

СИМВОЛИКАТА НА ДОМА В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

САБИНА БЕЛЯЕВА

В системата от пространствено-художествени символи Домът е една от средишните, най-широко използвани форми на личностно емоционално-образно изразяване. Защото Къщата, бидейки неотменна потребност на съществуването, в сферата на творчеството е равнозначна с Човека. Тя „повече, отколкото пейзажът, е едно „душевно състояние“. Дори репродуцирана в своя външен вид, тя разкрива някаква интимност.“¹

В българската литература образът на Дома е особено често застъпван поради факта, че у нас патриархално-родовата (семеината) традиция се запазва устойчива в течение на много векове. Домът не е просто естествена жизнена среда — той е крепостта, в която българският човек устоява сред историческите превратности. Тук се съхраняват домашният огън — знак на семеината приемственост и уют; и иконата — израз на религиозното (а до Освобождението това значи — и на народността) самоопределяне на индивида; и черковните книги и букварят, които го ориентират към „големия“ свят. Домът е стожерът, поддържащ националните и нравствените устои на личността, в него са „снети“ тежненятия и на социалната общност.

Домашната символика има първостепенно значение преди всичко в прозата, където са най-многообразно разгърнати човешките взаимоотношения и съдби. Къщата е възел на фабулата — оттам тръгва човекът сред „големия“ свят, там се заражда социалната и нравствената конфликтност. Семеината цялост е главната (без, разбира се, да е единствената) сюжетостроителна площадка, върху която се гради всяко повестуване — в това число романоепическото. Тя е първостепенен елемент във формирането на романовия жанр, а и фактор, предопределящ неговата жанровоисторическа продуктивност. Неслучайно Талев постави като мотото към „Железният светилник“ песента за семейно-родовото дърво — по този начин той изтъква семейството като най-значима сред социалните структури в българското общество. На свой ред Боян Ничев видя в нея характеристиките, които „бяха най-много потребни на романа за неговото жанрово строителство — здрава социална основа (здрав корен в земята) и съзнание за социална йерархия (клоните му са зетьовете, снахите, деверите, синовете, внуците и т. н.), за ред, социално устройство, за обществена структура“².

Нека да обърнем внимание върху генетичната връзка на фолклорния мотив за семейно-родовото дърво с неговия архаичен митологически първообраз.

¹ G. B a s l a r. Poetika Prostora. Beograd, 1969, p. 106.

² Вж. Б. Н и ч е в. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1979, 111—119.

В българските представи семейството е тъждествено с митичното „световно дърво“. Тоест то може да се разглежда като „български образ на света“ (тази трактовка, нелишена от спорни моменти, е застъпена от Г. Гачев), като модел на Вселената, на световния космически порядък. Българинът открай време си представя Мировздание като Къща³ — което я извежда до „начало всех начал“ в националната ни художествена традиция.

Връзката Дом — Свят (Мировздание, Вселена) е засвидетелствувана още в епохата на Възраждането чрез поредица неповторимо български домове — символи: изпепеленото гнездо на Друмевата нещастна фамилия, копривщенските чердаклия къщи в прозата на Каравелов. . . Романът „Под игото“ също започва с изображението на един дом, с една семейна вечеря. Във Вазовия художествен космос е достигнато едно важно новаторско откритие: за пръв път в литературата ни големите движения в българската история се разгръщат върху неголямата площадка на дома (чорбаджи Марковия, на бай Цанко в Алтъново, особено пък на чорбаджи Юрдан). Конфликтът между поробители и роби разколебава необратимо патриархалната йерархия и ред: в къщата на народния изедник чорбаджи Юрдан синовете леят куршуми, сестра им пече пексимет за въстаниците. . .

В онези времена Домът запазва пределно отчетливи белезите, които го правят символ-вариант на митичното „световно дърво“. Но очевидно той е вече и арена на социални и нравствени противоречия, които все повече ще се изострят с годините. След Вазовия Дом, в който се срещат революционният ентузиазъм с предателството, литературата съгражда един след друг домовете на Гераците, на Юрталана, на учителя по латински Морев, на Делиите от романовата поредица на Ем. Манов. Конфликтите на епохата ще видим и в дома на Глаушевци, макар в него да липсват трагическите сблъсъци на баща със синове, на брат с брат. Историята на Глаушевия род е за нас, съвременниците, като светлина от отдавна угаснала звезда — последен отблясък от класическата хармония, която Толстой изобразяваше все още непомрачена в живота на Ростови. (Всe o щe — защото от Достоевски нататък тя е непоправимо разрушена и отстъпва място на друга, „неевклидова“ хармония.)

Но и такъв — окръглен и уравновесен — Талевият свят е целият изтъкан от противоречия. Железният светилник отстъпва пред газената лампа, Лазар се стреми отвъд хоризонтите на Султана, Стоян, Кочо. Колкото до Борис, на прелома между двете столетия той ще иде още по-далеч от баща си. . .

По времето, в което е ситуиран образът на Милостивия, социалните и морални позиции на личността са вече силно разклатени, традиционните жизненни стойности започват да се обезценяват. Този процес, върху който спира вниманието си Талев в „Гласовете ви чувам“, е художествено документиран още в началото на века от символистите. В поезията им ще намерим усещания, които българският човек дотогава не е познавал — безродност, екзистенциална самота, космическа скръб.

Толкова по-забележителен е фактът, че и тогава поривът „да се завърнеш в бащината къща“ остава значимо емоционално-художествено състояние. Той е един от факторите, определящи нашето специфично-национално присъствие в панорамата на европейския символизъм. „Бездомен и самин“ и „кат загубен в пустошта огромна“, Дебеляновият лирически герой търси пристан в уютната затвореност на Дома — в „тихия двор с белоцветните вишни“, в „стаята позната“ при „старата икона“. Чрез тяхната символика той прехвърля

³ Г. Гачев. За руския и българския образ на пространството и движението. — Литературен фронт, 1978, бр. 48.

мост от космополитните простори на „модерната“ европейска психика към пространствата на нашата — българската — душевност. Днес тази символика ни открива дълбоко народностните, самобитни корени на едно явление, което години наред обяснявахме предимно като последица от чуждестранни културни въздействия.

И тъй: Домът е символ-емблема на българските художествени светове — крепост на националния живот или пък поплак по изгубената духовна хармония.

Но той може да функционира (в съвременните художествени построения) и с още едно значение — като ценностно-творчески ориентир, както в партизанския епос „Умираха безсмъртни“.

В него В. Андреев възсъздава една историческа епоха, в която човекът съзнателно се отказва не просто от домашния уют, но дори от спомена за него, заменяйки го по необходимост с трудното ежедневие в партизанската землянка. Ето защо Дебеляновата носталгия по бащината къща му е чужда. Съвършено други са проблемите, които занимават автора: народностните измерения на българското участие в борбите на антифашистка Европа; психологията на обикновения човек, въвлечен в живота на „големия свят“ (за това са така чести отпратките към Захари-Стояновите, Записки по българските въстания); обективните трудности и противоречия, съпътстващи партизанското движение, и тяхната днешна етическа оценка.

Не на последно място го занимават проблемите на съвременната мемоарна литература и изобщо на съвременното творчество. „Умираха безсмъртни“ е книга-равносметка, обобщаваща не само опита ни от антифашисткото минало, но и нашия актуален социален и естетически опит.

В този втори план, осмисляйки „отвътре“ — с ценностните критерии на българина, художествено-творческия акт, В. Андреев съвсем по български и оползотворява и мотива за Къщата. „Нищо не е направил човек, който не е вдигнал през живота си къща“, гласи народната мъдрост. Безцелно ще е минал животът ми, ако не напишех тази книга, внушава белетристът.

И ето как изяснява той вътрешните подбуди, поради които е привлякъл като градивен материал за епоса очерците от „В Лопянската гора“; „То е като къща — правиш нова на мястото на старата, използваш материала: къде греда, като я поодялаш, къде камък. . .“ И на друго място, все за книгата като израз на отговорността към мъртвите другари и съидейници: „Не я пишехме, но я правехме, ако не бях се върнал, друг щеше да я завърши, сега обаче аз трябва да сторя това. . . нали дружно я работим, загинали и живи, като землянката. . .“

РАЗГРАЖДАНЕТО НА ДОМА

От средата на 60-те години образът на Дома претърпява изменения, не-привични за дотогавашния ни литературен развой. През този период се извършва смяна на акцентите, на гледната точка към обективния исторически процес. Творческото внимание се насочва към „микрокосмоса“ на личността, тоест към дълбинните размествания в структурата на обществото; налице е тенденция към разкриване на патоса на създанието, но и на противоречивите човешки изживявания, които го съпътствуват. Отхвърляйки бремето на нормативната естетика, литературата детайлно изследва формирането на новия човек и доказва, че то е процес продължителен и нелек; че социалното и духовно строителство поражда собствените си развойни противоречия; че потребностите на настоящето и бъдещето изискват нов, по-гъвкав подход към

историческото и културното наследство, частично пренебрегвано в условията на огромно обществено ускорение непосредствено след 1944 г.

Така в центъра на творческите обсъждания застават проблемите за единението на времната, за съхраняването на паметта за предците, без която не бихме могли да прекрачим към бъдещето. Литературата не просто документира нарушената приемственост в нашия национално-исторически живот. Тя предупреждава и търси изход за възстановяването ѝ, с което активно подпомага идеологическите търсения в обществото на развития социализъм.

Свидетелство за отговорната социално-аналитична мисия на съвременното социалистическо изкуство са преображенията на Дома в „селската“ проза от 60-те години, отразяваща нравствените промени през годините на кооперирането и миграцията. Това са промени коренни, необратими: частнособственическият бит и душевност са из основи разрушени, огромни маси хора отиват на работа в града, връзката между поколенията отслабва, домовете обезлюдяват.

В литературата всички тези явления пораждат тенденцията към разграждане на Дома: той не просто се лишава от своите обитатели, но се изпразва от традиционното си емоционално и етическо съдържание.

Началото на процеса датира всъщност още от края на миналия век. Домашното пространство, освободено след Влайков от излишествата на материално-битовата предметност, е арена на остри нравствени конфликти. Ще напомним още, че наравно със селската къща или къщата в малкия провинциален град литературата все по-често обръща поглед към сточичните домове (Г. П. Стаматов, Л. Стоянов в „Сребърната сватба на полковник Матов“, Св. Минков, К. Константинов, ранният Ем. Станев), „улицы без паваж“ и „задните дворове“ (П. Вежинов, А. Гуляшки и др.). Кризата на семейно-родовите отношения обаче се наблюдава не само в градския бит. Къснобуржоазното отчуждение, поразяващо селската душевност, разлага преди всичко семейната общност. Четвърт век след Елин-Пелиновия Божан се появяват приемниците му — Мариола („Татул“), Юрталана („Снаха“). Воленовите „диви души“ също не познават вече семейната хармония.

И все пак разколебаването ѝ е особено драматично и отчетливо именно в следевтосептемврийския период. Такова то е представено от В. Попов във „Времето на героя“. Тази творба, написана в традицията на т. нар. „идеологически“ роман, е опит да се осмислят съвременните битови и духовни процеси в плана на социалната история, политиката, морала, творчеството.

Тук те ще ни занимават от строго определен зрителен ъгъл — доколкото са изразени чрез семейните взаимоотношения, посредством символиката на Дома.

Съсредоточавайки романовото изображение в рамките на домашното пространство, В. Попов без съмнение продължава родната художествено-психологическа традиция. Но той е обрънат и към руското революционно-демократично реалистическо изкуство от средата на XIX в. Подобно твърдение изглежда неочаквано и спорно по отношение на автор, у когото сме свикнали да търсим влияния предимно от модерната англосезична и латиноамериканска литература. И все пак — съзнателно търсена или пък спонтанна, във „Времето на героя“ е налице вътрешна връзка с романа на Чернишевски „Какво да се прави“. Въпросът, който на времето тревожи цялата руска общественост, звучи настойчиво и в прозата на В. Попов въпреки специфичната ѝ конкретно-историческа проблематика и модерния ѝ изразен строй.

Сходна е и сюжетната схема: и тук любовният триъгълник е взелът, съединяващ биографическите съдби и взаимоотношения.

Но съвършено различно е разрешението ѝ. В разбирането на Чернишевски (а то е застъпено и у Тургенев, и у Толстой) фалшът и лъжата са противопозакни за семейния живот. Ето защо в „Какво да се прави“ триъгълникът

се разпада. У В. Попов, напротив, статуквото се запазва (тъкмо фалшът скрепва семейния съюз) и драмата се изгражда във фарс:

Нито той е рогаговец, нито аз любовник — размишлява Калуд, — Мария не е жертва, нито героиня, ние просто демитологизираме любовта, премахваме и това табу, превръщаме го в делничност, в удобно благо за консумиране. И ако има нещо, което истински заплашва същността на човешкия ни живот, това е това демитологизиране на любовта, приятелството, честта, на състраданието, на милосърдието, лишаването на човека от старите му устои, от непостижимите, но ясни добродетели, от моралната му същност, изградена в разстояние на десетки хиляди години — с търпение, с реки от кръв, сред милиарди трупове и разбити сърца.

С какво ще ги заменим, с какво?...

През 60-те години творчеството поставя на дневен ред въпроса, без все още да е подготвено да му отговори. И самият В. Попов охуждава своите градивни социално-етически внушения едва през 70-те години, в епическата фреска на Низината: съвременната нравственост следва да се формира с оглед изискванията на новата строителна епоха. Но в социалистическия морален кодекс трябва да залегнат и непреходните морални ценности, които човечеството е изграждало „в разстояние на десетки хиляди години“. Отхвърлим ли ги, ние рискуваме да се лишим и от бъдеще.

Така идеята за новата социална и нравствена хармония се оказва равнозначна с идеята за „единението на времената“ — за синтеза на настоящето с миналото и бъдещето. „Във „Времето на героя“ В. Попов конкретизира тази идея чрез отношението личност — Дом, възплащайки го в три индивидуални съдби — на Доктора, Илариона, Иван.

Докторът е герой на старовремския градски Дом, възпитан е с идеите на класическата хуманистична философско-моралистична традиция. Неслучайно той единствен сред останалите персонажи съхранява стародавното чувство на семейна преданост и привързаност към дома. Многозначително е и самоубийството му след смъртта на жена му: то е указание за гибелните последици от пренебрежението към „непостижимите, но ясни добродетели“ като „същност на човешкия ни живот“.

Историята на Илариона е друго лице на кризата. Това е героят без Дом — изтръгнат от селския си корен (тоест лишен от минало), изоставен от децата си (което значи: лишен и от продължаване в бъдещето), той живее по принуда в столичния град, трагически раздвоен между сегашното и старовремските си селски представи.

Единствен от тримата оцелява при новите жизнени обстоятелства Иван. Герой на модерния съвременен Дом, той е гъвкав, лесноприиспособим, без обаче да е социално перспективен — доколкото е неспособен да прозре онези по-далечни обществени потребности, които надхвърлят тясно практическите задачи на сегашния момент. В този смисъл Иван също е човек без бъдеще: той приема като неизбежност (с цинично примирение, макар не без човешка болка) „демитологизирането на любовта, на приятелството, на честта“ в условията на огромно социално-историческо ускорение. Оттук и конфронтацията му с Калуд. Последният не просто осъзнава разколебаването на „непостижимите, но ясни добродетели“, а се стреми да ги отстои и продължи чрез своите творчески търсения.

Сега по-конкретно за разграждането на Дома.

В „селската“ белетристика от 60-те години то е обусловено от миграционните процеси. В началото на десетилетието, изобразявайки разрушаването на частнособственическия комплекс, Ивайло Петров за пръв път осмисля създанието и откъм обратната му страна — като „мъртво възмущение“, като трагическа разруха. Патриархалният дом на Догановите се разпада под ударите на историята, престава да бъде „място“ на традиционния семеен сговор, ред, уют.

Сходни с тези са обобщенията на Г. Мишев в „Матриархат“. И тук Домът е изпразнен от предишното му съдържание. Мъжете са отишли на работа в града, останали са само жените. Съвременният „матриархат“ обаче се оказва уродливо подобие на архаичния семейно-родов колектив, просто печална женска общност. (Съотносимостта му с приказно-комичното „женско царство“ на Ст. Л. Костов още по-ясно откроява остротата на Г. Мишевите нравствени внушения.) Съвършено нетрадиционна е причината, сплотяваща селските жени — всяка търси близостта на другите като опора в самотата си край изстиналото семейно огнище.

По този повод — няколко думи за огнището като метонимичен вариант на дома.

И то присъства с променено съдържание в съвременните творчески светове. Няма я вече Талевата майка Султана, която всяка заран на разсъмване стъква от живите възгледи големия семеен огън. И не само в живота — няма я и в изкуството. „Любогрейната топлина“ (Елин Пелин) на общото огнище — отколешен битов спомен, е деактуализирана и като литературно-художествен символ. Баба Велика („Корени“) напразно протяга нозе към старинната кахлена печка — тя е почти изстинала. Колкото до пограждания селянин в „Отдалечаване“ (1980) на Г. Мишев, огнището изобщо липсва в неговия модерно обзаведен апартамент. В структурата на повестта символиката на домашния огън е вече „минус-похват“ (Лотман). Средоточие на семейната общност е телевизорт. Но всеки седи в хладното му сияние равнодушен към другите, зает единствено със собствените си грижи.

На времето Ив. Хаджийски определи селото като нравствена единица на традиционно-патриархалния българин⁴. Две десетилетия по-късно литературата документира гибелта на последните остатъци от патриархалност и настойчиво напомня за корените на съвременния човек в миналото. Идеята за корените първоначално бе отхвърлена от някои критици като консервативна, патриархално-тенденциозна. Впоследствие обаче стана ясно, че тя е породена от носталгия не по патриархалната старина, а по онези устойчиви морални ценности, без които би било немислимо формирането на нашия днешен комунистически морал.

Именно в такъв план — от позициите на комунистическата нравственост — утвърждаваше корените на личността В. Попов, когато се обръщаше към запуснащото село. Главното, което липсва там, са хората на бъдещето. Останали са неколцина старци; синовете и дъщерите, напуснали родния дом, за да идат в града, са смътни, гротесково деформирани силуети.

Оттук и обликът на къщите, някога „пълни с хора и добитък“. Сега те мълчат безлюдни, празни, студени — разградени. Прагматичният Спас, чиято единица „душевна“ цел е „икономиката“, ги купува една по една и окачва по чисто варосаните им стени географски карти на далечни страни (тоест пределно рационализирани семиотични изображения) и изписани с почти фотографическа точност пейзажи. Всички тези „музейни“ експонати, в еднаква степен изпразнени от живи човешки възприятия, превръщат домашното пространство в пространство на бездуховност. Ще добавим още нещо към тяхната семантика. Устремен към просторите на „големия“ свят, съвременният човек е отхвърлил (поради лекомислие или принуден от жизнените обстоятелства) не просто родовата приемственост, но изобщо Дома — най-интимната сфера на индивидуалното съществуване, дето са корените, но и продължение-то на нашия живот.

⁴ Ив. Хаджийски. Бит и душевност на нашия народ. С., 1966, 106—110.

Мотивът за продължаването на живота е другият същностен аспект на проблема за съвременната нравственост. И отново символиката на Дома става форма на неговото изразяване.

Въпросният мотив е разработен още в началото на 60-те години във „Фантастични новели“ на Ал. Геров. Ако изходим от собственото му признание, авторът държи повече на втората от тях — „4004 година“: „за да напиша нея, на един дъх написах първата.“ Като считат, и не без основание, че „сериозното дело на Геров в прозата е „Неспокойно съзнание“ (К. Янева), изследователите са склонни да я подценят — тя е образец на научна фантастика, в чиято художествена пълноценност не всички са убедени.

Всъщност двете новели са неделимо цяло и трудно могат да бъдат разбрани една без друга. „Неспокойно съзнание“ безспорно е „показателна творба“. Тя „постави обществено-идеологическото явление в съотношение с кардиналния въпрос за човешката съзнателност, и следователно — жизненост, показва една пълна несъвместимост и по този начин сурово отрече догматизма“⁵. Но конфликтът между съзнателността и догматичния рационализъм придобива допълнителна идейно-художествена дълбочина именно в „4004 година“. Кр. Куюмджиев справедливо определя новелата като п а м ф л е т, „продиктуван от отчаяние. Това не е никаква научна фантастика, а просто сатира на някои плоско рационалистични илюзии относно бъдещето на човека. . . Това е пародия на всички утопии за „съвършено“, „научно“ общество, за човешко обществитие, построено върху „разумни начала“⁶.

Геров разобличава утопиите в представителната за нашия национален светоглед плоскост — на семейно-родовите отношения.

Възкресен „по научен път“, героят заварва човечеството в състояние, което Кр. Куюмджиев окачествява като „блажен идиотизъм“. Един от симптомите му е изменената „по-съвършена“ идея за семейната общност. В огромното, удобно устроено, но неуютно пространство на космическата цивилизация любовта и зачатиято са вече отколенеш спомен, както впрочем и семейно-родовата цялост. Науката е наложила „нови етични и естетични норми“:

Сега вече не съществуват чичовци, лели, сваковци, братовчеди, балдъзи, шуреи и пр., и пр. Тези родословни разклонения се заличава от времето заедно с инстинкта за продължение на рода. Този инстинкт от хилядолетия държеше човека на равнището на скота и инсекта — бръмбар, куче или побеснял бик. Този инстинкт вече не съществува, старите майчини и бащини чувства са изчезнали. Сега радостта от децата е друга — не кръвна, а мисловна, духовна.

Показно-дълбокомисленият патос на цитата е указание за ироничната двузначност на понятието „съвършенство“. Никой от любезните жители на новата цивилизация не си дава сметка колко стерилна — безпочвена, а отгук и безперспективна — е тя без „световното“ (семейно-родовото) дърво. А героят крачи със своите „атавистични“ инстинкти — с мисъл за „моята Магда и нейната усмивка“, в очакване да срещне жена си и майка си, да види своя п р е д и ш е н дом. Накрая, уморен от новия свят, той натиска сънния си бутон с надеждата, че след хиляди години отново ще бъде възкресен — но за нов, „органичен“ живот: „Това ще бъде много хубаво. По-хубаво, отколкото е сега.“

Финалът на новелата съдържа дълбока трагическа ирония. Това „да се зараждаме в спруветки“ не е разрешение — напротив, вече само по себе си

⁵ К. Я н е в а. „Неспокойно съзнание“ — бележки за художествената идея и нейната реализация. — Литературна мисъл, 1979, кн. 5, 64–84.

⁶ Кр. К у ю м д ж и е в. Мъченикът на земния рай. — Съвременник, 1982, кн. 1, с. 383.

изключва възможността „да растем като малки деца с всичките трепети на душата, после да се срещнем, да учим заедно, да се оженим. . .“ В живота, отрекъл естествените телесни радости за сметка на „мисловната, духовна“ радост, няма перспективи за човешката интимност, семейството, дома.

Така, забързан към бъдещето без памет за миналото си, човекът в 1994 година се оказва „като витаещ“ в „Космоса, дето няма посоки в звездния безкрай“⁷.

По времето, когато се появи новелата, а и дълго след това, тази трагическа ирония не беше усетена. Критиката неслучайно я забелязва едва сега. Защото в светлината на съвременния ни социален и духовен опит ние все по-ясно разбираме, че мидрата загриженост за продължаването на живота нерядко липсва в нашите забързани делници.

Такава е по същество Геровата идея. Оттук тънката насмешка над човечеството, пренебрегнало „инстинкта за продължение на рода“, и пародираната представа за изкуствено възсъздадената семейна общност, от която е изгонена емоционалността. В този смисъл „Фантастични новели“ могат да бъдат определени като началото на тенденцията към „разграждане“ на Дома. Оттам именно тръгват В. Попов („Корени“, „Времето на героя“ и „Вечни времена“) и Г. Мишев („Матриархат“), а заедно с тях Ем. Манов („Ваня и статуетката“), П. Вежинов („С дъх на бадеми“ и „новата“ му проза) и редица други.

До краен предел заострен и трагически интониран процесът на разграждане на домашното пространство се разкрива в творчеството на Д. Коруджиев, Г. Величков, Р. Сугарев, Л. Петков, Н. Стоянов. Посочените автори утвърждават не само геровската тема за „непокойното съзнание“ — нов етап в развоја на българската художествено-психологическа традиция. Те доразвиват и Геровата идея за Дома — съхраняването му е необходимо условие за продължаването на живота.

Най-категорично е извяена тази идея у Д. Коруджиев — в повестта „Подозрението“ и особено в сборника „Невидимият свят“.

Тревога за бъдещето на съвременното човечество, на живота — такъв е патосът на една група разкази в този сборник. Ще обърнем внимание върху символиката на Къщата в разказа „Цветовите на душата“. В някакво абсурдно пространство, осветено от лампи вместо слънце („по всяко време, дори и сега, в дванайсет часа на обед“), героят и семейството му отчаяно се катерят към някаква къща.

Трябва да е изтекла част от кръвта ни, но не чувствуваме умора, нито пък свеж-даме глави. Дори когато падаме, дори когато лазим, очите ни, вече разбиращо отпра-вени към нея, понякога сияят.

И настъпва най-сетне „мигът на благоволенieto“, височината е преодоляна, къщата достигната.

Но там се оказват само „неизмазани тухли, счупени прозорци, вътре свири вятър. Влизаме. Заставаме по средата на голямото и празно помещение, но така, че да виждаме през прозорците небето. Свиваме се — духа отвсякъде“.

Драмата на съществуването без дом, чийто пролог писа през 60-те години Геров с „Фантастични новели“, у Коруджиев е доведена до кулминацията ѝ. Забързан да догони времето — на всяка цена, без оглед на средствата, без мисъл за последиците от това, човекът се изправя пред един окончателно рухнал, т. е. непостижим Дом. Той вече дори не е изпразнен от съдържание, както у Геров и следовниците му, но е превърнат буквално в купчина развалини. Лампите са изчезнали във финала на разказа и в тъмнината става ясно, че „старите значения не съществуват“; че и „тази къща на която се надявахме

⁷ Вж. М. Драганов. Духовност на българския селянин. С., 1974, с. 173.

влиза в пределите на засегаемото, в пределите на общото“, тоест стандартното, унифицираното.

Има и друго в този разказ, изискващо гълбинен критически прочит. Посредством отчаяното катерене, лазене, домогване на персонажите си Д. Коруджиев несъмнено е изразил една традиционна черта на българския национален характер — човек, който не е дигнал през живота си къща, нищо не е направил. Но героят, излязъл „в пределите на засегаемото, в пределите на общото“, разширява авторовите идейни внушения далеч извън националната характерология. Той не е просто българският човек, но човекът изобщо в модерната съвременна епоха — уязвим от технократизма и стандартизацията, застрашен да изгуби в условията на насилие, тероризъм и войни духовната си цялостност и личността неповторимост.

Така проблемът Човек — Дом бива изведен вече в пространствата на „големия“ свят, отразени в „невидимия свят“ на мисълта и емоциите. Това обяснява „странностите“ на Коруджиевата проза в отношението ѝ към класическите реалистични образци: животът изглежда хаос и дисхармония; героят е дълбоко раздвоен, пронизан от чувство за някаква тъмна заплаха и вина; физическата му действеност е представена като тревожно лутане по улици и коридори, в някакво като че ли абстрактно пространство и време.

Всъщност такава е видимостта. Защото пространството на „невидимия свят“ не е абстрактно, а по-скоро неизброчно, то кънти от „милиони провиквания“ („Безбрежие, безбрежие в очите...“, възкликва героят в „Цветовете на душата“). В него ще „чуем“ гласовете на Р. Тагор и Фелини, на Бергман и Бунюел, ще доловим дишането на приказния Андерсенов свят. И сам героят, изправен на пръсти сред своето „безбрежие“, неспособен да разкъса мрежите на безсилието си, размахва юмруци и крещи: „Унгарети, Кампана, Саба, Монтале, Луци, Пазолини, Пиколо, Куазимодо!“

Всички тези гласове, провиквания, крясъци имат особено структуроорганизиращо и идейнооформящо предназначение: те са „цитати“ от чужди светове, които, въввлечени в текста, „отварят“ неговото идеологическо пространство към „безбрежието“ на „големия“ свят.

Коруджиев „цитира“ по различен начин. Той може просто да назове поименно един или друг творец. Или ни отправя към него посредством персонажите му(например чрез Гора към Р. Тагор). Или пък възобновява неговите структурни похвати (някоя асоциативни преходи в плана на белетристичното пространство подсещат за кинематографическите експерименти на ранния Бунюел).

Подобно усвояване на чужди философско-естетически или структурни решения не е новост за словесното изкуство. Има го у Пушкин, а по-късно у Пруст, Т. Ман, Х. Хесе... Познава го и българската художествена традиция („Епопея на забравените“, „Под игото“ и т. н.). Системно е известно „трансплантирането“ на чужди идеи в съвременната ни литература — у Д. Димов, П. Вежинов, Бл. Димитрова, В. Попов („времето на героя“ е в еднаква степен ориентирано към библейските сказания, към класическата хуманистична философия и към теориите на Н. Винер). Според изследователите „цитирането“ е средство да се преодолее линейно-екстензивният характер на словесните изображения⁸ — качество, от което прозата на XX в. все по-енергично се отграничава в името на един по-синтетичен художествен изказ.

При Коруджиев „цитатите“ имат допълнителни функции — те разширяват пространствено-временната вместимост на изображението. (Оттук и „безбрежието в очите“ на героя от „Цветовете на душата“.)

⁸ Вж. Ю. И. Левин. Линейность речи и ее преодоление. — В: Третья летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Тарту, 1968, 35—38.

И възниква въпросът: какво цели „отварянето“ на „невидимия свят“ към нравствените и творчески вълнения на съвременното човечество?

Отговора ще намерим в стиховете на осемте италиански поета, чиито имена на скандира героят от споменатия разказ. (У нас те са антологично представени за пръв път през 1967 г.) Търсенията им са обобщени от У. Саба: „Убежище е всеки вик, събуден от страдание.“

Същото това внушение изразява героят в сборника „Невидимият свят“. Така той възплава нашето — българското — присъствие в съвременната модерна епоха, и заедно с това пагубните последици, които ни застрашават, ако пренебрегнем грижата за бъдещето.

В последно време тревогата за бъдещето на нашата цивилизация става основен проблем в цялата социалистическа литературна общност. У нас той занимава Радичков, поставя го с особена острота Айтматов в „Денят по-дълъг е от век“. Тревога изживява очевидно и Коруджиев. Указание за това е образът на рухналия, непостигнат Дом. Необходимо е да отбележим нееднозначната му семантика. Наред с болката за човека, поставен в „пределите на общото, засагаемото“, този образ изразява надеждата ни да намерим в интимното пространство на Дома убежище от страданието, но и опора за продължаването на живота.

ЕЗИКЪТ НА ВЕЩИТЕ

Пряко свързан със символиката на Дома, този проблем е от първостепенна важност в моделирането изобщо на художественото пространство. Защото постигането на човешката природа в изкуството е немислимо извън света на вещите. Това важи най-вече за реализма, който, както изтъква М. А. Гуковски, „я обяснява посредством средата и я отделя от средата“. Ненапрасно в класическите реалистични образци така обстоятелствено се описват природата, костюмите, интериорът. Те са изходно начало и необходима предпоставка за изграждането на индивидуалния характер. Достатъчно е да напомним за предметно-битовия декор у Плюшкин, за безредието у Ноздрьов, най-сетне — за грубите недодялани мебели, които сякаш крещат: „И аз съм Собакевич!“

Аналогични са функциите на битовата обстановка в българската литература през Възраждането, а и до началото на новия век. Музеят на хаджи Генчо „говори“ за дребнавия му практичен характер; мезетата, ракията, пушките са указание за юначествата на дядо Либен. Показателни са и интериорните описания на чорбаджи Марковата къща, особено на стаята, „назначена за гости“. „Малка, весела и спокойна“, „постлана и украсена по тогавашния нехитър и оригинален вкус“, тя излъчва хармония и строг патриархален ред — същия, който скрепява живота на стопанина и многолюдната му челяд. Одаята и градинката в повестта за дядовата Славчова унука също са огледално отражение на нравствената чистота и наивитета в българския старовремски живот.

„Но не битово-етнографското съдържание на българския пространствен модел ще ни интересува в случая, а едностранната определена от човека спрямо неговото външно обкръжение в ранните етапи от националния ни художествен развой. Тогава, както е известно, образът на света се формира по законите на традиционното обектно-изобразително повествуване в съответствие с гледната точка на въздесъщия разказвач-демиург. Функция на авторовото обектно-епическо съзнание, персонажите са едностранно зависими от социалната, и в частност — от предметно-битовата среда. Последната не е просто „място“ на физическата им активност, а и фактор, мотивиращ поведението им и предопределящ психиката им. Ето защо смяната на

средата задължително влече след себе си промяна в духовната им същност. У Павел от „Гераците“ — такъв, какъвто се завръща от града, — няма и помен от онова, което е бил преди. И Захаринчо, който завинаги напуска родното гнездо, вече няма да е същият. . .

Еднопосочната детерминираност на героя от средата остава основен принцип на изображението чак до края на 50-те години. Според вярното наблюдение на Б. Ничев „в голямата релация на романовата поетика човек-среда литературата ни абсолютизираше втория елемент — средата, подчинявайки човека изцяло на нея“⁹. И наистина — предразположена към падението по силата на дребнобуржоазния си произход, Ирина („Тютюн“) е духовно чиста, преди да се откъсне от своите, подобно на стаичката, дете „имаше само желязно легло, маса, върху която стоеше просто елипсовидно огледало, и етажерка с книги“. (Впрочем, съдържанието на книгите е първият сигнал за несъответствието между произход и социални влечения.) От деня, когато встъпва в луксозния свят на „Никотиана“ като „вещ от инвентара“ му, като „част от собствеността на Борис Морев“, започват трагическите преобразования на героинята. Д. Димов настойчиво подчертава това понятие „с о б с т в е н о с т“ и произтичащите от него последици:

Момичето, което ходеше на срещи при параклиса, се бе превърнало неусетно в приятелка на женен мъж, после в любовница, която приема подаръци, след това в метреса, която изисква почит, и най-сетне в хитра, безскрупулна жена, за която бе все едно дали ще я почитат или не.

От началото на 60-те години господстващият традиционен обектно-епически тип повествование започва да се разколебава, да влиза във взаимодействие със субективно-психологическото изразяване. Персонажите постепенно се освобождават в една или друга степен от опеката на разказвача-демиург, структурната им активност става по-многообразна: наравно с физическата им подвижност се засилва мисловно-емоционалната им действеност. Значима характеристика на човека е вече и разкрепостеното му „неспокойно“ съзнание.

Тогава връзката човек-среда придобива допълнително, обратно измерение. Персонажите стават способни с а м и да формират с о б с т в е н о т о си жизнено пространство — и не само чрез физическите си действия, а и по силата на паметта, илюзиите, въображенията. Така белетристичният континуум — скрепяван до този момент от единствената гледна точка на традиционния разказвач и поради това структурно однороден, неиндивидуален, съществено се усложнява. Той е вече разчленен на множество „проективни“ (тоест формиращи съобразно с вътрешната гледна точка на един или друг герой), субективно-психологизирани сфери, всяка от които притежава собствен порядък и строеж. Подобно разчленяване предполага по-дълбоко проникване в дълбините на индивидуалната душевност и е в съответствие със стремежа на съвременното творчество към по-синтетичен белетристичен изказ.

Посочените изменения водят към промени в подхода и към вещната среда. Те засягат преди всичко нейните к о л и ч е с т в е н и аспекти. Насочена към „микросвета“ на персонажите, литературата се отказва от подробното възсъздаване на обектото, окръжаващите ги предмети и т. н. Тенденцията към ограничаване на битовата обстоятелственост, изявена още в началото на века (от Елин Пелин нататък), през 60-те и 70-те години се задълбочава до степен, при която вещите почти напълно изчезват от кръгзора на даден герой, превръщат се в „минус-похват“.

По същото време обаче в творби като „Неспокойно съзнание“, „Ваня и статуетката“ на Ем. Манов, „Момчето с цигулката“ и „С дъх на бадеми“ на

⁹ Б. Ничев. Съвременният български роман, с. 178.

П. Вежинов се забелязва подчертано влечение към вещно обилие — то прави горното твърдение да изглежда пресилено, невярно, едностранчиво.

Всъщност противоречието е само привидно. Националният пространствен модел придобива днес една качествено нова характеристика, неприсъща за класическата реалистична традиция.

Става дума за езика на вещите като елемент на качествено нееднородните, индивидуализирани субективно-психологически пространства на персонажите. Явлението е свързано с тенденцията към „разграждане“ на Дома, за която става дума по-горе.

Откриваме го за пръв път в „Неспокойно съзнание“. Тук „разграденият“ дом е жизнена среда на един човек, духовно смазан от култовската действителност. Последният и най-трагичен сред ударите, които е понесъл, е загубата на близките му хора. В запустялото семейно гнездо единствено „околните предмети изпълваха очите ми“. Вещното обилие, регистрирано в най-големи подробности, сякаш от автомат, тук внезапно придобива функции, различни от тези в традиционния реализъм: в структурата на повестта то е равнозначно със „страшната пустота, невероятната самота, която ме обгръщаше като една прашинка в безкрайната вселена“.

В света на изкуството вещите винаги са били знак за човешката духовност. Но в компактното, еднородно (спрямо персонажите) класическо белетристично пространство те — нека отново да напомним, — функционират като д е к о р, който само н а й - о б щ о изразява социалната характеристика на човека — не и индивидуално-психическата му определеност и своеобразие. Еднаква е например семантиката на предметния свят в чорбаджи Юрдановия дом („Под игото“) и за бащата-изедник, и за синовете-бунтари. В една и съща — структурно еднородна — среда съществуват и Юрталана със Севда, и Мореви — бащата и тримата му сина, и Делиите от романовата поредица на Ем. Манов, и Тошаврови от Караславовия роман - епопея — въпреки различните им жизнени позиции и духовен строй.

В съвременните пространствени построения, където континуумът на всеки персонаж може да бъде моделиран съобразно собствената му емоционална и интелектуална нагласа, вещите „заговарят“ по-иначе. Конкретният анализ ще покаже, че в поредица значими новаторски образци те оформят характерологията на човека вече със самото си н а л и ч и е или о т с ъ с т в и е в неговото индивидуализирано пространство.

Един от първите, които предусещат тази нова функция на вещната обстановка, е Ем. Манов. В сборника „Ваня и статуетката“ (1967) той изобличава проявленията на потребителството още в следдеветосептемврийския обществен кипез. Светът на неговите герои — неочаквано претъпкан с предмети на еснафския бит, рязко контрастира с довчера високите им идейни стремления. Връзката вещност — бездуховност е доразвита и задълбочена по-нататък от П. Вежинов. Трактовата на вещния свят в сборника „С дъх на бадеми“ и преди това в „Момчето с цигулката“ е съзвучна с „вещизма“ в съвременните западноевропейски литератури.

Само че тук — при Вежинов (както впрочем и при Ем. Манов), измеренията на бездуховността са специфично национални, конкретно-исторически. Вече не пренебрежението към човешката неповторимост (както в „Неспокойно съзнание“ и „Пътища за никъде“), а ситото еснафско благополучие в условията на социално-икономическо стабилизиране е факторът, който поразява човешката нравственост.

Поради това битовият облик на Вежиновото белетристично пространство е друг в сравнение със скромно подредената, но озарена от духовна взаимност къща от Геровата повест. В „С дъх на бадеми“ белетристът ни въвежда в ком-

фортно обзаведените апартаменти на столични сноби, карьеристи и светски съблазнители. В тях има само вещи — не и уют, нито пък помен от непреходните морални норми, които са поддържали българския човек през вековете.

Така осмислена, вещната среда става символ на „затворения“, застинал, духовно принижен еснафски бит — обременяващо личността пространство на откровена враждебност или прикривана неприязън, на нравствена несъвместимост, егоизъм, отчужденост и равнодушие, в разрез със стремлението на съвременния българин да се извиси към просторите на Мирозданието. Тук вече липсват стародавният семеен континуитет („Мъжът, който приличаше на зорница“, „Баща ми“ и „Процесът“ на Вежинов, „Дърво без корен“ на Хайтов и др.), строгият ред и морал.

Поради това и вещите оживяват (понякога буквално, както във Вежиновата новела), контрастно противопоставени на духовните стремления — подобно на немитите съдове в кухнята, „знали“ срещу „мъжа, който приличаше на зорница“, „с кръгли уста, които дъхят на остарели гостби, сред трохи и увяхналата от оцета маруля“. Сега те не просто оформят естествената жизнена среда на персонажите. Те изразяват една обективна нейна характеристика, постигната в средновековното словесно-художествено изображение, но деактуализирана в по-късните етапи от българския литературен развой.

Върху тази характеристика обръща внимание Д. С. Лихачов. Той я обозначава като съпротивление на средата и твърди, че в зависимост от това „действията могат да бъдат твърде разнообразни по своя характер“¹⁰.

Тя неслучайно бива възобновена в субективизираните индивидуални светове, постигнати в най-новата българска проза съобразно с вътрешната мяра на човека. Защото действията в тях се оказват наистина „твърде разнообразни“. Многообразието им се дължи наред с другото и на това, че, както вече отбелязахме, вещите са релевантни спрямо духовния строй на даден герой чрез наличието си в неговото психологизирано пространство. Ще повторим — структурно значимо е и отсъствието им.

Ето например „Барьерата“. Събрани под общ покрив, персонажите се извяват в една и съща предметна среда — но са по различен съотнесен с нея (а не, както до началото на 60-те години просто отнесени към нея). В света на Манев на преден план е изведено обилието на вещи — указание за безплодни сизифовски усилия (били те физически или творчески), за статика и сковаваща непреодолимост на земното притегляне, за това, че в мудната еднообразна върволица на делниците човекът е неспособен да вдигне поглед напред и нагоре.

В света на Доротея вещите имат съвършено друга стойност; те просто отсъствуват в него. Момичето идва в дома на Манев наистина като „птичка божия“ — безразлично към бита, „до възможната максимална степен освободена от материалната духовност“¹¹. Но тъкмо поради това тя не познава и „съпротивлението на средата“. Всичко ѝ се удава с някаква чудесна, невероятна лекота. Тоест нейното индивидуално душевно пространство е леко проходимо, лишено от бремето на материалността. Същите онези предмети, сред които Манев с усилие диша „горещият въздух“ и „мъкне натежалите си крака“, стават странно обтекаеми, когато тя ги докосне, сякаш „нямат никаква тежест в ръцете ѝ, просто сами се плъзгаха по местата си“.

След казаното дотук можем да обобщим:

Езикът на вещите е първостепенен смислообразуващ и нравственоразличителен критерий в качествено нееднородните субективно-индивидуални

¹⁰ Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1971, с. 385.

¹¹ Б. Ничев, *Остро нравствено зрение*. — Пулс, 1976, бр. 13.

зирани светове на съвременните персонажи. Отсъствието на битова предметност при определени условия маркира освободеността на човека от обременяващите условности на бита, от еснафското потребителство и конформизма. И обратно — материално-вещното обилие, което е било основна, задължителна предпоставка за формиране на отношението човек-среда в класическия реализъм, сега се преосмисля като равнозначно с повърхностно-емпиричните представи за света, регламентиран от предварително зададени формули, лишен от високи нравствени идеали, затворен към просторите на духа.

ВЪЗВЪРНАТИТЕ ДОМАШНИ УСТОИ

Носталгията по Дома в прозата от 60-те и началото на 70-те години е извънредно интересна от социално-психологическа и нравствена гледна точка. Тя възниква поради частното отслабване на връзките с традицията в определени моменти от нашето днешно обществено развитие и сигнализира за обусловените от това отслабване прояви на морална недостатъчност в поведението на съвременната личност.

Но същата тази носталгия е указание и за стремежа към усъвършенстване на социалистическия начин на живот, към хармонизиране на обществените и етически взаимоотношения. Защото от средата на миналото десетилетие насам тя поражда нови, твърде любопитни естетически явления. Паралелно с тенденцията към разграждане се забелязва процес на вторично стабилизиране (съграждане) на Дома и семейната общност. Тоест българската проза отново се връща към традиционните значения на домашното пространство като „място“ на душевна пълнота, съгласие, хармония, актуализирайки утвърдените през многовековното ни историческо развитие норми на колективен семейно-родов живот.

Но тяхното актуализиране днес се извършва на друго, по-високо концептуално равнище. В образа на Дома заедно със стародавните духовни ценности са обхванати вече и онези съвременни нравствени изисквания, които възникват в динамиката на новата епоха и съставляват същностен елемент от моралния кодекс на новия трудов човек. Подобен синтез става възможен благодарение на започналата към началото на 60-те години преоценка на националното ни историческо наследство. Тя именно предопределя новаторския облик на Дома, постигнат от литературата на развитото социалистическо общество. В него са диалектически помирени настоящето с опита на миналото, Движението — с Покоя, преходното — с вечното, традициите — с перспективите на нашия днешен живот.

Влечението към синтез, изявено на равнището на социално-етическата проблематика, има и собствено-художествени, структурни измерения. Традиционното битово-пластическо изобразяване на Дома, при което семейно-родовата приемственост се осъществява чрез разгърнат разказ за живот на няколко поредни поколения, днес е само една от възможните форми на художествена организация. Наравно с нея в прозата на 70-те години се налага и един по-различен тип изразяване на приемствеността, който отменя задължителното линейно-екстензивно разгръщане на повествуването. При това положение домашното пространство става по-компактно — „снема“ в синхронен план минало, настояще и бъдеще, и се отличава с повишена степен на знаковост. С други думи, в определени случаи то възхожда към притчата и иносказанието, което го прави художествено-утопично от гледището на битовата достоверност. По този начин Домът представя модел на света — не просто такъв, какъвто светът е, но какъвто трябва да бъде.

Характерен пример за подобен новаторски подход към домашната сим-волика ни дава романът на Д. Яръмов „Балканска поема“ (1981) — опит да се изрази спецификата на българския исторически развой в контекста на балканската етническа общност. Според автора траен белег на тази специфика е устойчивостта на семейно-родовата цялост. Последната се оценява (в съгласие с обобщенията на Талев и Караславов) като основна структурна единица на нашия национален живот през вековете.

Изразявайки диалектиката на преходното и трайното в историята, Д. Яръмов постига динамиката на времето освен в плана на събитийността, още и посредством структурната нееднородност на повествователния поток. В необратимия бяг на столетията закономерно се изменя и гледната точка на българския човек към света. Ето защо фолклорната стилизация постепенно отстъпва пред повествователни форми от по-късни епохи: житийния разказ, хрониката, летописа. От своя страна вечното, устойчивото начало в народната история е представено чрез семейно-родовото дърво. Символ на неговата непреходност е повторителността на имената, с които са названи персонажите — представители на рода, както и на ролите, които те изпълняват в живота на общността.

Именно повторителността е основата, върху която „Балканска поема“ се разграничава от традиционния романоепически разказ. Д. Яръмов очевидно търси не толкова многообразието, колкото м о д е л а на живота. Това обяснява факта, че битовата конкретност е сведена в романа към типовото, знаково обобщено, а човешката единица се изявява в историята на рода чрез с и г н а т у р а т а си — име, социална роля.

По такъв начин „Балканска поема“ се оказва продължение на линията, очертана през 70-те години от „Низината“ на В. Попов и трилогията за Цибрица на Г. Алексиев. В творчеството на двамата романисти са особено нагледни структурните трансформации на домашното пространство, за които стана дума по-горе. Епично по своя обхват, но к в а з и е п и ч е с к о на равнището на художествената организация, то — ще повторим — възхожда към индизказателност, притчовост, тоест отличава се с повишена степен на знаковост.

И тъй за разлика от метафорическите, „миметични“ построения в класическия реализъм Домовете, изобразени от В. Попов и Г. Алексиев, „говорят“ повече, отколкото „казват“. Художествено-утопична е например „любогрейната топлина“ на огнището в Толовия Дом — най-вече в „Горещници“. Според Г. Алексиев тя е безусловна необходимост за историческото устояване на общността. Докато гори семейният огън, над който ревниво бди старицата Вида, той ще бъде опора не само на човешката единица, но и на колективните идеологически и социални тежнения.

Но сега, в средата на 70-те години, тези тежнения се оценяват като нежелими от стародавните нравствени норми, от народните обичаи и култове. Оттук и централното място, отредено в света на Г. Алексиев на безсмъртната жрица-пророчица Вида — нейният образ се явява сред пламъците на огнището всеки път, когато за селото настават трудни дни. В разрез със сектантското пренебрежение към духовните традиции, характерно за 40-те и началото на 50-те години, Г. Алексиев настоява в съвременната ценностно-духовна система да бъдат привлечени и усвоени и стойностите от по-ранните етапи на българската история, по необходимост отхвърлени в периода на началното социалистическо изграждане.

Стремлението да се постигне м о д е л ъ т (а не само конкретността) на българския исторически живот поражда още един нов момент в трактовката на Дома. Става дума за разширяването на неговата съдържателна вместимост. Семейно-родовият живот на Толовци, който е водещата линия в романа, е

ситуиран в техния дом, но и на хълма Горуна (там са Толовите кошари). В структурата на творбата този хълм изпълнява извънредно разнообразни семантически функции: той е по същество Дом, но и идеологическо „място“ — гробище (тук са погребани Толовите мъртви и заедно с тях всички паднали в националните и класовите битки на общността), оброчище (тук се извършват колективните жертвоприношения), народно събрание (оттук се подемат понататък борбите за социална справедливост).

Така посредством Горуна, Г. Алексиев на практика прехвърля мост от Дома към цялата система от топоси, присъщи на традиционното метафорическо реалистично пространство (църква, община, училище, кръчма и т. н.)¹², за да ги синтезира в един нов — „квазиепически“ (Б. Ничев) тип домашно пространство. Тенденцията към синтез е изявена и в образа на Вида. Героинята не е само патриарх на рода, но и негова жрица (т. е. култов служител), и водачка на общността във всичките многообразни проявления на нейния живот.

Очевидно семейно-родовото пространство не е вече само един от топосите, както в традиционното романово повестуване, но тяхно обобщение, техен з н а к. В двуединството си с Дома хълмът Горуна поема функциите и на Църквата, и на Кръчмата, и на Училището, Общината. (В случая той се явява и своеобразен партиен клуб, подобен на този в „Обикновени хора“.) Той обединява всички обществено-идеологически средища на българския живот, взети заедно. Ето защо в хода на разказа съвсем рядко се споменава за църквата или за училището. Колкото до кръчмата, в структурата на „Кръстопът на облаци“ и „Духовете на Цибрица“ тя функционира като „място“ единствено на персонажите от „другата страна на барикадата“.

Откровено условен, в най-висока степен знаков е и вторично съграденият съвременен Дом в „Низината“. За разлика от „Корени“, В. Попов се интересува тук от хората, напуснали нивите и родното село, за да идат на огромните промишлени строежи. Това съществено видоизменя представата за семейно-родовата приемственост, заявена през 60-те години в „Корени“. Епически разгърнатото и отворено за веянията на историята пространство на Низината дава възможност тази представа да бъде обновена, осъвременена и новаторски оформена.

С „Низината“ В. Попов фактически изчерпва (за себе си) темата за „разграждането“ на Дома, разгърната в разказите за запустяващото село. Заедно с „вечния селянин“ (Б. Ничев) Манаси Миланов изгаря къщата му — гнездо на тъмни частнособственически инстинкти, знак на Застоя и духовната затвореност. Сега обаче паралелно с разрухата на старовремския селски бит белетристът пресъздава градивните социално-творчески проявления на съвременния човек, чийто същностен елемент е измененото отношение Човек—Дом.

В епическата фреска на Низината той извежда на преден план не „последните мохикани“, а техните потомци. Деформирани, неясни силуети в „Корени“, сега те са съзнателни, целеустремени, романтично извисени личности. Това са хора, дошли на строежа със съзнанието си на селски чада — но доброволно, с правото си на личен избор, завинаги скъсали (както Димитричка и Григор Манчев) със старовремската консервативност на своите предци.

От този именно човешки материал В. Попов моделира съвременния български Дом, актуализирайки посредством него най-ценното от нравствеността на предишните поколения. Животът, диалектически уравнивесил Настоящето Бъдещето и Миналото, Движението с Покоя, изпепелява къщата на Манаси Миланов. И пак той съгражда на нейно място — тук, в Низината, Дома на Мечкаровите.

¹² По-подробно по този въпрос вж. Б. Н и ч е в, Съвременният български роман.

Това е дом едновременно и старовремски, и съвременен.

Старовремски — защото в него е грижливо запазена „паметта“ за миналото, за корените. В. Попов реставрира за съвременната ни проза символиката на старата икона, съществено видоизменяйки я: на нейно място в домашния олтар са поставени снимките на селската къща, от която Мечкаровите са тръгнали по „големия“ свят. Въздигнати в семейна реликва, тези снимки имат особена смислова значимост. За разлика от експонатите на бездуховния Спас в „Корени“, те са свързани с интимно-човешки, живи, трайни изживявания.

В. Попов нарочно подчертава непосредно-личния, интимен характер на домашното пространство. Мечкаровите са представени по време на техния семеен съвет. Както някога в патриархалната задруга, всички заедно обсъждат поведението на един от членовете на рода. И тонът на обсъждането напомня за отколедните времена. Защото общността е скрепена от култ към труда, от взаимно уважение, строг йерархичен ред, усет за традиция. Но заедно с това на вниманието ни се налагат и онези съкровени лични трепети, които патриархалният българин не е имал правото и смелостта да изяви открито. Става дума за „редовната любовна радост“, която двама млади от Мечкаровите са прекъснали заради съвета, но която продължава да тревожи мисълта и сетивата им.

Изглежда в старовремския съвременен Дом отново са намерили мястото си „първичните биологически инстинкти“, които човечеството от новелата „4004 година“ пренебрежително подминава заради „мисловната, духовна радост“. Без съмнение В. Попов е изписвал тази сцена, съзнателно успоредявайки я с Геровата творба. Защото той също като Геров защитава емоционалната цялостност на човека — без нея разумът би бил безсилен да постигне хармонията на битието и общността ще е неспособна да пребъде във времето.

Наред със стародавните нравствени и емоционално-психически стойности Мечкаровият Дом обхваща в себе си и новите — отвоюваните в нашата епоха „на големи скорости“. Хората в този дом са „подвижни“ не просто защото са непрекъснато в движение (след време те ще се пренесат на друг строеж), в разрез с някогашния уседнал и затворен селски бит. Много по-съществена е тяхната духовна разкрепостеност, творческата им съзнателност и целеустременост, активното им присъствие в съвременното обществено съзидание, чувството им за историческа отговорност и личностна значимост.

Така изобразени, потомствените строители Мечкарови връщат най-новата ни проза към „спомена“ за семейно-родовото дърво — символ на хармонията и подредеността на битието. И все пак най-същественото в образа на техния Дом е актуалното му идейно-нравствено съдържание — поредно доказателство за отговорната социално-регулираща и художествено-прогностична мисия на изкуството. Защото утопичният (такъв, какъвто трябва да бъде) Мечкаров Дом е коренно различен спрямо утопиите, които Геров изобличаваше в началото на 60-те години. Той е „място“ на една действително „свършена“, „разумна“ (Герова) човешка общност — въввлечена в „големите скорости“ на съвременния свят, но съхраняваща и пренасяща към бъдещето онези непреходни, „ясни добродетели“ (В. Попов), от които човекът неизменно се е нуждаел по пътя си във всички исторически епохи.