

СТРУКТУРА НА НАРАТИВА В ПОВЕСТТА НА ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ „БАРИЕРАТА“

Доц. д-р Инна Гажева
Университет Лвов (Украйна)

Резюме. В статията е представен опит за анализ на произведението в светлината на възможната двойна интерпретация на фабулата му: реалистична и фантастична. Изследвани са пътищата на трансформацията на фабулата в сюжет, в частност външната композиция, фокализацията (режима на повествование), структурата на образите на персонажите; организацията на модално-времевия план.

Особено внимание е отделено на спецификата на художественото пространство. Двамата герои са характеризирани като персонажи на откритото пространство. Придвижванията на Манев в рамките на плоскостното хоризонтално пространство носят хаотичен характер – това са люшканията на човека, загубил пътя, и едва с появата на Доротея в живота на Антони придвижванията му придобиват насоченост.

Доказано е, че *rite de passage*, встъпващ в качеството на сюжетна схема в даденото произведение, в пределите на повестта не се е увенчал с придобиване на „нова идентичност“ от героя. Направен е извод: реалистичната мотивировка на събитията от повестта не противоречи на „метафоричната“: при всички положения това е история за „отказа“ – за възможната, но неосъществила се духовна трансформация на героя.

Ключови думи: наративни структури; външна композиция; фокализация; организация на модално-времевия план; художествено пространство; *rite de passage*

Повестта „Барьерата“, отнасяна към най-популярните произведения на Павел Вежинов, нееднократно е привличала към себе си вниманието на изследователите. Въпреки това някои аспекти на произведението, в частност спецификата на фантастичността му, а също особеностите на наративната структура, изискват по-нататъшно изучаване.

„Барьерата“ в светлината на теорията за фантастичното

На пръв поглед, повестта принадлежи към областта на условната фантастика, доколкото в нея е описано „небивалото“, „неслучилото се“: главната героиня умее

да лети и притежава ред други свръхестествени способности. При това Л. Бугаева допуска възможността за двойната мотивировка на поведението на Доротея, посочвайки, че учените намират обяснения, например на особената музикална надареност като Доротеината. Изследователката отбелязва: „Барьерата“ е вход във фантастичното в този смисъл, в който го разбира Цветан Тодоров. Според него фантастичното съществува дотогава, докогато се съхранява неувереността в избора на мотивировка (реалистична или фантастична) и двойната интерпретация на фабулата“ (Bugaeva 2010, 15).

„Двойната интерпретация на фабулата“, от една страна, предполага фантастична мотивировка на събитията. В този случай способността героинята от повестта да лети, може да се възприема като „метафора“ за изключителността ѝ, небесната ѝ (неземна) принадлежност, а ключовата сцена на полета като метафора представлява най-пълното приобщаване към тази неотсамност, отвъдност на главния герой, а също и най-дълбоките им единения и еуфорични преживявания по този повод. От друга страна, реалистичната мотивировка дава основание за допускане, че в повестта е описан случай на среща на мъж с психически нездравео или обсебено момиче, чиито частни прояви на болестта се проявяват като непроизволен наплив от мисли (в термините на психиатрията – „ментизъм“⁽¹⁾), телекинеза, раздвоение на личността и способност към преодоляване на земната гравитация (левитация). Православното богословие еднозначно тълкува такива свръхестествени способности като резултат от въздействието на падналите ангели върху хората. В социалистическия период обаче не се прави „различаване на духовете“ и съответно всичко свръхестествено обикновено се романтизира и възвишава и именно това намира място и в повестта на Вежинов. Ако се излезе извън пределите на системата от светогледни координати, актуални за времето на написването на повестта, и се оценят от православно-ортодоксална гледна точка описаните в нея събития като реални, то концепцията на произведението ще се представи в малко по-различна светлина от трактовката на тази повест като фантастична. Съблазнително изглежда да се направи анализ на произведението на Вежинов в светлината на възможността за двойна интерпретация на фабулата.

Фабула на повестта

Пределно обобщавайки, фабулата на повестта може да се сведе до последователност от такива събития: възрастен, обезпечен герой интелектуалец, със собствен драматичен опит зад гърба си, се среща с младо, беззащитно момиче и я „спасява“; героят открива за себе си изключителността ѝ; между тях възникват любовни отношения и интимна близост; той не се справя с това, че е длъжен да пусне в живота си друг човек, та нали за това е необходимо да се освободи пространство в душата за подобно приемане, а егоцентричният герой е зает изключително със себе си; по силата на това той захвърля героинята (дистанцира се от нея), след което тя се самоубива, а героят разбира, че е изпуснал главното в жи-

вота, и се разкайва за егоизма си. Важно място във фабулата заема нощният полет на героите. Това събитие става кулминационно. Ю. Лотман счита, че „сюжетът може винаги да се свие до основния епизод – пресичането на основните топологични граници в пространствената му структура“ (Lotman 1998, 288). Именно като такъв епизод в повестта се явява сцената на нощния полет.

Що се касае до пътищата за трансформация на фабулата в сюжет, то като най-важни сред тях следва да се проанализират външната композиция, фокализацията²⁾, структурата на образите на персонажите, отношенията им; организацията на модално-времевия и пространствения план.

Композиция и фокализация

Композицията на повестта от Вежинов има, като цяло, линеен характер: тя започва със запознанството на героите и завършва с гибелта на героинята. При това в нея, след завръзката на историята периодично се срещат единични пролепсиси и аналепсиси³⁾. Освен това, касателно „Бариерата“ има основания да се говори за променлива фокализация, тъй като два пъти повествованието от лицето на героя се прекъсва с разгърнати разкази на героинята за детския ѝ травматичен опит. Така, в повестта чуваме не един, а два гласа. Повестта не е разделена на глави и е с посвещение: „на Нина“ – любимата съпруга на писателя. По такъв начин, разказът, който се води от лицето на героя с предоставянето на думата и на героинята, от самия автор се оценява като приношение към любимата жена – и това е още един оттенък в общата лирическа гама на повестта.

Композицията на „Бариерата“ носи затворен характер. На финала героят тегли черта на разказа си със съвсем концептуално обобщение. У героя няма страстно желание да разбере какво все пак е произтекло, да стигне до истината: „Пък и досега не знаех какво е станало всъщност. Никоой никога нямаше да разбере. Може би нарочно е прибрала крилете си. А може внезапно и за себе си да е загубила сили и е полетяла в бездната“ (Vezhinov 2000, 122). Прозренията му относно собствената му вина за самоубийството на героинята се сменят с опити да оправдае себе си – отначало: „Ако я бях погубил със своето нищожество или слабост...“, а после: „Но какъв смисъл да търся вина или да се оправдавам? Всичко това се отнасяше само до моята личност“ (Vezhinov 2000, 122). Заклучителните думи на Антони звучат като диагноза за безрадостно „здраве“ и своего рода присъда за съществуване в пределите на „пространството, ограничено от бариерата“.

Особености на модално-времевия план

При анализа на особеностите по моделиране на художественото време е важно да се различават времето на историята и това на повествованието. В повестта на Вежинов нито темпът, нито продължителността на повествованието не се обговарят: ние не знаем в продължение на какво време и с какви паузи героят повествовател разказва историята си. В началото на произведението времето на

повествованието е максимално приближено до времето на историята: дотолкова, че героят повествовател употребява спрямо себе си глаголи в сегашно време: „Усещането <...> Застига ме съвсем ненадейно, мъчи се да ме притисне в тъгъла <...> Едва намирам сили да се изплъзна и да изскоча през вратата, без да изгася зад себе си нито една светлина. Качвам се в асансьора, смъквам се със затаен дъх от четиринайсетия етаж до партера“ (Vezhinov 2000, 31). В резултат на което у читателя се създава впечатление, че събитията се разгръщат непосредствено пред очите му. Обаче тук липсва собствена въвлеченост на читателя в произтичащото, в качеството му на обвинител и съдия – художественият свят на повестта от Вежинов не е разгърнат нито в страната на читателя, нито по посока на автора.

При това още в първата сцена от запознанството на Антони с Доротея срещахме пролепис⁴⁾ (Genette 1998, 74): „Много по-късно, когато това немито и нескопосно момиче по един или друг начин стана част от живота ми, тая нейна примирена покорност щеше да къса из ден в ден сърцето и нервите ми“ (Vezhinov 2000, 36). Информацията, извлечена от читателя в резултат от този пролепис, по силата на интимно-лиричния си характер, само го интригува и повишава интереса му към историята. Първото упоменаване за трагичния финал на взаимоотношенията между Антони и Доротея се среща вече след завръзката на историята. При което на читателя се съобщава, че оттогава е изминало определено време – повече от година. Непосредствената болка вече е притъпена и тонът по-скоро е тъжно медитативен, отколкото парещо объркан. Спомените се развиват последователно, времеви засечки са нанесени равномерно по целия текст: отминали са три дни, преминала е седмица. Достатъчно плавно се развива и темпът на повествованието: значително място е отделено на сцените с диалогичен характер и на наративните паузи, конкретно портретните характеристики на Доротея и пейзажите.

Като цяло, „Барьерата“ на Вежинов се възприема не като изповед на сърцето, изгарящо от мъка и чувство на вина, а като трогателен лирически спомен за любовта – любовта, изискваща за възплъщението си вярата в чудо. Главната задача на разказвача е да пресъздаде в цялата пълнота подробностите на света, преобразен от „истината на Доротея“. Важна роля в повествованието, водено от лицето на Антони, играе и гласът на героинята: в повествованието са включени диалозите на героите, а също и разказите ѝ за детството. Следва да се отбележи, че тези изповеди на героинята в никакъв случай не създават впечатление за прекъснатост на повествованието, доколкото важни са не единствено самите изповеди, а и пълнотата на възприемането им от Антони. Двете изповеди на Доротея – това са две решителни крачки на героите насреща един към друг. Показателна в този смисъл е реакцията на Антони спрямо разказа на Доротея: „... исках да задържа в себе си всичко, което бях придобил, да го нажежа до бяло, докато почне само да свети“ (Vezhinov 2000, 104). По такъв начин повествователят у Вежинов не пести спирането на миговете, с внимание ги преживява още веднъж във въображението, опитвайки се да осъзнае смисъла и значението им. При това той е съсредоточен

преимуществено върху историята, а не върху момента на повествованието и съответно върху мислите и чувствата, които са го владеели по време на описваните събития. В този смисъл, повестта на Вежинов, сама по себе си, представлява произведение, продължаващо традициите на наратива от класическата проза.

Персонажите

Повествованието в повестта се води от лицето на героя, т.е. във фокус се оказва Неговата, а не Нейната визия за ситуацията. Тази перспектива е зададена и от названието на произведението – понятието „барьера“ е съотносимо със съдбата на героя, несъумяващ да я преодолее, макар на постъпките, думите и външния облик на героинята да е отделено значително внимание. Героят от повестта на Вежинов по природа е самотник и горделивец. Той е напълно благополучен: макар и да го е напуснала жена му, отнемайки сина му от него, това слабо го е травмирало. Антони Манев е успешен композитор, получаващ радост от творчеството си. Наистина, той пише музика предимно за филми. Авторът подчертава социалната ангажираност на героя, в частност, с упоменаването на това, че в настояще време той е длъжен да напише музика към филм за доячки. Като цяло впрочем, той има интересен живот, макар и в него да отсъства главното. Но до появата на Доротея в живота му той не се е досещал за това. Доротея в началото сякаш дори пречи на Антони, но после той се привързва към нея и животът му се преобразява. Той става щастлив, сам не забелязвайки го. Щастието му настъпва по-рано от преобразяването му и настъпва естествено – той не го планира, то се случва само, като гълъб, приютил се на покрива. Антони е типичен представител на времето си. Този период на развития социализъм и съответно на сравнителното материално благополучие, когато всички са „относително щастливи“ (или поне би трябвало да са), затова такова явление като нощното самотничество, „не гъсто и не лепкаво, то е остро и бляскаво като връх на кама“, стоварващо се върху героя в самото начало на повестта, се представя като неестествено и необяснимо. Изглежда, че героят не е наясно, че зад него се крие обикновената за човека тъга по Бога. Та нали героите живеят и действат в рамките на културата, от която е изгонен Бог, „творящ чудеса“ (както впрочем и неговият антагонист, подражаващ Му в чудотворенето). Именно затова всичко ужасно (точно толкова, колкото и всичко чудесно) се възприема като незаконно и необяснимо нарушение на обичайния порядък на живота.

Главната героиня в много отношения се явява като негова противоположност. Той е горд – тя е кротка, той е социализиран и успешен – тя е асоциална, той е на солидна възраст – тя още е много млада. Най-важната черта обаче на героинята на Вежинов е нейната орнитологичност. Сходството на Доротея с птица последователно се прокарва от автора през целия текст и неизменно се маркира положително: това е връзка с горния (небесния, отвъдния) свят, с чистотата, с детската беззащитност.

Сравнението с птица в повестта на Вежинов се буквализира и се превръща в художествен факт, основа на сюжетното построение: Доротея се оказва героиня, умееща да лети. След като разказва на Антони за травматичния си детски опит: демоничната майка, която „редовно му изсмукваше всичката кръв (на бащата – б.м., И.Г.). Нощем, докато спеше“. „Просто му забиваше една тръбичка отзад, точно под малкия мозък, и я изсмукваше. Не се стряскай, Антони, не съм луда. Тогава си мислех така, като бях малка“ (Vezhinov 2000, 83); трагичната гибел на баща ѝ пред очите ѝ; омерзителните подробности за втория брак на майката и понесените от момичето унижения; за домогванията на нейния чичо... Доротея, чувствайки дълбочината на състраданието на Антони, от благодарност и за облекчаване на неговата болка го увлича в съвместен полет...

Веднага след завръщането на земята Антони, както и читателят, започва да се съмнява в реалността на случилото се. Той не знае: било ли е това на сън, или наяве. Обаче, ако се допусне, че полетът е произтекъл наяве (а това се допуска и от доктор Юрукова), то произтеклото с героите следва да бъде охарактеризирано като случай на левитация или близък до това. Същността на това явление се състои в способността на човека да преодолява земното притегляне и да „плува“ във въздуха. Природата на този феномен е описана във физиката, обаче етиологията му остава неизяснена. Православните богослови обясняват способността за левитация, а също и всички други свръхестествени способности с въздействието на падналият ангели върху човека [„с изключение на тези случаи, когато подобни способности притежават светиите“ (Igumen N 2009, 141)]. Открити за такова въздействие се оказват хора, от които по силата на тяхната лична греховност или тази на предците им е отстъпила Божията благодат. При това сред тях има категория хора, които не по своя воля са се оказали във властта на контакта със СПМ⁵). Такива хора се наричат „медиуми“. Медиуми често стават хора възвишени и алтруистични, недаващи си сметка за това, че техните свръхспособности не са от Бога, и искрено стремящи се да ги употребяват за доброто на ближните. Ярък пример в този смисъл се явява сънародницата на Доротея – предсказателката Ванга. Богословите, изследващи причините за нейната свръхспособност, са изяснили, че при нея още от раждането ѝ са се наблюдавали признаци на дегенерация, които традиционно се считали за знаци на Божия гняв, паднал върху някого от предците (Igumen N 2009, 267 – 268). Всичко това е напълно актуално и за историята на Доротея с нейната инфернална майка, чичо сладострастник и „жалък“ баща. Въздействието на СПМ и откриването на свръхспособности според наблюденията на изследователите често бива свързано с някакъв нещастен случай: падане, токов удар, автокатастрофа и прочие. Така е било и с Доротея: бидейки незащитена от Божията благодат, вследствие на духовното неблагополучие в семейството, след понесените травматични преживявания тя става отворена за въздействието на СПМ. В резултат героинята придобива способност за левитация и други свръхспособности. Така, още при първата среща, Доротея проявява телепатия, отгатвайки названието на мелодията, изпълнена

от Манев. Тя не знае как ѝ се е отдало. Доротея владее също и телекинеза: когато възникват проблеми с двигателя на Антони, тя с усилие на мисълта му помага да тласка машината. При нея се наблюдава и синдром на алтерниращото съзнание или временно заместване на личността. Лекуващият доктор Юрукова разказва на Антони: „Въобразява си, че е някоя от героините на книгите, които чете... Да кажем — Ирина от „Тютюн“... Или Козета от „Клетниците“... Последния път се превъплъти в Таис и това трая доста дълго, за съжаление“ (Vezhinov 2000, 50). Самата Доротея в „изповедта“ пред Антони декларира не без предизвикателство: „Какво ли не съм била през живота си. И Таис, и Космодемьянская, дори Сонечка Мармеладова. А те бяха и си останаха нищо“ (Vezhinov 2000, 93). Характерен е списъкът от персонажи, в ролята на които Доротея влиза. Всяка от тях несъмнено е героиня по рода си: хетерата Таис, подтикнала гърците да изгорят завладения от тях град; Зоя Космодемьянска, чиято задача се състояла в запалването на населените пунктове на окупираните от немците територии; Соня, продала се заради сираците. Типично е, че именно историята с Таис продължила у Доротея сравнително дълго, а Таис е била посветена в древните мистерии. Показателен е и съставът от вещи на Доротея, които доктор Юрукова връчва на Манев: „златно кръстче, малка златна монета, зелено камъче за пръстен, яспис навярно. И една съвсем руса къдрица, почти прозрачна, като мъничък сърп на луната върху светло небе“ (Vezhinov 2000, 72). По-скоро всичко това е случайно съвпадение, обаче такива вещи често фигурират и в магията.

Естествено, че в условията на социализма свръхспособностите са се разглеждали само в медицинска плоскост, като психопатология, при това въпросът за източника им остава неразкрит. Така и доктор Юрукова от всички възможни версии на обяснение на тези явления избира най-примитивната (по думите на игумен N, съобразена за „хората с нисък интелект или с атрофиран духовен усет“ (Igumen N 2009, 254). Тя счита, че „паранормалните способности от самата природа изначално са заложени в човека“ (пак там). След разказа на Антони за нощния полет с Доротея докторката не бърза да го разубеди за случилото се (макар че героят би предпочел да бъде хипнотизиран), но с професионален апломб заявява: „Другарю Манев, научно е доказано, че има енергии, които са присъщи само на живата материя <...> И не могат да се обяснят с известните досега физически закони. <...> Не твърдя пред вас, че сте летели, наистина е невероятно. Но не е глупаво или страшно, както вие си мислите. Ние все още не знаем всички възможности на човешкото съзнание. Нито какво е заложено в развитието на мислещата материя“ (Vezhinov 2000, 112). Истината е, че авторът не дава на читателите поводи да направят извод за ниския интелект на Юрукова, както и за „атрофията на духовния усет“, независимо от това, че то е било едва ли не всеобщо в този период. Доктор Юрукова е несъмнено човек с духовни потребности. Важното е, че тя има не само медицинско, но и филологическо образование, а литературата в този период практически е замествала със себе си църквата, удовлетворявайки, доколкото е

могла, духовната жажда на човека в атеистичното общество. Показателно в този смисъл е заключението на Юрукова: „Човешката душа е нещо много по-странно и невъобразимо, отколкото е могъл да си я представи дори писател като Достоевски. Сега-засега никой не познава ни нейната истинска сила, ни ужасяващата ѝ слабост. Може би писателите донякъде. И психиатрите“ (Vezhinov 2000, 72). Важно е (макар и напълно естествено), че от списъка на тези, пред които се разкриват тайните на човешката душа, са изключени представителите на Църквата Христова – единствената от всички институции, по силата на Божествения си произход, имаща ясно формулирано мнение по въпроса за източника на свръхестествените способности: в този случай, ако човек не ги е придобил в резултат от дълъг аскетически подвиг, те представляват ефект от въздействието на СПМ. Доротея, при все цялата си възвишеност, материална необвързаност и доброта, се явява обикновено (в смисъла на далечно от светостта) момиче: тя живее без Бог; свикнала е да се разплаща със себе си за предоставената ѝ нощувка; понякога я обхващат диви помисли и тя самата осъзнава техния ужас: „До смърт ми се искаше да промуша с нещо остро мекия търбух на мама, да бликне оттам цялата ѝ вътрешна мръсотия. Така ужасно исках, че ми се напукаха устните. Ето това е човекът, Антони, да не мислиш, че е нещо повече?“ (Vezhinov 2000, 87). При пълната индиферентност към Православието в този период, всякакви свръхспособности и проявления на „духовността“, по правило, са се романтизирали и превъзнасяли (неслучайно е масовото увлечение по окултизма сред интелигенцията по време на „перестройката“). Именно такъв род романтизация на паранормалните способности откриваме и при психиатъра филолог Юрукова. Тя с възхищение се отзовава за телепатията: „Тая хубава пъпчица се крие във всяка човешка душа. И все някой ден ще цъфне...“ (Vezhinov 2000, 71), и левитацията: „Това е една от нейните натрапчиви идеи... Или една от нейните мечти, които най-добре я характеризират. Вие никога ли не сте сънували, че летите? <...> А пък аз съм сънувала. Летяла съм свободно и спокойно като птица. Над езера и над гори“ (пак там). Изглежда, че и самият автор не е освободен от подобен род романтизации, описващи Доротея като светъл и необикновено притегателен в светоносността си персонаж. При това плодът на художественото му въображение – композиторът Антони Манев, отзовал се първоначално по неволя и неохотно, а после с цялото си сърце на това страдащо и беззащитно същество и после заобичал я, изпитва към нея първо чувство на неприязън: „... все пак имаше някаква преграда между нас <...> Може би вечната преграда на инстинкта към всяка болест, дори когато не е заразна“ (Vezhinov 2000, 60). След полета той откровено си признава: „Чувствах към нея някаква непонятна враждебност. Та какво друго беше тя освен неканен гост, който е насиллил грубо моята истинска човешка природа?“ (Vezhinov 2000, 113). По този начин Антони се оказва по-способен да различава духовете, отколкото доктор Юрукова, а изглежда и от самия автор. Той не е склонен да романтизира свръхспособностите на Доротея. Интуитивно прозрявайки

източника им, той чувства объркване и страх в резултат на това, че се е оказал – чрез посредничеството на Доротея – открит за влиянието на СПС. Този страх се определя от това, че дейността на СПС, както и да се е маскирала, е прицелена към това да погуби този, който се е поддал на въздействието ѝ, както това се случва, в крайна сметка, и с Доротея. Вежинов, разбира се, не осъзнава причините за враждебното чувство на Антони към Доротея, обаче както това често бива с големите писатели, неволно разкрива възможността не за романтично, а за православно разбиране същността на описаните явления. Макар че на самия писател му е по-близка, очевидно, гледната точка на Юркова и с цялата логика на повествованието той отвежда читателя към извода за малодушието на Манев, при когото дребно-егоистичното начало е удържало победа над романтичното. Такава концепция на произведението кристализира, в случай че мислим света биполарно: в рамките на противопоставяне на високото – романтично и ниското – дребния, частен, личен интерес. Обаче светът е устроен другояче и подобен модел неизбежно води до примитивизацията му...

Художественото пространство

Пространството в повестта на Вежинов е принципно отворено и динамично. Забележително е, че първата среща на героите се случва в автомобила. По-голямата част от действието се развива в жилището на героя. Още първия път апартаментът на Антони поражда Доротея с изискаността и красотата на интериора. В този смисъл, жилището на Манев се явява антипод на стаята на Доротея в психиатричната болница, където тя преминава през лечение до запознанството с Антони, срв.: „Дълъг, чист коридор, бели болнични врати. Без дръжки. <...> най-обикновена болнична стая с две чисти легла. Решетки на прозореца“ (Vezhinov 2000, 73). По такъв начин жилището на Антони за Доротея е своего рода изход от „затвора“, придобиване на дом. Важното е, че Доротея остава при Антони сама: „Тя остана да живее при мен, без да сме говорили за това, така естествено, като гълъбите, които си бяха намерили дом на терасата“ (Vezhinov 2000, 60). Сравнението „като гълъб“ корелира с факта, че Антони живее „близо да небесата“: „Живеех на последния от тях, над мене имаше само облаци, небе и добре охранени, мързеливички музи...“ (Vezhinov 2000, 38), т.е. в непосредствена близост до пространството, естествено за Доротея, умееща да лети. Още преди запознаването на Антони с Доротея той обича да си почива на терасата: „Все по-често се качвах на терасата... От въздушната бездна я отделяше невисока преграда“ (Vezhinov 2000, 63). Колкото по-близка му става Доротея, толкова повече го топли към „въздушната бездна“, естественото за нея пространство. Неслучайно в един от най-щастливите моменти на пътуването им до язовира на Антони му се струва, че „...по небето от застинали облаци, така ясно се отразяваше то в успокоеното езеро“ (Vezhinov 2000, 87).

Важна роля в организацията на сюжета на повестта „Барьерата“ играят придвижванията на героите в пространството: самотните пътувания на Манев из нощ-

ния град, техните извънградски пътешествия заедно и накрая нощният им полет. Ю. Лотман характеризира персонажите според тяхната им към един или друг тип пространство: точково, затворено; линейно; плоскостно или обемно (Lotman 1997, 622). Ако се използва терминологията му, то и двамата герои от повестта на Вежинов се явяват герои на откритото пространство. При това пространството на Манев преимуществено се представя плоскостно, а пространството на Доротея е обемно. Придвижванията на Манева в рамките на плоскостното хоризонтално пространство носят хаотичен характер – това са мятанията, люшканията на човек, който се е отклонил от пътя. До срещата с Доротея, Антони се стреми да бъде далеч дома си, в който нощем го застига ледения ужас на самотата. И само с появата на Доротея в живота на Антони, преместванията му в пространството придобиват предназначение.

Забележително е, че нощното пътуване до ресторанта, с което започва повестта, Л. Бугаева характеризира като въвеждане на героя в *rite de passage*, резултат на което се явява разкриването на „вътрешния човек“ у Манев (Bugaeva 2010, 349). *Rite de passage* е литературният обред на прехода. Л. Бугаева отделя няколко типа дискурс на преход, в частност „протокол на умирането“, т.е. прехода от живот към смърт; „протокол“ на психеделично възраждане и накрая, преход от живот „в друг живот и – в резултат на спиритуалната трансформация – към нова идентичност...“ (Bugaeva 2010, 4). Последният тип е намерил най-пълнен израз в библейския сюжет за пътя на апостол Павел до Дамаск. Очевидно е, че именно този тип преход встъпва в качеството на сюжетна схема в дадената повест, макар и въпросът за това състоял ли се е преходът и придобиването на „нова идентичност“, се решава по-скоро отрицателно.

Rite de passage като преход на героя от едно състояние в друго на нивото на хуманно-естественото пространство може да се изрази като преодоляване границите на реалния свят и преминаване във „фантастичната реалност“. В повестта „Барьерата“ такова преодоляване границите на реалността е осъществено в сцената на нощния полет, който се явява момент на най-дълбоко единение на героите и се възприема като най-щастливия в живота. Обаче при завръщането на земята Антони се усъмнява в реалността му и завинаги губи Доротея. Да си припомним последните редове на произведението: „Нямаше къде да отида, всяко кътче на земята сега за мен бе непоносимо <...> Късно вечерта се изкачих със свито сърце на терасата. Дори не посмях да погледна към небето, към невзрачните звезди, които едва забележимо мигаха над главата ми. Те никога вече нямаше да бъдат мои. Просто нямаш криле за тях. Или пък нямаш сили. Както веднага бе разбрала доктор Юркова, аз никога нямаше да премина бариерата“ (Vejinov 2000, 121). Във филма, заснет по повестта на Вежинов, такава самодиагноза се потвърждава и от характерния жест на героя, затварящ над главата си покрива на люка, водещ на терасата. Освен това непреодолимостта на бариерата се профилира и от названието на произведението. Заключение на Л. Бугаева за това, че резултатът на лежащия в основата на

сюжета на повестта от Вежинова *rite de passage* става разкриване на „вътрешния човек“ у Манев (Bugaeva 2010, 349), може да бъде прието само с определени ограничения. Мисли се, че става дума за разтърсване съзнанието на героя в резултат от *rite de passage* и пробуждане от съня на егоистичното съществуване, а също и за откритата се възможност за бъдещо преображение. При това, във връзка с него, твърдото решение в душата на Манев още не се е формирало. Наистина, ситуацията на Манев напълно се усложнява от това, че му е необходимо да влезе в борба не толкова против собствената си гордост и егоизъм, а „**против духовете на злостата поднебесна**“, от които е била обсебена Доротея (ако приемем реалистичната мотивировка на фабулата). Обаче за това от него биха се изисквали истински героизъм и правилно разбиране на етиологията на паранормалните явления. В условията на разтърсено социалистическо общество и при пълна лична индиферентност към въпросите на вярата, при Антони е очевидно, че е нямало откъде да ги почерпи. Съответно, интуитивно прозирайки източника на свръхспособността при Доротея, но подчинявайки се, преди всичко, на инстинкта за самосъхранение, той се отдръпва от нея, поне в първия момент. Този момент обаче се оказва достатъчен за тези, за чието съществуване той няма определено понятие и с които не се е решил да встъпи в борба, за да погубят Доротея. Като цяло, може да се заключи, че реалистичната версия не противоречи на „метафоричната“: при всеки случай, това е история за отказа (в последния случай – за отказа от чудото и щастието на споделената любов, в първия – за отказа от духовно търсене и рискована борба за спасение, което е, разбира се, не по-малко, а по-голямо чудо); за възможната, но неизвършила се духовна трансформация на героя.

БЕЛЕЖКИ

1. Ментизъм или мантизъм е непроизволен и неконтролируем наплив от мисли, представи. Разстройството се изразява в пристъпообразни и повтарящи се болезнени епизоди, продължаващи в най-продължителната си форма до часове или денонощия. Типични за този период са ускорената смяна на мисли и представи, а също несвързаността и безсмислеността им. Обикновено пациентите не са в състояние да съобщят никакви подробности за това, което са мислили или са си представяли, т.е. състоянието е несаморефлексивно. Не са в състояние да се концентрират върху нещо друго – обсебени са от натрапчивия поток от мисли. Не могат да го контролират, а той ги владее напълно до безволие. Нарушава се способността им да разбират случващото се, а също да действат премислено и целесъобразно. Съзнанието обаче остава ясно. След приключване на болезнения епизод много пациенти чувстват или ясно осъзнават патологичния характер на явлението.
2. Терминът „фокализация“ е въведен в оборот в началото на 70-те гг. на XX век от френския структуралист Жерар Женет (1930 – 2018) като развитие

на идеята на Ж. Пуйон и Ц. Тодоров (1939 – 2017) за индикиране на повествователната перспектива и е станал ключов за наратологията.

3. По терминологията на Ж. Женет (Genette 1998).
4. Пролепис – повествователен похват, състоящ се в изпреварваш разказ, въведен от Жерар Женет; виж. бел. 1 и 3 от настоящото изложение.
5. Падналите ангели в съвременния свят често се представят като инопланетяни, същества от паралелен свят (СПС) (Igumen N 2009).

ЛИТЕРАТУРА

- Бугаева, Л., 2010. *Литература и rite de passage*. СПб.: ИД „Петрополис“.
- Вежинов, П., 2000. *Барьерата*. София: Изд-во „Анубис“.
- Женет, Ж., 1998. *Работы по поэтике*. 1998. Москва: Издательство имени Сабашниковых.
- Игумен Н, 2009. Пришельцы: Новая культура. Новая религия. Новый человек. В: *От чего нас хотят «СПАСТИ» НЛО, экстрасенсы, оккультисты, маги*. М.: Даниловский благовестник. С.: Родное слово, 2009, с.5 – 365.
- Лотман, Ю., 1997. Художественное пространство в прозе Гоголя. В: Лотман Ю. *О русской литературе. Статьи и исследования (1958 – 1993). История русской прозы. Теория литературы*. Санкт-Петербург: Искусство, 1997, с. 622 – 658.
- Лотман, Ю., 1998. Структура художественного текста. В: Ю. Лотман. *Об искусстве*. СПб.: Искусство – СПб, 1998, с. 14 – 285.
- Сузи, В., 2016. *Икона в повести Достоевского «Кроткая»: о доминантной и служебной детали*. URL: <http://litbook.ru/article/9746/> (дата на обращения: 12.01.2021)

REFERENCES

- Bugaeva, L., 2010. *Literatura i rite de passage*. Sankt-Peterburg: Petropolis. [In Russian].
- Vejinov, P., 2000. *Barierata*. Sofia: Anubis. [in Bulgarian].
- Genette, G., 1998. *Raboty po poetike*. Moscow: Izdatelstvo ymeny Sabashnykovyx. [In Russian].
- Igumen N, 2009. *Prishel'cy: Novaja kul'tura. Novaja religija. Novyj chelovek*. In: *От чего нас хотят «СПАСТИ» НЛО, екстрасенсы, оккультисты, маги*. Moscow: Danilovskij blagovestnik. S., Rodnoe slovo Publ., 5 – 365. [In Russian].
- Lotman Ju., 1997. *Hudozhestvennoe prostranstvo Gogolja*. In: JU. LOTMAN. *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija (1958 – 1993). Istorija russkoj prozy. Teorija literatury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 622 – 658. [In Russian].

- Lotman Ju., 1998. *Struktura hudozhestvennogo teksta*. In: JU. LOTMAN. Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskustvo, 14 – 85. [In Russian].
- Suzi, V. *Ikona v povesti Dostoevskogo «Krotkaja»: o dominantnoj i sluzhebnoj detali*. Available at: <http://litbook.ru/article/9746/> (last accessed: 12.01.2020) [In Russian].

THE NARRATIVE STRUCTURE OF P. VEZHINOV'S NOVELLA "THE BARRIER"

Abstract. This article attempts to analyze P. Vezhinov's literary work in the context of the possible binary interpretation of its narrative: realistic and fantastical. It researches the ways the raw material of the story is transformed into the plot such as external composition, focalization, the structure of the characters, and the organization of the modal-temporal aspect.

It pays special attention to the peculiarities of the novella's literary space. Both protagonists are characterized as characters of the open space. The space of the male protagonist appears flat, while the female hero maneuvers in a volumetric space. Manev's movements across the flat horizontal space are chaotic in their nature – they represent the erratic wavering of a man who lost list way and has only found purpose once Antonia Dorothea appeared in his life.

The article proves that the *rite de passage*, which acts as the plot framework in this literary piece, doesn't culminate in the protagonist's achievement of a "new identity" within the novella. The study concludes that the "realistic" motivation behind the events of the novella doesn't contradict the "metaphorical" one: in both cases, this is a story about "rejection" – about the possible spiritual transformation of the protagonist that was never materialized.

Keywords: external composition; focalization; modal-temporal narrative organization; literary space; rite de passage.

✉ **Dr. Inna D. Gazheva, Assoc. Prof.**

<https://orcid.org/0000-0003-0694-1672>

Department of Slavic Philology
Ivan Franko National University of Lviv
1, Universytetska St.
Lviv, Ukraine
E-mail: arsenjeva.in@gmail.com