и комуникативна функция на репликата. Жените обаче продължават да не разбират смисъла на въпроса му: те му отговарят (репликите им всъщност са полуобърнати към героя, интенционално са „разсеяни“ — колкото са отговор, толкова са и казани „насаме“, вътре в групата), но не на зададения въпрос. Дали Дърленски е човек или червей — за това те не се произнасят, а просто придържайки се към изглеждащата най-нормална за дадения случай ситуация — установяване на самоличността, — назовават „това“, което е пред тях, със собственото му име чрез номинативно изречение „Дърленското е“. Нормално е да се очаква след това повторно изплъзване на колективния опонент още по-голямо възмущение от страна на оратора. Сега обаче идва ред на неговото „неразбиране“ на ответната страна — вместо да се ядоса, той изразява (трикратно подчертано) задоволството си, че е получил правилния отговор, — изборът на *червей* като идентификатор на „нещото“, което е посочил. С това той изопачава, фалшифицира отговора. Но едновременно с това той извършва още едно изопачаване (което само по себе си е несъвместимо с първото) — че е очаквал тъкмо отговор на въпроса за *името* на посоченото лице! От смесването и съвместяването на тези две противоположни (еднакво неверни допускания) се поражда наистина виртуозно завъртащата се в кръга на софистиката фраза: „Този е червеят Дърленски, адвокатчето.“ Последното, което може да се каже, е, че при тази манипулация „червеят“, пхнат контрабандно като приложение на Дърленски, се оказва в смислово слаба позиция, губи логическото си ударение; обграждайки името Дърленски отпред и разположен симетрично спрямо *адвокатчето*, обграждащо го отзад, изразяващо професионална принадлежност, „червеят“ неочаквано придобива стиловите и смислови нюанси на название във визитна картичка, частично се десемантизира, превъплъщавайки се за трети път. . .

Сцената, започнала с имитация на диалог, завършва с нечленоразделни крясъци (. Ау! — изхрипя една. — „Ау! — кресна и друга. — Ба!“) — речевата комуникация се разрушава напълно.

Ю. Лотман има една интересна мисъл, че психическата основа на престъплението е разрушаването на комуникацията — третирането на жертвата като предмет, с който е невъзможно да се установи диалог.²⁶ В романа „Хоро“ престъпността живее в атмосферата на деформирано или предварително обречено на неуспех речево общуване. И не само речево. Романът е некомуникативен в един много по-широк смисъл — отвъд плана на лингвистичния контакт. В него се извършва разрыв с традицията, с миналото на народа — с неговата митология, ритуали, с най-устойчиви черти в психическия му портрет, с нравствените му норми и ценности. Или, по-точно казано, този диалог с традицията е започнат — къде по-ясно, къде между редовете и с горестно-полемичен патос, в духа на разгледаните деструкции — разрушен. Зачеркването на този диалог протича, разбира се, в пространството на гротесковия свят, и нещо повече — формира неговата ядрена част, отваряйки в празното място на отчуждението, разделящо персонажите като индивиди и представители на различни обществени групи, нови, неподозирани дълбини. Но неговото изследване заслужава специален анализ и излиза извън рамките на тази статия.

²⁶ Ю. Лотман. Цит. съч., с. 98.