

„АНДРЕШКО“ ОТ ЕЛИН ПЕЛИН

(Анализационни наблюдения и методологически размисли)

Никола Георгиев

Тук ще се опитаме да направим анализ на разказа „Андрешко“ и извлечени от него или приложени към него, да споделим някои по-общи принципи на подхода към литературната творба. Дали това са самостоятелни задачи — наистина много здраво свързани — или две страни на една единна задача, е все още твърде спорно, но ясно и безспорно е, че те не могат да бъдат решавани независимо една от друга. Тяхното сложно двуединство се отрази върху простата композиционна двуделност на настоящата статия. Впрочем, тъй като мястото ни е ограничено, нека пристъпим към работата си без повече предварителни уговорки — вземайки за това пример от начина, по който започва и разказът „Андрешко“.

А той започва пряко и с пряка реч, без постепенно подготвително навлизане в художествения му свят. В тоя свят повествованието буквално се врязва „ин медиас рес“, в средата на нещата; без въстъпителни пояснения къде, кога, защо, кому и дори кой говори, разказът започва с думите на един от героите: „Ще стигнем рано, господине. Във видело ще стигнем.“ Такъв тип въстъпване е широко разпространен и отдавна познат — за което говори и старото му латинско название, начало „екс абрупто“. Възможно е обаче и друго въстъпване, примерно от рода на следното: „Един късен есенен следобед по калния път между околийския град и близкото село скърцаше стара каруца. Отпред на сандъка с камшик в ръка седеше млад селянин, а зад него...“ И вторият тип е не само възможен, за повествователната творба той изглежда дори по-типичен. Ето защо в негласната, но неизбежна съпоставка с него „бързото“ въстъпване в „Андрешко“ носи наред със собствените си значения и *отказа* да се започне по-плавно, по-подготвящо. Тук се натъкваме на една от важните точки в анализа на литературната творба. В противоречията и разнообразието на художествената литература белезите на творбата винаги носят значение на подбор — нещо е предпочетено, друго е отхвърлено. Насочването на дадена творба към суровостта и „прозата“ на рибарския живот например носи не само собствените си значения, но и негласния (у Вапцаров и гласния) отпор срещу „другите“, романтизиращите тоя живот произведения. От подбора на темата през образността, поетиката и стилистиката та чак до звуковите белези, примерно наличието или липсата на рима — всяко нещо в творбата действа и се утвърждава в границата на някаква алтернатива. Така то става носител на една особена „отрицателна семантика“, защото като предпочетено и избрано то неизбежно влиза в спор с нещо противоположно или различно. В духа на своята природа художествената литература води тоя спор предимно мълчаливо — затова и толкова повече трябва да говори от него системният анализ на творбата.

Тоя специфичен за художествената литература смислообразуващ механизъм започва да действа още с първите думи на творбата, с начина, по който тя започва. Погледната типологически, една група творби започва с пряко „връзване“ в художествената действителност, друга — с постепенно и подготвително начало, а трета — с начало, разположено междинно сред първите две крайности. Всеки тип има свои универсални значения, които отделната творба модифицира в кръга на собствените си особености. „Бързото“ начало например навсякъде носи значението, че читателят е сроден със света на творбата и може да навлезе в него пряко, без дистанциращи пояснения. (И за лириката то е наистина типичен вид начало.) Постепенното начало пък носи значение за малка познатост и дистанцираност спрямо света на творбата — дистанцираност, чието преодоляване заема важно място в художествената задача на произведението. (И за природата на епоса то, без да е задължително, е родово по-адекватното.) В тези общи рамки отделната творба внася и конкретното си своеобразие. Романът „Евгения Гранде“ например започва с пространно описание на френските провинциални градове, което постепенно се стеснява до един град, в една улица и накрая влиза в една отделна къща — студения дом на чудовищния скъперник. Това постепенно „телескопиране“ от столичната гледна точка към провинцията, от близкото към далечното подготвя изображението на един свят странен, дори невероятен, с който романът ще сближи читателя и ще му го представи като вероятен в невероятността му. Подробната начална описателност е много адекватно встъпление към изчерпателните балзаковски картини на бита, вещите и имуществата, проникнали в духовната и социалната същност на буржоазния човек. В противовес на великия френски романист най-великият руски роман започва „бързо“, с пряка реч, с обърканото бърбене на все така обърканата френско-руска аристократическа езикова смесица, с която Ана Павловна Шерер посреща гостите си. Нетърпение да се влезе колкото може по-бързо в трескавите събития на Наполеоновите войни, изненада и малко комична обърканост пред вълната, която размества мисловните и политическите граници на старата Европа — ето какво внушава „бързото“ начало на „Война и мир“. Ако „Евгения Гранде“ и „Война и мир“ онагледяват двете диаметрални възможности на началото, романът, който започва с думите „Тази прохладна майска вечер чорбаджи Марко...“ заема явно междинно място, клонящо все пак поради пряко въвеждащата показателност („тази“) и непосредното описание на героя, към „бързия“ тип начало. Повествованието сравнително пряко навлиза като в нещо сродно и познато в задушевната идилия, оградена от високите зидове на стобора — над който след малко с трясък ще прескочи вестителят на нейния край. Така отделните творби модифицират универсалните значения на своя тип начало. Същото прави и разказът „Андрешко“.

„Андрешко“ е кратък, дори много кратък разказ и това придава на „бързото“ му начало значение: „Повествование, бързо напред, пестеливо и немногословно!“ „Андрешко“ обаче е и противоречив в съставките си, и дълбоко ироничен разказ и в него бързината и пестеливостта на повествованието се кръстосват със забавеност и художествено „разточителна“ повторителност. Това избързващо-забавено движение на повествованието разказва за едно друго подобно движение — на Андрешковата каруца, загубена в безкрайното кално поле. И тя под знака на камшика му ту се забързва, ту отново затъва в калта. Майсторското (и иконично) съответствие между предмета и начина на повествование участва в изграждането на така важния в разказа конфликт между движение и застинало, между изход и безизходица в света на Андрешко, „бедния Станоя“ и съдия-изпълнителя.

Началото на творбата е ключова точка и казаното там „тежи“ относително повече и въвежда като музикален ключ в нейния свят. И ето че с думите

„Ще стигнем рано, господине“ започва разказ, в който героите *не стигат* — ни рано, ни късно — до целта на пътуването си! Към откритата хитроумна ирония на Андрешко към мастития му „кираджия“ това прибавя прикритата, но силна ирония на повествованието като цялост. Ироничните съчетания продължават и в „съвпадението“ между думите на Андрешко: в началото той обещава, че ще стигнат „рано“, имайки наум завършека на деня, а в края, когато изоставя съдията в блатото, пак му обещава нещо и пак със същата, дори удвоена дума, тоя път обаче с противоположно по време значение: „Утре рано-рано аз ще дойда. . .“ Началните и заключителните думи на младия селянин ограждат постоянната му ирония към неговия и силен, и слаб господар.

С началото си разказът въвежда в още едно важно и постоянно поддържано значение. Андрешко обяснява: „Ей го селото — хе, под горичката там! Видял ли? Като прехвърлим оня баир, ниския. . .“ И той не само обяснява, той показва, но показва на човек, за когото още нищо не е казано, и го въвлеча в пространство, което за повествованието е още съвсем непознато. Това описателно противоречие участва в едно от основните за творбата противоречия: селото е близо, буквално „под ръка“ на чиновника и неговата власт, и далече, незнано и загубено в калното нощно поле. Пътят е кратък и дълъг, удължен в бавността на описанието, в нетърпението на съдията, в търсещите размисли на Андрешко, и скъсен в обещанията на каруцаря и рязко бързия завършек. Смесово богато натоварено, противоречието между близо и далеч заговаря с пряка острота в края на разказа. Когато Андрешко отбива каруцата към блатото, тоест когато целта на пътуването се отдалечава, идва следното описание на пространството: „Далеч напред в тъмнината светеше селото. По кучешкия лай, който идеше оттам, личеше, че то е близо.“ В това първо и последно „виждане“ на селото то е видно в двойната оптика на разказа и неговите герои — първо „далеч напред“, а после, „че то е близо“. Начално-крайното разполагане на думите „далеч“ и „близо“ също отселява контраста и подчертава връзката им.

Това, че разказът започва с пряка реч, а завършва с „Но тъмнината не му отговори“, също поражада приносни значения, но на тях ще се върнем, когато дойде ред на въпроса за разговорите и общуването в разказа. А сега да продължим с неговото развитие. След началните думи на Андрешко повествованието постепенно навлиза в ситуацията, но не като закъсняло пояснение, а като описание на нещо познато и определено: „И младият каруцар, като замаха с камшика над конете. . .“ Отговор от „господина“ той не получава и заговорва към безсловесните добичета, при които подвикването „Дий, господа“ приключва началния израз „Ще стигнем рано, господине.“

Тук идва първото мудно раздвижване и първото описание на обстановката, която го заобикаля, и сподава: „Четири колела на каруцата запръскаха по-силно из рядката кал на селския път. Разслабеният ѝ скелет глухо затропа посред печалното, пусто и разкиснато от дъждовете поле.“ Калта, пътят, полето физически се съпротивяват на моментния „устрем“ на каруцата, така както — описателно — му се съпротивява и темпът на повествованието. В него са съсредоточени очевиден много определения, които наред с емоционалната си организираност внушават забавеност, монотонност и затвореност. Всички основни думи имат по едно, а „поле“ и четири определения! Не са останали без определение и колелата, и не с друго, а. . . с техния брой — „четири“. Че каруцата има четири колелета е пословично известно, така че от гледище на практическата реч определението „четири“ в случая е най-малкото излишно. Но тъкмо на основата на практическата излишност изразът „четири колелета“ започва художествено да „значи“: каруцата е затънала дълбоко с *всичките* си колелета и, второ, „излишно“ определение на свой ред забавя повествованието, което следва мудния ход на конете.

В разглеждания откъс има още една особеност, която и най-повърхностният анализ не бива да отминава. Основата на Андрешковата каруца е назована и окачествена с израза „разслабеният ѝ скелет“. Тук контекстът потиска главните, „мъртвешките“ значения на думата „скелет“, но развоят на разказа по-нататък ги оживява и утвърждава като едно от двете водещи настроения на творбата. Мъртвешка скованост и студенина лъха от света, в който пъпли Андрешковата каруца, а на няколко места тя е назована и със собственото си име: „Мъртви и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села“, „големи локви, тъмни, студени и оцъклени като мъртвешки очи“, „мъртвата и блестяща, зелено-бисерна вода на блатото“. В преддверието към този мъртъв свят стои думата „скелет“ и ненатрапено — защото е подчинена на други значения и свързана с нещо странично — „прокрадва“ бъдещото настроение. А в развигието си разказът преодолява и тази „страничност“ между основата на старата каруца и мъртвината на полето. В неговата система, така повторително символна, разклопаната и едва пъплеща каруца израства в образ с широка социално-историческа обхватност, а изразът „разслабеният ѝ скелет“ действа като една от важните връзки между тоя клатушкащ се микросвят и „мъртвите пейзажи“ около него.

След началните думи на селянина към „господина“ и „господата“ настъпва мълчание и тишина, която емоционално съответствува на започналото описание на обстановката. Последователността между разговор и описание с художествено функционална монотонност се появява още два пъти и изгражда цялата първа част на разказа. Като проява на същата монотонност, аритмия между забързване и забавяне и парадоксалност между оживен разговор и социална глухота следващият дял започва подобно на началото на разказа — с ново повествователно забързване, с пряката реч на втория герой. Неговото присъствие досега само се е подразбирало, но и той, както преди това и Андрешко, е въведен като определена и позната даденост: „— Как беше ти името, момче? — обади се из грамадния си вълчи кожух дебелият господин, който седеше в каруцата.“ На този въпрос, който връща назад към някаква несъществувала или забравена част от разговора, Андрешко не отговаря. Съдията го повтаря, Андрешко отвръща с едно „А?“ и едва когато съдията потрества, той му отговаря с еднословното „Андрешко“. Трудно се завързва разговорът между тези явно немълчаливи хора, а когато потръгва, развива се шумно и се налага в първата, композиционно и преобладаващата част на творбата. Усилената разговорност в „Андрешко“ върви наред със своето отрицание — разговорът се върти в натрапливи повтoreния, разговорящите непрекъснато се разминават в думите си, при което Андрешко успява, преосмисляйки го, да дръпне словото върху своя територия и да надделее в словесния двубой.

В разговора между съдията и Андрешко се срещат две класи, два морала, две личности, два начина на мислене и говорене. Грубо и настъпателно говори съдията, отъждествявайки се с насилническия апарат, зад който прикрива разкрития по-нататък страх, слабост и злоба пред „лукавите селяци“. Объркан между властта, която има, и властта, която не му достига, той или говори объркано, безредно, с незначителни връзки, или изобщо без връзка в мисълта. От името на Андрешко прави „извод“, че е хитрец, след това обобщава, че всички селяни са охитрели, а после прескача на случая в съдилището. От примера за нередовния данъкоплатец Станоя следва извод за лъжливостта на селяните, който през граничното масло и развалените яйца продължава към „концепции“ за бъдещето на държавата и личния принос на съдията във възпитанието на нацията. Социалната и нравствена грубост върват ръка за ръка с недодялаността в мисленето и словото.

Социален антипод на съдията, Андрешко е и различен събеседник. Отговорите си той започва отстъпчиво, показвайки се по-слаб и глупав от спътника

си — както и Сократ обича да се преструва на по-глупав от събеседниците си. Заемайки такава позиция, Андрешко си развързва ръцете, тоест езика на иронията си, и в разговора извършва със съдията това, което извършва с него и в блатото. Докато съдията трупаше с ред и без ред, Андрешко осмисля и преосмисля словото на игрословно-метафорична основа и така го изтръгва от ръцете на съдията. Като си играе с изразите „дъската и хлопа“, „чиновнишка служба“, „пиши го пропаднал“ и др., Андрешко си играе и със своя възгупав и самонадеян събеседник. На преосмисляща основа е и „притчата“ за сътворението на жените и магаретата, която той „с престорена наивност“ разказва. Тук вече пред нас се очертава силуетът на едно трайно типологическо построение, извяено в литературата на много векове и народи: плебейт слуга, който с остроумия, пословици, притчи, разкази (а често и с действия) показва на господаря силата си в своето подчинено положение. Обикновено двамата минават през изпитания, най-често по време на пътуване или пътешествие, в които слабостта на господаря и силата на слугата още по-очевидно излизат наяве. Дон Кихот и Санчо, граф Алмавива и Фигаро, господин Пиквик и Самуел Уелър, поручик Лукаш и Йозеф Швейк — ето някои от най-известните двойки в разглежданата типология. Разговаряйки със слугите си, господарите, дори когато се радват на остроумието и словесната им изобретателност, винаги се чувствуват малко-много неловко и обвинявайки ги в прекомерна бързивост, всички те, от Дон Кихот до поручик Лукаш, им натякват нещо близко по смисъл, а понякога и по тон на грубите подвиквания на съдията към Андрешко: „Хем ти не дрънкай, ами карай“, „ама лапацало, а!“. При цялото своеобразие на Елин Пелиновата двойка нашият читател и литературната ни наука вероятно ще загубят, ако не я проецират върху това средишно построение на световната литература. Но нека се върнем на развоя на разказа.

И тъй в първата си основна част (до отбиването на каруцата към блатото) разказът се развива в ритмично редуване между шумен, слабо комуникативен разговор и млчание, потопено в смразяващата тишина на полето и нощта. Андрешко остроумно приключва първия и трудно подхванатия разговор и обръща гръб на събеседника си. Тук отново прозвучава своеобразният разказен рефрен „Дий, дий, господа“, който раздвижва за миг каруцата и променя посоката на повествованието отново към околната картина — този път по-широко разгърната и особено майсторски изградена:

— Дий, дий, господа! — и се замисли.

Конете склисах малко и също се замислиха. Господинът повдигна голямата яка на вълчия си кожух, потъна в него и също тъй се замисли. На усамотеното дърво край пътя кашна врана с настръхнала перушина, залюля се на сухия клон, гракна унило и също се замисли. И тъжното зимно време също бе замислено.

Потискащата монотония на тази картина иде както от собствения смисъл на съставките, така и от постройката на изказа. Пет (!) последователни изречения завършват с еднаква или еднокоренна дума и тази силна епифорност внушава и еднообразие, и чувство на затвореност в кръг — всяко изречение започва с нещо различно, а се връща върху една и съща точка. В така подчертаното замисляне на хора, добитък, птици, време (по-нататък и на небето) има дълбоко абсурдна безмисловност, мислене без мисъл; и тъкмо на нейния фон по-сетнешното „замисляне“ на Андрешко за съдбата на Станоя контрастно извява своята нравствена стойност. Настроението на мъртвешка студенина и скованост продължава да се развива нататък, в дългото изречение, което описва пълен кръг, като започва и завършва с небето и в което са съсредоточени пет съседни определения („дебели, дрипави, влажни и мрачни зимни облаци“). Елин Пелин се отнася към определенията повече пестеливо, отколкото разточително, но в една група негови разкази (между тях и „Напаст божия“) усиленият лиризм и забаве-

ната повествователност дължат много на съсредоточаването на определения.

Тази картина — една от най-хубавите и най-мрачните в българската литература — започва с близка гледна точка, с конете, съдията, дървото край пътя, след което през обобщителното „тъжното зимно време“ гледната точка се издига към небето, после отново се спуска към потъналата в кал и влага земя, обхваща я в далечините ѝ и застива накрая в мъртешките очи на локвите по полето. След този тежък завършек на природното описание повествованието, вече в нов пасаж, отново се връща и затваря в малкия свят на Андрешковата каруца, която, притисната от калта и пространството, се бори за движение и изход; и четири последователни глаголни определения — „клатушкане се, затъване, излизаше, криволичеше“ — изразяват настойчивостта на нейното усилие, а със смисловото си еднообразие — безсилието на тази настойчивост. И тук мотивът на нейния „разслабен скелет“ отново оживява, този път като многозначителна с абсурдността си връзка между Андрешко и съдията. Двамата герои са все още в етапа на словесния двубой, но основа за разговор те в същност нямат. Вместо тях „говори“ с механичната си безсмисленост „отпраната“ дъска на каруцата. Тя, а не нещо друго подклажда новия разговор между двамата. Впрочем разговорът е нов само от сюжетно гледище, само доколкото от него става ясно кой е „господинът“ и за какво е тръгнал. Инак този втори разговор, започнал пак с натрапливото повторение „Хитрец си ти, Андрешко“ и прескочил (по мисловните закони на съдията) на темата за хубавите селски жени, е само градационно развита вариация на първия и по дух много прилича на повода си — клепането на дъската. Грозотата на неравноправния свят е грозотата и в мисленето и общуването — доколкото озлобените и несвързани излияния на съдията и прерязващите ги иронични отговори на Андрешко могат да се нарекат общуване. Интересно ни към тази страна на разказа — абсурдното, некомуникативното в разговора между Андрешко и съдията — е сравнително нов; по принцип той бе изострен през последните две десетилетия от промените в литературното и общо-социалното ни мислене. И ако Елин Пелин ни е подготвил да възприемем Радичков, нека не забравяме, че и Радичков е повлиял върху прочита ни на Елин Пелин. Този нов прочит, нека веднага наблегнем, не натрапва, а *открива* обективно присъщи на Елин Пелиновите творби значения, които дочакаха времето на пълноценното си социално-художествено въздействие.

Докато трае вторият разговор, Андрешко в прекия и преносния смисъл на думата стои с гръб към съдията. Само на два пъти се извърща той с внимание към своя спътник — когато научава, че това е съдия-изпълнител, и името на скорошната му жертва. Междувременно повествованието продължава своя ход, следвайки мудното клатушкане на каруцата, и в завършека на разговора отново се връща на околната картина (повторителност, подчертана и от предходното изречение „Съдията пак млъкна“). В тази монотонна ритмичност обаче започва да се прокрадва нещо ново, което предвещава скорошния обрат. Промяната започва пак с повторителност, но вече отрицателна спрямо досегашното развитие: „Андрешко нито вече им подвикваше, нито махаше камшика над тях. Той престана да говори и тананика и се размисли.“ Промея се и посоката на пътя, който възлиза върху банир, променя се и времето („нощта беше настъпила“, „въздухът истина страшно“), променя се и утвърдената дотук композиционна последователност, като „пасажът на мълчанието“ за първи път се прекъсва от подвикването на съдията да бързат, и всички тези плавни промени подготвят един голям поврат. Пасажът на мълчанието свършва — този път с конете, които в общото настроение на глухота в природата и хората вече „сякаш не чуваха“ гласа на каруцаря. В ритъма на досегашното развитие в тази точка „би трябвало“ да започне обезчовечен и шумен разговор между съдията и Андрешко, а вместо

него идва човечният и вътрешновъгъбен разговор на Андрешко със съвестта му. Той започва с мисълта за бедния съселянин и гладните му деца — мисъл така контрастна на празното „замисляне“ по-преди на всичко и всички — и продължава като негласен диалог между Андрешко и Станоя („Ти ми докара тая беля. . .“). В него също има грубости („и ще го напсува“) и напрежение, които обаче само изострят контраста му с другия, наистина груб разговор в каруцата, който той сега композиционно-противопоставно „замества“. С далечния си събеседник Андрешко се разбира много по-леко, отколкото със седящия зад него „господин“. А така той се разбира и със самия себе си. Във вътрешно най-вдадения миг на разказа, когато и повествованието скъсява епическата дистанция и минава в сегашното („мисли Андрешко“), младият селянин взема своето решение. Неговата вътрешна реч започва с „Трябва да му се помогне на човека“ и завършва с „не може иначе!“ Нравственият императив действа с категорична всеобщност (Андрешко не казва „трябва да му помогна“, а „трябва да му се помогне“) и с безалтернативност — „не може иначе!“ След бавното безкрайно движение и затлачените разговори сега бързината, с която Андрешко взема решението и решението обзема него, контрастно разкрива нов свят на нравствена устойчивост, на единство между бедните и онеправданите.

Когато мълчаливият разговор на Андрешко със себе си и Станоя завършва, повествованието, вярно на ритъма си, преминава на околната картина, описана този път обобщено и особено потискащо: „Беше тъмно и по земята не личеше нищо освен кал, дълбока и гъста кал. Пътят се губеше в тая кал и не водеше никъде освен пак в нея.“ Сгъстяването на досегашния свят стига до неговото отрицание — той се губи в „нищо“ и „никъде“, от него остава само непроходим мрак и кал. (Оттук нататък думата „губи се“ започва да се явява повторително и акцентирано: „блатото, краят на което се губеше в непроницаемата тъмнина“, „изхвъркнаха диви патки и с шум се загубиха“, конят „се изгуби в тъмнината към брега“.) Така повествованието сблъсква порива към промяна, към добро с безизходицата. Много и много спойки между човек и природа тук се сплитат в тежък и решителен възел. В така полученото единство външните съставки действуват със семантическа стойност на символността, а смислообразуващият механизъм показва големи подобия с лириката — висока повторителност, кръстосване на значения, поляризиране между сходствата и контрастите, ритмичност и ред други свойства, които съвременните изследвачи на Елин Пелин, а между тях преди всичко Искра Панова, вече убедително са изложили. В развитието на нашия голям разказвач лирическата и епическата линия вървят много здраво обвързани, но с видимо постъпателно, макар и не навсякъде равномерно възможване на епическата линия.

В срещата между порива и безизходицата, среща така основна за творбата и нейния художествен метод, поривът надделява и това пречупва развитието в нова, втора част, която по ред белези е сходна, а по други противопоставна на първата. В първата пътуването е мудно, но безспирно и без нито една ориентираща точка, а в началото на втората част то спира на едно, пак неопределено, но все пак „едно място“: „На едно място Андрешко дръпна юздите и спря конете.“ След досегашното нравствено безпосочно движение Андрешко намира посоката си и — започва да се преструва, че е загубил пътя. Каруцата възвива в нова посока (към блатото!), при което Андрешко и разказвачът правят тънка смешка и многозначителна промяна. „Андрешко дръпна юздите, завъртя камшика и викна. . .“ И тук идва не утвърденото вече „дий, господа“, а обръщение към другия господин: „Дръжте се здраво, господин съдия!“ Тази смяна на „адреса“ продължава досегашното кръстосване между „господа конете“ и „господин съдията“, но тя също и внушава, че Андрешко поема в юздите си своя важен пътник, комуто оттук нататък не остава друго, освен „да се държи“...

Сърдитият разговор между двамата отново е последван от картина на обстановката: селото най-сетне се е появило „напред в тъмнината“, но (това вече посочихме) в противоречието на пътуването, героите и разказа то и тук е и „близо“, и „далеч“. Андрешко подкарва каруцата към блатото и то, макар че е само на „няколко крачки надясно“, е описано не от гледната точка на Андрешко, не и на повествователя, а тъмно и непознато, както го вижда и назовава, вече безпомощен, съдията: „голямо пространство неподвижна вода“. Каруцата потъва в него, и то със своите „мъртви“ води и край, който „се губеше в непроницаемата тъмнина“, се превръща в нов, много сходен и много противоположен образ на безкрайното кално поле. Тук към честите появи на думата „губи се“ се присъединява принадлежашата към същото семантично поле „потъва“: „Конете почнаха да потъват все по-дълбоко и по-дълбоко“, „Каруцата, потънала до пода“, „Мощният и здравият му глас проехтя силно в нощта и потъна в непрогледната пустота“. Безизходицата на прякото физическо потъване и изгубване се съчетава със самотата на „потъналия“ глас и затваря основния идейно-емоционален пръстен на разказа. След това Андрешко освобождава конете от впряга и за първи път неговото „Дий! . . Напред!“ предизвиква осезателна и абсурдно оценена от творбата промяна — конете тръгват, но вече без каруцата. Така завършва в блатото едно тягостно, потиснато от природата и човешките отношения пътуване. Така се разпада, вече пространствено, изглеждащата устойчива, неизблема двойка на слугата и господаря, които, след като са си разменяли местата духовно, сега ги разменят и физически. Съдията остава сам, безпомощен и жалък.

Образът на съдията е двупосочен като цялото развитие на разказа и двойствен като относително разменените роли на слугата и господаря. Двойствено е съчетанието между социалното му положение и личните му качества, между външния му вид и вътрешното му убожество, между социалната му сила и безсилието му да излезе насреща на един беден селски острословец. Социалната му роля му създава самочувствие, което като груба черупка macha по-слабите от него и под което се крие дребна и страховита личност, готова да се разхленчи в първия миг, в който чиновническото му могъщество няма къде и кого да плаши. Абсурдност и безчовечност носи този бюрократически автомат — каквито са и грубиянските му несвързани приказки.

Преките преливания между вещност и духовност в разказа обхващат и образа на съдията. Между видимите изразители на неговата двойственост е дебелината му и преди всичко прословутият му „вълчи кожух“. Тоя кожух (който образува контрастна двойка с Андрешковия ямурлук) го обгръща в грубо и заплашително величие, което обаче, внушава разказът, му стои много външно и тежко. Съдията се обажда „из него“, подава се от него и дори се изправя в него — „и се изправи изплашено в кожата си“ — като последният случай най-пряко внушава несъответствието между стоящата сякаш от само себе си обвивка и криещата се зад нея личност. В тоя кожух съдията „потъва“ ядосан, когато Андрешко го наддмува в първия разговор, в неговото убежище той „потъва“ сърдит и в края на втория разговор („И като се наду сърдито, потъна в кожата си и млькна“), в него той „потъва“, изоставен сред блатото („И като седна в каруцата, потъна в кожата си и се разрида като дете“). Тази монотонна повторителност, така приносна за разказа, набляга върху вътрешното безсилие на грубия фанфарон. Същевременно тя е словесно свързана с мотива на потъването на конете, каруцата, гласа и заедно с него се включва във внушението за скованост и безизходност. А връзката между потъналата каруца и „потъналия“ чиновник дооформя символното осмисляне на Андрешковата каруца като образ на един държавен строй. . . Как съдията се подава из страшния си кожух, е една от важните и майсторски изградени вериги в разказа. Нека се вгледаме в следната

поредица: „той откри яката — свали яката на кожата си — разкопча кожата си“. Тези градирани движения бележат основните точки на втория разговор между спътниците. Съдията „открива яката си“ и заговаря. Когато думата стига до „хубавите женички“, той „сваля яката“. А когато накрая се разгорещява от злоба и закани и изригва „Ангели ще ви направя“ — „разкопчава“ кожата си. Съдията-кожух става все по-настъпателен, но във върхния миг на това получувешко, полуавтоматизирано разсвирепяване рязко лъсва голямата разлика между видимост и пълнеж: „разкопча кожата си и тялото му зашавя в него като пиле, което се излюпва“. Тук сравнен с пиле, в завършека на този сложно парадоксален разказ той е сравнен и с . . . дете („и се разрида като дете“!) Вълчият кожух, пилето и детето се оказват точки от грозна цялост, обрканата като приказките му, абсурдна като мислите и властта му. Загубил социално-ролевата си обвивка, разплакан и молещ, чиновникът не се връща към някаква изконна човечност; животинските му (и в двата смисъла на думата) ругатни подир отдалечаващия се Андрешко запазват докрай автоматизираното равновесие между бруталност и слабост.

Грубостта в поведението на чиновника се изявява в още едно свойство на неговия кожух — той е „вълчи“. Три пъти — а за обема на разказа това е наистина подчертаващо много — се появява това характерно и малко необикновено определение. А характерно и малко необикновено е то, на първо място, заради своята двусмисленост, която повествованието докрай оставя неразрешена: то означава кожух от вълчи кожи и кожух, в който по прилика има нещо вълче. Тази смислово богата двойственост се свързва с външната и служебната страна на съдията (за жалост мнозина надценяват „вълчата“ му страна и недовиждат „птичата“!). На второ място, „вълчи кожух“ се включва в мотивната верига на животните и животинското в творбата, която също е високоповторителна и поражда ред силни, сериозни или иронични значения. Така например, докато бълва филипиките си срещу селяните, притежателят на вълчия кожух казва: „Гледам ги в съдилицето. . . Овчичка такъв, глупав, пък той цял вълк! Играят си със съдията.“ По същия начин си играе и иронията на повествователното единство с Андрешковия „кирадгия“, толкова овълчен в облика и поведението си и толкова възмутен, че селяните се правят от вълци на овце. По-нататък Андрешко заобиколно го изплашва с вълци, а пък той непохватно прикрива страха си с думи, които пряко насочват пак към вълчия му кожух: „От вълци аз се не боя, приятелю, ами стана студено. Нямам време да настивам.“ Но върха си ироничното съчетание „вълкът мрази вълците, вълкът се бои от вълците“ достига в края на разказа, когато изоставеният чиновник крещи подир Андрешко: „Ей, говедо, ти ме оставяш тук! . . . Да загина! Да ме разкъсат зверовете!“ Така раздвояването на значенията, градени върху думата „вълк“, на свой ред изразява двойствеността в образа на страшния и безсилния чиновник. Значително е тяхното място и в мотива на животните и животинското в разказа.

Този мотив, количествено широко разгърнат, изпълнява важни функции в идейната насоченост на творбата. Освен раздвоената „вълча“ линия извяват го още Андрешковите коне, които ритмично се появяват в преходите между разговор и описание, участвуват (и не участвуват) в движението и накрая по своему съдействуват на заговора на Андрешко. Изявен е той, и пак по своему, и в речта на съдията — в обръщенията си към Андрешко, в ругатните си срещу събратия му той изчерпва списъка на главните представители на животинския свят в селския двор. Така се изгражда единство, в което животните участвуват като сюжетни единици и с ефекта на *назоваването* — последното стоглеми социални и нравствени последици. Андрешко назовава конете си и важния си пътник с едно и също име, а „господин съдията“ му препоръчва да ги нарича „братя“. За Андрешко той комай не признава друго обращение овен „говедо“ и „теле“, а в

решителния миг на бягството селянинът вика на коня си „Дорчо, Дорчо“. Това разместване и объркване на названията изпълнява множество функции, най-видимата от които е омразата на чиновника към селото и насмешката на селянина към чиновнишкия град и свят, по-дълбинна от които е внушението за отчуждение и хаос, а най-дълбинна от които изглежда връзката с преобръщането на ролите между слугата и господаря; неустойчивостта в названията върви неразделно с физическата и социалната неустойчивост на света, в който бруталният господар разплакан моли слугата си за милост. Оттук и значимостта на заключителните думи (по-точно рева) на изоставения чиновник. Както всичко казано от него, и те са смислово хаотични и стилово шарени, и в тях молбата преминава в ругатня, а до просторечивото „вол“ и „дръвник“ стои в комичен контраст стилово интелегентското „канибал“. Това върховно безредие е част от художествения ред на творбата, тъй като последното словоизвержение на съдията събира като китка неговите мисловни и стилови прелести и безсмислено, без слушател, то е структурно образцовият завършек на един напрегнат, но некомуникативен разговор. А завършекът на повествованието (започнало с пряка реч!) му отговаря със студената безизходност в света на разказа: „Но тъмнината не му отговори.“

Освен Андрешко и съдията в разказа има и още един говорител, обектно неизявен, но в организационно отношение средищен — повествователя. Ето няколко наблюдения и в тази насока. В гледната си точка този повествовател е двупосочен, а в стилово отношение — двупластов. И с едното, и с другото той събира комплексността в образите на Андрешко и съдията и връзките между тях. В речта на Андрешко върху народностно-разговорна основа се наслагват пародирани изяви на градски, а и на бюрократичен стил; тези стилове той смесва така, както и „ви“ и „ти“, когато разговаря със съдията. У съдията пък стиловото движение върви в обратна посока. Върху разговорно-градска основа, добре примесена с бюрократизми, той наславя черти на селска реч, поне такава, каквато си я представя, с намерение да я огруби, унижи, а чрез нея да унижи и носителите ѝ. Борбата между личностите и класите е борба и между стиловете. В тоя конфликт речта на повествователя застава надредно обединителна, защото тя също е раздвоена в типологически сходни посоки. В нея се кръстосват два основни стилови пласта: първият е селскоразговорен с отделни много леки отсенки на диалектност, а вторият е трудно разграничимо единство от книжовен и литературно-поетичен стил. Разликите между двата пласта минават на морфологично и лексикално равнище, проявяват се в словоредата и дължината на изречението; но тук ще се задоволим само с отделни примери. Ето характерни прояви на книжовния и литературно-поетичния пласт: „Мъртви и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села“, „надясно блещеше с бисерен блясък голямо пространство неподвижна вода“, „конете направиха усилие“, „с жален глас, в който една струна плачеше“, „безучастно си затананика“, „попита със сериозен тон“, „с престорена наивност“. Важна изява на този пласт са инверсиите, напластяванията на определения, дългите и сложните изречения, докато кратките и прости изречения и разговорният словоред често съпътствуват другия стилов пласт. Ето няколко откъса и от него: „Конете склисиха малко“, „Връзва, развързва, псува, проклетисва“, „селото още се не виждаше“, „и му думаше“, „разкиснато от дъждовете поле“, „единият се откачи от ока и зацамбурка“, „лазека въз баирчинката“. Четени като извадка, двете групи изрази трудно могат да се поберат в представата ни, че са на един повествовател в един кратък разказ. А той е не само един, но и художествено единен — в раздвоението си. Двата стилови пласта не са композиционно обособени, те се преплитат в съседни изречения, вътре в изреченията, а и в най-кратките синтагматични единици. Ето само един пример за такова единство в границите на изречението: „Една отпрана дъска отстриани

постоянно, еднообразно, глухо и безразсъдно клепеше и като удряше настоятелно нервите на дебелия господин във вълчия кожух, изкара го из търпение.“ В селската каруца, пред словесната власт на остроумния селянин книжовният стилъв пласт често попада в подчинено и иронизирано положение, така както и изразите „постоянно, безразсъдно“ или „удряше настоятелно нервите“ се превръщат в иронично стилово „намигване“ към дебелия господин. Налице са обаче иронични движения и в другата посока, а като цялост стилът на повествователя събира речевата позиция на двамата герои, без да се отъждествява с нито една от тях. Единството на тази стилова многопосочност (която крайно време е да престанем да считаме проста (?) и единна) се дължи преди всичко на това, че и речта на героите е раздвоена — селската реч на Андрешко гледа присмехулно към града, а градската реч на съдията гледа озверено към селото. Сред тях речта на повествователя се превръща в стилово махало, което се сближава ту към едната, ту към другата страна — движение, изоморфно на сближаването му към гледната точка ту на единия, ту на другия герой, и на движението в собствената му гледна точка между непосредна близост и отчуждена далечност спрямо описваните хора и събития. В това махаловидно движение стиловите противоположности иронично се оглеждат една в друга и придават двугласност на речта на повествователя — както спрямо разказваното, така и спрямо самата нея. Същинското единство на повествователната реч обаче се дължи вероятно на нейния по-широк стилъв хоризонт, на наличието на един пласт в повече, литературно-поетичния. Стилът „в повече“ е част от наблюдателното и мисловното „в повече“ на повествователя, от идейно-художествената сърцевина на разказа, която сега ще се опитаме да обобщим.

„Простичкият“ и „едноактен“ разказ „Андрешко“ се оказва раздвоена творба. Раздвоена преди всичко композиционно на една част, която описва безкрайно монотонно пътуване и въртящи се в кръг разговори, и следваща част, която бързо води към събитие с рязък обрат. Сходствата и контрастите между двете части създават ред иронични резултати; така например, ако в първата част каруцата едва изгавза калта, във втората, различната част тя окончателно затъва в нея. По същия начин непрекъснато раздвоено е отношението и между слугата и господаря — непрекъснато утвърждавано и разрушавано, докато в завършека двамата в определен смисъл и определено време не разменят местата си. Иронична двойственост има и в сюжетното развитие: съдията многократно повтаря, че Андрешко и събратята му са хитреци, и тия му глаголювания дават възможност на Андрешко да разбере намеренията му и да му покаже, че наистина е „хитрец“. Оттук отчуждено двойствени стават и оценките „хитрец си ти, лукави станяхте вие, селяните, ти, дяволе“ и тяхната сложно едновременно истинност и неистинност говори за нравствения релативизъм, деформация и отчужденост между народ и държавна машина. Раздвоен е разказът и като цялост — между повърхността на своя епизод, заради която някои стари литератори го бяха обявили за „анекдот“, и дълбинните му значения, заради които трябва да му признаем честта на една от най-потресните творби на българския критически реализъм. Едновременно и във всичко, това е много весел и много тъжен разказ, разказ за сковаващата като калта безизходност, за бързо и относително леко намерения изход и за още по-страшната безизходност, която настъпва в завършека, след моментния успех на Андрешко.

Два са източниците на внушението за безизходност. Първият е парадигматичен и асоциативен: наслояването, отблизо и отдалеч, на смисловите групи на мъртвината, неподвижността и трудната подвижност, на потъването, скриването, на всепоглъщащата кал. При това не просто природата „добавя“ това внушение, а многобройните връзки между хората и природата, вещите и животните, града и селото, връзки в едни случаи ясно видими, в други дълбоко сугестивни.

Вторият източник на внушението за безизходност има синтагматично постъпателна и перспективна природа. Противоречието между избързване и забавяне — още една важна страна в раздвояването на разказа — е част от сюжетната борба с времето и пространството в пътуването. Това заедно с променливите и противоречиви желания на двамата пътници да стигнат „рано“ или изобщо да не стигнат създава активно напрежение в перспективата на времето, която прекрива текста на разказа. Творбата започва с пряко врязване в своя свят и излиза от него също така рязко и поантиращо и в тези целенасочено стеснени граници толкова по-силно напират временната перспектива със своя най-просто изразен въпрос: „А после? А утре?“ Казваме това с ясен спомен за случаите на *необосновани* от творбата нехудожествени продължения на нейния свят — които не пощадиха и творчеството на Елин Пелин. (Кой не помни „прогнозите“, че в града Захаринчо — интересно защо за разлика от пропадналия си баща и дъщерята на Маргалака — ще израсне в съзнателен работник?) В „Андрешко“ обаче развитието на сюжета и повествованието изгражда като неназована, но силно и неделимона действаща част своето „утре“. Впрочем това „утре“ не е и чак толкова неназовано; за него Андрешко и мисли, и говори: „Утре рано-рано аз ще дойда...“ И многоточието, което стои след думите му, символично напомня за голямото многоточие, което стои след последната дума на разказа и за неговия втори, негласен завършек. „Но тишината не му отговори“ — с кратко противопоставно изречение той завършек рязко прекъсва повествованието и го оставя в такава тишина, тягостна и многозначителна, за каквато и сам говори. Подобно на „екс абруптно“ начало и резкият завършек има свои общи типологични значения, които отделната творба модифицира в границите на своята система. „Андрешко“ развива заложените в него значения за невъзможност да се продължи повествованието по-нататък. Отношенията, социални и индивидуални, между чиновника и селянина са объркани и враждебни, а в перспективата си безизходни. В краткия отрязък от мудното време и движение изход се намира, но начинът, по който повествованието влиза и излиза от художествената действителност, внушава неговата мимолетност и изолация. Така се гради двойният завършек на разказа: първият словесно-композиционен носи шеговитост и оптимизъм, вторият, неназовано-перспективен, внушава тъга и безизходица, а двата в съчетанието си — типичния облик на Елин Пелиновия критически реализъм.

Основателни или не, някои от горните изводи не потвърдиха във всичко гледището, че разказът на Елин Пелин се развива стремително и праволинейно, че е единен, едночастов, със съвпадение между смислов и композиционен завършек. Ако обаче и двете страни имат право, противоречието между тях е на взаимно допълваща, не и на несъвместима основа. Определенията на Елин Пелиновото разказно повествуване — стремително, праволинейно и пр. — бяха извлечени чрез съпоставка с творчеството на други разказвачи, а така постигнатите обобщения имат важна съпоставителна стойност и характер на типичен или усреднен модел на поетиката на разказа му. В определянето на мястото на Елин Пелин в развитието на българския разказ и на неговия типичен облик е трайната сила и принос на този модел, а диференцирането е вратата, която той оставя отворена за по-нататъшното си и може би не безбурно развитие. Нуждата от диференциране е заложена дълбоко в същината на неговият поетичен обем, но далеч не така единното, както често сме склонни да явяваме, разказно творчество на Елин Пелин. Тези разкази се градят върху многостранна двоичност в светоотношението (тъга — жизнерадост, безизходица — перспективност), в семантиката (денотативност — конотативност), в повествованието (постъпателност — спиране), структурата (отвореност — затвореност), стила (народно-разговорен и литературно-поетичен). Изброените страни (а изброихме само най-очевидните) се съчетават в равновесие, което очаква задълбочено си из-

следване. Засега можем да направим само два изходни извода. Първият: единството на теоретическия модел на Елин Пелиновия разказ трябва да отразява неговата вътрешна нееднородност и противоречивост. Вторият: в отделните творби съставните двойки образуват отношения, които, натежавайки в една или друга посока, чувствително се отклоняват от „общото кратно“ на теоретическия модел. При тези групирания в рамките на общото естествено се оформят и подгрупи творби и подтипове на поетиката на Елин Пелиновия разказ. Така например — нека се позовем бегло на един малък пример — една група разкази завършват със съвпадение между композиционен и смислов завършек — между тях „Задушница“, „Спасова могила“, „Ветрената мелница“, „Сиромашка радост“. Друга група разкази обаче се гледат на конфликта между описаните събития и описанието, от една страна, и тяхното „после“ и разказвателното мълчание, от друга. Теорията нарича това „напрежение на повествователната перспективност“, а по зла ирония на езика повествователната перспективност действа тъкмо в житейски най-безперспективните, най-мрачните разкази на Елин Пелин — „Кал“, „Напаст божия“, „На нивата“, „Невеста Нена“, „Син“, „Хитрец“. Между тях е и „Андрешко“.

Нито един разказ на Елин Пелин не покрива теоретическия модел, но много от тях значително се приближават, в едно или друго измерение, към него. Със своята степен и качество на приближение разказът „Андрешко“ е от типичните разкази на големия майстор. В него има много силно съчетаване на някои от основните двойки на Елин Пелиновото творчество: жизнерадост и тъга, наличие на изход и безизходност, социална конкретност и общочовешки стойности, здравомислие и абсурдност, повествователна постъпателност и насловителност, знакова предметност и символна ореолност, събитийност и монотонност, повърхнинност и дълбинност, краткост и обемност, сериозност и ироничност. Така с широтата на този обхват непретенциозният от пръв поглед разказ „Андрешко“ представлява в действителност, тоест за внимателния си читател, събирателна „кратка енциклопедия“ на поетиката на Елин Пелиновия разказ, и, от друга страна, напрегнат образ на човешката непримиреност.

2

Според една стара приказка мечката се била изповядала, че не може да разсъждава върху постъпките си, включително и поразите, преди да ги е извършила. По-горе ние също извършихме нещо и сега, донейде в духа на този мечешки пост фактум, ще се опитаме да поразсъждаваме върху извършеното — а то, поне по намерение, представлява анализ на разказа „Андрешко“.

Отдавна отмина — ако изобщо го е имало — времето, когато анализаторът е можел да застане пред творбата, без да се спъва в предварителни размисли и колебания за метода, научния апарат, пък дори и за смисъла на това, което се готви да направи. Днес раздвоението му между собствено аналитичната работа и методологическите търсения е толкова силно, че е трудно да се каже коя от двете страни натежава в дейността му. Раздвояват го основни въпроси, които състоянието на съвременната литературоведска и общонаучна методология определя като малко изяснени и много спорни: какво се анализира; кой анализира; как, с какъв метод и с какъв терминологичен апарат се анализира; с каква цел и с какви резултати се анализира; може ли и трябва ли да се анализира. Въпросите са изходни и много интересни, но за жалост у нас и по света се наложи един въпрос, който по сериозност отстъпва на гореизброените, но с който, плащайки данък на страстите на деня, ще започнем настоящата методологическа прибавка.

Формулиран най-просто, той гласи: може ли и трябва ли анализът на художествената литературна творба да бъде плод на научна дейност, а като резултат — научно произведение.

С решително „не“ на горния въпрос отговарят много школи, концепции и лични виждания — често пъти водени от изненадващо противоположни съображения. Така например две много различни по дух школи отказват правото на науката да пристъпва към отделната творба. Едната е френският литературоведски структурализъм. Ролан Барт, средишната фигура на тази школа, дели литературоведската дейност на „същинска“ наука и на критика. Науката изследва абстрактните модели на литературните произведения като вместилище на всички потенциални значения (срв. Р. Ингарден за интерпретацията на творбата), а критикът представя творбата с едно от всички потенциални значения, което той изтъква като единствено или поне водещо.¹ Становището, че литературната наука трябва да изследва не отделната творба, а „абстрактните структури“, се поддържа и от Цв. Тодоров.² Покрай другото той е скептично настроен спрямо смисъла на аналитичната емпирия и препоръчва творбата да бъде оставена на собствения си прочит, защото анализът не може да отиде по-далеч от „точното повторение на описания текст“, а „най-доброто описание на творбата си е самата тя.“³ Другата школа, която казва типично „не“ на прилагането на науката към отделната творба, е крочеанският интуитивизъм. Трудно е да се намери единомислие, изградено върху толкова противоположни предпоставки. Френските структуралисти обявяват общите модели за цел и съдържание на литературната наука, а Кроче снизходително се подиграва на всички, които си халят времето да изграждат универсални понятия за изкуството.⁴ За едините литературната творба и нейните модели са многосъставни, за Кроче от делението на творбата може да се получи или нова творба, или нищо.⁵ Когато се заемат с отделна творба — което впрочем не им се случва често, — френските структуралисти предпочитат да търсят в нея типологичното и теоретичното (типични примери за това са известните анализи на романа „Опасни връзки“ и на разказа „Саразин“). Когато се заема с отделната творба — а това това той върши с явна охота, и с тънък аналитичен усет, — Кроче търси нейния обхват, нейната цялостност и дух. При тези големи различия между двете страни единомислието им по въпроса за научния анализ се оказва предимно външно. Ако за посочените структуралисти досегът на науката с отделната творба е безплоден, за Кроче той е невъзможен. Творбата, казва той, е единична и интуитивна духовна енергия, която може — и трябва! — да се улавя аналитично само чрез съответстващия ѝ интуитивен, не „логически“ акт; в творчеството на Балзак например има социологическо мислене, но то е като мигновено озарение на мънния и може да бъде анализирано по същия, не и по научен път.⁶

Въпреки че Кроче борави с понятието „наука“ („логическо познание“) твърде своеобразно, съпоставката между него и френския структурализъм си струва риска, защото двете становища са много представителни за литературните умонастроения през нашия век: от една страна, за пренебрежителните грините на „голямата наука“ към проблемите на аналитичната „емпирия“, а, от друга, за силните съмнения, били те спонтанни или аргументирани, във възмож-

¹ R. Barthes. Critique et Vérité. Paris, 1966, с. 56—72.

² Tz. Todorov. Littérature et Signification. Paris, 1967, с. 8. Grammaire de Decameron, Mouton, 1969, с. 9.

³ Tz. Todorov. Poétique. Paris, 1973 (руски превод: Структурализъм: „за“ и „против“). М., 1975, с. 38).

⁴ Б. Кроче. Естетика. М., 1920, с. 40—46.

⁵ Пак там, с. 26.

⁶ В. Стосе. Poesie und Nichtpoesie. Wien, 1925, с. 377.

ността да се съчетаят плодотворно научната и художествената специфика (съмнения, които докрай преследват и най-последователните застъпници на научността в литературознанието).

В разсъжденията на френските структуралисти по въпроса убедително са изложени някои от „проклетите“ трудности и рискове на анализа. В интуитивисткото надценяване на художествената единичност и неделимост — пък колкото и крайно да е то — винаги можем да се вслушаме с интерес. И двете становища обаче оставят след себе си повод за въпроси и възражения. Трудно обяснимо е например предложеното разграничаване между множественото обобщение на науката и „ненаучното“ анализиране на единичната творба. Научното обобщение се постига чрез изследване на единичното и ако изследването е обречено на ненаучност, странно е как от него може да се прескочи в сферата на науката. Освен това всяка наука, вече изградена на една или друга степен на обобщеност, отново се връща към изходната си точка, единичното, за да го „види“ и изследва на нова степен на сложност. От това правило литературната наука не само че не бива да прави изключение, но — след като за съвременното литературно мислене ролята на индивидуалността на творбата така много се е усилила — трябва наистина да анализира и анализира. Всяка наука цели да задоволява познавателната любознателност на човека и по някакъв начин да му помага да променя себе си и света си. Литературната наука също отговаря (според силите си) на въпросите, които ѝ поставяме, но това тя не би могла да върши, а само заради него едва ли би и съществувала, ако в дейността ѝ нямаше и една „делова“ насока: да разкрива богатството на отделните творби и да превръща човека в по-добър възприемател и творец на художествената литература. И думата е не за някаква опощяваща приложност, а за същностната задача на литературната наука, обусловена от свойствата на художествената литература и връзката ѝ с обществото. Вековният опит показва (макар и без да може да убеди бог знае колко хора), че връзката между обществото и художествената литература е опосредствена. Литературното съзнание и възпитание, литературните гледища и оценки застават винаги и навсякъде между възприемателите и конкретната творба. Многозначна и смислово подвижна, творбата настоятелно изисква „медиум“. Тази междинна и съединителна обвивка не е пречка, не е и спомагателен спътник, а е равностойна, активна съставка на социалния процес на художествената литература. Тя не е неин „втори“ живот, тя е не ѝ н и я т живот! В наше време тази съединителна обвивка се изгражда с все по-дейното участие на литературната наука, разпространявана пряко професионално или „просмукваща“ се в средствата за масова информация. А най-добрият принос на науката тук е да анализира конкретни произведения. Конкретният анализ е изходната точка на литературната наука, той трябва да бъде и нейна крайна и висша цел — изпитание за нейните постижения, приносът ѝ към обществото.

Една от най-простите изяви на научност в анализа е съпоставката на обобщеното значение с конкретността на творбата. Така се опитаме да постъпим спрямо ред белези и съставки на разказа „Андрешко“ — например неговото начало. Отбелязахме някои по-общи или по-частни значения на, нека го наречем така, генотипа рязко начало, а след това ги съчетахме с фенотипа, както тук ще наречем началото „Ще стигнем рано, господине“. Съчетавайки общото с единичното, открихме и сходства, и различия, а дори и поне едно противоречие. Извършихме всичко това не за да спазим някакви процедурни научни изисквания, а изискванията на целите на анализа — да търсим значенията, преди всичко неназованите, на началото на разказа. А това, което търсим, е по същество о с о б е н о т о, което се получава от съчетаването между общото и единичното. Творбата като максимално изолиран текст е само единичност и тази видимо реална, но в действителност абстрактна единичност е много далеч от художест-

веността. Тя става художествено явление във връзката си с възприемателна система, в съчетанието със своите генотипи и антигенотипи (генотип на началото на „Андрешко“ е „бързото“ начало, а антигенотип — пространно подготвителното). Съчетанието става в три насоки: сходство, разлика, контраст. В тяхното наслагване се получава нещо подвижно, постоянноменящо посоката си — творбата. Това е и началото на едно от основополагащите свойства на художествената литература, нетъждествеността на творбата със самата себе си. Литературната творба прилича на понятието в неговото диалектическо разбиране на Хегел и Маркс, а не на самотъждественото понятие на формалната логика ($A = A$). Последниците от тази постановка са сложни, но между тях е и простият извод, че творбата не може да се самообясни и да бъде най-доброто собствено тълкуване и че — ако го заслужава — трябва да се анализира неуморно от различни хора през еднакви и различни времена.

След като творбата се ражда в отношението между текста и нещо извън него, решително важен за анализа става въпросът, къде и какво именно е това „нещо“. С отговора си съвременната аналитична методология и практика направи широка крачка встрани от типичните за позитивизма анализи през миналия, а и през нашия век. Позитивисткият анализ съотнася текста в посоки, които В. Шерер е обобщил във формулата „преживяно, научено, наследено“ (Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes). Воден от нея, един анализ на „Андрешко“ вероятно би разказал за връзките на Елин Пелин със селото и за селянина, който умишлено счупил каруцата си, в която карал един чиновник „по изпълнение“ („преживяното“); би изследвал какво е чел и от какво се е влиял Елин Пелин („наученото“), а така също и художествената традиция, която той подхваща („наследеното“). Анализаторът от съвременен тип е чужд на подобни въпроси,⁷ него го занимава не толкова какво значи творбата за автора си, колкото какво значи тя за обществото; не толкова сходствата с други творби или откъси от творби, колкото връзките с големи типологически единства. Занимава го художествената системност и социалната стойност на творбата и в това отношение той наистина превъзхожда предходника си. Новият тип анализ работи върху слабо разорано поле и това е другият подтик за явното увлечение по него. Разработвайки предимствата му обаче, нека не забравяме и не се примиряваме с недостатъците му — защото той може да е по-системен, но не е достатъчно пълен. Нашият анализ на „Андрешко“ не спечели от това, че изостави формулата на Шерер, пък и някои по-късни изисквания за съдържанието на анализа и тази му непълнота (както количествена, така и качествена) може, но само засега, да се обясни с нуждата и от т а к и в а анализи и с методологическата неподготвеност да правим желаните от мнозина, но непостигнати и от малцина интегрални анализи. Това, което засега можем, е да чувствуваме еkleктиката, в която изпадаме, търсейки интегралността, и . . . да продължаваме да я търсим. А то все пак не е малко.

Отношението между текста и възприемателната система бе изследвано от съветската структурална школа с ред приноси резултати. И макар че нейната постановка се разви диалектически много по-гъвкаво от опоязовските възгледи за оттласкването на творбата от традицията, тя за жалост не превъзмогна две неприемливи за днешното мислене опоязовски идеи: надценяването на ролята на контраста за сметка на различието и скъсването на връзката между общия и художествения език (в терминологията на Лотман — между езика като първична и вторична знакова система).⁸ Освен в парадигматичен план (на който отдава предпочитание съветската структурална школа) отношението между творба и

⁷ Вж. известното „отречение“ на Емил Шайгер от формулата на Шерер (E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939, с. 11).

⁸ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 30.

възприемателна система се проявява и в синтагматичен, постъпателен план. Развоят на конкретния текст в отделните свои „стъпки“ съвпада или не съвпада с развойната типология на подобен вид текстове и съответно, от психологическо гледище, носи или не носи на възприемателя изненада. На тази страна наблегна — и не без примеси на психологизъм — Ханс Роберт Яус в няколко свои публикации и най-вече в книгата си „Литературната история като предизвикателство за литературната наука.“⁹ Според тезата на Яус, чиято предизвикателност той може би преувеличава, неизменните текстове на литературните произведения се възприемат от променящи се читатели с нов, както Яус го нарича, „хоризонт на очакването“, поради което в рамките на литературната история няма последни истини, а в рамките на отделната творба възприятието се движи раздвоено, като ту влиза в коловоза на очакването, ту излиза в нови и изненадващи области. . . Всичко това поставя пред анализа важен и труден въпрос — за границите на извънтекстовите връзки и за задължителното и хипотетичното в тях. Иначе казано, ако прочитът на „Андрешко“ в светлината на затруднения или абсурден диалог и на типологичната двойка „господар и остроумен слуга на път“ може да разчита на основателност, в правото си ли е анализаторът да търси в разказа значения, породени от съставката с ренесансовата новела? Къде и защо именно там изследвачът трябва да си каже „стига“? И трябва ли изобщо да го казва? Труден въпрос, от който лъха постоянната угроза, че анализът може неправомерно много да „обогати“ творбата. . . Литературният текст е механизъм за пораждање на значения, който действа вътрешно, във връзките между съставките си, и външно, в съчетаването с възприемателната система. И в двете посоки действието му върви с безспорна закономерност, но и със случайности, някои от породените значения са явни и категорични, а други са дълбоко скрити и хипотетични. Докъде тогава трябва да стига анализът?

На този въпрос отговарят леко и отрицателно — творбата не бива да се „разчопля“, анализът не бива да „издребнява“, защото за изкуството това е равнозначно на смърт. И застъпниците на това гледище вероятно ще се възмутят от „студената изчерпателност“ на горния анализ. Те няма да са малко, но за щастие не ще липсват и хора, които ще го упрекнат в непълнота. Недоверието към подробния анализ е оправдано само доколкото анализът може да изпадне в самоцелно изследване на съставките без оглед на участието им в изграждането на художествената цялост. Инак то се изражда в емоционална неприязнь, единствената и съмнителна полза от която е, че тя може да изостря теоретическия интерес към границите на анализа и да охлажда увлеченията в хода на практическата аналитична работа.

Когато изследвачът посочи връзката между „скелета на каруцата“ и мотива на мъртвината в природата, никой не може да отрече, че тя е обективно присъща на смисловата стойност на текста, но само малцина могат без миг замисляне и колебание да я включат в кръга на своя анализ. Знае ли тая връзка за възприемателите, действа ли им? И къде са доказателствата, ако отговорим с „да“ или „не“? Мерило за социалната значимост на свойствата на творбата често се търси у автора с раздразнени въпроси от рода на „та няма Елин Пелин е съзнавал всички тия тънкости, които предложеният ни анализ „откри“ в разказа му?“ Опитът показва, че хора, склонни да питат това и така, вече имат готов отговор и той е отрицателен. От него пък, гласно или негласно, следва изводът: шом авторът не е съзнавал в творческия процес тези свойства на творбата си, те нямат и не бива да имат стойност за читателя, пък и за изследвача! Какво авторът е

⁹ H. R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz, 1967. (За отзвук от книгата вж. дискусията, проведена през 1975 г. и отразена в бохумското сп. *Поетика*, 1975, кн. 3—4.)

съзнавал и какво не, докато е създавал творбата си, е почти невъзможно да установим, дори и да имаме щастието да му зададем тоя въпрос лично. Но и най-високите бъдещи постижения на литературната психология няма да направят по-истинно становището за меродавната роля на авторското съзнание за възприемането на творбата. За съвременното литературознание, поне марксистското, меродавна и значима е другата страна на социалния художествен процес: не отношението автор — творба, а творба — общество. Макар също труден, въпросът за границите на възприемателското съзнание се поддава на по-преки изследвания от индивидуалната, социалната и художествената психология и това заедно с неговата по-голяма значимост го прави по-интересен за аналитичната методология. Въпроса за границите на анализа обаче неговата разработка няма да реши. Доколкото смея да съдя, в тази насока или не се работи, или получените резултати не заслужават оповестяване. Но дори и психолозите да смогнат да очертаят някакъв според тяхната терминология долен праг на сетивност, дори и да успеят да докажат конкретно, че на читателите например не действуват далечните рими в Яворовото стихотворение „Смъртта“, а им действа връзката между мотива за вълците и вълчия кожух на съдията, тези хубави резултати могат да послужат само като ориентир за решението, което ще дойде от смисловата природа на литературната творба. Някои и в същност твърде много съвременни школи считат, че творбата е плод на максимално, пълно осъществяване на знаковите възможности на текста. В текста няма нищо случайно, нищо, което да не значи — подчертава например Юрий Лотман.¹⁰ По логиката на това становище анализът, неограничаван, трябва да изследва практически всичко достъпно от свойствата на текста. Хипотезата „всичко в литературния текст значи“ ще наречем силна хипотеза, а ще я окажем като пресилена, защото смесва реалността с абстрактното съвършенство. По-приемлива изглежда „слабата хипотеза“: в текста има тенденция всяка съставка и свойство да стане носител на значение, в нетъждествеността на творбата със самата себе си има вероятност всяка съставка и свойство някъде и някога да станат носители на значение. С тази хипотеза на ум и без психологически данни под ръка съвременният анализатор се впуска в текста и търси връзките и значенията, които като професионал и читател възприема като значещи. Опасенията, че може да прекалим в откривателството си, трябва да отпаднат по две причини: първо, защото в духа на възприетата хипотеза неговите твърдения имат само вероятностна стойност, и, второ, защото в работата му и така ще останат много и много невидяни неща, които друг анализатор в друга обстановка ще представи като значещи. Пък и между непълнотата и прекалеността в анализа кое е по-малката злина? . . .

Методологически подготвен, тоест знаещ какво търси, и*практически обигран, тоест с набито око към тъкостите на литературната художественост, анализаторът може да се опита да посочи повече или по-малко скритите сили, с които творбата действа на обществото — това му е и професионалният дълг. Наистина един обявяват работата му за безполезна, защото тя не дава на обществото нищо, което то да не може да види със собствени сили, а други за вредна, защото четенето на анализи руши непосредната спонтанност на възприятието. Опитът опровергава първото обвинение, а теорията — второто. Проницателните анализи имат откривателски характер и казват на обществото непознати дотогава неща, както показва това миналото и настоящето на литературния живот. Аналитичният рационализъм е неотменна съставка на адекватното художествено възприемане, което трябва да се поощрява, а не по-късно романтически или други подбуди

¹⁰ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964, с. 62, 64, 151; Структура художественного текста, с. 25—26.

да се потиска у читателите. Добрите анализи разкриват непознати богатства пред читателя и същевременно, изострайки усета му към литературната творба, го подготвят за по-успешни лични срещи със следващата.

Дотук боравехме с понятието „анализатор“ така, като че в него всичко е изяснено и безспорно. А то не е, защото покрай другото в отношението между творба и анализатор има поне два главни типа. Единият е бивал многократно формулиран, а Анатоли Франс го е определил с такава прямота, че не може да се разбере сериозно ли говори майсторът на иронията или пак иронизира нещо: „Ако критикът иска да бъде откровен, той трябва да признае — господа, започвам да говоря за себе си по повод на Шекспир, по повод на Расин.“ Това е подходът на индивидуалния прочит, който в някакво отношение добър и социално авторитетен читател споделя с обществото. Чрез него художествената литература постига първата си и много важна стъпка в досега с обществото. Едно дълбоко и гравивно противоречие — че той е ценен с индивидуалната си обособеност, а тежее да се наложи като всеобщо приет — напомня за инак забравяната му връзка с другия подход. Докато в първия подход анализаторът действа като индивидуалност, във втория той се стреми да се отъждестви с един максимално наиндивидуален и обхванен възприемател. Първият казва — „така разбирам творбата аз“, а вторият — „така би могъл да я разбере всякой“. Двата подхода са дълбоко свързани и изпълняват равностойни задачи в живота на художествената литература. Те са взаимно допълващи се и взаимно незаменими — както личи от тяхното досегашно и по всичко изглежда неизкоренимо съперничество.

След въпроса за субекта на анализа („кой анализира“) ето няколко думи и за неговия обект („какво се анализира“). Приемаме, че се анализира творбата, а творбата се поражда в отношението между текста и възприемателната система. Следователно анализира се резултатът от съчетанието от двете страни и всяка от тях отделно. Подобна постановка определя текста като материално обективен, а творбата като социално обективна. Възприемателната система се променя в обществено време и пространство, а заедно с нея променя се и творбата. Ето защо към задачата на втория вид анализ „представям творбата така, както би я възприел всякой“ трябва да се добави „всякой, възпитан във възприемателната система на анализатора“. Извършеният анализ на „Андрешко“ целеше да представи разказа през очите на българския читател от 70-те години на века и той да влезе в ред различия (някои от тях посочени) спрямо предходните десетилетия. Що се отнася до „фаустовското“ стремление да постигнем „абсолютната“ творба, трябва да осъзнаем, че живецът на творческата, читателската и научната литературна дейност е във все новите и нови, повече или по-малко различни и винаги непълни анализи на творбите. . . С това изоставяме възгледа, че възприемателната система е инструмент на анализа, и изтегляме изходната анализационна точка в някаква по-обща, надредна система. Разрешението е по-приемливо, но е малко разработено и засега трудно приложимо. Не е известно как възприемателната система преминава от инструмент в обект на анализа и какви са връзките ѝ с надредната анализационна точка.

Терминологичният апарат и стилът, на който се излага анализът, предизвикват енергични методологически и още по-бурни емоционални конфликти. На една страна се поляризираха възгледите, че терминологичният апарат на анализа трябва да бъде максимално близък до стила на творбата и до възможностите на широкия читател (тоест да не бъде терминологичен апарат), а на другата някак неусетно се стигна до крайния извод, че липсата на системна и всеобщоприета литературоведска терминология е главната пречка литературознанието да стане наука.¹¹ Трудно е да се предвиди как ще се развива терминологията на

¹¹ Вж. например J. Le v ý. Bude literární věda exactní vědou. Praha, 1971.

литературната наука, но отсега е ясно, че тя не ще може да изчерпи анализа на отделната творба. Този анализ съчетава литературоведските понятия и термини с единичността на текста и особеното в творбата и тази среща не може да стане без междинни понятия, много от които ще се изковават или поне употребяват *ad hoc*. Освен това анализът борави с конкретни значения, назовава производни, неназовани значения и ако желае да бъде анализ на дадената творба, а не на нейни схеми, трябва да „снизходи“ и до нетерминологични названия. Ето защо терминологичният апарат на анализа може да бъде еkleктичен — в добрия, а вероятно и не само в добрия смисъл на думата — и тази „еклектика“ ще отразява и методологическата природа на аналитичната дейност. В наше време се пишат и по-строги, и по-„свободни“ в терминологията си анализи. За вторите обикновено се допуска, че са написани така в името на по-голямата четивност и достъпност сред „масовия“ читател. Последното съображение, прагматически важно, има и методологическа предпоставка и сам по себе си резултатът изглежда по-правилен и перспективен.

Да се анализира литературна творба е трудна, рискована и в ред отношения неблагодарна работа. На фона на забележителните художествени постижения, към които анализаторите най-често се насочват, провалите са лесни и мъчително очевидни, успехите са трудни и слабо забележими. Не без връзка с тези вътрешни трудности върху аналитичната дейност се сипят ударите на скептицизма и отрицанието. В една кратка и бойка статия например американската изкуствоведка Сузана Зонтаг обяви, че днес анализът е ни повече, ни по-малко от реакционен, безочлив, обедняващ, еснафски, че „опитомява“ творбата и читателя и отнема свободата на изкуството да живее в пряката си даденост и сетивност.¹² „Против анализа“ — такова е заглавието, такъв е и патосът на тази „сексоанархистична“ в подбудите си статия.

За разлика от С. Зонтаг ще продължим да мислим, че по-ценна е свободата, която разкрива богатствата на художествените литературни произведения.

¹² S. S o n t a g. *Against Interpretation* (1964), D. Lodge (ed.), *20th Century Literary Criticism*. London, 1972, c. 655—656.