

# МЯСТО, СИТУАЦИЯ, НАРАТИВ

Юлиан Жилиев

## ABSTRACT

The text examines the spatial aspects of narration and their interpretations in the fiction and the cinema.

## KEY WORDS

space, spot, topos, position, situation, narrative

## РЕЗЮМЕ

Текстът изследва пространствените аспекти на разказването и интерпретациите им в белетристиката и киното.

В свое есе Джон Фаулз посочва от вълнуващите го и предизвикващи интереса му драматични ситуации един краен случай, при който героите се оказват затворени – заседналият асансьор, пустия остров, джунглата, яхтата, стаята, самотната къща, колата в мъглата... ([Fowles 1998](#): 5). Примерите за тези „места на затваряне“ са взети от Бергман, Голдинг, Дефо, Антониони, Йонеско, Пинтър, сестрите Бронте, от литературата, театъра, киното. (В романа „Колекционерът“ и в новелата „Горкият Коко“ на Фаулз се среща подобна ситуация между похитител и жертва, съответно, в отдалечена къща и вила.) В същото есе авторът отбелязва, че „да пишеш роман през 1964 г. означава невротично да съзнаваш, че прекрочваш преди всичко във владенията на киното“, че „всички ние под четиридесетте пишем кинематографично; нашето въображение, непрекъснато захранвано с филми, „изстрелва“ сцени и ние даваме описание на изстреляното“. И свързва оцеляването на романа с необходимостта да стесни обсега си до това, което друга техника за запис не може да запише, иначе казано „всички зрителни и звукови последователности от събития“ (между които външния вид на хората, техните движения, местата, обстановката...). Фаулз не изглежда да е премахнал всичко това и да е лишил читателите от едно или друго измерение на реалността. Пет години по-късно „Жената на френския лейтенант“ е посрещната с голям успех, а след още дванайсет, въпреки всички опасения и напразни опити, тази „нефилмируема книга“ е екранизирана от Карел Райс по сценарий на Харолд Пинтър; така с „новия кил (кораб)“, както Фаулз нарича в текст от 1981 г. този сценарий, творбата (с Мерил Стрийп и Джеръми Айърнс на борда) поема пътя си в киното, също с голям успех. Според този текст той, Джон Фаулз, никога не е смятал, че киното „убива“ романа и отбелязва, че филмът и романът са двата най-близки начина да се разказват истории, но именно техниката е тази, която така отличава двете изкуства; филмовата версия е вярна не толкова на книгата, колкото (съобразно публиката) на киното. Фаулз признава, че друг би взел за страшно забавно, но на самия него не му било до смях, когато някакъв човек от студийната реклама се появил ненадейно в Лондон и поискал да знае защо нищо не е направено за романизирането на Пинтърския сценарий ([Fowles 1998](#): 34).

Както ни се стори, в казаното от Фаулз се долавя леко, по-скоро конвенционално противоречие, свързано с „обсега“ на романа, породил по-късно боязънта дали по принцип сценаристът може да натъпче в малка пътна чанта онези описателни пасажии, исторически отклонения, характеристики на героите и всичко останало, което обемистият куфар на романовата форма по замисъл и конкретно е съдържал (метафората е на Фаулз). Самият Райс, не по-малко известен като критик и автор на сравнителни анализи на литературни произведения и техните екранизации, вече е писал, че „колкото по-пълно романистът използва свободата на своето изразно средство, толкова по-трудно е да се екранизира творбата му“, но и че „екранизирането на един роман не освобождава автора на филма от задължението да създаде една цялостна творба в областта на собственото си изразно средство“; или „трябва да имаме предвид не

толкова количественото съотношение между звук и образ, колкото акцентирането на визуалната експресивност“ (Знеполски 1986: 376–378). Всъщност „романовите“ опасения с оглед на киното не биха могли да „стесняват“ писателя какво, как и доколко да изобразява и описва, за да постигне онези „драматични ситуации“, които вълнуват Фаулз в литературата, киното или театъра и каквито сам предлага на читателите си в произведенията си, с тази уговорка, че „драматизмът“ в прозата, както се знае, не е от порядъка на сценичния или екранния, нито е перцептивно съизмерим по време, скорост и ефекти с визуалния. А „жанрът“ на киносценариите, киноповестите и кинороманите би бил наистина добър медиум между текста и образа, ако разказвачът можеше непрекъснато да напомня, че героите не застават гърбом поради лошо възпитание или неуважение към зрителите. За надвремевата дистанция в класическия роман напомня финалът на филма „Работещо момиче“, в който камерата, отначало улавяща отвън, в близък план и върху целия екран, прозореца на офиса, където токущо след драматични обрати героинята на Мелани Грифит е назначена на щатно място, бавно се изтегля, откривайки отгоре и отдолу, отдясно и отляво все повече и повече еднакви съседни прозорци и все така спокойно отдръпвайки си (но това сякаш вече не е окоето на камерата, а някакъв безстрастен, не-човешки поглед), обхваща и очертанията на огромния небостъргач, за да го остави и него на свой ред да се смаява в далечината на фона на празното синьо небе, докато го изгуби най-сетне съвсем заедно с този малък работен триумф, заедно със съдбите и проблемите на всички жени, на всички подобни, на целия този отвратителен и щастлив свят. Филмовата драма, която е изпълвала до този миг платното (при едно неограничено траещо психологическо време, несъпоставимо с това на прожекцията) само с едно операторско движение е превърната в стопяваща се прозоречна рамка, в невидима с просто око биоклетка. Усещането ни за „правдоподобност“ е нарушено от рязкото умаляване на мащаба. Ефектът е комичен; по принцип знаем, че светът е термитник и че не трябва да се вземаме много на сериозно, но донякъде отвикнали от демиургичната гледна точка и епическата ирония, осъзнаваме, че камерата е (навярно) микроскоп и съвсем не я е грижа да типизира и индивидуализира, колкото да „регистрава“ един от безкрайно многото подобни случаи, но не издигнат до „характер“, а смъкнат, принизен до „работно място“. И да е така, пропуснах най-същественото – жанра на романтичната комедия, който не отменя цялостната визия, но обръща посоката на размишление към задължителния щастлив край, предпазващ от мрачни мисли за широкоекранна клетъчна биоскопия. Човешка драма, завършила с предизвикано от движението на калциев йон убийство и наблюдавана в по-голямата си част под микроскоп, е представена и детайлно (ако думата е подходяща предвид невъзможността за сравнение) обяснена в алегоричния разказ на Любомир Канов „Генеалогия на плътта“, от който бих цитирал превъзходни абзаци, ако не се съпровождаше от бележката „да се чете само на лекции по анатомия“. Да отбележим все пак, че всичко извън видимото без апаратура и инструменти (в това число методологически и анализационни) пространство буди понякога необяснимо веселие, като че ли задължително принадлежи на един повече или по-малко хиперболизиран или умален гъливеровски свят. Но това често помага безспорни факти да се приемат под благовидната форма на художествени измислици. В случая ни интересуват особеностите на наративното пространство, които сякаш остават под „ватерлинията“ на читателското внимание и, изглежда, е необходимо преобръщане с дъното нагоре (т.е. „Овъркил“, ако използваме заглавието на психологическата повест на Борис Априлов за едно самотно изпитание с яхта в Черно море) или поне краткотрайното им „изваждане на сухо“.

Х. Ортега и Гасет в „Идеята за театър“ говори за задачата на архитектурата да строи като контрапункт на външната част на голямото планетно пространство едно „вътре“; за функционалното му разделяне на зала и сцена, след което ни подтиква да си спомним какво е било за нас това малко зримо пространство – манастир или овчарска колиба, дворец, градина,

улица на древно селище и на модерен град, салон ([Ортега и Гасет 1984](#): 367). Привлечени сме не от драматургичния принцип, а по-скоро от този предхождащ самото действие „акт“ на очертаване, обособяване, овладяване и вписване на една полагаща празнота, подобно на белотата на платното, листа, екрана и която сякаш винаги е това „там“, този организиращ център и „магнитно поле“, откъдето започва всичко, от чиято повърхност изникват релефи, обеми, форми, цялата топография на сюжета. Д. Лихачов пише, че „Достоевски търси конкретни къщи, в които би могъл да „засели“ своите герои, търси места за действията им, уточнява маршрута на героя...” ([Лихачов 1996](#): 102). „Известно е – напомня Мишел Бютор ([1987](#): 248), – че човек не разговаря и не се държи по един и същи начин в гостна, кухня, гора или пустиня. И тъй, ще трябва да ни се посочи „декорът“, тоест свойствата на дадено място” . А в „Свойства на пространството“ отбелязва: „Показателно е, че метафорите, които Бергсон употребява, за да ни направи възприемчиви към някои „непрекъснати“ аспекти на нашата представа за време, са именно, макар и сам той да не си дава сметка за това, типично пространствени метафори: потокът на съзнанието, реката, конусът на паметта или бучката захар, която ни приканва да наблюдаваме, докато се стапя малко по малко в чаша вода...” ([Бютор 1987](#): 277). Любопитната реплика в романа на Георги Величков „Ти не беше такъв” – „адиноките – точно те се използват за прозата, манастирските килии също, само че в класическите романи на XIX век” – не буди съмнение, че тези „класически обстановки за класически романи“ чакат някъде там, отделени и опразнени от значенията си, готови, при нужда, да дадат място на персонажи, състояния, размисли, събития. Малко е да се каже, че романистите до голяма степен са освободени от това усещане, което Иван Драгоев в „Приключение и всекидневие“ коментира така: „Мартин Хайдегер нарича „загриженост“ факта, че екзистенциалното пространство „е вече заето, преди да сме влезли в него, за да можем да го откъснем от целостта на света и присъщата му световост, вкарвайки го по този начин в една невремеовост“ ([Драгоев 2004](#): 127). В литературата много често именно подобно откъсване е условието да започне разказът. Но не винаги – аз-повествователят на Г. Величков, пробуждайки се в собствената си стая, си мисли, че „сигурно така се е чувствал горкият Грегор Замза в пренеприятното утро на...”, тоест подсказвайки, че поне в прозата тъкмо това екзистенциално пространство е „може би” вече заето дотолкова, доколкото би било авангардно писателско безгрижие да не се влезе от една стая в друга през най-широката, ако не единствената свързваща ги врата и при положение, че опитващият се не е авторът на „Човек минава през стената”. Наблюдението на Г. Величков навярно се нуждае от известно уточнение, бидейки не дотам ясно, както би се очаквало от „мястото на действието” в пасторалния роман, маринистиката или в научнофантастични творби от поредицата „Галактика”. Интересен коментар върху „използването” на амбразурата (нишата) на прозореца и на самата дума като условен маркер в романа на XIX век дава Майкъл Рифатер, определяйки я като сцена за доверяване на тайни, място за срещи и поверителни разговори, за усамотяване или откъдето внимателен, а понякога сатиричен наблюдател следи разиграващите се край него в салона малки драми. „В повествованието тази дума или неин перифрастичен еквивалент бележи един преход (от много герои, към един или двама, но тези двама действат тогава в съгласие, като един) или функционална промяна (персонажът сменя ролята си на действащо лице с тази на наблюдател, гледната точка също се променя в зависимост от това дали е на участник, или на страничен свидетел и т.н.)” ([Рифатер 1996](#): 22–23). Веднъж указаните и почти неспоменавани по-нататък места на действия в една отделна творба в незавършващия текст на жанра изпъкват с удивителна яснота. В ценното изследване „Готическият роман” Огнян Ковачев изолира типичните интериори на замъка или абатството – лабиринти, подземия, коридори, кули, заключени и тайни стаи – и след като замъците *Отранто* (1764) на Хорас Уолпоул и *Удолфо* (1794) на Ан Радклиф са станали „може би най-емблематичните метонимии на готическата

литературна архитектура” (Ковачев 2004: 264), с известно основание да запита „Замъкът” на Кафка готически роман ли е. Разбира се, основание по съседство преди всичко в азбучния каталог на заглавията (както би казал à part някой пародист от сцената на готическия страх от влияние). Поради липса на замъци ироничните диаволици, иначе автори на сериозни пародии Светослав Минков и Владимир Полянов използват сумрачните им отражения, редуцирани в катакомбите на читателското съзнание до запустели къщи в устрашително декоративен стил.

Отделно внимание от гледна точка на титрологията изискват топонимите и хипограмирането им под близки названия, алюзиите с имената на действителни или измислени земи, както и ефектите на логическа несъвместимост (особено в хумора) или играта на скрити и открити препратки: „Смърт в Лодърдейл” може и да не иска да знае за „Смърт във Венеция” за разлика от „Смърт в Рим”, но така или иначе те принадлежат към общо тематично поле за топоанализ, докато „Консул на Голо бърдо”, както и „Кон на втория етаж” няма как взаимно да не се радват на безразличието на предлозите към здравия топографски разум, простиращо върху реалността гъста мрежа от метафори и катахрези. Що се отнася до честотата на заглавия, започващи с „Убийство в...”, безпогрешният детективски усет на детския език своевременно е свел тривиалността им до едно общо място – „...завоя на правия кюнец”. За съжаление, такъв трилъър още не е написан.

Творчеството на Св. Минков е показателно за славно и едновременно безславно конкистадорство в географията на прозата. След „Това се случи в Лампадефория”... а какво се е случило и кое е това „това”, са по-безинтересни въпроси от магията на топонима („Лампадефория – голяма алегория, която трябва да разгадаваме”, както писа С. Султанов (1964: 109), който топоним не е нищо друго освен тази случила се в разказа и обхващаща страниците му страна, в чиято класика видно място заема авторът. Това не означава, че след като Св. Минков в текста си се е позовал на Т.-Моровата „Утопия”, то и Лампадефория като литературно огледало на България е обречена на призрачно и смъртно съществуване (напротив, лампадефорци в превод значи „факлоносци”, нищо че пасат трева). Защото дори на празните огледала мястото им в литературата е гарантирано – нещо, което с положителност не може да се твърди за имената на държавите върху политическия атлас... И трийсет години след като това се случи, Св. Минков създаде остров Рамония („Чудният смях в Рамония”) като идеологическо отражение на южноамериканските военни диктатури, за да се задоволи накрая с капиталистическата прозрачност и прозаичност на Империята и Фюрерландия, отдалечавайки се и художествено, и географски от първоначалната си находка.

Въпреки успешните или мними открития именуването (Йокнапатофа у Фокнър, Зембла у Набоков, Санта Барбара у Ю. Кръстева) е отличителен белег на светотворците, без да се съобразяваме с уговорката на Борхесовия герой от разказа „Гльон, Укбар, Orbis Tertius” Езра Бъкли, предложил да се измисли цяла планета, тъй като в Америка измислянето само на една страна е нелепо, бидейки скромен проект. Във всеки случай този градеж чрез картата на света на картината на света, тази воля за приютяване и моделиране на действителността в индивидуалния език на автора е нов договор за ценностно примирие между нещата и думите, макар и временно. В този смисъл утопичните и антиутопичните пространства са само две от стените на литературната пирамида, издигната върху пустинята на езика – държави и градове от пясък, ваяни от ветровете.

Преди художествените интерпретации и критическите концептуализации на пространството съществуват подразбиращи се от само себе си дадености на човешката среда и опит, които превръщат в нонсенсови изречения от типа: „Миг след като скочи от реешия се по пладне фотьойл, се приземи леко върху стръмния мокет, заплува бързо на северозапад и преди още събеседникът му да е допъзлял до екватора, успя да докопа някаква железарска пила и с ловко

въртеливо хвърляне да отключи бягащата на зиг-заг врата на кабинета си, от която го деляха само 1639 инча.” Най-добрият начин такъв автор да си върне чувството за ориентация, без да се прибътва до помощта на постановчици, режисьори или изтрезвители, е да бъде строго запитан: „Ти къде се намираш?!“ М. Бютор отбелязва остротата, с която Балзак е осъзнавал факта, че читателят има точно определено място, и е организиран цялото си построение, като е изхождал от това най-важно условие; и тъй като е писал предимно за парижани, в предговора си към „Дядо Горио“ експлицитно е поставил въпроса дали тя (книгата) ще бъде разбрана във Франция.

Освен това сигурно е много „по-зрелищно“ и вълнуващо да се разхождаш из Париж, отколкото да четеш антология с текстове, посветени на града, но подозрението ни, че между двете „изкуства“ няма нищо общо, въпреки името, въпреки местата, нито ще отпадне, нито ще намери еднозначно решение, тъй като изобразителната или описателната, или миметичната, или указателната (нямаше ли и христоматийна?) функция на словото, които в отделен текст могат напълно да се покриват, в същото време могат и да принадлежат на съвсем различни дискурсни полета и индивидуални почерци дотам, че един пътеводител, държач да не пропусне някоя културна „забележителност“, да изтегли един-единствен маршрут, свързващ всички важни места, и да очертае едно невероятно за изминаване пространство, в което да се прескача от християнската базилика в музея на източното изкуство, за да се затвори „обиколката“ вечер с посещение в Операта („Летящият холандец“). Какво би узнал вървящият и вярващият от културата или за културата на този град, освен да се осведоми за нещо си (най-вече къде се намира), точно както би направил „в движение“ някоя библиографска справка. В друг ракурс и с текст под снимка Ивайло Дичев посочва пример за подриване на монументалното пространство: „Стефан Николаев, Паметник при паметник (2002). Артистът организира гостуване на врачанския Ботев при негов бронзов колега в Швейцария“ ([Дичев 2005: 16](#)). Идеята насочва към „Синият пътеводител“, в който Р. Барт демистифицира подбора на природни гледки, издигнати в ранг на естетически факти (планината, проломът, проходът, водопадът, но никога платото), който подбор унищожават реалния пейзаж; или подбора на паметници, който премахва земята и хората, не взема предвид нищо от настоящето, тоест нищо историческо и поради това самият паметник става неразгадаем и следователно глупав ([Барт 1991: 118](#)). В първия случай изолирането на „гледки“, във втория сближаването на монументи или поставянето им на една плоскост е разпознато като буржоазно романтизиране и национално митологизиране. Отделно че всеки подбор, канон, антология, колекция, музейна сбирка, албум с репродукции, дори всеки умозрителен ред, план, проект, които разколебават или унищожават („реалните“ – не, в света на знаците и артефактите по-скоро „заварените“) ориентири, съотношения, перспективи, дистанции, преходи може от един или друг ъгъл да се оспорва за сметка на веднъж въздиганата, друг път презирана „естественост“ и „както-случват-нещата-в-действителност“. Но и всяко местонахождение в пространството (и едновременно в семиологичното пространство на културата) открива различен ценностен хоризонт, всяка изходна точка предлага различни потенциални възможности, които ако се осъществят, би било още по-странно да бъдат приети с любовно заслепение, идващи все пак от този свят. Подозрението ни относно антологичния град и референциалната му настилка под краката на фланьора би могло да се реши чрез взаимно обезсилване на претенциите: ничий Париж не е мястото, което всеки прочит или всеки пътешественик всеки път наново открива.

Колкото до пространствените елементи, очертания, форми, посоки, хоризонти и следствия от възприемането на печатен текст, възможността за връщане по страниците назад не е съвсем за пренебрегване (още повече когато героите, събитията, идеите, та дори и критическите оценки вече са получили почти завършения си облик и биват старателно подреджани и

класифицирани), никак даже, като се има предвид колко нетраен е споменът за „местата“, в които, както е прието да се казва, „се пренасяш другаде“ или усещаш „набоковските“ тръпки по гръбнака, но и просто местата, в поезията проникателно тълкувани от Башлар в „Поетика на пространството“ или изчерпателно представени от Бахтин във „Форми на времето и хронотопа в романа“ (който впрочем съобразно с тези „очерци по историческа поетика“ твърди, че „в литературата водещо начало в хронотопа е времето“ ([Бахтин 1983](#): 272), макар и въвеждайки го като четвърто измерение). От друга страна, въпросът за пространството, топосите, ситуацияите, пронизващи творбите, ни занимава не от гледна точка на чисто професионалното им описване и представяне (съвсем не е излишно все пак авторите да могат толкова добре да го правят, колкото тук цитираните), а заради значението им в прозата, каквото всъщност биха могли да имат във всяко произведение, което проблематизира и интерпретира смисловите и ценностите им аспекти и не само обичайните им функции на декор, фон, обстановка, указание за местоположение, които критиката обикновено не пропуска да отбележи, но относително рядко отива по-далеч от тази информация като за индивиди, желаещи да имат понятие (понятието е важно!) къде нещо се случва, без да се опитат да „усетят“ или „изживеят“ пълнотата на неизказаното в една или друга „сцена“, на самото пространство на четенето като последователност от „места“ от страниците на книга. Нали казваме, че ето тук, на това място авторът...

Въпросът е „онагледен“ от Натали Сарот в „Златните плодове“ чрез противопоставяне между езика *на* романа и езика *за* романа, между текста и метатекста: „Те си знаят, че ще трябва да се задоволят със сухи схеми, с думи, които в сравнение с онова, което другите виждат, са същото, каквото са стрелката с името на града, към който сочи, и самият град, разпрострял се в далечината, с къщите, улиците, мостовете над реката, камбанариите и градините си. Но те ще се задоволят с крайпътните стълбове, табелите, километричните камъни, стрелките, какво да е ще е добре дошло за тях, стига само да могат да се ориентират по него, те, невиждащите.“ На друго място авторката дава думата на метафорично уклончив глас: „Как да ви кажа? Разбира се, в нея няма „дълбочини“. Няма гъмжение на твари, няма газене в тинести дъна, от които се отделя задушлива смрад, в гниещи мочури, където все повече затъваш. Не. Няма да откриете нищо подобно в „Златните плодове“. Затова пък ще откриете това, което прави големите романи. Изглежда, цялото майсторство на един писател е да се издигне над това гнусно гъмжило, над тази гнилоч, над тези „загадъчни процеси“, както ги наричат... ако въобще съществуват, нещо, в което се съмнявам... Но да предположим, че е така... тогава ролята на изкуството се заключава в това да пресуши цялата тази тиня, да я превърне в здрава и твърда земя, върху която да може да се построи, да се сътвори произведение. Големият роман за мен е като изградения върху блата Петербург, като Венеция, извоювана от лагуната с цената на неимоверни усилия.“

Самото пространство на читателя е сомнамбулично. Колкото и да е голяма опитността му относно жанровата структура, композицията, гледните точки, входовете и лабиринтите на смисъла, които се нуждаят от конкретни анализи, възможността да загуби опора и да полети надолу (към дълбочините на творбата?) винаги остава. Падането, както подсеща заглавието на А. Камю, е също вълнуващо. Има ли значение от колко метра? Според Павел Вежинов би било „технически“ важно да се знае, и не само от колко, а и на колко метра от основата, но съвсем не е задължително да се навира в очите, по-добре е да се остави известна неопределеност. Доротея от „Барьерата“ пада на такова разстояние от най-близката сграда, че би трябвало да е летяла и/или да е „паднала от небето“, в каквато многозначителна форма този разговорен израз се появява в изповедта на композитора Антони. Единствено той може да потвърди, че е летял с Доротея (но осъзнавайки този факт, ще си каже, че „даром и без всякаква разумна цел могат да летят само библейските ангели“) и пак единствено той може да (си) зададе въпроса: „Нима

някаой нормален ум би допуснал, че тя просто е паднала от небето?" Критическите интерпретации на повестта особено наблягат на „драмата на здравия разум“ или на символиката на „пòлета към необятността на битието и космоса“, на копнежа да полетиш на крилете на любовта и вдъхновението. По правило тълкувателните стратегии моделират наративното пространство на творбата, стеснявайки го, но и наслагвайки свои символични пластове, сред които читателят би могъл доста по-лесно да се ориентира, стига да не противоречат на коментирания текст: Когато Антони пита Доротея дали е летяла друг път, тя му отговаря: „Много пъти..." (следователно, идеята за любовта като полет става комично абсурдна). Изглежда, критиците са били и първите режисьори на произведението, „видели“ зад думите не конкретни смисли, а чудодейни и зрими образи, достойни за високи интерпретации. Струва ми се, че шедьовърът на П. Вежинов „крие“ (но достатъчно ясно изказва) една твърде кратка и много тъжна притча, удивително разгърната от писателското му въображение до обема на повест. Четенето на тази притча зависи от усилието ни да задържим вниманието си върху няколко ключови думи (не представи) и да проследим семантичните връзки между тях, т.е. между името Доротея и контекстуалната употреба на израза „паднала от небето“. Доротея е като *паднала от небето* в живота на композитора Антони; обществото със своята нормализираща и дисциплинираща институция – психиатрията я третира като *паднала от небето*, най-сетне тя наистина е *паднала от небето*, защото името ѝ е Дар от Бога. Внушението зазвучава още по-мрачно, когато сред онези „добре охранени мързеливички музи“ идва истинската вдъхновителка, сравнена с гълъб. Ако авторът бе желал да отправи послание към събратята си да не погубват своя дар, едва ли би могъл да го направи по-убедително, но и ако критиката бе желала да види падането, а не пòлета, би следвало да отиде отвъд бариерата на благоразумните коментари и да обърне внимание на това явно и блестящо художествено предизвикателство. (Нали не сме очаквали сам авторът да критикува героя си, че се е уплашил от вдъхновението си?) Впрочем, единственото подозрение срещу него щеше да бъде това, че Доротея е „била хвърлена“ от терасата му (може да се прости на един генерал тази уж случайна езикова неточност, подсказваща намерението онова, което се „хвърля“, да стигне *подалече*, отколкото би стигнало при по-уместните в случая форми „била бутната“ или „била блъсната“), но пък точно тази *отдалеченост* на мястото, където Доротея е *паднала от небето*, от терасата на Антони има две напълно противоположни измерения в сюжета в зависимост от това дали читателят наивно вярва, че героинята е момиче от плът и кръв, или е идеална персонификация на името си. Привидението от текста може да бъде заместено от филмова актриса, без да преобърне кода на възприемане само дотолкова, доколкото чудесната Ваня Цветкова прилича на гълъб. Финалният пасаж в ключа на християнската символика резюмира осъзнатата злочестина на нашия композитор на филмова музика, а защо не и на всечовешкото битие, неоставено все пак без небесни вестители: „И нямаше да стигна по-високо от тая нагорещена от слънцето гола бетонна площадка, по която от време на време кацах самотни гълъби.“

Симеон Игнатов от „Везни“ пада по-скромно и губи само паметта си или, по-скоро, личността си – „привидната обвивка на непроменената му човешка същност“. Той е архитект; казва: „Основно качество на архитекта е неговото пространствено мислене, изразено във въображаеми структури.“ (Защо въображаеми?) Все пак пада от терасата на собствената си недовършена вила в Банкя! Символично? Три хладни версии: 1) авторът внушава необходимостта от нравствено пречистване и ново себеизграждане в хармония с природата и естествените човешки радости; 2) авторът езоповски подсказва чрез амнезията на героя, че девалвиралият социален проект се нуждае от нови личности; 3) умна млада тракийка към падналия в кладенеца Галес: „Не може да види какво има под краката си, а взел да се тревожи за тайните на мирозданието“. От това място започва философското размишление на Лев Шестов срещу здравомислието,

посредствеността и самоочевидностите. П. Вежинов не се е боял да бъде мечтател-фантаст, да използва през 1973 г. думата „компютер“, да пише за „подсъзнание“ и „преселение на душата“, за „разума като разрастване на раково заболяване“, че „паметта е окови“, че „днешната научна мисъл страда от липса на въображение“ и че „безупречният порядък на мислите не води към никъде“.

Две прозаични падания и едновременно забележителни извисявания на художествената мисъл.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Барт, Роланд. 1991. *Въображението на знака*. София: Народна култура.

Бахтин, Михаил. 1983. *Въпроси на литературата и естетиката*. София: Наука и изкуство.

Бютор, М. 1987. *Изменение. Репертоари*. София: Народна култура.

Дичев, Ивайло. 2005. *Пространства на желанието, желаниа за пространство*. София: Изток-Запад.

Драгоев, И. 2004. *Приключение и всекидневие*. София: Изток-Запад.

Знеполски, Ивайло (съст.). 1986. *Антология: Из историята на филмовата мисъл*, т. 1. София: Наука и изкуство.

Ковачев, Огнян. 2004. *Готическият роман*. София: Еднорог.

Лихачов, Дмитрий. 1996. *Култура и съвременност*. София: Христо Ботев.

Ортега-и-Гасет, Х. 1984. *Естетически есета*. София: Наука и изкуство.

Рифатер, Майкъл. 1996. За един формален литературноисторически подход. *Литературата* 1. 7–32.

Султанов, Симеон. 1964. *Сатирици*. София: Български писател.

Fowles, John. 1998. *Wormholes: Essays and occasional writings*. New York: Henry Holt and Company.

## ЗА АВТОРА

Юлиан Жилиев е литературовед. Превежда от френски и английски език.

Електронен адрес: jzhiliev[at]pc-link[dot]net