

Бит и идеология в романа “Сухата равнина” (1952; 1957) на Павел Вежинов

Бисера Дакова (Институт за литература, БАН)

Lifestyle and ideology in the novel „The dry plain” (1952; 1957) by Pavel Vezhinov

Bisera Dakova (Institute for literature, BAS)

The analysis is the first comprehensive look at the failed novel by P. Vezhinov and more exactly in its first authentic Stalinist version from 1952. The text tracks in details the ideological profiling of the characters, tied to gender and lifestyle, as well as the erasure and the concealment of these two realities in the novel, their perverse, „negative” events. Highlighted in the foreground is the intriguing identity between lordly / household / feminine / female.

Apart from the precise ideological scheme, carefully thought out in the novel, there is an attempt to note also toposes and spaces issuing grueling, hoary, gloomy atmosphere in Bulgaria in the 50s of the twentieth century.

Instead of final conclusions, the text ends with proposals for three film versions, as interpretations of the failed novelistic narrative of P. Vezhinov, that might be seen as emblematic of the three types of cultural (movies) conjectures.

Key words:

Novel, ideology, Pavel Vezhinov

1. Опит за вглеждане в романа

„Сухата равнина” (1952; 1957) определено е недолюбвано произведение – за критиците и изследователите на П. Вежинов, докато за почитателите на автора е почти неизвестно, до такава степен литературната история – със споменаването му като художествен провал – е успяла да го изтласка от паметта за романиста. Напоследък обаче този текст-крушение наново бива актуализиран в жанровите рамки на „производствения роман”¹ и именно през неговата жанрова матрица бива полусъживен-полуприпомнен, доколкото е

¹ Вж. Мая Ангелова. Българският производствен роман. С., 2014.

успял да се впише в изискуемата през 50-те години на XX век еднотипност, повторителност и серийност на дадени художествени белези.

Тук няма да се опитвам да реабилитирам провала на П. Вежинов като недовидяна художественост. По-скоро ще обърна внимание върху опита за пренаписване на текста, при което възникват два романови варианта, две версии: оригиналната от 1952 година, откровено придържаща се към сталинистката конюнтура (тъкмо този оригинал днес е нечетен, премълчан, забравен) и половинчатото преработената от 1957 година, където знаците на политическата конюнтура са табуирани, отпаднали и изличени. Така авторът успява да се домогне до един сравнително по-зрял текст, в който обаче духът на убогото време е подменен чрез неназоваването му. Именно версията от 1957 година е четената, познатата, изследваната², която, изплъзнала се от строгата си политическа маркираност, все повече отговаря на представата за производствен роман.

Всъщност, по това, че съществува в два варианта – автентичен конюнктурен оригинал и негов преработен, омекотен вариант, където конкретните знаци на политико-културния диктат са снети, и в резултат на това до читателите достига един приемливо посредствен текст, е аналогично на творческата история на двата големи романа от 50-те години – „Тютюн” (1951; 1954) и „Иван Кондарев” (1958; 1964). Като художествени постижения трите романа, естествено, са несъизмерими помежду си: „Тютюн” завинаги ще остане фаворитът на читателската публика, чиято драматична творческа история се превръща в обект на литературноисторически обследвания; „Иван Кондарев”, макар и текст, бележещ епическа зрялост, макар и съградил в пълнота политическия спектър на времето от 20-те години на миналия век, не изглежда сред най-любимите Емилиян-Станевия творби, може би защото централният му герой – преждевременно съсухреният от идеологии и доктрини Иван Кондарев – се еманципира от личното, интимното в себе си, за да се отдаде на политическата си кауза³. (Фактът, че са налице две романо-версии и у Емилиян Станев, със същностни отлики помежду им, като във втората средищният персонаж е напълно освободен от битово-профанното⁴,

² Вж. Мая Ангелова. Цит. съч., с. 174 – 175; 255 – 256.

³ Вж. Б. Дакова. Пол и идеология в романа „Иван Кондарев” – В: Пространствата на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Йгов. Т. I. С., 2012, с. 493–505. В това изследване на Емилиян-Станевия роман се опитам да онагледа как еманципирането на политическия мъж е равнозначно на изтръгване=зачеркване на властта на пола, на еротическото, на душата, по Станислав Пшибишевски.

⁴ Не бих допуснала пряко повлияване на Емилиян Станев от несполучилото поведновение на П. Вежинов, но неговият герой-теза следва модела на развитие на Марин Баръмов, който, изпълнявайки висшите партийни повели, игнорира личното, интимното, пола у себе си. И докато в „Сухата равнина” поемането на дълга е пресъздадено като драма на отчуждението, то при Емилиян-Станевия герой идеологическото е избор, продиктуван от съзряването и волята.

от отклоняващото го от високата мисия, не е станал видим за читателската публика като творческа принуда и драма). Независимо от подбудите на своите автори, днес „Тютюн“, „Сухата равнина“ и „Иван Кондарев“ са познати именно по своите втори, в някакъв смисъл подменени, неавтентични версии. В случая имам предвид, че запознаването с оригинала на „Тютюн“ не би могло да отмени спомена за разгърнатата му персонажна и идеологическа преработка, към която днес сме снизходително-скептични, но която е била канонизирана в продължение на десетилетия и чрез която романът на Д. Димов е станал въобще достояние на читателите. Застъпвайки тезата за завинаги накърнените същински художествени аури на трите романа, искам да насоча вниманието и към някои други техни сближения, породени при евентуалния им паралелен прочит.

Какво би произвел успоредяващият прочит между така различните „Тютюн“ и „Сухата равнина“? Между романа, тайно толериран от Вълко Червенков, където (в изданието от 1951 г.) фигурата на Сталин интериорно е смалена, знаково присъстваща върху бюрото на политкомисаря Павел като настолно четиво, и романа, в който Вълко Червенков е въведен като персонаж с богатирски ръст и приветливо лице, в който името Сталин, назоваванията сталинец (на трактори, на работници от елитни предприятия, на определен тип шапки), именуванията на строителните обекти на името на вожда, възгласите на ликуване, бълващи неизменно все това име, са повсеместни, вездесъщи, неотменни? Пристрастеният читател на „Тютюн“ би могъл да долови същностната прилика в отчуждеността, в несродеността на изобразяващия поглед към обектите на изображение, като в повествованието на Вежинов тази степен на несроденост, на неприязнена дистанцираност на изобразяващия поглед е далеч по-осезателна. Или – атмосферата на враждебност и студенина, на хладна неумолимост, въведена в „Тютюн“ посредством образа на левосектанта Лукан, в „Сухата равнина“ е проникнала в цялото повествование – не само партийният висш служител Йордан Таков е насподобен с каменна непроницаемост, но целият текст на Вежинов скрито, подмолно, „диверсантски“ повестува за отчуждението между индивидите на едно привидно сплотено общество. Подобна аналогия между двата текста може би изглежда външна и не дотам убедителна. Всъщност самият Вежинов е един от най-ревностните читатели на първия „Тютюн“⁵: собственото му повествование от 1952 година възниква, по всяка вероятност, като акт на притегленост-отгласкване от тази тъй непримиримо отричана книга. Героинята на П. Вежинов Здравка е една усреднена, нивелирана Ирина, без магнетичния ореол на жената-самка, сякаш авторът се опитва да възсъздаде именно този пълнокръвен женски типаж, вкарвайки го изцяло в модуса на здравомислието (не само това име в романа е плитко-алегорично, предписващо поведение, повечето персонажи са персонифицирани имена-

⁵ Вж. Случаят „Тютюн“ 1951–1952. (А. Бенбасат, А. Свиткова). С., 1992, с. 55

алегории). И Здравка, подобно на Ирина, ще въплъти в романа еснафското световиждане, което у Вежинов дори проработва като надреден поглед, дискредитиращ идеологическите уклони. Че този средищен за „Сухата равнина“ образ е своеобразна „калка“ на Ирина в едно правилно, предсказуемо, предписано повествование, доказва обогатяването на образа в романовата версия от 1957 година. Още в началните страници (единствените допълнени) героинята изниква като тяло, като истинска жена и като добре гледано момиче през погледа на Марин Баръмов. И ако нейната реабилитирана телесност – женствено-земна, отрезвена, прагматична – е обяснима в изданието от 1957 година, то размислите на героя за нейната „истинскост“ на фона на непривлекателните „свои“ жени са скрит идеологически дебат, постановил темата за истинското, стоящо отвъд идеологическите регламенти (би могло да е жена, ала и в същия режим на скептично остойносттаване на не-своето би могло да бъде и троянска сливова⁶).

В действителност познатото на изследователите издание на „Сухата равнина“ от 1957 г. заимства – все на принципа на отгласкването се отгласяване – и други романови прийоми на „Пютюн“: излиялата буржоазка Тина, все по-деградираща в повествованието, захващаща се с неприсъщи ѝ слугински дейности – пране, кърпене, сервиране – е въведена в текста като четяща романа „Отнесени от вихъра“, като актът на четене е изцяло мислен в тъждеството между читател и четиво. Докато у Ирина четенето-идентификация преминава през различни етапи (булевардни романи за Южните морета, медицинска литература, модни журналы, детективски романи със затъпяващо-приспивно действие), то при героинята на П. Вежинов то е сведено до застинала поза и вцепенена маниерност – нейното четиво е със статус на „библия“ или на отживяла и ретроградна идентификация с културата на врага, напомнящо обаче настоящото, всеотдайно четене на романа „Ана Каренина“ от укриващата се на село дръзновена левосектантка Лила, четене, което, разбира се, при Д.-Димовата героиня е разподобяване от „опасния чар на буржоазията“.

„Сухата равнина“ (1952), автентичният вариант на романа, който оттук насетне ще е обект на вглежданията ни, е повествование, родено от авторепресията на почерка, на изобразителния поглед, освен това и текст, подложен съевременно на критика, която също е продукт на авторепресия, критика, която, умишлено или неволно, не е съзряла конфликта авторитарност/йерархия – свобода/индивидуализъм в романа, а предпочита да обсъжда утопични казуси от рода: „типичност“ на персонажите и ситуацияите, сполуката в образите на партийните кадри, умелите природни описания, суховатите зарисовки на характерите, канцеларският стил на романиста, полухудожествеността и непреодоляната очерковост на текста и пр. Дори проникателен и ярко одарен критик като Минко Николов, който интимно е сроден с

⁶Вж. П. Вежинов. Сухата равнина. С., 1957, с. 21.

творческия развой на П. Вежинов, талантливо попада в рамката на подобни обвинения, изтъквайки обременеността на романа с „шаблоните на обществено-политическата фразеология”.⁷ На предела на 90-те години на XX век Св. Игов проявява малко повече снизходителност към неуспешния роман, съзирайки у наистина причудливия за този тип повествование образ на дядо Никола предтечата, протообраза на знаменития дядо Щилян от по-късния роман на П. Вежинов „Звездите над нас” (1966)⁸.

Разбира се, априорният нереспект на критиците пред това повествование има своите основателни причини, дори и когато тая критика (Яко Молхов, Андрей Гуляшки, задължителният анонимен критик⁹) упражнява повторно насилие над автора, видял се заставен да пренапише своя роман, воден от интенцията за художественост, за някакво собствено узряване спрямо зададената проблематика. Какво обаче е нехудожественото, принижено-документалистичното в романа? За какво повествува той, какво успява и какво не му се удава да разкаже, просветват ли истини изпод утопичния захват върху действителността? На какъв принцип е изградена персонажната му система? Защо хронотопът му, въпреки неимоверните усилия по изричане на неговата единност, рухва непоколебимо? И как амбивалентността на някои изобразителни детайли бива подчинена, поставена под „надзор” и дали има сегменти в романа, неосветени от идеологията?

Романът се заема да опише вдъхновеното, преминало през мъчителни перипетии, строителство на Бръшляновата напоителна система в Добруджа. В този смисъл той е роман-поръчка (авторът е командирован на място да отрази процеса, да опише индустриализацията на района или осъществяването на грандиозния проект отвътре – как бива преломена природата, а реката – принудена да върви срещу своето устие, да се изкачва нагоре). Т.е. сам по себе си подобен проект буквализира – с неестественото възкачване, с възхода на водата – телеологията на комунизма. Със своята доминантна интенция романът прилежно се съотнася към модела на „производствения роман”. Оттук и нагнетяването на повествованието с технически и технологични подробности, изписването на големи отрязъци текст в духа на партийния бюлетин, оттук и породеното отегчение поради целия патос от машинизи-

⁷ Вж. М. Николов. Павел Вежинов. Литературно-критически очерк. С., 1959. с. 76

⁸ Вж. Св. Игов. Павел Вежинов. С., 1990, с. 32. Той е и единственият изследовател на Вежинов, отбелязал наличието на двете романови версии и промислил творческия провал на романиста като знаков за времето и значим за творческия му опит.

⁹ Вж. Я. Молхов. Бележки върху романа на строителна тема. – В: Литературен фронт, г. XI, 1955, бр. 8, с. 5; също А. Гуляшки. За някои проблеми на новия съвременен роман. – В: Септември, 1953, кн. 12, с. 14 15; (без автор). Проблемите на социалистическия реализъм в нашата съвременна литература. – В: Литературен фронт, г. VIII, 1952, бр. 6, с. 2.

рането, изнамирането на герои от стахановски тип и пр. С всички тези усилия – да бъде пределно близо до събитията, да е регионално изчерпателен (и дори издребняващ), да задвижва своя разказ репортажно, откроявайки в него, освен фигури на ударници и колоритни етнически типове сред преселниците и трудоваците, П. Вежинов преизпълнява всички изисквания на този тип повествование. Разбира се, той изпълнява и изискването, фабулата да се крепи на подозрението за икономически саботаж и неговото разкриване: актуалният съветски модел е подменен с остарял от 20-те години на XX век. Персонажите са отявлено масовизирани или поне е налице подобна тяга у автора да обрисова групови персонажи, герои-колективи, използвайки най-често клишетото „човешки мравуняк”, изразяващо в пълна мяра представата му за привиден, рационализиран хаос.

Всъщност, от свръхпридържането към идеалния производствен роман тръгват и дълбинните отграничавания от него, усмирените или нестихнали амбивалентности спрямо идеологията на жанра. Спазвайки презумпцията да създаде повествование за възпитанието, инициацията, възмъжаването на главния герой (ръководителя на строежа Марин Баръмов), прилежно възпроизвеждайки модела на романа на Василий Ажаев „Далече от Москва” (1950), където героят е отпратен от столицата в „дълбокия тил”, за да служи по-добре на Родината, П. Вежинов също подлага своя герой – все още в младежка възраст – на изпитание, отправяйки го от кабинета му в бившия дворец на строителния обект, превръщайки го в мисионер, в отшелник, в мъченик, подлагайки го на ред провали, което го прави все по-волеви, все по-суров, все по-себеотчужден и изпразнен откъм интимна същност. Това обаче не е роман за фанатизирането на героя, въпреки че суховатостта, неговата емоционална изсушеност се превръщат в маркери на поведението му. Героят е имал „тъмно минало” и след известен период на реабилитация, е отпратен наново в сред една застояла, инертна действителност, с която трябва да се конфронтира и да я преобрази, освобождавайки сам себе си от „интелигентския индивидуализъм”, от „локалния си патриотизъм”, заменяйки чувството за вина с беззаветна отговорност. В този смисъл „Сухата равнина” е роман за изкуплението, изгнанието, доживотното изпитание. Той е и роман за невъзможното покаяние: на Марин Баръмов му е отнето правото да бъде себе си, той е ръководител на обекта, но и сведен до обикновен редник на дълга, който, усъмнил се в правилността на спуснатия „отгоре” проект, се опитва да влезе в диалог с отдалечените от себе си инстанции, проваля се в това начинание, за да бъде обвинен за пореден път, че е постъпил неадекватно, укривайки информация. Или – на този персонаж отново му е вменена вина, той наново е принуден да се признае за виновен, този път обаче вината му е опростена, поради навреме разкрития саботаж. Разбира се, героят наново ще бъде отпратен на друг обект. В този смисъл „Сухата равнина” се очертава като скрито повествование за изолацията, за вечната наказателна

колония, за остракизма и отказания диалог, за всесилието на бюрократично-авторитарния апарат и за света, лишен от трансцендентност. В действителност трансцендентното непрестанно е буквализирано в монументални изваяния, пределно отукашявано, то налага над конкретната емпирия своята неумолима перспектива: „къде ще сложат голямата скулптурна фигура на Сталин и в коя посока трябва да бъде обърната тя – дали към Дунава, за да я виждат от реката, или към низината, към великото човешко дело, родено под неговата грижа” (СР, 1952/334). Разбира се, трансцендентното бива представено и като продукт, като следствие от техниката и рационализацията: „само електрическите лампи останаха спокойни и невъзмутими – все така неподвижно висяха от тавана, все така заливаха всичко с равномерна бяла светлина, без вече да примигват и без да се вълнуват от шума, който бяха предизвикали” (СР, 1952/285). В този смисъл популярни днес постмодерни наративи като „Цинкограф”, „Мавзолей”, „Апарат” биха могли да припознаят генеалогическия си предтеча в „Сухата равнина” (1952).

Забравеното повествование на П. Вежинов позволява и четене като политически роман, тъй като, посочвайки чинно всички маркери на сталинистката конюнктура, откроявайки ги ярко, отразява нецензурирано острите идеологически дебати на времето, т.е. възниква усещане за равнопоставеност между враждуващи образи на света (от една страна, на декласираните слоеве, мечтаещи за американска експанзия на Балканите или за надигането на горяните през пролетта, от друга – образът на стабилизиращата се нова власт, внушаван от представителите на бюрократично-партийния апарат). Без да искам и без да съм в състояние да навлизам в подобен тип прочит, само бих вметнала, че „Сухата равнина” (1952) може спекулативно да бъде тълкуван дори като опозиционен роман, макар подобна спекулативност, даже и несъмнено продуктивна, само да би работила за друг вид конюнктура.

2. Хронотоп(и)

Тъкмо регионалната конкретика (репортажното изброяване на селища в долината Чемшир) задава най-големи проблеми, понеже конкретните споменавания най-малко внушават единство на мястото или усещане за определеността му. По-скоро бива постигнат обратният ефект: авторът внушава неговата недостъпност, непрогледност и изолираност и по такъв начин възсъздава образа на Равнината като херметичен топос, въпреки нахлуването на транспортни средства (камиони, трактори, мотоциклети). По всяка вероятност, според невидими идеологически презумпции, очертали в романа огромни, не-родни мащаби, героите мисионери трудно проникват в Равнината и още по-трудно я напускат, едва-едва преодолявайки притегателната ѝ сила или съпротивлявайки се на топосната ѝ инертност. Романът релати-

вира географската близост, субективно удължавайки разстоянията, пораждайки усещане за влизане-излизане във/от друг свят, където царят особени закони: „сякаш се бе върнал при нея след дълго пленничество в далечни земи” (СР, 1952/423). В подобни обобщения спорадично се проявява двойствеността на Равнината. От една страна, тя е динамизирана чрез модерния транспорт и строителството, от масовите преселения на етнически групи, от пристигналият контингент трудоваци – все фактори, които я реструктурират (например разходките на момите и ергените се преместват около Щаба, т.е. около новия център на селото). В ред случаи обаче Равнината се явява по страниците на романа като застинало в себе си място, където камионите едва си проправят път сред говеждите стада, тракторите по полето напомнят „замаяни черни бръмбари”, правителствените „Победи” пристигат покрити с прахоляк, като че ли пропътували огромни разстояния, водените телефонни разговори са едва ли не през „цял континент”, на обектите работят не дръзновени младежи, а ентузиазирани старци, а често пъти обекти няма: „Всъщност нямаше и никакъв обект – нищо освен голо поле, по което туктам стърчаха забитите колчета” (СР, 1952/116). Не е случайна неизменната фиксираност на авторовия поглед върху шапките и обувките на въевжданите в повествованието персонажи, т.е. малко или много те са мислени като пришълци. Може би най-правдивото описание на това пространство е пресъздадено през дистанцирано-ядовития поглед на посетилата го за кратко Здравка: „жега, прахоляк, понякога опасни пътища и неизменно ѝ се струваше, че всички камиони са готови да връхлетят върху противната двуколка (на недочуващия дядо Никола, теглена от сляпото му конче, п. м. Б. Д.) или пък, като я настигнат – безжалостно да я премажат” (СР, 1952/252). Тъкмо този несъпричастен към делата в Равнината взор задава апатията, времевата забавеност, едва ли не слепота на това място, лошата му хипнотична власт. Равнината е и отявлено некомуникативен топос, с изцяло затъмнена видимост. Вестниците не само не споменават грандиозния строеж, но в местната печатница, оказва се, мастилото и буквата „у” са сред дефицитите, осуетили появата на печатно слово и засенили още по-силно убогото пространство.

Неслучайно един от големите, същностни дебати тук е посветен на времето, на изживяването му: дали то би могло да бъде ускорено чрез „болшевишки темпове”, да бъде свръхдинамизирано според големите партийни празници или, напротив, трябва да тече в традиционното си русло. Застъпник на времевата забавеност и на континуитета е инж. Колев – персонаж с ретроградния външен вид на счетоводител, страдащ от киселини в стомаха. Този герой, люпещ апатично семки (една вездесъща визия на инертността, напомняща провинциалните младежи от първите страници на „Тютюн”), застъпва възгледа за лекомисленото свръхдинамизиране на времето: „Според мен нищо не напредва, всичко се изражда”; „сега от графици и темпове не

знаеш какво ще извадиш на бял свят” (СР, 1952/277).¹⁰ Опозицията време – безвреме е зададена още в началото на романа посредством знаменателната среща между пришълеца в Равнината инж. Коптяев, неотделим от своя „никелов хронометър” и мелничаря турчин, един летаргичен столетник, надживял много времена, за да дочака епохалното задействане на времето. В „Сухата равнина” епизодично се мярва и един еуфорично-неудържим персонаж, възплътвил синекдохично свръхпределната ускореност на времето – мотоциклетистът Цено Лазаров: „облечен в издут брезентов комбинезон, мъничката му глава бе притисната от кожената шапка, на краката си носеше кремави офицерски ботуши”; „караше лудо, взимаше завоите с каквато си искаше скорост и да се седи на задното му седло не беше съвсем безопасно.”; „Веднъж той беше изсипал на един завод фелдшера на трудоваците и тогава Баръмов здравата му се бе карал – не толкова заради фелдшера, който беше мързелив и неподвижен човек, колкото за кутията с изпочупени противотанусни инжекции” (СР, 1952/190). Абстрахирайки се от пропагандната находчивост на автора тук, трябва да отбележим, че времето ускоряване неизменно е мислено като стремително движение всред инертното пространство. Движението, скоростта, забързаността са сякаш белези на друг, насилствено привнесен хронотоп. Неслучайно шофьори и мотоциклетисти са на особена почит в това повествование – те са новата привилегирана прослойка, въздигната в носител на прогреса, безпардонна в своите претенции, в противовес на „заличената” класа от бивши хора, т.е. на буржоазията, деградираща¹¹ в статичността си, чието изображение все по-неотвратимо изbledнява в романа.

3. Семантика на лицето. Полът на идеологията

Персонажите в „Сухата равнина” са отчетливо профилирани по физиономични и полови белези и то до такава степен, че, въпреки безспорно индивидуалния облик на герои като Марин Баръмов, инж. Минчев и Петър Лютов¹², почти всички изобразени лица са подвластни на силно идеологизирания профил на лицето или пола. По презумпция доблестни, положи-

¹⁰ В изданието от 1957 г. дебатът за строителството=време се явява в допълнените страници: новото жилище на М. Баръмов се намира в монументално здание, където много от битовите удобства разкриват ред дефекти и предизвикват саркастичния коментар на една нововъведена героиня: „Тия, вашите, строят като за умряло”(с. 16).

¹¹ Например старият Грозев, един от видните някога русенци ще проговори на уличен жаргон, губейки от блясъка на „нотабилското” си поведение.

¹² Една своеобразна авторова проекция, двойник на автора, чиято поява напомня на рисуването на себе си в долния край на епохалната масова картина – нещо подобно на иронично-издевателски автограф.

телни персонажи – селянинът Вандо, зидарят Добри, партийният работник К. Божилов – имат честни, „открити” лица, с малки или чипи носове, във физиономиите им няма тайна, загадка, прикритост. Насподобени са с набити фигури или с яки, мускулести, „възлести” тела – гарантите на физическата им издръжливост. В противовес на тях, физиономията на „врага” е далеч по-усложнена: тя е дългоноса, отявлено хищническа, като мустаците¹³ са неизменният атрибут, закриващ лицето (старият брат на инж. Минчев, Борис Гешков) или, обратно, бива изписвано лице на ретроград с омекотени, женствени черти, с неизбежния „едър и като че ли поотекъл нос” като маркер на „вражеското”. Такова е лицето на Живко Янкулов – безнадеждно влюбен в Здравка („една-единствена едра къдрица като лимба падаше на челото му и още повече усилваше впечатлението за мекота и женственост” – СР, 1952/416), гротескно женствени са чертите на домакина Янко Пиперов (фамилното име подсказва недостойните му, битово-женски дейности) – с тънки устни и сводесто извити вежди¹⁴. Този герой – с неуместно колоритното си облекло, с женското си лице и заоблена фигура, с осъдителните си увлечения по жени, ала с безупречното си антифашистко минало – е същински наглед на разрива между бит и идеология в романа и една от непризнатите, несъзрени негови находки. Априорно, всички персонажи в „Сухата равнина”, които имат досег до буржоазното или просто до някакво приватно битие, неизменно са надарявани с женствена визия. Такъв е еснафът Васил Ставрев, който се явява в романа, наметнат с „купешкото кожухче” на жена си и се откроява със своите „бадемови/ориенталски” очи. Впечатлява юношеско-андрогинният вид на Спас Настев (женско таке, гумирано яке, голф, пуснат с развети връзки над обувката), за когото като контрапункт е споменато, че е венчан наскоро – венчалната халка е метонимният знак на частното, интимно битие¹⁵. И такъв средищен, драматичен персонаж като инж. Минчев, раздвоен между „вулгарния труд” и битието си в бившия буржоазен дом, е описан в своята женствена мекота и разлятост. Невероятно е как в случая идеологическото работи за изграждане двойствеността на персонажа – надарен, от една страна, с исполинска сила и интелектуална проникателност, а от друга – с благ характер и жалостиво сърце.

¹³ Ето че попаднах в клопката на собствената си спекулативна схема: К. Божилов например е с лице на „човек от народа”, но и мустакат, освен това има „пълничка, заоблена фигура”. Явно двойствеността на образа му е добила леко комичен и безобиден оттенък.

¹⁴ Повествованието непрестанно фиксира белега на извитите вежди като присъщ на турския етнос, свидетелствайки, че онова, което считаме за ориенталско-хомоеротична мода днес, е с дълголетна културна традиция.

¹⁵ Това би могло да обясни негативизма към сватбените празненства в романа: сватбата на М. Баръмов, без присъствието на идейните му съмишленици – е неприятен спомен, докато тази на К. Божилов прераства в гуляй и бива критикувана като неморална.

Мъжкото/мъжественото/доблестното е издигнато в идеологически идеал, докато женското/женственото/оженственото е тъждествено на буржоазно, битово, еснафско. Това обяснява корекциите на повечето женствени героини към мъжественост. Най-видими са авторовите усилия спрямо образа на Здравка, чиято еротична привлекателност е обуздана от визията на солидната телесност и която, въпреки женските аксесоари (лачена чанта, обеци с форма на малина, златно часовниче, червило), е придобила мъжка походка: „тя забързано, някак по мъжки влезе в стаята” (СР, 1952/408). Тя е героиня, която си слага червило, докато е в Равнината – един упадъчно-самоцелен жест и която се придвижва по мъжки устремено, докато е в цивилизацията. И ако в моментите на разрыв с Марин, при оттеглянето ѝ в столицата, към благополучния живот, е била посочвана еснафската ѝ закръгленост („махашата бяла и пълничка, до лакътя гола ръка”, СР, 1952/364), то в мига на тяхното помирение-раздяла, женствената ѝ пълнота прехожда в безтелесна сияйност: „малката ѝ бяла ръка сякаш светеше в зимния въздух” (СР, 1952, 459). Така образът на Здравка е оразмеряван между култивирания женски чар и идеологически допустимото. По сходен начин повествованието борави с образа на еманципираната Тамара: дори и да носи пенъоар, докато е насаме със себе си, Тамара – уподобена в съзнанието на своя любим с „мишка” – се отличава с последователно мъжко поведение: тя е новият тип „открито” момиче, което разиграва любимия си, ухажвайки го по мъжки и използвайки в тази стратегия чисто женски номера, имитирайки слабост, хвърляйки се с велосипеда в канавката. Естествено, не бива да пропускаме така характерния с немарата и маскулинността на облеклото си образ на жената на К. Божилов: „поличка от мъжки плат, със зле защит цип отстрани, плетена на ръка жилетка от остра домашна вълна, дебели рипсени чорапи“ (СР, 1952/80). Именно в този епизодичен персонаж е втъкана голямата идеология и ако не беше автентичен, образът на тази съпруга-момче би изглеждал като неумела бутафория в текста¹⁶.

Що се отнася до пенъоара като одежда на буржоазната одомашненост, то най-адекватният му носител в романа е Тина, съпругата на Минчев. Съграждайки образа на бивша елитна красавица и настояща еснафка, П. Вежинов полага немалко усилия да изтъкне неговата подправена, „изиграна” женственост, култивирането не само на лицето, но и на неговото изражение (женствената маниерност, лукавство и прагматизъм, укрити под маската на слабоволие и безпомощност). И тук трябва да подчертаем, че полът, макар

¹⁶ Аналогично-бутафорен е образът на тъщата-мъжкарана от началото на преработения роман (СР, 1957/16): „висока и кокалеста жена”; „почти баритонов глас”; „обувките, които по размер бяха малко по-големи от обикновените мъжки”) – интересен шрих, който ни кара да мислим, че ако романът бе напълно пренаписан, високата идеология на повествованието от 1952 г. щеше изцяло да премине в идеология на пола и бита.

и така изрично политизиран, а може би тъкмо поради това, остава еротически неупотребен, нефункционален, зачеркнат в „Сухата равнина”. Романът съдържа ред сцени, в които еротиката е табуирана („От допира до коравата му и както ѝ се стори, необикновено гореща, почти пареща ръка, за един, съвършено кратък миг като че ли ѝ се зави свят, като че ли ѝ изсъхнаха устните” – СР, 1952/256), или бива отказана („На съседното легло лежеше жена му, завита с одеяло до брадичката и го гледаше със сухи, обидени и питащи очи. Марин въздъхна горчиво и духна лампата”, СР, 1952/257), или завоалирана, отклонена към утопичното („Беше вече съвсем тъмно и Вандо, опрял коравата си изпръхнала буза до топлото коляно на жена си, гледаше с ненаситни очи покритото с безброй звезди тъмно пролетно небе. [...] – Да знаеш само каква градина, какъв живот ще бъде!” (СР, 1952/130; 131)). Именно тази линия в сюжетното действие е най-подмолната – налична, ала и потискана, предусещана, но и озаптявана, подобно на водата, чиято стихия е контролирана и пренасочвана по неприродни пътища.

Всъщност, би трябвало най-сетне да уточним, че любовта като екстраординарно изживяване и като плътски досег е изписвана в маргиналиите на романа като нежелана, опасна, неморална. Романът съдържа няколко загатнати, но неразгърнати любовни/еротични истории, представени като непочтителни или дори като перверзни. Те са вписани в „Сухата равнина”, без да бъдат разказани. Заклеймени са като страст, влечение, нагонност и игнорирани в името на еманципираното разбирателство между половете. От подобно естество е любовта на инж. Минчев към Тина – безкористна, сервилна, унижителна, както и несподеляната, кавалерска, романтична любов на женствения Живко Янкулов в омъжествената, безогледна в избора си на съпружеството-идеология Здравка. Като перверзна – през погледа на Здравка – е представена любовта на малоумното момиче на зидаря Добри в „отракания” трудовак – унес с „отворени очи”; типологически същата любовна ситуация е маркирана през беглия поглед на Марин при озоваването му в Сеновец („Край разкривената маса, в дъното на помещението седеше костелива селска девойка с руси плитчици и съвсем поруменяла, защото някакъв трудовак с галуни на самодейния ансамбъл ѝ държеше ръката и нещо тихо говореше”, СР, 1952/143). Именно за тези „типични” еротически сближения между града и селото романът отказва да разкаже, само укорително ги маркира като малки прорези реалност-през-утопията. Все през взора на съдещата инстанция е отбелязано еротичното влечение между преливащата от плът, с „копринен глас” Ставревица и Борис Гешков – мигновеният му досег до гърдата на героинята отключва непозволени копнежи (природосъобразни, доколкото собствената му съпруга е слаба и болничавя) и инстинктивно дистанцира еротичната героиня от съпруга ѝ: „обидено се премести на другия край на новото широко легло” (СР, 1952, 393).

Разбира се, и в мотива за любовния унес на селската девойка по вероят-

ния градски измамник, както и в мотива за всевластната женска плът, макар и в предметна тук наред бит-кич, могат да се доловят отгласи от „Гераци-те” и „Нечиста сила” на Елин Пелин. Различното е в редуцираността на тези мотиви, в отчуждения, неприязнен поглед към тях, в отличие например от приведената в „свенливия си реализъм” любов между Вандо и Донка, персонажи, така невинно-идилични в изписването си, че напомнят етнографски кукли, чието пътуване в каруца под звездното небе, освен че отправя към Елин-Пелиновия разказ „Кумови гости”, коригира плътските томления във възжелания по труда-щастие. В този ред на мисли трябва да изтъкнем, че българското в етнографския му примитивизъм и умилителност изниква именно при визитите-подслонявания на съветския инж. Коптяев – героят самопонятно ношува в стаи-музейни кътове, застлани с шарени черги, декорирани с хурки и нанизни червени чушки, изпълнени с дюлови благоухания...

4. Битът на идеологията

В „Сухата равнина” битът е мнимо уреден, измамно приветлив, всъщност небитов. Като цяло обаче и читателят започва неволно да мисли за неговата подронваща стихия спрямо идеологията, битът в Равнината се отличава с примитивност, нефункционалност и хаос. Това най-ясно проличава във „вмираните” канцеларии, по чийто под притичват гризачи, в противните, задимени хоремази, в читалищата без мебелировка, в столовата (бивша кръчма), премитана единствено за големите празници. Само тогава и поднасяната храна („тлъста супа, готвено с ориз, печено и крем-карамел”) добива невсекидневен привкус или – в тези заявени като сублимни моменти настъпва парадно-карнавално пре-обръщане към бита, внезапно той излиза от казармено-военната си низвергнатост и бива осъзнат в тържествения си смисъл.

Иначе идеологията всячески се стреми да заличи, заклеими, отхвърли бита като непристоен разкош=разврат (всъщност романът е писан във времето, когато се появява израз като „битово разложение”). Апостолско-поетическата лишеноост на двамата главни герои – Марин Баръмов и Коста Божилов – от удобства е образцово потвърждение на тази идея. Но въпреки че са еманципирани спрямо бита, тези персонажи не успяват да се справят с веществеността (продоволствие, строителни материали, дори битови предмети). Неслучайно в дома на К. Божилов са струпани в нефункционално изобилие следните сватбени подаръци: „три бюста на Георги Димитров, два радиоапарата, няколко съвсем еднакви пирогографирани кутии и настолни лампи, за които дори нямаше контакт в стаята” (СР, 1952/ 81) – налице е количество, непреходило в качество, в стандарт на живот, в много по-силна степен обслужващо пропагандата, вместо да облекчава живота. Показната лишеноост от комфорт е характерна и за мразовития дом на висшия партиен

функционер Йордан Таков. При възсъздаванията на бедни, унили интериори в романа работи идеята за неуседналост на героите, а оттам и мисленето на бита като временен, мобилен, неустановен, „непредметен“¹⁷.

В този ред на negliжираност попада и облеклото на положителните персонажи, което е далеч от представата за поддържаност и изрядност. Неугледният външен вид на М. Баръмов и К. Божилов се слива с общата одрипавяла маса на населението от Равнината, население, нахлупило ушанки или „сталинки“, чиято безлика унифицираност контрастира на безупречния изглед на апаратчиците-бюрократи¹⁸ или на уникалния колорит в облеклото на преселниците-турци.

Разбира се, битът не само е предметност, мебелировка, облекло, той се изразява и в поведенческите реакции, във вкусовете, в пробивите на модерността в традиционното светоизживяване (такава е замяната на приличните хора с непристойните танци, изпълнявани от младежите с неизбежния „печат на виновност“ върху лицата). Именно модерността, схващана като морална разпуснатост и подривен хаос, все пак прониква в пространството на Равнината. Алкохолът се явява съставка на тази битово-„вражеска“ експанзия: деморализмът на пианството (кулминирало в запойте на инж. Занков) е другото, опако лице на неуредения, отблъскващ, небитов бит на идеологията. Тежките пианства обаче (има няколко такива ярки сцени в романа) са преход към образа на декласираните бивши хора или – към носителите на битовото, разбирано като плътност на материята, на еснафското, отъждествявано с уседналост и одомашненост, на светогледа-комфорт, на комфорта-светоглед.

5. Идеология на бита

Битът в „Сухата равнина“ не само е непрогледна вещественост, той манифестира определена идеология (дефинирана като идеология на заличените хора). В случая обаче битовото надскача стеснената презумпция за класовост и се явява светоглед-през-предметността. В романа на Вежинов до такава степен битовото като удобство, функционалност или смисленост сама по себе си е угнетявано, потискано, изтласквано, че всеки попаднал неволно в полезрението на разказвача битов детайл се откроява ярко и запомнящо се

¹⁷ Самият М. Баръмов в изданието от 1957 г., настанявайки се в новото си жилище, се съпротивлява вътрешно на излишния уют – за него „гипсовият таван“ и „паркетът“ са не домашни, а учредженски реалии.

¹⁸ Тук непременно трябва да споменем символичните външни преобразования на К. Божилов и инж. Коптяев след известно отсъствие от Равнината – и двамата се завръщат, встъпват в това пространство със солиден, буржоазно-апаратнически външен вид. Изобщо смяната на каскета с калпак, както и луксозните връхни дрехи указват на скрито подменения йерархичен статус на героите.

върху властващия изсивял фон. Дали това ще бъдат „чистите, леко начервените устни” на „посивялата в прахоляка” Здравка, (СР, 1952/260), или ярко жълтата румънска кърпа върху главата на хазайката с пухкаво-повехнала плът, или „розовите билети” за операта „Бохеми”, които Живко Янкулов „изчопля с тънки пръсти” из овехтелия си портфейл, или джобното ножче на Петър Лютов, или неговите „контешки жълти половинки” и т.н., пред погледа ни все изниква детайл, който едва ли не прераства в уголемен белег, в един вид предметна алегория сама по себе си, съотнасяща се като силен апостроф спрямо възсъздаваната в романа типична безцветност.

Именно тук трябва да отворим огромна скоба, за да проследим ефекта на жълтия цвят по протежение на цялото повествование – една, може би, открoвена диверсия на буржоазното всред унилия свят на Равнината, а и върху фона на угнетената сетивност и световъзприятие. От една страна, жълтото е политическа алегория (разцъфналата жълта омраза у стария Грозев към разрушителите на неговия свят; болничавото жълто лице на стария брат на инж. Минчев), от друга страна – жълтото действа в текста почти като буржоазно изкушение, например кифлите със „златист яйчен оттенък”. Мислено обаче като неприязненост, омраза, ненавист, жълтото не престава да изненадва с появата си: не само контешките половинки на присмехулния бохема Лютов са жълти, този цвят е идентификационен маркер и при видния съветски специалист Коптяев („нагази в калта с новите си жълти обувки“ – СР, 1952, 402), което сигнализира алегорично ниво в текста – „нагазването” в реалността на Равнината е несъщинско, лаическо; „жълтите обувки” правят фигурата дори на този „правилен” персонаж амбивалентна, отчуждена спрямо непроходимото, тресавищно място. Лимонено жълта е и роклята, с която Здравка ще се появи във финала на романа, т. е. на бюфета на открито, ознаменуващ триумфа на социалистическото строителство. След като сме добили известна яснота за политизираните послания на жълтото (меланхоличен цвят на омразата, на класовата непримиримост), не можем да не предполагаме във финалните му употреби в романа (например в невинно-предметното „кебапчета върху жълта амбалажна хартия”) тъкмо смисъла на вражеска, буржоазна диверсия, на незабележимо проникване на врага – той е отново тук, стаен в невзрачния амбалаж, свързан невидимо с продоволствието, свит в нищожен битовизъм, наличен, готов да се разкрие, разгърне, разрази във всеки един момент от историята. Така привидно неназрапливият, ала последователно нанасян цвят е всъщност прехождане на пропагандната алегория във все по-убеглив символ – един диалектически минимализиран образ на врага, необходим, за да обозначи, да алюзира несъхваването на антагонизмите...

Битът като уреденост, солидност, култура на традицията умишлено е изтикван към маргиналиите на романа, подобно на любовта и на оженствените мъже. Неслучайно битът е такава плътна уседналост на предметния

кич в дома на ренегата, двойствения, бадемовоок Васил Ставрев (ковьорчета, копринени възглавнички, евтени панаирджийски картини), дом, където електрическият звънец – единственият в селото – също е отнесен към излишеството и лукса. Неслучайно и цялата атмосфера на еснафския дом е обгърната от коприненото, от този едва ли не задължителен белег на буржоазното (да си спомним копринения комбинезон на Здравка, изхабеното копринено бельо на Тина). В това пространство звучи коприненият глас на домакинята-прелъстителка, през чийто поглед мустаците на пожелания от нея мъж също изглеждат копринени. Именно в този бит на уседналостта е явна тенденцията към впродметяване, омокотяване, притъпяване на мъжественото, на политически действеното. Докато пребивава в дома на удобството-кич, Борис Гешков също е битовизиран, вписан насред копринената мекота, сред панаирджийските атрибути.

Повествованието неотстъпно отрича битовото, ала настоятелно – повече или по-малко пространно – го описва. Именно като тяга по удобства то идеологически се разраства в текста. В този смисъл подялбата в самотнически дом на Здравка е повече от красноречива – парадната, подредена с вкус гостна и спалнята, явно необживяно помещение: „цареше безпорядък, леглото не беше оправено, на пода се търкаляха чорапи, жартиери, захвърлени чехлички, обувки” (СР, 1952/408). Ако домът на Грозев постепенно губи от буржоазната си представителност и е въвеждан в романа ремарково, то е все заради избледнелия лукс в него.

Както заявихме, в „Сухата равнина” господарското е битово, т.е. свеждано до женското, или изтласквано към периферията на романа като малозначително, асоциално, неграндиозно. То е синоним на спрялото време (на „отживелици” според пропагандния език) и на непроизводителност. Например братът на Минчев, „заличен адвокат заради фашистките си прояви в миналото” е закупил апарат за точене на бръснарски ножчета, т.е. устройство, свързано с излишество като мъжка „козметика”. Начинание, което го вкарва в най-тясна битова сфера, разбира се, от гледна точка на грандиозните строителства и свръхускорените производствени темпове.

Към бита е отнесено и изкуството (в случая оперното изкуство като най-излишно, непонятно, с изплъзващи се внушения, а изборът на операта „Бохеми” е най-ефектната идеологическа двусмислица в „Сухата равнина” – знак на безапелационното отрицание на буржоазното изкуство и маркер на подмолната, потайна привлеченост на автора от бохемско-разгулното, от светските обноски и маниери). Отрицанието на изкуството, привидяно само като един сектор на бита, като зона на неправомерно разраснало се частно битие (показателен е дебатът между Марин и Здравка след представлението), е най-отявлено вулгаризиращата идеологическа операция в романа. Читателят не се нуждае от особена проникателност, за да долови тук профанирането на Вапцаровия модел от стих. „Кино”: идентификацията между

елементарната антикулашка пиеса и селската публика е възможна, докато идентифицирането с „Бохеми” априори е осуетено, обявено за абсурд, немислимост.

Всъщност, възможността за отъждествяване или разподобяване от даден поведенчески(=политически) модел е фиксирана и посредством избора на облекло. Ако пеньоарът тук е подчертано политизирана одежда, то „луксозно скроеният бригадирски панталон” на Здравка, ушит специално заради визитата ѝ в Равнината, е израз на отчуждената адаптивност на героинята спрямо новия живот – свеждането му до мода, до светски шик, възвеждането му в елегантност, която обаче не поражда реакции в безотносителния, херметичен, непроницаем топос: „не и завист, която ѝ се искаше да види, щом като е жена на първия човек по строежите” (CP, 1952/255).

6. Неутрални топоси на бита в „Сухата равнина”

Първоначалното ми намерение бе да открия тъкмо тях като самостоятелни отрязъци в повествованието, които, своеволно изплъзнали се от идеологическия разказ, дават ценни сведения за духа на мрачното десетилетие на 50-те години. Постепенно ставах все по-разуверена в самостоятелността им – тези битови фрагменти (хоремазите с дъх на прокиснало вино и тютюнева задишеност, подземният бюфет на Операта, където през антракта се развихря антагонистична битка между посетителите за храна и напитки), които ми изглеждаха толкова надеждни свидетелства, толкова автентични, все повече разкриваха функционалната си зависимост. Автентиката им се съотнасяше към идеалните визии във финала на романа – към приветливия хоремаг в епиложната пета част, към „надземния” бюфет-народно празненство, означавало откриването на завършения строителен обект.

И все пак, дали в „Сухата равнина” не е изобразен топос, неосветен от идеологията, изплъзнал се от контролиращия, бдителен взор на автокорективността? Що се отнася до типичните, конститутивни топоси на София в романа от 1952 г., то те са редуцирани до монументалните сгради на Министерския съвет (Двореца) и разположения насреща му Мавзолей – така е скроен центърът на столицата през погледа на Марин Баръмов, заставен да се отправи към неизвестното. При завръщането му в София обаче, при озоваването му в този „тесен и сив, почти грозен град”, пред погледа на героя ще „премине” третият топос, доволно ретрограден: „При халите колата спря, за да изчака напречното движение. Пред каменната ѝ фасада стояха наредени слепци, протягаха мършави ръце, накичени с ластиси и розови ширити. До тях, клекнала на студения паваж, увита в шалове бабичка продаваше тамян, пред нея в мангалчето димеше тамяненият пушек и макар да бе далече, Марин сякаш усети отвратителната му миризма.” (CP, 1952, 407). Въпреки неотменната идеологическа рамка, автентиката на изображението

е достатъчно силна, за да породи представа за всеобща угнетеност. Така неволно – като противовес на компактния тоталитарен център на столицата – бива посочен топосът на Халите, едно пространство, съживено от реални фигури на „миналото”, визия, която в по-сетнешните страници на романа ще съгради атмосфера на помръкналост и безнадеждност, заедно с безлюдния, неуютен, мразовит Университет, с минавачите, носещи елхи върху „грубо сковани чамови кръстатки”, с жените, трупаци се пред витрините на магазините, въобще с предусещането на новогодишния празник – една календарна, неисторическа граница във времето, която носи не радост, а изразява припряността на излишното суетене.

Въпреки това обаче, в „Сухата равнина” (1952) е налице характерен пасаж, значещо изличен в изданието от 1957 година – пасаж, който, без да е клише-отпратка към разказа „Летен ден” на Елин Пелин, някак изглежда пропит от безутешния пек на лятото и неговото безвремие и, възпроизвеждайки изчерпателно едно място на липсите, на стоките-ерзаци, успява да внуши тотална безперспективност. Естествено, изображението е пресъздано през неприязнено отчуждения поглед на Марин, озовал се в бозаджийницата на с. Сеновец. В това странно място Марин съзира муха, удавена в бозата; пие топла, безвкусна лимонада, навярно приготвена със захарин, погнусен е от замърсените маси (СР, 1952/145–146).

Струва ми се, че този въздействащ епизод съдържа в състен вид всичко онова, което романът назовава, без да го разгърне, задържайки го в подмолите на своя разказ.

Вместо финал

По конюнктурното повествование на П. Вежинов са възможни поне три екранни версии, своего рода негови интерпретации.

Първата, следвайки духа на бригадирската документалистика от 50-те години, би пресъздавала в ускореност, забързаност, скокообразност на кадъра прокопаването, инсталирането, официалното пускане на напоителната система. Лицата на персонажите се губят в масовите сцени, с изключение на ударниците-стахановци, на партийните ръководители, на ретроградните кулаци и контрашпионите-вредители. Всички те обаче се мърват на екрана за миг, светкавично, завличани от неумолимия ход на историята.

Втората филмова версия е изпълнена в духа на „Изпепелени от слънцето” (реж. Никита Михалков, 1994). В нея основна визия е пустинният, обжарен топос на Равнината, забавеното, почти спряло време, изоставените строителни обекти, обрасли в бурен. Персонажите – партийни функционери с брадясали ликове и фанатично святкащи погледи; съпругите им – небрежно облечени или в ослепително жълти рокли, с ярко начервени устни; бюрократите-апаратчици, пристигащи в равнината с „Победи” в „приятен

какаов цвят”; еснафките с „глас-коприна” и напращяла плът, малоумните, влюбени селски девойчета; деградиралите градски буржоа; физически немощните кулаци с неизгляла злоба; алкохолизираните поборници за лична свобода; инженерите-поети-пияници; техничарите-бохеми; къдравокосите и едроноси женствени кавалери и пр. – са силно индивидуализирани на фона на масата с ушанки, каскети, „сталинки” и други политически надеждни принадлежности. Основни в тази визия са изолираността на мястото и неподвижността на времето.

Възможна е и екранизация, следваща поетиката на „Дзифт” (Явор Гърдев, 2008). Именно еднотипността на персонажите (хора от народа с чипоноси, открити лица, с мускулести тела и широки вратове; народни врагове с възбледи, дългоноси физиономии, партийни величия с богатирска осанка, съпруги-буржоазки-еснафки) задава неимоверно модерната стилизация на еднотипното. Поетиката на стенвестника и плаката би могла да бъде раздвижена в екранни гротески – главният герой да бъде буквално „изплют” от уютния си кабинет сред необгледното, всяващо ужас пространство на Равнината и работните му срещи с нейните обитатели (военизираното съсловие на инженерите или например с вулгарната особа от женски пол с начервени в оранжево устни, царствено пушеща папироса, докато подопечният ѝ шеф брой яйца и т. н.) – да добият невинно-анекдотичен, бутафорен привкус. Едно стилизиране на тоталитаризма в контекста на авантюрната развлекателност.

Като читател съм обяснимо привързана към втората екранна версия.

Използвана литература

Ангелова, М. Българският производствен роман. С., 2014 [Angelova, M. Bălgarskijat proizvodstven roman. S., 2014]

Вежинов. П. Сухата равнина. С., 1952; 1957 [Vežinov, P. Suhata ravnina. S., 1952; 1957]

Гуляшки, А. За някои проблеми на новия съвременен роман. - В: Септември, 1953, №12, с. 14–15 [Guljaški, A. Za njakoi problemi na novija săvremenen roman. – In: Septemvri, 1953, Nr. 12, 12–15]

Дакова, Б. Пол и идеология в романа „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. - В: Пространствата на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. Св. Игов. Т. I. С., 2012, 493–505 [Dakova, B. Pol i ideologija v romana “Ivan Kondarev” na Emilijan Stanev. – In: Prostranstvata na slovoto. Jubileen sbornik v čest na prof. Sv. Igov. T. I. S., 2012, 493–505]

Игов, Св. Павел Вежинов. С., 1990 [Igov, Sv. Pavel Vežinov. S., 1990]

Молхов, Я. Бележки върху романа на строителна тема. - В: Литературен фронт, г. IX, 1955, №8, с. 5 [Mlhov, J. Beležki vărhu romana na stroitelna tema. – In: Literaturen front, IX, 1955, Nr. 8, 5]

Проблемите на социалистическия реализъм в нашата съвременна литература. –

В: Литературен фронт, VIII, 1952, №6, с. 6 [Problemite na socialističeskija realizъм v našata sãvremenna literatura.– In: Literaturen front, VIII, 1952, Nr. 6, 2]

Случаят „Тютюн“ (Съст. А. Бенбасат. А. Свиткова). С., 1992 [Slučajat “Тјутјн” (Sãst. A. Benbasat. A. Svitkova). S., 1992]