
ПРОГЛАС

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 1, 2009 (год. XVIII), ISSN 0861-7902

Иван СТАНКОВ

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПОЛИФОНИЗМА, ОГЛЕДАН В РОМАНА НА ВАСИЛ ПОПОВ „НИЗИНАТА”

The article is part of a much larger text on the issue of polyphony in Vasil Popov's work. The polyphony is a consciously sought, decidedly looked for, and systematically used form in the author's poetics.

As a constructive principle, it is based on an Einsteinian relativism and this yields an innovative aura to the author's books which are a reversed image of literary absolutism which was in the limelight in the late 50s in the Bulgarian literature. So that the organic wholeness of the fragment would not be disturbed – as Vasil Popov's books are analyzed in an order which opposes chronology – the artistic arguments in this article are from the novel “Nizinata”.

И в литературноисторически, и в литературнотеоретически смисъл разказите на Васил Попов са откровено несъгласие с монументализма на петдесетте години. Макар да дебютира с героически фигури, познати от прилежащия литературен контекст, писателят свива техните митични обеми до нормалния човешки ръст. Това е видимият резултат. Причината, довела до него, е разбиването в чисто физически смисъл на самата монументалност, раздробяването на героя и на неговия свят най-малко на две взаимноориентирани части, всяка от които е със своя относителна самостоятелност в рамките на художественото цяло. Разбиването касае всички видове монолитности: монолитност на идеята, монолитност на героя, монолитност на разказовия поток, монолитност на авторовата реч, монолитност на езика. Почти фракталното, симетрично умножаване на разпаднатите елементи усложнява художест-

вената тъкан на разказите, води до многогласие по всички етажи на творбата. Многогласие, което през шейсетте години се налага като литературна полифоничност.

Разказите, разказването и героите на Васил Попов са полифонични. Не точно в смисъла на Бахтиновото метафорично прилагане на полифонизма като постановка на многогласен разговор на герои и идеи в романите на Достоевски, по-скоро в буквалния смисъл на музикалния термин. При това до такава степен, че дори и един-единствен герой също да има възможност да бъде полифонично „конструиран“*.

Йохан Себастиан Бах е наистина любимият композитор на писателя, засвидетелствал го е на доста места в интервюта (виж напр. **Манолова, 1981; 244** или **Чаталбашев, 1976; 94**), в изключителния си микророман, озаглавен *Слово за Й. С. Бах*, както и в сцените, в които героите му слушат Бах по страниците на творбите му. Но любим не по емоционални или мелодични съображения. Бах е любим композитор на Васил Попов поради сходство в общото им разбиране за изкуството като полифонично.

На друго място вече беше огледана през творчеството на писателя Теорията на относителността на Айнщайн, отхвърляща всякакъв абсолютизъм в картината на света. Логично е сега да се стигне до идеята за полифоничността като естествен и закономерен принцип в поетиката на Васил Попов, тъй като тя отхвърля на свой ред абсолютния монопол на единствената „мелодия“, превръщаща всичко останало във фон, в аккомпанимент.

В областта на литературната поетика полифоничността е може би най-важното нещо, което се случва през шейсетте години в българската литература. Напълно възможно би било да бъдат прочетени Васил Попов и Йордан Радичков от гледна точка на полифоничните музикални жанрове от мотета, качата и ричеркара през канона до фугата и да се запълни цялата им система с плътен литературен материал. Но не това

* Както е известно, по времето на Бах, любимия композитор на Васил Попов, изпълнението на две едновременни мелодии е било възможно дори на една цигулка, благодарение на необтегнатите влакна на лъка. Изпълнителят е можел да отпусне и изпъва с големия пръст влакната по време на свирене, така че при отпускане лъкът да докосва две струни едновременно и при подходяща пръстовка цигулката да свири две мелодии в едно и също време. Нещо, което композиторът използва многократно в цигулковите си сонати. Днес този ефект се постига с изпиляване на магаренцето.

е целта на настоящия текст. По-скоро полифоничността тук ще бъде използвана като път към преодоляване на наследената от петдесетте години монолитност, а също и като възможност литературата да усложни своя изказ, да се „интелектуализира” в изразните си средства и да се изпълни мисията на шейсетте години за универсализиране на българския литературен човек.

Всяка една история на музиката разглежда полифонията като революционно музикално явление през периода XV–XVIII век, като най-качествения скок в музикалното развитие, който регламентира умножаването на мелодията в дадено произведение поне по две. От слънчевата мелодична Италия на Джовани де Палестрина и Орландо ди Ласо, през смрачените, но изтънчени нидерландски майстори (Дюфай, Окегем, Жоскен де Пре, Обрехт), до колосите на немския полифонизъм Бах и Хендел. И католическа, но особено протестантска Европа развиват полифонията като стратегическа музикална традиция, много от жанровете на която са живи и днес, като *през двайсети век се забелязва отново възраждане на интереса към полифоничния строеж* (Манолов, 1977; 8).

И в теоретичните си самонаблюдения по време на интервюта, и в предговори към книгите на някои чужди автори Васил Попов често говори за контрапункта като за много важен елемент в съвременната поезика. Но от времето на самия си произход в значението на „нота срещу нота”, та чак до двайсети век в музикалните среди терминът контрапункт се употребява като абсолютен синоним на термина полифония (Манолов, 1976; 7). Сред музикантите контрапункт значи полифония. Това не само може да се прочете в музикалната теоретична литература, но може да се види и от конкретния контекст в критическите ескизи на самия Васил Попов. В предговора към книгата на Джойс Кери „Направо от извора” нашият писател неколкократно отбелязва контрапункта като важна част от поетиката на английския си събрат: *В „Направо от извора” Джойс Кери изгражда едно монументално платно на антибуржоазността, населено с почти митични образи. Тяхната символност не е плод на една рационална схема, нито на едно безкрило подражание, а на дълбоко проникване в поетиката и живота на Уилям Блейк, което е и контрапунктът на повествованието.* И още: *Но контрапунктът, пластът на въображаемото не покорява виталността на реализма.* (Попов, 1974.) Става ясно, че смисълът, който Васил Попов влага в термина контрапункт, е много повече му-

зикалноисторически, отколкото литературнотеоретичен. В горните цитати контрапунктът се схваща като осъществена алтернатива на реалистичното повествование в рамките на романовото цяло, като *пласт на въображаемостта*, извоювал своята текстуална самостоятелност в общата органика на текста, а не просто като елемент, бинарно противопоставен на друг елемент. От друга страна, не бива да се забравя, че Васил Попов е с много висока музикална култура, четял е музикална литература, свирел е на пиано, бил е солист и диригент на хор, което е запазено в мемоарните материали (виж напр. **Свинтила, 2001; 228-229**), а редица латиноамерикански писатели, като Хуакин Гутиерес и Орнелио Кардосо, помнят прекрасните му изпълнения на български народни песни (виж напр. **Гутиерес, 2001; 243**). В авторефлексивни ранни записки, в които коментира собствени текстове, Васил Попов освен термина „контрапункт“ употребява още и *повтаряща се соло тема* като конструктивна необходимост на белетристиката, което е пряк път към имитативната природа на полифоничния строеж. Съвсем пряко и категорично в тези ранни записки писателят отъждествява завършеното произведение с *изпълнение на симфоничен оркестър* (**Радев, 2001; 40-42**). Следователно не може да бъде случайно търсенето на многозвучие и очакването за полифоничност в бъдещите разкази на писателя. Извън всякакво съмнение би трябвало да бъде интенционалната природа на полифоничността в прозата на Васил Попов.

Афишираната му привързаност към контрапункта не е нищо повече от експликативно поетическо откровение, отваряне на завесата към принципите на полифоничното му художествено мислене. Близостта на текстовете на Васил Попов по някакъв начин с музиката е забелязвана интуитивно неведнъж от литературни критици като Сабина Беляева, Боян Ничев и др. По повод на *Корените* например Иван Радев отбелязва: *Не мога да се освободя от впечатлението, че като завършено цяло „Корените. Хроника на едно село“ в своите тематични и проблемно-насочващи внушения е изградена на базата на музикалния принцип – като отделните части на цялото подемат и носят темата, разгръщат нейната вариативност и обемност по линията на едно задълбочаване в трагедията на балканското село. Някак опитом я подемат първите творби, като загатват за нейната същност и дълбочини. Всеки от следващите разкази я разширява, обвързва я с допълнителни прояви и факти* (**Радев, 1976; 23**). По повод на горния фрагмент се разиграва кратък и много интересен сюжет. Три години

по-късно самият Васил Попов откликва на това наблюдение доста възторжено. Сред *елементарното* и *повърхностно* критическо писане за неговото творчество писателят отделя написаното от Иван Радев като много важно: *той напиша нещо, което нито един критик не напиша, докато аз си го знам, защото знам къде съм тръгнал и какво съм направил – това е музикалният принцип на композицията* (Попов, 1979; 200). Ако от едно по-късно признание на Иван Радев научаваме, че откритието му за музикалността у Васил Попов е било *интуитивно* (Радев, 2006; 17), то от Васил Попов разбираме недвусмислено, че музикалността е съзнателно търсен елемент на поетиката, преследван, работен, мислен композиционен похват. Впрочем, трябва в интерес на истината да отбележим, че Васил Попов допуска досадна грешка, причината за която е, предполагам, във възприемането на Цветан Стоянов като най-близък приятел, а не като литературно институциализиран критик. Иначе нямаше как да забрави, че през далечната 1962 година именно Цветан Стоянов не само отваря вратата към музикалността във Васил-Поповото творчество, но дори посочва конкретно и предпочитания музикален жанр, който оказва огромно композиционно влияние върху неговите разкази далеч преди *Корените*. В капиталната за ранния Васил Попов статия *Драма и лирика* Цветан Стоянов употребява съвсем точно термина *фугална композиция* (Стоянов, 1962; 178). Под различни форми музикалността е заложена още в ранните творби на Васил Попов, за да прерасне по-късно в основен белетристичен похват. Димитър Кръстев, един от най-тънките и проникателни анализатори на Васил Попов в по-ново време, от позицията на професионалната си музикална подготовка говори за *фугатна фактура на повествованието* (Кръстев, 2001, 74). Макар да намирам неговата статия *Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов* за една от най-задълбочените, писани за творчеството на писателя, а и най-близка по проблематика на настоящия текст, смятам, че тя малко лековерно отстранява от „фугатната фактура на повествованието” *Низината*, *Корените* и предходните разкази, съсредоточвайки се върху *Времето на героя*, *Партитура на нищото* и *Незавършен роман*. Малко метафорично и малко парадоксално в началото и в края на аналитичното критическото писане върху Васил Попов (съответно Цветан Стоянов и Димитър Кръстев) стои една и съща идея, а именно, че композицията на Васил-Поповия разказ и въобще структурата на художествения материал в книгите му

е заимствана от структурата на най-сложния и най-майсторски полифоничен музикален жанр – фугата*.

От друга страна, дългото описание на школуванията при различни майстори в *Писателят и неговият опит* самият Васил Попов започва именно с Бах и неговите фузи, изложението оставя впечатление, че от великия немски музикант и композитор В. Попов е научил много повече, отколкото от всички други писатели, при които продължително и съзнателно е школувал (Попов, 1988; 617–619). Че насам водят извънхудожествените „разузнавателни“ резултати, е извън всякакво съмнение. Впрочем, изкуството на Бах може да инспирира не само литературно-художествени търсения (за пример от съвременната българска литература ще посоча само *Пасион, или Смъртта на Алиса* на Емилия Дворянова и *Проклятието на жабата* на Емил Андреев), но и научни търсения в областта на математиката, философията и логиката, образец на които е книгата на Douglas Hofstadter *GEB (Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid)*, получила „Пулицър“ за 1979 г.

Не би трябвало да се забравя и още нещо много важно. Любимият писател на Васил Попов, заради когото в младежките си години сяда да учи самостоятелно испански, Федерико Гарсия Лорка, не само също е с изключителна музикална култура, не само е прекрасен музикант, но и той също отрежда на Бах върховото място в личните си музикални предпочитания. Бах е композитора, на когото Лорка и неговите есеистични персонажи отдават чест и слава, признавайки наличието на дуенде в музиката му.

* В най-общи линии *фугата* е имитативна полифонична творба с триделна структура, която често се предхожда от кратка импровизационна част под формата на прелюд, фантазия или токата. Може да бъде инструментална или вокална. Състои се от *експозиция*, същинска част (*реперкусио*) и *финална част*, като границата между реперкусиото и финалната част невинаги е доловима. В експозицията се задава основната тема, която се нарича *дуке*, чрез *пропостата* (предложението) на един от гласовете, и с *риспостата* (отговорите) на останалите въведени последователно гласове. В края на експозицията обикновено има *кодета* (опашка), която е преходът към същинската част. В реперкусиото партиите на отделните имитативни гласове върху основната тема се наричат *дурхфюрунги*, с незадължителни преходи, наречени *интермедии*. Гласовете са два, три или четири, рядко повече. Темата обикновено е една, много рядко повече. Във финалната част *каденцата* (заглъхването) не е задължително (виж напр. **Манолов, 1977**).

Да се четат литературни произведения от гледна точка на полифонията, не означава творбите да бъдат напъхани буквално в строгите теоретични калфи на различните полифонични жанрове. И все пак най-общите жанрови характеристики ще бъдат опорните точки за разполагане на литературния материал. Трябва изрично да се отбележи, че старогръцката дума *полифония* като музикален термин предполага не всякакво многогласие, а само онова многогласие, при което всеки глас има своя относителна самостоятелност. Многогласие, освободено от йерархии. *Полифоничното музикално произведение се състои от равностойни или почти равностойни едновременно звучащи мелодии* (Манолов, 1975; 5). От тази обща музиколожка гледна точка творбите на Васил Попов като цяло могат спокойно да се охарактеризират като полифонични, тъй като упорито отказват да излъчат главен герой, който да доминира останалите, да ги води, да ги организира около себе по силовите линии на гравитационната си художествена енергия. Липсва герой, предполагащ задължително персонажен фон, върху който с различни техники (контрастни, съпоставителни или успоредяващи) да бъдат подчертавани едни или други **негови** характеристики. Героите на Васил Попов не са свързани помежду си нито по логиката на социално-политически, исторически или нравствен контраст, нито по логиката на сходствата, нито по логиката на подобията. Те са свободни един от друг. Имат видима, лесно разпознаваема самостоятелност в рамките на повествованието. Това личи най-добре в уедрените романови форми на *Низината* и *Времето на героя*, но също и в *Корените*, книга от разкази с явни романови тежнения. В една от рецензиите за *Низината* се казва, че *Васил Попов поставя на една художествена линия всичките си герои* и че *тези герои са напълно „равноправни“* (Кирова, 1978; 179). В този смисъл смея да изразя принципно несъгласие с твърдението на Иван Радев, един от най-добрите познавачи на творчеството на Васил Попов, че *без когото и да е от героите светът на „Корените“ би се разпаднал* (Радев, 2000; 337). Като книга и дори като роман* *Корените*

* Извън всички интересни жанрови интерпретации върху *Корените*, оставащи извън обсега на настоящото изложение, тук бих искал да отбележа една много симпатична книгоиздателска грешка: в изданието на великотърновското издателство „Слово“ от 2000 година под съставителството на Иван Радев в края на книгата, на стр. 358, четем следната редакторска бележка: *Текстът на романа се печата по Васил Попов. Корените. Хроника на едно село. Български писател, С., 1975 г.*

не би се разпаднала без който и да е от героите си, тъкмо поради полифоничната си природа. Ще обеднее, разбира се, оставена без някой от гласовете си, но няма да се разпадне. Благодарение на своята полифонична конструкция книгата ще издържи дори без герой като Горския, както би издържала без Босьо, без Генерала, без Спас, без Жегъла или без баба Неделя. По същия начин ще издържи и *Низината*, припознана вече без всякакво съмнение за роман, при това с епически претенции. Без фигурата на Гаврилов, без Иван Рафаилов или Манаси Миланов книгата ще продължи да съществува, обедняла с един от гласовете, но следваща полифоничната техника на конструирането си. Може би тук най-ясно се усеща новият тип литературна диспозиция, която изравнява социалните йерархии, градени с толкова художествено усилие и толкова литературнокритическо насилие през петдесетте години. Гаврилов, наследник на партийния секретар от петдесетте години, сега пълномощник на ЦК в Низината, е редуциран до обикновени човешки обеми и до обикновена литературна важност, изравнен в този смисъл с всички останали персонажи в романа. Той не е вострастен в управленските си функции повече, отколкото Григор Манчев – в летенето, от Бачо – в писането на писма, от Карлата – в изучаването на чужди езици или от Манаси Миланов в правенето на пари, които няма да ползва за нищо.

Малко по-различно стоят нещата във *Времето на героя*, поради свития до краен предел брой на гласовете. Този роман има конструкция на проста (еднотемна) тригласова fuga, в която два от гласовете (на Иван и на Калуд) са вътрешно сдвоени. Тук редукцията наистина би разпаднала книгата, от което по обратен път може да се заключи, че ако Васил Попов има роман, издържан в структурната конвенция на жанра, то това е именно *Времето на героя*. Странната „хоризонтална” свобода на героите един спрямо друг, тяхната особена относителност личи изключително добре при съпоставка на *Корените* с филма *Вечни времена* (1974) на Асен Шопов, направен по сценарий на Васил Попов. Киноразказът, който има органическа нужда от централен персонаж, е изграден наистина около образа на Горския и без него филмът става немислим. В книгата обаче и без гласа на Горския *фугатната фактура* ще продължи да бъде достатъчно добре защитена от останалите персонажи, поне до толкова, че да не се разпадне фугата на гласове, несвързани от общ дукс, от обща основна тема.

В най-голямото, „епическо” платно на Васил Попов, *Низината* (1975), в което персонажите са повече от сто, липсва йерархическа

подредба, която да очертае пирамидална стереометрия на системата от герои. Нито един от тях не доминира над останалите, не ги „присвоява”, не ги поглъща. Всички плуват заедно, достатъчно близко и достатъчно раздалечени един от друг, всеки в собствения си глас, в гласа на собственото си битие, и макар да пресичат сюжетните си житейски линии, никога не се разтварят един в друг, не дифузират. В рамките на общата романова концепция търсенето на *Низината* като метафора за митично чудовище с много глави (с. 420)*, което не се интересува от индивидуалните профили, което дезинтегрира идентичностите с оглед на утилитарната анонимност, среща упоритата съпротива на героите, всеки един от които върви през общата епопея на строителството със своя собствен, значим, неповторим, единствен роман. Боян Ничев нарича отделните истории на различните двойки персонажи в романа *новели* (Ничев, 1979; 3). В размишленията си критикът формулира доста ясно тяхната свободна взаиморазположеност в сюжетната конструкция на цялото. Според него тези „многобройни и разнообразни новели” *не се сплитат, а съществуват успоредно* (Ничев, 1979; 3). Още рецензентите на първото издание са забелязали, че романът е *изграден върху по-свободно свързване на самостоятелни фрагменти* (Великов, 1977). В органиката на цялото се откроява очевидно относителната автономия на малките структури. Тук съподчинителната обща конструкция няма как да бъде доминираща и критикът наистина открива особена комбинация на класическото съподчинение с *монтажното сцепление*, което дава възможност да се запази и да се подчертае относителната самостоятелност в рамките на цялото. Б. Ничев се доближава изключително много до формулировката за полифонизма като композиционен принцип, след като твърди за герои като Стоян Глухия, Фоти и Карлата, че представляват опит *да се изсвири мелодията на един човешки характер на една струна* (Ничев, 1979; 2). Но изсвирената независима мелодия на всеки герой, не преплетена, а успоредно съществуваща с другите, е вече полифонична постановка на композицията.

Друг е въпросът за вътрешната полифония в отделните „новели” и дори в отделните образи, като Иван Рафаилов, Иван Гяуров, Григор Манчев и особено при Манаси Миланов, който реално живее два различни живота едновременно. Като цяло Низината е многолаво чудовище, което не е нито град, нито село, за да бъде и двете едновременно.

* Цитатите са по: Васил Попов. Низината. Второ издание. С., 1979 г.

Ако трябва полифонизмът да намери своето смислово огласяване, то е именно в историософското разполагане на всички романови нива в пресечните равнини между града и селото, където най-ясно отзвучават двугласните акорди на българската цивилизационна нееднозначност. Не съкрушен или възторжен от колективизацията селянин, нито праволинеен и озарен от идеологията работник, а увиснал в динамичното време на фундаментални битийни трансформации драматичен човек, събрал в себе си и селянина, и работника – това е новата литературно-героическа територия, за изписването на която няма по-подходящи средства от многогласните. Новият човек с двете си природи има нужда от два гласа, за да проговорят и двете – едновременно, равноположено, равностойно в единната органика на литературния човек. Не е случайно, че отделните новели на основната персонажна система са „изпети” от двойки гласове – Григор Манчев и Димитричка, Иван Рафаилов и Донка, Иван Гяуров и Кира, Гаврилов и Ана, Фоти и Пепа. Всичките самостоятелни, макар сдвоени, със своя собствена вътрешна мелодия в общата музикална тема. В тези двойки единият персонаж въвежда пропостата, докато другият изпълнява респостата, отговора на основната зададена тема. Всеки герой е поредица от дурхфюрунги, циклично въвеждани самостоятелни гласове с вариант на основната тема по протежение на текста. Дукът, основната тема на фугата, е празното, незапълнено пространство между селото и града в душата на всеки от героите, пространството на Низината, средната ничия точка между А и В.

Темата, естествено сдвоена вътрешно, предполага литературно битийстване и то е зададено още с първия акорд, с първото изречение: *Какви са другите, какъв съм аз?* Това са въпроси, които имат на свой ред разнородно смислово съдържание и могат да се отнасят както към цивилизационния статус на един или друг герой, тъй и до системата на обществените отношения или пък до отворения спектър на нравствеността. В партитурата с гласовете на всички (още през 1962 Цв. Стоянов употребява израза *тази фуга, наречена живот!*) всеки глас иска да „изпее” своята истина, да разкаже смисъла на своя живот самостоятелно, в общия хор на органичното литературно цяло. Формулировката за живота като фуга е поколенческо онтологично усилие да се придаде полифоничен статут на истината. Не е дадено на човека да се докосне до Едната истина. Босьо изговаря тази невъзможност в прав текст в *Корените*. В прав текст го казва и Панката от *Низината*: *Нас ни интересува само истината, само че тя, братко, за всеки май е различна* (с.

354). Ето тъкмо това свободно разположение на героите спрямо фундаменталните екзистенциални категории изразява по категоричен начин духа на шейсетте години като стремеж за разрушаване на еднотипните идеологически монополи в литературата. Полифоничното, разногласово изпяване на истината е същностно отрицание на естетическата практика на литературния абсолютизъм. Отглас от релативизма като нов тип познание за света, полифонията не е нещо повече от пренасяне на неговите принципи в художествените конструкции.

Ако истината на всеки от героите е различна, ако всеки от тях живее в своята си истина, то това може да бъде и първата екзистенциална причина за самотата им. И наистина шейсетте години пускат върху терена на литературните състояния самотата като реплика към активното колективно живеене на героя от петдесетте. В самота пребивава навсякъде и при всякакви условия дори Железният човек на Низината, човекът, олицетворяващ беса на строителната динамика: *И изведнъж Гаврилов почувства, че е сам – и тук, и в къщи, и в Низината... И домът му висеше, осветен навсякъде като за празник, празен и огромен, и Гаврилов стоеше прав, в средата на хола, още с палто и шапка, с ключове в ръка. И Низината, и тя висеше между хълмовете – в кабините на крановете, булдозерите, тракторите, в камионите и бетоновозите, в изкопите и по площадките нямаше никого. Бетоновият завод работеше сам, багерите сами копаеха и товареха пръстта, драгите и шаланите пухтяха в езерото, а никъде не се виждаха екипажи, в складовете разтоваряха тръби самите машини, а арматурата се огъваше сама по чертежите и сама се изправяше по фундаментите. Гаврилов, станал прав, говореше на оперативката, а пред него имаше повече от четиридесет празни стола и вместо Бошнаков, винаги наменат с палтото си, сега на съседния стол беше оставено това палто* (с. 80-81). Другият глас, обсъждащ същата тема, другият глас на същия Гаврилов, поднася обратната версия, предлага обърната обратно риспоста: *Гаврилов не беше сам в Низината. От подножието на гигантската пирамида, разпростряна върху тази оградена от хълмове площ, нагоре към върха, където беше неговото място, израстваше огромна йерархия* (с. 190). Двата гласа са различни, твърденията им са взаимноизключващи се, но новото разбиране за човека, свален от монументалните си постаменти през шейсетте години, не разглежда тази различност като противоречие. Имаме работа с две истини по една и съща тема у един и същ човек. Подобие на много-

гласния и сложно устроен живот-фуга, човекът също е вътрешно полифоничен. Дори и най-монолитният измежду героите, Железният човек, Гаврилов е вътрешно несъгласуван, „противоречив”, относителен. Той също стои като несъгласна и нарочна реплика към монументализма на петдесетте.

Вече стана дума, че такава твърда във формите си книга като *Низината* непрекъснато демонстрира вътрешна тенденция към умаляване, към разлагане, към разпадане на равноправни части, като равнозначни гласове, съ-съществуващи по цялото протежение на текста. Натрапчивото присъствие на принципа на съ-съществуването в един такъв строго йерархизиран жанр като романа е част от неговата полифония. Твърде важна част, тъй като вътрешното равноправие на относително самостоятелните *новели* се възпроизвежда в още по-ниските нива на повествованието, преминава през разпадането на въведените двойки персонажи до самотата на всеки един от тях (включително и най-успешната любовна двойка Григор Манчев – Димитричка) и, като продължава фракталната лавина на разпадането-умножаване, стига до вътрешното разлагане на всеки герой до минимум две негови хипостаси. Духипостасността на героите се изразява или в едновременни пребивавания в различни пространства, както е в първия от горните два цитата (Гаврилов е и у дома си, и на оперативка в едно и също време, подобно на Иван от *Времето на героя* или на Жегъла от *Корените*); или в едновременни пребивавания на персонажа в настоящето и в миналото му; или пък в настоящето в съчетание със сънищата и мечтите (в много езици за сън и за мечта думата е само една); или – в никакъв случай на последно място – в бифуркационното му разпятие между града и селото. Това е духипостасният „тематичен” минимум, в който живеят героите, така че целият текст на *Низината* е пронизан от структурен и съдържателен полифонизъм.

Само поради големия си обем *Низината* наподобява като че ли повече ричеркар с няколко последователни теми, отколкото еднотемна многогласова фуга. Иначе организацията на материала е толкова строга, че на всяко ниво – от глобалната структура на целия роман през структурата на всяка една от главите (оставени неозаглавени!) до структурата на обособените в техните рамки отделни „разкази” – носи бележите на *фугатната структура*. Във фугалната експозиция (след задаването на темата *Какви са другите? Какъв съм аз?* от страна на Пресата) са въведени последователно, точно както във всяка фугална компози-

ция, отделните гласове, които ще я разработват. Може и да е случайно, но те са точно една октава – осем двойки, от които първата и последната съвпадат, и които ту ще се събират, ту ще се разпадат по протежението на книгата, следвайки един или друг от вариантите на дукса, на основната тема. Така че експозицията на Голямата fuga (това в известен смисъл е експозия и на романа) съдържа девет глави, като първата предлага пропостата, след което всяка една от явените или неоформени все още двойки е въведена със съответната риспоста, със съответния отговор на зададената тема. От тук нататък ще следват комбинации, ще влизат орнаментални в музикално и второстепенни в сюжетно отношение герои, но основните гласове ще се запазят. При това с удивителна ритмичност. При внимателен прочит с много висока степен на вероятност читателят може да предскаже кои от героите ще пеят в следващата глава.

Ритмична е появата не само на Пресата, макар тя да е най-очевидна от композиционно гледище. С периодичното ракъсване на фикционалното русло Пресата придава свежест на познатата вече тема, дава лека допълнителна линия на музикалното движение, означава края на определена фаза от имитационното многогласие. Не случайно неговите партии следват винаги след партията на Гаврилов и Ана, които „затварят” поставената тема. Между отделните вериги от дурхфюрунги (имитационните партии на отделните гласове) са използвани типичните във фугалните композиции интермедии, които имат преходни функции. В *Низината* тази задача изпълняват или солови гласове, като тези на Доктора и на Четката, или внезапните хорови изпълнения, в които музикалната фраза става открито производствена. Най-отчетливо това личи в тридесет и четвърта глава с хора на отделните заводи, който също има вътрешнополифонична структура и който напомня много хора на къщите от *Корените*. Изключително интересна от музикална гледна точка е сцената с непрогледната митична мъгла, която затиска за три дни Низината. Там героите престават да вършат каквото и да било и всички пеят заедно три дни до прегракване с изгубения сред Низината сватбен оркестър. В *Низината* има нещо математическо, нещо пресметнато, видяно отгоре, макар вътре в текста читателят да се дави в подивялото пълноводие от герои и строежи. Изнесената навън гледна точка вижда на първо място строгата систематика на книгата, нейната подреденост, пресметнатостта ѝ. Алберт Швайцер твърди за Бах, че

работел като математик, който мислено виждал пред себе си цялото действие (Швайцер, 1981; 163). И действително, в *Низината* поразява и събитийната симетрия, дележаща книгата на две – до и след смъртта на Григор Манчев, както *Корените*. *Хроника на едно село* е симетрична с връх сватбата на Недьо и Зарка.

Ако *Низината* беше истински роман, твърд в прилагането на класическите романови форми, щеше да се стигне до голямо противоречие. По необходимост в романа нещо трябваше да се случва, да има развитие, да се строят сюжети, да има постъпателност. И в известен смисъл това е така – романът блести заслепително с пълноводието си – и в персонажната система, и в сюжетиката. И все пак още първите рецензенти забелязват, че *Васил Попов много добре обосновава същността на героите си, но рядко търси промените в тях, по-различни те не са му нужни* (Жирков, 1977). И това наистина е така, тъй като полифоничното музикално произведение е построено върху естетиката на познатото, върху имитативната повторителност. То не може да разказва пряко. На първо място му липсва водещ глас, с който да се случват най-важните неща в произведението и с който другите гласове да се успоредяват, противопоставят или преплитат. Дори напротив, полифоничната творба е построена върху мотива за повторенията, тя е резултат от съчетаването на импровизацията с *имитационно композиционно мислене* (Манолов, 1978; 141). Полифонията стъпва върху познатото, като го орнаментира от „гледната точка” на различните гласове. Полифоничната музика няма как да носи разказ, по самата си природа тя има сведени до минимум дискурсивни възможности. Полифонизмът мисли през цялото време за цялото, всяко полифонично музикално произведение носи цялото във всеки един момент по протежението на текста, представя цялото в неговата повторителност. Полифонията предполага математичност. При Бетховен например една музикална пиеса се развива чрез „събития”, независими от основната музикална тема. У Бах подобни „събития” липсват. *При него всичко, което става, е само резултат на темата* (Швайцер, 1981; 163). Полифонизмът върти на място елементите си, имитативни по отношение на темата. Ето защо нито разказите, нито романите на Васил Попов могат да се пре-разкажат, въпреки мощното си вътрешно движение.

Тук е мястото да бъде подложен на съмнение „грандиозният” разказ в романа *Низината*. При цялата си епична разтвореност, при

необозримата трудова активност на персонажите практически нямаме извършване на работа пред очите ни. Героите копаят, заваряват, разтоварват и товарят, пренасят, издигат, аварират, изливат бетон, монтират, зидат, заседават, но пред очите на читателя няма реален обем от свършена работа. И доктор Паунов, и Гаврилов си спомнят началото на незастроената още Низина. В края има пуск, раздаване на ордени, но кой обект е пуснат? Цялата Низина? Или само заводът за калцинирана сода? Или пристанището? Или циментовият завод? Не може да се разбере, защото определената конкретна работа не е била и не може да бъде у Васил Попов обект на изображение. Не защото не е достоен обект, а защото би влязла в противоречие с избраната полифонична структура на света в романа. Би образувала централна повествователна линия. Гаврилов през всичкото време бърчи, но цялата му принципна събитийна агресивност се стопява в движението към едно-единствено изречение, отронено към края без никакви допълнителни мотиви: *Обичам те*. Донка и Иван Рафаилов се търсят като деца, играещи на сляпа баба през цялото време, Иван Гяуров и Кира не мръдват през целия роман от първоначалните си позиции, както не мръдват Фоти и Пепа, Доктора и Сия, Манаси и Радина. Фактически при колосалната промяна, която представлява сама по себе си Низината, героите не реализират сериозни разказови движения. Нещо, което се забелязва с просто око много по-лесно във *Времето на героя* и в *Корените*. Опитът да се разкаже *Низината* няма да бъде нещо повече от карикатура, защото не в разказа се крие дълбоката природа на романа, а в едновременното многогласие, което няма как да носи идеята за време, каквото изисква всеки разказ. Тук е един от най-големите парадокси в творчеството на Васил Попов, тъй като той практически убива трите основни теми на прилежащата му литература – Съпротивата, Кооперирането и Строителството, подменяйки събитията със състояния на герои. И сборникът *Разкази*, и *Малката мина*, и *Корените*, и *Низината* са своеобразни точки на дългите тематични изречения, разработени преди това от българската литература, именно от гледна точка на поетиката, стъпила върху релативизма като разбиране за света и върху полифонията като принцип на художествената конструкция.

ЛИТЕРАТУРА

Великов, 1977. Великов, Д. Художествено преоткриване на социалистическата съвременност. – В. „Борба”, 1977, бр. 65 от 2 юни.

Гутиерес, 2001. Гутиерес, Х. Спомен за Васил Попов. – В: Писателят. Това красиво човечество. Васил Попов. Изследвания. Материали. Спомени. В. Търново, 2001.

Кирков, 1977. Кирков, Д. Светът, който ражда и се ражда. – Литературен фронт, 1977, бр. 17 от 28 септ.

Кирова, 1978. Кирова, Л. За нравственото безпокойство на новия човек. – Сп. „Пламък”, 1978, кн. 4.

Кръстев, 2001. Кръстев, Д. Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов. – В: Писателят. Това красиво човечество. Васил Попов. Материали. Изследвания. Спомени. В. Търново, 2001.

Манолов, 1976. Манолов, Здр. Полифония. С., 1976.

Манолов, 1977. Манолов, Здр., Д. Христов. Полифония. С., 1977.

Манолова, 1981. Манолова, Н., В. Стефанова. Съкровеното. С., 1981.

Ничев, 1979. Ничев, Б. „Низината” на Васил Попов и съвременният роман. Предговор към второто издание на романа. С., 1979.

Попов, 1974. Попов, В. За автора и за книгата. Предговор към Джойъс Кери. Направо от извора. С., 1974.

Попов, 1979. Интервю с писателя Васил Попов. – Сп. „Тракия”, 1979 г., кн. 4.

Попов, 1988. Попов, В. Писателят и неговият опит. – Във: Вечни времена. С., 1988.

Радев, 1976. Радев, Ив. Съвременното българско село в творбите на двама белетристи. – Литературна мисъл, 1976, кн. 4.

Радев, 2000. Радев, Ив. Книга – отправна точка на коренотърсачеството в съвременната ни проза. – В: Приложение към Васил Попов. Корените. В. Търново, 2000.

Радев, 2001. Радев, Ив. Васил Попов. От разказа към романа. В. Търново, 2001.

Радев, 2006. Радев, Ив. Романът за/на „едно време, което няма време...”. Предговор към: Васил Попов. Времето на героя. С., 2006.

Свинтила, 2001. Свинтила, Вл. Васил Попов. – В: Писателят. Това красиво човечество. В. Търново, 2001.

Стоянов, 1962. Стоянов, Цв. Драма и лирика. – Септември, кн. 12 от 1962 г.

Чаталбашев, 1976. Чаталбашев, Г. Стремехът към щастието. – В: Изповедите. С., 1976.

Швайцер, 1981. Швайцер, Ал. Йохан Себастиан Бах. С., 1981.