

## ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЙОВКОВИЯ РЕАЛИЗЪМ

ДОБРИН ДОБРЕВ

*„Най-обикновени неща са ми правили най-чудни и тайнствени впечатления — малкият поток, който се движи между камъните, мъхът, надвесените треви, спотаните цветчета, вечер хладината на тревата, сенките, шумовете — то беше страшна фантастична митология.“*

Ако за етнологата това откровение на Йовков възхожда към родовата памет на нашия народ, към самотнитното светоусещане на българина, формирало се в течение на векове, за литературния изследвач то е една от непосредствените предпоставки за правилното разбиране и оценка на неговото творчество. Неведнъж е писано за митологичното съзнание у Йовков, за наличието на митологични и фолклорни елементи в произведенията му, за митотворчество и т. н. С тези най-общни изводи обаче обикновено се изчерпва разработката на проблема, без да се потърси същността на явлението, без да се изясни неговата функция в цялостната художествена система и най-вече — без да се привлече то при анализа на естетическите характеристики на творчеството на Йовков и съответно на всяка отделна негова творба<sup>1</sup>.

Безспорно е, че при създаването на своите произведения Йовков е използвал голямо многообразие от универсални теми, мотиви, образи, символи и т. н. При това независимо дали са преминали от митологията чрез фолклора в личното творчество, или са по-късни образувания, в художествената практика на Йовков те са свързани с няколко основни функции. В някои случаи универсалиите насочват тълкуването и възприемането на творбите. В други — те представят основните характеристики на включващата ги художествена система и по този начин усилват естетическото ѝ въздействие. Съществуват също така и варианти, при които универсалният елемент влиза в противоречие с включващото го цяло, като при това се постига някакъв предварител-

<sup>1</sup> Единственото по-сериозно изследване в тази област е книгата на Иван Мешков „Йордан Йовков — романтик-реалист“ (1947). Мешков с основание подчертава, че Йовков успява да постигне и да трансформира в съответствие със своята пидивидуалност специфичните измерения на митотворческото въображение на народния певец. Същевременно той твърде произволно тълкува художествените факти, което дава основание на Ст. Василев да нарече изследването на Мешков „най-крупното изопачаване на Йордан Йовков“ (Естетически проблеми в творчеството на Йордан Йовков. С., 1961).

но търсен естетически ефект. Естествено универсалните елементи осъществяват своите естетически функции в тясна връзка с останалите части на художествената система. Това води до засилване на системната им обусловеност и до съществени изменения в стойностите на техния план на съдържание. Значително по-редки са случаите, когато универсалните изпълняват чисто формални функции — използването им като конструктивни схеми и представянето им като модели за сравнение.

Независимо от това разнообразие в употребите универсалните мотиви, образи и символи осъществяват и една основна, интегрираща естетическа задача — *моделирането на националното художествено съзнание и търсене на неговите начала*. Именно тази обединяваща цялото творчество на Йовков цел способствува за изграждането на една сложна художествена система от отворен тип, която се отличава със способността си да влиза в контакти с най-различни културологични платове.

Поставил в основата на своите творчески задачи амбицията да открие и представи идеите за добро и красиво в съзнанието на българина, Йовков показва неподозираните дълбини на един художествен свят, моделиран през вековете — свят на традиции и динамика. Този факт естествено е в пряка връзка и с проблема за творческия метод на писателя. По въпроса мненията са противоречиви и това очевидно е следствие от спецификата на неговото художествено виждане за света. Той създава своите произведения, асимилирайки многовековната културна традиция, като същевременно стилизира, преобразува и осмисля в рамките на една нова, реалистична поетика универсалните мотиви и естетическите модели, характерни на фолклорното и митологичното съзнание на българския народ. Тези универсалии са подложени на своеобразен „коментар“ от страна на автора. Именно в това се състои и спецификата на творческия метод на Йовков.

Характерно е, че редица изследователи с основание подчертават връзките на неговото творчество с естетическата платформа на дружеството „Родно изкуство“<sup>2</sup>. Художниците, музикантите и писателите, приели за отправен пункт на своята художествена практика призова „към родното“, търсят преди всичко синтеза между универсалното и самобитното в културната история на своя народ<sup>3</sup>. Те пресъздават красотата на националната душевност, нейната неповторимост и дълбочина, но същевременно откриват в нея устойчиви, повтарящи се архитипове. Произведенията, създадени в рамките на движението „Родно изкуство“, постигат своеобразен синтез между романтическо възпяване на националната самобитност и модернистично претворяване на универсални художествени модели.

В творчеството на Йовков заедно с реализирането на този „синтез“ съществува и едно специфично явление, което се проявява в рамките на най-висшите структурни нива на художествената система. Това е своеобразното „поглъщане“ на фолклорните и митологичните елементи от обобщаващата реалистична представа за битието. Художественият текст най-често е изграден като отворена смислова система. Събития и явления се обясняват многозначно. Мотивировката в

<sup>2</sup> Вж. Ив. Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, 10—24.

<sup>3</sup> Вж. Д. Аврамов. За движението „Родно изкуство“ в българската живопис. — Проблеми на изкуството, 1971, кн. 4.

много случаи е противоречива и разнопосочна, свързана с различни културологични пива:

„Болестта по добитъка изведижд се прекрати, като че нещо я пресече с нож. Нито един добитък не се разболя вече. И Галунка често се питаше: кое помогна срещу болестта? Новият огън на турчина ли, лекарството на доктора ли, което забъркаха в ярмата на добитъка, или дъждът? Но, което и да беше помогнало, описаната болест си отиде и от нея остана само един спомен като от страшен сън“ („Нов огън“)<sup>4</sup>.

От особено значение обаче е фактът, че в цитирания текст раздвоеното в тълкуването на събитията е представено като продукт на съзанието на Галунка. Търсенето на истината и колебанието между полюсите на митологичното светоусещане и реалистичното осмисляне на света са получили своя синтез във възприятията на отделен герой, а не в обобщения художествен модел на света. Синтезът между митологизъм и социален реализъм не е моделиращо средство, а обект на реалистично художествено претворяване. Той е цел на естетическото „познание“ и естествено в никой случай не подменя реалистичния патос на Йовковото творчество. Характерен в това отношение е и разказът „Сеибирските братя“. Колебанието между реалистичното обяснение и вярата в намесата на свръхестествени сили е представено чрез образа на дядо Щерю: „Много мисли върху това дядо Щерю. Един път ще рече: „От сушата е.“ А сушата през тая година наистина беше голяма. Друг път ще каже: „Халил ходжа право каза, поличба е!“ Това раздвоение е последица от сложните трансформации, които се осъществяват в светоусещането на цяло едно поколение. Светът е нов и ценностите в него са променени, но всички стойности се оглеждат и в измеренията на традицията. Така се оформя една специфична художествена проекция, която носи в себе си архаичното светоусещане и съвременен реалистичния поглед на модерния човек.

Определяща в творчеството на Йовков все пак е тенденцията многозначността в оценката на битието да се ограничава, като универсалните елементи са подложени на своеобразно вторично осмисляне. Типичен в това отношение е разказът на Алипия от „Нощен гост“. В него бъдещата суверен страх случка получава съвсем реалистично обяснение: „Уплашила се. Помислила, че оназ, жената, я хванала и я държи. А то — като забила ножа, забила и престилката си. И не може да стане...“ Този нов поглед към универсалните елементи в отделни моменти има и по-далечен прицел. Реалистичното обобщение в някои случаи достига и до остър критичен патос. Функционална във връзка с това е темата за изчезналото божество. В „Стари хора“ господ се е явил на баба Вьла такъв, какъвто го описват народните предания: „стар човек с голяма бяла брада... като че е слязъл от някоя икона“, добър и милостив, той ходи сред хората и ги поучава. Тази красива илюзия обаче е пречупена през мислите на дядо Васил: „Дядо Васил я гледаше и мълчеше. Виждаше я как трепери, как очите ѝ, овлажнели, горят. Искеше да ѝ каже, че се лъже, че само едно време господ е слязал на земята и е ходил между хората, а не сега. Сега господ няма.“ Не може да има господ в света, за който Петър Моканина възкликва с болка: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“ („По жицата“). А упректът към изчезналото божество е в основата и на це-

<sup>4</sup> Цитатите са по: Йордан Йовков. Събрани съчинения в шест тома. С., 1970. Правописът и пунктуацията на изданието са запазени.

лия разказ „Вълкадин говори с бога“. Горчиви са думите на Вълкадин, отправени към небето: „Защо в такъв усилно време криеш себе си, господи? Защо?“ Господ е забравил хората и е напуснал земята, а на нея се шири злото и побеждава неправдата. В така моделираната ситуация универсалният мотив се превръща в символ на изчезналото добро, а реалистичният патос е свързан с нравственото отпадение на един жесток и антихуманен свят.

Когато анализира творчеството на Йовков, изследователят трябва да се съобразява и с факта, че понякога реалистичният „коментар“ на универсалните теми и мотиви е изведен извън рамките на конкретната творба. Това най-ярко проличава в „Старопланински легенди“, „Вечери в Антимовския хаи“ и „Ако можеха да говорят“. В тези своеобразни художествени цялости има отделни творби, които са реализирани преди всичко чрез използването на фолклорни и митологични универсални, като при това те получават своето окончателно естетическо осмисляне в рамките на цикъла и в последна сметка — в рамките на съвкупността от всички творби на автора. И като че ли за да напомни за *скритите зад универсалните теми и мотиви значения и за необходимостта от тяхното осмисляне и съотнасяне с художествената цялост*, Йовков е изпълнил своите творби с герои, които разчитат знаци, които умеят да разгадават тайните на естеството — Крайналията („На Игликина поляна“), дядо Гено („Дрямката на Калмука“), дядо Щерю („Сенебирските братя“), Иван Белин („Грехът на Иван Белин“), Токмакчията („Съд“) и т. н. Тези герои на Йовков обаче не носят магическата власт на митологичния гадател, това са обикновени мъдрещи от народа. В тях не е скрита тайнствената сила на свръхестественото, на надприродното. Те по-скоро са хора, влезли в диалог с природата, разбиращи „езика“ на заобикалящите ги предмети, явления, животни и растения. Тяхното прозрение е резултат на дълго съзерцание и осмисляне, на една своеобразна позиция на тълкуватели, а не на свръхестествения транс на пророка. Същевременно героите на Йовков не само разчитат, но и създават знаци. По този начин знаците престават да бъдат монопол на свръхестествените сили, те са във властта на хората. Таква знаци са пеещите каруци на Сали Яшар, цветята на Люцкан в техният чуден език, хайдушкият летопис по вековните дървета на Игликина поляна, бялата и червената кърпа от „Шибил“ и т. н. Своеобразното пристрастие към знаците е характерно за целия художествен свят на Йовков. И когато изследвачът пристъпва към неговия анализ, трябва винаги да се съобразява с този факт. При това устойчивият интерес към означаването, към заместителя, към предметите и явленията, носещи някакви трайни значения, е типичен за архаичното усвояване на света. В него е вложен конструктивният модел на мита и най-вече специфичното дублиране на разнородни елементи с еднаква семантика. Естествено отчитането на тази особеност е задължително условие за една точна интерпретация на текстовете на Йовков и предполага необходимостта от свързването на аналитичното изследване с изясняване на някои характеристики на трансформациите на архаичните универсални.

Към Йовков неведнъж са отправяни упреци, че представя един идеален свят без движение, в който оценъчният план е лишен от реалистична перспектива. Задълбоченият прочит на неговите произведения обаче показва не само липсата на консерватизъм, но и специфичната художествена динамика, намерила проява в целенасоченото

претворяване на естетическите трансформации на универсални теми, мотиви, образи, символи и т. н. Промяната на художествените функции на универсалните елементи, които най-често играят ролята на ценностни класификатори, е обусловена от реалистичния план на моделиране, характеризиращ текстовете на Йовков. Показателни в това отношение например са характеристиките на времето и пространството в неговото творчество.

На пръв поглед пространствените измерения в прозата на Йовков са твърде близки до митологичната представа за устройството на света, която под формата на художествена универсална навлиза трайно и във фолклора, а оттам и в по-късни културологични пластове:

„Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища. И есенно време, когато от цяла Добруджа тръгваха кербани подир кербани кола към Балчишката скеля и към водениците на Батова, нямаше през де другата да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица. Тогава тук започваха весели дни“ (курсив мой — Д. Д.). („Дрямката на Калмука“).

Очевидно е, че Антимовският хан се намира според Йовков в *центъра* на Добруджа. Същевременно в неговото творчество има много произведения, в които е показано сивото и безрадостно ежедневие на хората, живеещи *до границата* („Мечтател“, „Дядо Давид“, „Чифликът край границата“ и др.). В този пространствен модел центърът е отъждествен с веселието, доброто, човешкото щастие и същевременно далечното, периферното, граничното е определено като място, носещо нещастие и скука.

Общозвестно е, че Йовков естетизира етичното. За него всичко, което е възлещение на идеята за добро, е красиво. Именно поради това универсалната функция на пространствените ориентационни точки, свързани с представата за добро и зло, се е оказала извънредно удобна при изграждането на една устойчива ценностна класификационна система. Търсейки израз на идеята за абсолютните стойности в етичната сфера, моделирайки своите представи за добро и зло, Йовков се е обрънал към универсалните пространствени ориентации, функциониращи в рамките на културната традиция. Впоследствие в процеса на трансформация на етичното в естетическо, явление типично за творчеството на Йовков, се е стигнало и до естетизацията на пространствения център и на всички прояви, свързани с него. От друга страна, пространствената периферия преминава от етичните квалификации, представящи злото, към един естетически план на отрицание. Следствие от тази художествена функция на прекъснатото пространство (границата) е и естетизирането на неограничеността на пространството (ширината на полето например или липсата на видим хоризонт). Показателно е и своеобразното предпочитание в повечето случаи към двуизмерността на предложения пространствен модел. Изключение може би правят само отделни творби и сборникът „Старопланински легенди“, където Йовков използва и някои типични за фолклора пространствени опозиции, които функционират в съгласие с традицията като естетически определители на противопоставянето: живот — смърт, щастие — нещастие и т. н. Характерни в това отношение са функциите на гората (планината) в посочените произведения. В едни случаи гората е представена като място, всяващо ужас и носещо нещастие: „А наоколо бяха все тия мъгляви, сякаш омагьосани и прокълнати гори“ („Последна ра-

дост“). На нея са противопоставени полето, селото, ханът, домът, които са съотнесени с идеята за доброто и щастието. Тази опозиция е проекция на архаичната схема „дом — недом“, която е основният пространствен модел в една от най-старите фолклорни художествени системи — вълшебната приказка, — и фактически има пряка генетична връзка с митологичната представа за света, отъждествяваща *дома* и *рода* с пространствения център, а всичко непознато и враждебно — с отдалечената пространствена периферия. В същото време в някои творби на Йовков семантичните стойности на тази опозиция са разменени и това е в резултат на късни културологични напластявания от епохата на робството. Постепенно гората е станала сигурно убежище срещу поробителя и това неминуемо е довело до пресемантизация на универсалната опозиция (вж. „Шибил“, „На Игликина поляна“, „Индже“ и др.).

Склонността обаче светът да бъде представян като безкрайна равнина, в чийто център е всичко хубаво и светло и чийто покрайнини крият ужаси и нещастия, преобладава в творчеството на Йовков. „Песента на колелетата“ например започва със следните думи, характеризиращи естетическата функция на пространствения център:

„Славата на Сали Яшар, прочутия майстор на каруци от Али Анифе, стигаше вече твърде надалеч. Такъв майстор, като него, никога по-рано не беше имало в Али Анифе, кой знай дали щеше да има и отпосле. За околните села и дума не можеше да става, там такъв майстор нямаше, по нямаше дори и в града, и то тъкмо в тоя град, който беше в средата на безкрайна равнина, от който излизаха пътища по всички посоки като лучите на звезда...“ (курсив мой — Д. Д.).

Не по-малко значение при изграждането на художествения модел на света има и пространствената периферия. За да илюстрира лошата слава на Дурасийската вятърница, Йовков отбелязва: „Лоши слухове ходеха за тая мелница. Далеч беше от селата наоколо, *настрана* от пътищата“ (курсив мой — Д. Д.) („Измама“). Най-ярък пространствен определител на нещастieto обаче е границата. Типичен пример в това отношение е разказът „Вълкадин говори с бога“. В този разказ границата е обобщен символ на злото, тя не само разделя бащи от деца и брат от брата, но и напълно обезсмисля човешкото съществуване. Това вече не е границата на митичния свят, където живеят страшни чудовища и царува мрак, а реалистичен определител на човешката жестокост, на безсмислието на войната:

„Как може да се тегли граница ей тъй ъ, дето се случи — да оставиш гробищата в една държава, а в друга — близките на умрелите? Да тръгнеш да идиш при брата си, синна си да тръгнеш да видиш — и да те срещне някакъв си чужа войник, дошъл кой знае отде, да насочи срещу ти пушка, нож и да каже: „Назад! У дома си да си, и да те пядят.“

В случая архаичната представа за устройството на света е подчинена на една реалистична поетика, която влага нови, по-дълбоки значения в стария символ. Още по-интересни са трансформациите на тази пространствена универсалия в „Съд“, „Врагове“, „Несполука“ и други творби на Йовков. В тях границата като носител на злото и човешкото нещастие е заменена от синора. Пространството в тези творби вече не е онова митично пространство, за което Витан Чауш си спомня: „Ти барем знаеш, Киро, че него време друго беше в Добруджа. Нямаше толкоз ниви, нямаше толкоз чифлици, а беше поле и трева колкото човешки бой“ („Среща“). Необятната и *безграницна* равнина е насечена от безброй малки граници — синорите. И именно в този нов, реалистичен модел на света синорът е пространствен определител на не-

щастieto, а в неговото значение е синтезирано правдивото обобщение за една действителност, в която парчето земя е по-ценно от човешкия живот<sup>5</sup>. В „Съд“ за „ивица земя“ Андрея пребива до смърт Атанас Куция. Във „Врагове“ сърненци и бистричани водят истинско сражение за „таквоз малко парче (земя), че ако някое магаре се отъркала в него, опашката му ще остане отвън“. В „Несполука“ се говори за „вечна война“ между две съседни села, за това, че селяните се мразят и „гледат един на друг като на неприятели заради мера, заради пашата на добитъка“ и т. н. И всички нещастия стават на синорите — убийствата, осакатяванията, смъртната омраза, породена от жестокия сблъсък и т. н.

В митологичните представи за света границата с нейните ужаси се намира някъде много далеч и определящ е пространственият център, който е свързан с доброто и щастieto. В творчеството на Йовков пространството все повече се свива и границата (на държавата, на селската мера, на нивата — синора) идва все по-близо до пространствения център, докато го обезличи напълно. Това всъщност е един своеобразен пространствен символ на всепроникващото зло, на нарастващото нещастие. Пространствената периферия, граничното са определящи. Те доминират над пространствения център, злото напълно властвува над доброто. Общото митологично пространство се е разпаднало на безброй малки светове, които воюват помежду си. И тези светове имат свой пространствен център и свои граници. Именно поради тази причина в творчеството на Йовков пространството е маркирано с трайни определители: Добруджа, Жеравна и околностите ѝ, Антимовския хан, села, гори, местности, реки, мостове, чифлици, кръчми, кафенета, мелници, къщи, кладенци, чешми, извори, вековни дървета, пейки пред къщите, граници, синори, огради и т. н. Същевременно героите на Йовков обикновено са съотнесени с определена пространствена позиция. Те са свързани със своето пространство и са характеризирани чрез него:

„Ето какво беше си помислил дядо Щерю, седнал горе на стълбата на вятърната си мелница („Сенебирските братя“);

„Еню, седнал отпред кафенето на сянка, не можеше да го познае кой е“ („Серафим“);

„Филип стоеше на вратата на кръчмата и гледаше надолу“ („Летен дъжд“) и т. н.

Пространствената позиция е своеобразна оценка на героя. Тя го представя с трайни и специфични черти и същевременно го отделя от другите, характеризира го чрез неговия свят. Именно поради тази причина в творчеството на Йовков е изключително функционален предметният детайл. Вещите са видени като вещи на определено пространство — нещо, което е много типично за фолклорната традиция. Типична е например функционалността на облеклото на героите:

„Само като ги видеше човек, можеше да познае кон отде са. Ето тия с големите калпаци и с червени антерии, мъже едри, космати. Смятат ги малко диви и ги наричат „въяци“, защото говорят с „ва“: „Иване ва“ „Ела ва!“ Ония с черни потури, с черни елци и къси навои — те са бабадачани. Свирили и кавгаджии са. А тия с боявите потури и бояви абички са все от големите села, най-питомни, най-лхтри“ („Баша и син“).

<sup>5</sup> Тази оценка на социалните реалности е напълно в духа на реалистичната традиция в българската литература (вж. творчеството на Елизи Пелин), но е реализирана по нов, оригинален начин.

Носията характеризира героя предимно чрез съотнасянето му с определена позиция в моделирания универсум<sup>6</sup>.

Особено място в творчеството на Йовков заемат обаче героите, които нямат траен пространствен определител. Те не са много и са обикновено хора с необичайна съдба и богата душевност: Люцкан („Последна радост“), Серафим („Серафим“), Рачо Самсара („Последна радост“), Великин („Свирач на флейта“) и др. Чудноватата външност е отличителен белег за тях. Облеклото им е такова, че те не могат да бъдат съотнесени с определено пространство — Серафим е „нито селянин, нито гражданин“, Люцкан е „обут с цървули и бели навон, но всичко това върху неизменния му и официален редингот“, дрехите на Рачо Самсара приличат на „старо някое знаме“ и т. н. Околните ги считат за „слабоумни“ поради неспособността им да се ориентират в заобикалящия ги свят, а всъщност те като че ли живеят в друго измерение на пространството: Люцкан в света на цветята, Серафим в света на безкориястната добродетел, Рачо Самсара в света на истината, Великин в света на музиката и т. н. Характерно за тях е раздвоението между физическо и духовно битие. Може би именно поради тази причина Йовков толкова често се спира на очите им, на тяхната усмивка, на погледа им, като че ли за да потърси истинските измерения на другия, красивия свят, в който те живеят. Това са герои, които носят в синтетичен вид авторските идеи за добро, за човечност, за красота, за истина. Те са противопоставени на заобикалящия ги свят, на неговите морални норми и това е въплътено и в тяхната *пространствена неангажираност*. Етичните параметри на човешката им същност не се съотнасят с понятията добро и зло, маркирани с пространствените ориентирни. Те не могат да се поберат в тесните рамки на безбройните морални светове, на индивидуалните и егонистични превъплъщения на доброто и злото, които са заключени между синорите, високите огради на дворовете и стените на домовете. Те носят в своята същност абсолютното добро, абсолютната истина, абсолютната красота и тя е въплътена в идеята за вечното странствуване между хората, за вечната бездомност, за освобождаването на духовното от оковите на материалния свят. Те напомнят, от една страна, странстващите трубадури, които разнасят красотата по света (Люцкан, Великин), а от друга — пълното самоотричане на раннохристиянските апостоли, които са обрели своя живот в служба на доброто и истината (Серафим, Рачо Самсара). При всички случаи обаче те са противопоставени на заобикалящата ги действителност и преди всичко на нейните нравствено-етични норми.

Другият тип герои на Йовков, тези, които имат траен пространствен определител, са свързани дотолкова със своето измерение, че го напускат в изключителни случаи и тази промяна обикновено е последвана от нещастие: Шибил („Шибил“) намира своята смърт, защото напуска планината и слиза в селото; Милуш („Юнашки глави“) загива, когато напуска селото и отива в планината; Женда („Постолови воденици“) потъва в реката, когато изоставя воденицата и тръгва с кербаджията към морето, и т. н. Очевидна е близостта до архаичната представа за битието на героя в чуждото пространство, която напомня

<sup>6</sup> Окъсаните дрехи и едва различимата носия са сигурен белег за неустойчива пространствена позиция — Гунчо („По жицата“), Дафин („Скитник“), другоселецът („Другоселец“) и т. н.

митологичната идея, актуализирана и във фолклора, и в по-късни културологични пластове, за опасностите, свързани с преминаването в другия свят. В творчеството на Йовков обаче причинно-следствената връзка между преминаването в отвъдното пространство и нещастieto е заменена най-често от своеобразен паралелизъм, който е продукт на критическия патос на изложението. Показателни в това отношение са разказите „Другоселец“, „По жицата“, „Скитник“, „Друг свят“ и т. н. Героят от „Другоселец“ няма име, той през цялото време остава човекът от другото пространство — другоселецът. Описанието му поразява с ужасяващата нищета, за която свидетелствува. Дрехите и вещите на другоселеца носят печата на неговото пространство, на света на бедността. Кръпките по изтърканата му антерия и съдържанието на вехтата синя кесия са в рязък контраст с широките бели ръкави на чистите ризи, които са облекли селяните. Другоселецът е попаднал в свят, различен от неговия, свят на изобилие и веселие. И в този чужд свят, където веселието е в разгара си („... кръчмата светеше, там свиреше гайда, чуваше се как играят ръченица“), той е сполетян от нещастие. В анонимността му, в това, че той остава човек без име, е вложена в скрит вид и идеята за типичността, за повторителността на описвания случай. Тя извежда до художествено обобщение за света съдбата на героя и същевременно отново акцентува върху преместването в пространството. А това преминаване в другия свят е свързано с порива към един по-щастлив живот, към промяна на нерадостното битие в обичайното пространство. В това отношение е много характерен и разказът „Друг свят“. Още самото заглавие насочва вниманието на читателя към другото пространство — пространството на волния и безгрижен живот. Отегчен от сивото и безрадостно ежедневие, Илия Дочкин си мисли: „Да може да се махне човек и да иде далеч нейде, далеч!“ („Друг свят“). Той вижда в мечтите си зеленото поле, девствената необятна целина и буйния бяг на полудивите коне. За него „другото пространство“ е символ на щастието, на младежките пориви и надежди. Това пространство „без ниви и угари“, „това поле, широко, широко“ твърде много напомня онова митично пространство, за което си спомня Витан Чауш („Среща“) — свят без синори, свят, на който *границите*, носещи нещастие и ужас, са далеч — *отвъд хоризонта*. С него са свързани и виденията на Токмакчията от разказа „Съд“: „Наоколо му препускат другари, с тях е цялата сюрня копон и хрътки, а пред тях полето е *равно и широко, широко...*“ (курс. мой — Д. Д.). На ограниченото и монотонно сиво ежедневие, затворено в пространствените ориентири на материалния бит, е противопоставен образът на безбрежния шир, символизиращ волния полет на духа. Безграничността и широтата са естетизирани. Те са отрицание на духовната нищета и *ограниченост* на човешкото битие. Поривът за щастие, желанието за промяна са възплътени в едно поетично видение, в един художествен символ.

В творчеството на Йовков ширналото се зелено поле почти винаги е свързано с представата за волно препускащи коне. Друг е светът на целината не само за Илия Дочкин („Друг свят“) — просторът събужда за живот и болната кобилка. Между животното и човека се ражда едно чудно съзвучие. Виталната сила на природата ги сближава. Естеството е мост между техните сетива, защото усещанията им са в хармония. Това съзвучие на преживяванията е представено и в началото на разказа. Тъгата на стария хергеледжия по необятната

степ се отразява и в погледа на болното животно: „И тоя поглед и тия очи смутиха Дочкин. Той не виждаше двете ѝ очи, а едното — черно и светло, обкръжено с кървава ципа, под него тънки жилки. Нещо имаше в това око, нещо жално, човешко почти. Дочкин го разбра, но като че не се решаваше да го каже.“ Мъката, която Дочкин открива в окото на кобилката, е мъка по свободния и волен живот. Затова той съветва Темелко в края на разказа, след като му връща оздравялото животно: „Я чуй ма, Темелко, да я продадеш по-скоро. Ще умре добичето, ако го държиш на тия плочи...“ Плочите, затвореното пространство символизира ограничена свобода. Те са пространственият и материален антипод на необятната и буйна зелена степ. Доброто, щастието и животът са въплътени в идеята за безграничността (целинната) и живата природа (буйната растителност). Това противопоставяне е типично за творчеството на Йовков. То има особена функция и във връзка с културната традиция. В примитивните общества и техните митологични системи продуктът на културната дейност е бил отъждествяван с доброто и живота, а неусвоената от човека девствена природа — със злото и смъртта (например: дом-гора, огън-тъмнина, варено-сурово и т. н.). Очевидно Йовков предлага едно противопоставяне, което полемизира с традицията, и подмяната на стойностите е в пряка връзка с критическия патос, характеризиращ неговото виждане за света, в който живее. Той оценява положителния член от предложената опозиция не като самостоятелна величина, а като възможност да представи своето отрицателно отношение към една мъртва цивилизация и култура. Именно поради това е неуместно да се говори за консерватизъм у Йовков и за носталгия по отминалите години. За него миналото е възможност за сравнение и за още по-пълно отричане на настоящето.

В съгласие с близкия до архаичните конструкции пространствен модел на света протичането на времето в творчеството на Йовков формално е представено като постоянен цикличен кръговрат. Показателно е изобилието на определители за темпорална цикличност в текстовете: „всяка вечер“, „всеки празничен ден“, „всяка година“, „всяка събота“ и т. н. Темпоралната цикличност обаче има различни функции в творчеството на Йовков. В някои случаи при моделирането на универсума тя се свързва с представите за еднообразието и монотонността на сивото и безрадостно ежедневие — „Мечтател“, „Дядо Давид“, „Частният учител“, „Друг свят“ и т. н. В този образ на света е вложен острият критически патос на писателя, като архаичните темпорални структури са подчинени на едно реалистично претворяване на действителността. Същевременно в така представения временен континиум на универсума особено значение придобива темата за щастливия миг от човешкия живот, за този отрязък от битието, който се съотнася с вечността, с абсолютното щастие. Тази тема е свързана с разрушаването на обичайния ход на времето, с разчупване на цикличния кръговрат на сивото ежедневие:

„Близостта на г-ца Шмид го възлунуваше и когато погледът му случайно падаше върху някоя звезда, готова да потъне в мрака на облака, струваше му се, че тя му кимва и му казва нещо, сърцето му се свиваше в умиление и блаженство. *Границите на времето се разризиша за Палазов. Той мислеше, че всичко това е започнало много отдавна и че то няма да има край*“ (курсив мой — Д. Д.) („Частният учител“).  
„Господи! Откъде дойде това щастие за него, той булен ли е, или виждаше измамлив някакъв сън?... *Че тая чудна разходка можеше да има край, това и през ум не минаваше на Боянова*“ (курсив мой — Д. Д.) („Мечтател“).

В други творби на Йовков цикличността на битовото време е в пряка връзка с една специфична представа за света, която е твърде близка до идилгията — тя е реализирана най-вече в разказите от цикъла „Ако можеха да говорят“. В тези творби темпоралният ход е изведен до ритмична повторителност, която затваря пълния кръг на жизнения цикъл в идилличния свят и сближава смъртта и рождението. В тях смъртта е бърза и лека, а рождението е празник. Кръговратът на живота между тия две съседни точки е изпълнен с обичайните и неизменни събития — любов, брак, труд, празници. На този затворен темпорален цикъл съответствува и една подчертано херметична пространствена конструкция. В изолирания идилличен свят всичко е подчинено на устойчивата и всепроникваща традиция. Вещите са едни и същи от векове, масивни и здрави. Хората и техните добродетели са неизменни. Природният цикъл е в съзвучие с човешкия живот, а светът на домашните животни е своеобразна проекция на взаимоотношенията между хората.

Идилличният универсум обаче никога не изчерпва художествения модел на света, реализиран в отделните творби на Йовков. Той е всъщност само елемент от една по-обща реалистична конструкция, която представя разрушаването на патриархалната идилгия. В „Ако можеха да говорят“ например темпоралната цикличност се разчупва и от отвореното начало на „Всеки с името си“, което е в пряка връзка с житейския кръговрат, се стига до края на идилличното време в „Последна среща“. Същевременно пространството на идилличния свят изчезва, то се трансформира и променя своите измерения — чифликът е продаден, а хората и животните се разпиляват по четирите краища на света.

Специфична особеност на Йовковото творчество е и наличието на втори темпорален ред, който се надстройва над представата за битовото време и изгражда една философско-космогонична конструкция. В разглежданите случаи цикличното битово време е обобщено и коментирано на този втори план от реалистичната темпорална организация. Съществуват обаче творби, в които битовото време е постъпателно и същевременно е съотнесено с една друга архаична представа за времето. Особено ярко тя присъства в цикъла „Вечери в Антимовския хан“ чрез идеята за своеобразното „прераждане“ на Сарандовица (баба, майка, дъщеря):

„Дядо Гео поглеждаше към Сарандовица и ми казваше: — Тази жена няма да остареє. Като я гледам, сякаш гледам майка й, оная, старата Сарандовица...  
Една малка вратичка се отвори отстрани и в кръчмата влезе висока и стройна мома. Голямата прилика между нея и Сарандовица изведижж се хвърляше в очи, само че тая беше по-тънка, по-пъргава — в развѳета на оная красота, чиято сетия съблазня загасваше вече у другата, старата Сарандовица“ („Дрямката на Калмука“).

Подобен мотив съществува и в други творби на Йовков — „Песента на колелетата“, „Съд“, „Най-вярната стража“ и т. н.:

„Сам Токмакчията гледаше като замаян. В първия миг, когато той видя тая жена, учудването му беше тъй голямо, че неволно на устните му се спря едно име, което той едва не произнесе високо: Мария! Скоро той разбра, че това не може да бъде тя, старата и отдавна мъртва Мария, но приликата беше тъй голяма и тъй паразителна, че той, без да се пита коя е и отгде е тая жена, продължаваше да я гледа, без да може вече да снесе очите си от нея...  
— Не я ли позна, рекох. Маринната дъщеря е“ („Съд“).

Това „прераждане“ е свързано с представата за постоянна и циклична повтораемост, която е типична за митологичната представа за

света. В предложения архангелен темпорален модел е въплътена идеята за непреходността на красотата. Красотата е видяна от Йовков като устойчива и непроменяща се стойност. В мотива за прераждането на майката в дъщерята е вложена идеята за абсолютната красота, красотата, която е неподвластна на времето. В рамките на една общотеоретична оценка тази идея изглежда метафизична, но нейните функции в творчеството на Йовков са по-специфични. Търсенето на абсолютната красота е в пряка връзка с нравствените възгледи на Йовков. Тя е еквивалент на идеята за абсолютното добро. Двете стойности са съотносими в предложената художествена система и най-силно напрежение възниква в тези случаи, когато те влизат в противоречие („Постолови воденици“, „Албена“ и т. н.).

Женда от „Постолови воденици“ е забравила своя нравствен дълг. Тя не се грижи за мъжа си, който умира. За нея той не съществува. От значение е само мигът, усещането, реализацията на нейната същност като жена. В оценката на тази жизнена позиция в разказа се чувства известна двойственост. Носител на оценъчния план е гледната точка на баба Ана — нейните мисли и чувства, породени от постъпките на Женда, са нюансирани и разнопосочни:

„Баба Ана я гледа и клати глава:  
„Примки е турила на всеки път и пътека — мисли си тя; — магия е наляла в чешмата, чума да я тръшне!“

„Какво си се направила мари, лудегино! — сонна ѝ се баба Ана, но я гледаше захласната и се чудеше, че не можеше вече да я мрази. „Много хубост ти е дал господ — помисли си тя, — дано е само на добро!“

Албена от „Албена“ също е сторила зло. Участвувала е в убийството на мъжа си и затова трябва да отговаря пред закона. Сблъсъкът между обаянието на красотата и нравствената оценка и в този разказ е в основата на естетическия механизъм. Раздвоението ражда напрежение и това противоречие е представено в гледната точка на селяните и обобщението на колективната оценка, материализирано в думите на дядо Власю:

„Жените пак я застреляха с очи, пълни с омраза, нейде назад се издигна патерицата на дядо Влася. „Кучката — викаше той, — развали още една къща!“

„Грешна беше тая жена, но беше и хубава. Жените, които се канеха да я хулят, тъй си и мълчаха, а патерицата на дядо Влася не се и помръдна.

Тогава нейде отзад, гневен и разтреперан, се чу гласът на дядо Влася: — Момчета, дръжете, не я давайте. Какво е селото без Албена!“

И в двата разказа е представена една изключителна ситуация. Поривът към щастие е довел до нарушаване на нравствените закони, до престъпление. Същевременно във външния оценъчен план склонността да бъде простено престъплението не е продиктувана от вникване в същността на пътя към греха, а от магнетичната сила на красотата. Именно поради това и Албена, и Женда твърде бързо губят състраданието, проявено към тях. Законите на нравствеността се оказват по-силни от красотата.

Зад повърхностния оценъчен пласт все пак е представен и един по-дълбок, по-драматичен път към истината. Той проследява видимия ход на нещата и представя съкровениите оценки на автора. Позицията на Йовков е непреклонна — дори и абсолютната красота, когато е безнравствена, е осъдена на гибел. Висшата нравственост може да характеризира неугледния и отблъскващ външно човек като носител

на особена красота, но красотата не може да бъде заместител на нравствеността. Тази позиция разкрива и особените измерения на естетическите възгледи на Йовков. За него същинският обект на изкуството е нравствеността. Само тя се отличава с абсолютни стойности. Именно поради това съдбата на Албена и Женда е предопределена. Албена ще получи възмездие за своето престъпление, а Женда по-тъва в буйните води на придошлата река. Би било едностранчиво и неточно обаче да се смята, че Йовков не вижда светлина в душите на двете жени. Той съзнава силата на техния порив към промяна, към щастие. И Куцар („Албена“), и Върбан („Постолови воденици“) са представени като невзрачни, неугледни и неприветливи мъже. Те са от оная категория съпрузи, които, сравнени с жените си, предизвикват учудване: „Отначало говореха за него, но колкото да се почудят как е могло такова плашило, като него, да вземе такава хубава жена, като Албена. „Хубавата ябълка свинята я изяда“ — казваха...“ („Албена“). Йовков оправдава порива към промяна, но не може да приеме престъплението като цена за търсеното щастие. Всяко щастие, което е съпроводено с безнравственост, е нетрайно и неистинско. Именно поради това и Албена, и Женда са трагични образи. Йовков не ги изобличава, неговото отношение към тях е богато нюансирано и разнопосочно, но определящ е нравственият закон. Именно той чертае съдбата на двете жени и дава възмездие за греховете им.

В мотива за прераждането като темпорален модел все пак има известно преместване във времето, макар и в рамките на затворения кръг на цикъла. Някои образи на Йовков обаче съдържат в себе си една още по-архаична представа за света — мотива за спрялото време:

„И още много стари и неизмени неща имаше, но хората забравяха за тях и когато станеше дума за нещо старо и отколешно, говореха или за тополата в Белизненската махала, или за дяда Руся Салунджията“ („Юнашки глави“);

— „Я чуй бе, адаш — каза Калмука, — на колко години си? Все искам да те питам. Аз бях млад и остарях, а ти все тъй си седиш. На колко си години, а?“

Месечката не му отговори. Но Калмука право казваше — никой не можеше да каже на колко години е Месечката“ („Врагове“).

Този мотив е в непосредствена връзка с идеята за устойчивостта на родовата памет. Мъдрите старци са възплъщение на неумирация народен дух. Те помнят миналото и го предават към бъдещето. Те са регистратори и съдници. Около тях светът отминава, а те отнасят истината за него в новото време. Дядо Руси („Юнашки глави“) „всичко вижда“ и „всичко чува“. Христо Месечката („Врагове“) „всичко знае“. За тях няма тайни, те проникват в същността на битието и тълкуват природните работи и човешките дела. Старецът е средишна фигура в творчеството на Йовков. Неговите думи и мисли носят мъдростта на народа, трупана през вековете. Той разбира хората и техните постъпки и им дава оценка. Животът му е своеобразна история на отминалите години, той ги носи в себе си, отпечатани в неомощното тяло и осмислени от мъдрата размисъл.

Архаичните темпорални модели, които използва Йовков, за да представи една или друга художествена идея, никога не са самостоятелни. Те винаги са интегрирани в една по-обща реалистична система, най-често в рамките на цикъла. В „Старопланински легенди“ например, въпреки че представената картина на света носи още един съществен белег на диалектическо мислене — неточното разграничава-

не на минало и настояще, тяхното смесване и отъждествяване, — реалистичният коментар все пак съществува. Структурата на цикъла и желанието на Йовков „На Игликина поляна“ на всяка цена да бъде последен разказ<sup>7</sup>, ясно показват функционалността на подреджанието на разказите. Именно това подреджане носи в себе си реалистичната темпорална представа, която поставя в специфична светлина архаичните модели на времето, реализирани в отделните творби.

Друга специфична особеност в творчеството на Йовков е своеобразното „определяване“ на времето. То е проектирано главно върху изменението на предметите и природата. Такова „предметно“ време са брястовете от „Сенебирските братя“, тополата от „Юнашки глави“, Антимовският хан и „шепата пепел“, останала след пожара, следите от отминало величие по дрехите и имота на Мустафа Ешреф — „Съд“, промените в чифлика — „Ако можеха да говорят“, и т. н. Този „предметен“ начин на измерване на времето твърде много напомня материализацията на темпоралността в митичните сказания. Материално възпълнение на идеята за време е например бог Хронос, подобен е и случаят с нишката на съдбата, която предат орисниците, и т. н. Сходството обаче е само външно. В архаичните космогонични системи времето е функция на пространството и на предметния свят. То е видно като продукт на тяхното битие. Когато съществува хаосът, т. е. когато няма обемен свят и пространствен ред, е период на безвремие. Неслучайно ерата на хаоса е представена като „начало“, като отправна точка, която не се разгръща във времето. В творчеството на Йовков времето не е зависимо от пространството и от предметния свят. То само оставя следи в тях и напомня на човека, че е смъртен и че трябва да осмисли и украси с достойни дела своето земно битие. Възъщност определяването на времето в двата случая има съвсем различни причини и функции, обусловени от особеностите на включвателната ги цялостна система.

Творчеството на Йовков се отличава и с т. нар. „изкривяване във временната перспектива“, характерно за митологичното и фолклорното темпорално моделиране. Това явление се проявява при ретроспективно движение назад във времето. В този случай повествованието рязко изменя мащабите на описваните предмети, размерите са необичайни, натрапващи се и предизвикват учудване. Поразяват например „големите старовремски сабли“ от „Дядо Давид“, за които „е трябвало ръстът и снагата на исполини“. Фантастичен е и разказът на Витан Чауш за „тревата колкото човешки бой“ и магарешките тръни „високи и гъсти, като същинска гора“ („Среща“). Внушават уважение и тези овчари от миналото, „на които стадата затъмняват поляните, като че припада тъмна мъгла“ („Овчарова жалба“), и т. н. Хиперболизирането на размери и количество при връщане към миналото в архаичните художествени системи е свързано с култа към героите и тяхната епоха. В творчеството на Йовков функциите на този механизъм са по-специфични. Миналото не е обект на преклонение само по себе си, а получава своята ценностна квалификация, сравнено с действителността, която се явява отправна точка за връщане към

<sup>7</sup> Защото по неговите думи: „На тая страници свършва цялата книга и последните редове, като се прочетат, трябва да се затвори. Защото там има юнашка смърт, умира възкресеното в книгата минало „и Балканът пее хайдушка песен...“ (Вж. Вл. Василев. Повкови тревоги около „Старопланински легенди“. — Златорог, 1937, 18, 9.)

него. Най-точно тази сравнителна оценка е формулирана в думите на дядо Вълчо от разказа „Овчарова жалба“ — „Де едно време? И момите бяха други тогаз, и момците.“ Всъщност обект на естетическа оценка в творчеството на Йовков е заобикалящата го действителност, а достойнствата на миналото са само еталон за сравнение.

Очевидно е, че темпоралните измерени на представата за света в творчеството на Йовков се съотнасят с едно реалистично художествено виждане. Същевременно обаче те характеризират особеностите на Йовковия реализъм, неговата генетична връзка с фолклора и митологичната традиция. Най-общо моделирането на временните отношения в неговото творчество може да бъде определено като многопластова и йерархична структура, в която реалистичните темпорални конструкции обобщават и коментират останалите елементи. По същия начин се изграждат и пространствените измерени, като в много случаи се стига до взаимно преплитане и дублиране на реалистичния „коментар“ на временните и пространствените стойности.

Анализирайки особеностите на Йовковата проза, редица изследователи отбелязват и своеобразната позиция на разказвача<sup>8</sup>. Като определяща черта се изтъква средищното положение на повествователя по отношение на художественото време и пространство. Ако този извод бъде съпоставен с характеристиките на митологичното и фолклорно моделиране на представата за света, забелязва се значително сходство. При архаичните художествени системи обикновено разказвачът не гледа на изобразяваното от дистанция, а се намира вътре в него, като при това не съществува рязко противопоставяне на обект и субект. Тази позиция на разказвача се характеризира с т. нар. „обратна перспектива“. Сходството обаче стига само дотук. При митологичните и фолклорните художествени системи съществува тенденция към изложение в единен план, т. е. използване на една гледна точка, като същевременно тази гледна точка има множество пространствени и временни модификации. В резултат на това се появяват темпоралните и пространствените изкривявания при моделирането на света. Творчеството на Йовков клони от своя страна към включване на няколко повествователни регистъра, като същевременно те са изведени в една обща направляваща временно-пространствена плоскост. Тази множественост на гледните точки е характерен определятел на реалистичните художествени системи. Именно това налага извършването на точен анализ на функционалните характеристики на гледната точка в текстовете на Йовков. Работата над текста трябва да извлича значението на използваните оценъчни регистри, като разграничава гледните точки и ги съотнася с цялостния художествен модел на света. Ако този момент от анализа се пренебрегне, изследването ще остане неточно или в най-добрия случай — непълно. Показателна в това отношение е една интерпретация на разказа „Серафим“. Според нейния автор в образа на Серафим има комични черти и като основно доказателство се сочи карикатурното описание на героя в началото на разказа и предположението, че той изпитва постоянен страх от крадци. Това тълкуване на образа обаче не е съобразено с факта, че разказът е построен на принципа на смяната на гледните точки.

<sup>8</sup> Показателно е например мнението на Искра Панова („Вазов, Елин Пелин, Йовков, Майстори на разказа“) — „Сякаш авторът е застанал на височина и рече поглед и назад, и напред, и встрани — околорът във времето и пространството.“

Текстът започва с едно описание на Серафим, което има съществено значение в цялостната структура на творбата:

„Един чудноват човек, нито селянин, нито гражданин, дрипав, окъсан, идеше към Енюовото кафене и самси Еню, седнал отпред кафенето на сянка, не можеше да го познае кой е. Посред лято в тази страшна жега, той човек беше навлякъл дълго зимно палто, като попско расо, на главата му беше нахлупено смачкано бомбе, а краката му бяха обути с цървули. Но най-често очите на Еня се връщаха върху палтото на непознатия: едно време то ще е било синьо, ще е било от един плат, но сега нищо не личеше — оръфано, разнищено, навред продупчено, навред кърпено. И между безбройните разноцветни кърпки най-много се хвърляха в очи две-три много големи, взети сякаш от чувал или от най-проста аба и лепнати, както доде, с едър шев и избелели конци.“

В това описание правят впечатление няколко момента. На първо място основните и налагащи се мисли в него са: смешен човек с необикновена външност. В същото време обаче трябва да се отбележи, че в случая героят е видян през очите на Еню, тоест има една точно определена гледна точка, различна от тази на разказвача и на интегралната оценка на автора. Интерес предизвикват и някои други детайли в описанието и най-вече подчертаването на тази необичайност, изключителност, алогичност във външността на героя: „един чудноват човек“, „нито селянин, нито гражданин“, „посред лято в тая страшна жега, той човек беше навлякъл дълго зимно палто“, „на главата му беше нахлупено смачкано бомбе, а краката му бяха обути с цървули“. В описанието на Серафим са заложени трайни определители, които съдържат в скрит вид един втори оценъчен план на образа, различен от оценката на Еню. Всъщност едни и същи елементи от описанието на Серафим са осмислени по два различни начина. Гледната точка на Еню регистрира само видимия план на образа, който е съотнесен със стойностите на претворената действителност, а оценката на автора е представена в скрит вид чрез система от дълбочинни смислови трансформации на този повърхностен пласт и има характер на художествено обобщение за моделираната действителност. Серафим е „дрипав“, „окъсан“, „мършав“, „дребен“ човек, а очите му са „влажни и замъглени“. Тези детайли от портрета на героя са външни определители за добродушие, незлобливост и душевна чистота, които представят плана на авторовата оценка [вж. Люцкан („Последна радост“), другоселеца („Другоселец“), Палазов („Частният учител“), Боянов („Мечтател“), Великин („Свирач на флейта“) и т. н.]. Особен интерес обаче предизвиква описанието на облеклото и най-вече на палтото на Серафим. Йовков подчертава значимостта на този художествен детайл, като отбелязва: „Но най-често очите на Еня се връщаха върху палтото на непознатия.“ Именно палтото като художествен елемент от цялостния образ на Серафим е ключ към авторовата оценка на героя. Това налага и необходимостта да се извлече неговото значение. За да се постигне тази цел, е необходимо да се разгледат и други творби на Йовков, като се потърсят случаи, при които са използвани подобни художествени детайли и по една или друга причина авторът е изяснил в текста техният значение. При това сравнение се проявяват няколко паралела:

„Посред лято в тая страшна жега, той човек беше навлякъл дълго зимно палто, като попско расо, на главата му беше нахлупено смачкано бомбе, а краката му бяха обути с цървули“ („Серафим“).

„Тук беше и Люцкан. Той също заминаваше, обут беше с цървули и бели навои, но всичко това върху неизменния му и официален редингот — нещо, което го правеше твърде смешен“ („Последна радост“).

„Той беше мършав, дребен човек, изгубен в окърпеното палто като в пашкул“ („Серафим“).

„...някакъв непознат човек стоеше пред него, облечен сякаш за посмешнице във войнишка униформа. Шинелът му беше извънредно голям, ръкавите криеха ръцете му, паласките му висяха, сухарната торба се мотаеше под коленете му като торба на просяк“ („Последна радост“).

„Слабичък, тесногърд и бледен, млад още, но със старческо лице, изпито и изсушено от някакъв порок, с дълъг и изострен нос, на пръв поглед той изглеждаше доста глупав и несръчен. Още по-смешен го правеха шаечните му дрехи, взети сякаш от някой много по-едър човек, в който той цял се губеше“ („Частният учител“).

Явна е близостта между образите на Люцкан, Палазов и Серафим. Тази близост е фиксирана чрез траен белег — необичайност в облеклото. При Люцкан и Палазов тази необичайност в облеклото илюстрира дистанцирането на героите от заобикалящия ги свят и отрицание на неговите нравствени норми. Люцкан и Палазов живеят в един въображаем свят на добро и красота, който замества еднообразието на еснафския бит. И като че ли тази неугледна външност е своеобразен израз на дълбока душевна чистота и човечност. Именно такова значение носи в себе си и необичайната външност на Серафим. В процеса на анализ се налага и още едно сходство — между Рачо Самсара („Последна радост“) и Серафим. Когато Йовков насочва вниманието към палтото на Серафим — „оръфано, разнищено, навред продупчено, навред кърпено“, това описание твърде много напомня оня момент от „Последна радост“, в който писателят отбелязва за Рачо Самсара: „...дрехите му се окъсваха дотолкоз, че приличаха на старо някое знаме“ (курс. мой — Д. Д.). И като че ли това знаме е символ на неподкупната съвест и необикновената етичност на героя. Именно така трябва да се тълкува значението и на описанието на палтото на Серафим. Основание за това дават и мислите на героя: „Сега вече не пиеше, защото твърде не беше здрав, но често даваше някому парите си, както беше ги дал тая сутрин на Павлина. Оттогав на палтото му взеха да се явяват тия големи кръпки от сива аба.“ При такова тълкуване на художествения детайл съвсем друго значение придобиват и думите на Серафим, отправени към Еню: „Нека ми духа. Да ми духа сега, че като умра, няма да ми духа, няма да ми вей...“ По този начин е подчертана връзката между символичния значение на кръпките и дупките по палтото на Серафим и неговия отказ да легне на завет в кръчмата или под стряхата. Нощуването на героя „точно по средата на мегдана“ се съотнася непосредствено и с функционалността на пространствения център в творчеството на Йовков. Серафим няма траен пространствен определител и това ориентирание към центъра на пространството, който символизира доброто и щастието, е своеобразен израз на неговата жизнена философия. Съвсем друго тълкуване на този момент от творбата дава авторът на споменатата вече интерпретация. Според него Еню ляга по средата на мегдана поради своя страх от крадци и този извод е подкрепен с позоваване на следните моменти от текста:

„Като каза това, Серафим се усмихна и тъй като беше съблякъл палтото си, стоеше сега мъничек, слабичек. Щом остави палтото на пейката, той тозчас се попипа над кръста, по пазвата. Еню разбра, че там нейде ще е скътал парите си“ (курсив мой — Д. Д.);

„Вечерта Серафим остана на гости на Еня, но отказа да спи в кафенето. Той застана точно по средата на мекдания пред кафенето и там взе да си приготвя легло.

— Че ела барем под стряхата бе, българинио! — рече му Еню. — Дай си гърба на стената, легни на пейката, ако искаш.

— Не, тук ми е по-добре мене.

— Ще ти духа.

— Нека ми духа. Да ми духа сега, че като умра, няма да ми духа, няма да ми вей...

Той гледаше Еня и се усмихваше с насълзените си очи. „Страх го е да го не обера“ — помисли си Еню, като забелява, че Серафим се попипва по пазвата“ (курсив мой — Д. Д.).

Предложеното тълкуване обаче противоречи на художествената истина. Моментите, в които се говори за някакъв страх от крадци, са предадени отново през погледа на Еню (което изрично е подчертано от автора — вж. курсива) и дори да съществува неволен жест от страна на Серафим, то неговото значение е хиперболизирано и раздуто до крайност от съзнанието на тълкувателя. А това съзнание е преди всичко ориентирано към парите, то е всецяло овладяно от тях и измерва заобикалящата го действителност с тяхната стойност.

Няма основание и тезата, че Серафим не бил безкористен в своите благодеяния. Потвърждение за това се търси в неговите думи:

„Хубаво си е то, мойто палто — продължи той с някаква особена радост в гласа си. — Аз като го позакърпя пак, ще прекарам с него и таз зима. Пък ако ми е писано, с него може да се представя и пред бога. То там, на оня свят, туй палто може да ми помогне. Може пък там да ми дадат ново палто, златно, тъй да се каже, скъпоценно...“

В случая обаче е повече от очевидно, че Серафим се опитва да обясни на Еню своята постъпка с мерките на неговия морал. Златото и скъпоценностите не са от значение за Серафим, те са само своеобразна метафора, с която той превежда своите нравствени истини на езика на Еню. Това потвърждават и самите думи на Серафим: „тъй да се каже“. Доказателство в полза на това тълкуване е и смисълът на последното изречение на разказа: „Той пусна палтото на коленете си, позагледа се пред себе си и се усмихна.“ Този поглед и тази усмивка са много типични за творчеството на Йовков. В тях той е вложил идеята за някакво своеобразно проникване в нравствените и етичните дълбини на битието. Те са символ на мъдростта на неговите герои, на надмогването на обикновеното, делничното и проникването в тайния смисъл на човешкия живот. Не без значение е и фактът, че Йовков твърде често спира своето внимание върху очите и усмивката на Серафим. С тази усмивка и този поглед Йовков характеризира преди всичко мъдреците: Сали Яшар, Мустафа Ешреф — Токмакчията, дядо Русн, дядо Щерю, Иван Белин, дядо Васил и др., а също така хората с чиста и незлоблива душа.

Серафим е необикновен човек. Спрямо него не бива да се подхожда с мерките на Еню. Още в началото на разказа е отбелязана неговата изключителност — „посред лято в тая страшна жега, тоя човек беше навлякъл дълго зимно палто“. И това Йовков прави, за да

подчертае неговата несъизмеримост със света на Еню<sup>9</sup>. Серафим се различава от околните и затова е смешен в техните очи. Както Еню се чуди на неговата външност, така той реагира и на невероятната според него постъпка на Серафим — това, че той дава парите си на Павлина. Този мотив се среща и в други творби на Йовков, но неговото значение почти винаги е различно. От скъперническият жест на полуразкаялия се грешник в „Платено“ през разсъдливото състрадание в „Една торба барут“ до вътрешната духовна потребност в „Песента на козелетата“. За Серафим даването на парите съвсем не е аванс пред бога, това не е пресметнат жест, в който се крие тайната надежда, че бог ще го забележи и възнаградни. Това е жизнена потребност, смисъл на съществуването му. Именно в неговия образ е доразвита идеята, която Йовков влага 10 години преди това в образа на Сали Яшар от „Песента на козелетата“. Жизнената философия на Серафим в никой случай не се побира в рамките на онзи хуманизъм, на онази християнска нравственост, която е характерна за буржоазния морал. И все пак, ако бъде квалифицирана с мерките на християнската нравственост, тя се свързва с демократизма и хуманизма на ранното християнство. Серафим<sup>10</sup> помага на хората не за да получат или за да запази своето, а за да задоволи една своя вътрешна нравствена потребност.

От направените наблюдения над текста е очевидна функционалността на смяната на гледните точки при изграждането на творбата и художественото моделиране на света. Разказът започва с карикатурно описание на Серафим, предадено през погледа на Еню, и завършва с повествование, водено от позицията на разказвача. Многозначителен е фактът, че и в двата случая вниманието е насочено към палтото на Серафим. Търсейки оценъчния план на съпоставката между двата образа, Йовков използва различни гледни точки. Тази смяна на зрителния ъгъл осъществява прякото съотнасяне на стойностите и представя на най-висше ниво от структурата на творбата авторската позиция. Реализацията на тази позиция се осъществява по следния начин: първо, Еню се самохарактеризира чрез оценките си за света и житейските и морални стойности; след това неговата позиция е коментирана отвън — от гледна точка на разказвача — на фона на една съпоставка с образа на Серафим, при което е разкрита истинската същност на неговата жизнена философия. Естетическата стойност на оценката на фактите от две различни гледни точки се реализира по такъв начин в отричане на света на Еню и същевременно утвърждаване на нравствената утопия, чийто носител е Серафим.

В разказа „Серафим“ е представена една *реалистична художествена система*, която е изчистена от пространствени и временни изкривявания. От друга страна, много произведения на Йовков се характеризират с отделни прояви на обратната перспектива. Тези прояви обаче естествено се свързват с характерните измерения на неговия реализъм. Наличието на обратна перспектива предполага своеобразно смесване на художествените пластове и реализация на една архаична

<sup>9</sup> Вж. и Д. Добрев. За съотношението между форма и съдържание в литературните произведения. — Език и литература, 1985, № 5.

<sup>10</sup> Съществено значение за изясняване на цялостната концепция на разказа има и името на героя. Според християнската митология серафим е ангел от висши чин, а на древноевропейски серафим буквално значи „изгарящ“.

представа за причинно-следствените връзки. Предметите и явленията се свързват не от каузална съотнесеност, а произволно, като се осъществява дублиране на една и съща конструкция в няколко плана. Много изследователи на Йовков отбелязват например преплитането на темите в неговото творчество, типичното за неговия художествен модел на света взаимоотекване между отделните явления и събития<sup>11</sup>. Характерно е, че значителна част от естетическата функция на много Йовкови текстове се реализира именно на базата на това своеобразно моделиране на връзките в заобикалящия го свят. При този зрителен ъгъл към универсума определят се стремежът да се търси на всяка цена двустранна връзка между човека и природата. Поради това е естествено наличието на антропоморфизъм и извеждането в много творби на преден план на животните като пълноценни художествени образи. Моделирайки отношението *човек—природа*, Йовков обикновено претворява тази опозиция в конструкциите *човек—вълк* („Два врага“, „Вълчицата“, „Вълкът“, „Лов с хрътки“, „Грехът на Иван Белин“ и т. н.) и *човек—балкан* („Шибил“, „Индже“, „Юнашки глави“, „На Игликина поляна“ и т. н.). В първия случай природата е враждебна на човека и той се бори срещу нея (героят обикновено е овчар<sup>12</sup>), а във втория — природата закриля човека, тя е негова естествена среда (героят е хайдутин). В разглежданата опозиция единият противочлен понякога е заменен от животни, включени в кръга на домашния бит — *куче—вълк*, например в „Борба до смърт“. Същевременно в много творби тя се трансформира в конструкцията *човек—домашни животни* (коне, волове, кучета и т. н.). Тази конструкция клони към реалистичното художествено усвояване на света, но в творчеството на Йовков тя е придобила специфични очертания. Тук пантеистичното преклонение пред природата е пренесено и върху домашните животни<sup>13</sup>, като особено показателен в това отношение е цикълът „Ако можеха да говорят“.

Характерна особеност на разглеждания зрителен ъгъл към света е и наличието в текстовете на много притчи, легенди и сказания, чиято функция е да „определят“ връзката между минало и настояще. В „Нощен гост“ това е разказът на Алипия. В „Грехът на Иван Белин“ това е страшното предание за „белия бивол“. В „Морá“ — думите на Казака за фантастичното животинче, което прилича на маймунка. В „Стари хера“ — историята за пророка и т. н. В някои случаи цели творби на Йовков са осъществени като разгърнати легенди. Това най-вече важи за цикъла „Старопланински легенди“. Същевременно в отделни разкази от този цикъл също са обособени митични сказания, например преданието за Мънастирището в „Кошута“. Особен интерес представлява обаче разказът „Юнашки глави“. В него Йовков е описал раждането на една легенда, която в края на твор-

<sup>11</sup> Вж. И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа; С. Султанов. Йовков и неговият свят; П. Зарев. Панорама на българската литература, т. II; Ив. Сарандев. „В света на „Старопланински легенди“, и др.

<sup>12</sup> Победата над силите на природата във всички случаи е представена чрез един и същ мотив (изключение прави частично само разказът „Вълчицата“) — вълкът е овързан с дълго въже, а в устата му е пъхната тояга или кука, за да не хапе. При това в повечето случаи вълкът е победен с голямо ръже, в честен двубой.

<sup>13</sup> Този механизъм е много характерен за земеделските митове, където домашното животно е обожествено, а в по-късен етап и за идлията, която се характеризира със засилен интерес към света на животните.

бата вече има своя завършен вид: „А като мръкнало и станало темно, от небето се спуснали кандила. Казаха ми го, дядо Русе, хората го видели с очите си. На всеки гроб по кандило. Като звезди...“ Именно в това разкриване на механизма на изграждане на легендарния мотив се съдържа и реалистичното обобщение в рамките на художественото цяло. В случая обект на художествено претворяване е процесът на формиране на легендата, а не самата легенда. Той е естетизиран. Потърсена е дълбоката, съкровена същност на народната душевност. Разкрити са нравствените сили, които движат народния дух в момента на върховно изпитание. Чрез историята на легендата е представена защитната реакция на националното самосъзнание, която уравнивява и превръща в победа загубената битка. Поражението и физическата смърт на въстаниците са трансформирани в нравствено тържество и безсмъртие. Всъщност, така видени, функциите на легендите, сказанията и притчите са осмислени дълбоко реалистично. От своя страна, този „коментар“ е своеобразен модел, предложен от автора, за усвояването и на останалите елементи на художествената система. Той напомня алгоритъм, представящ гледната точка на интерпретатора по отношение на текста.

Безспорно реализмът в творчеството на Йовков се отличава със специфични характеристики. Определяща негова черта е интересът към художествената дейност на човека, която е осмислена като продукт на ценностната квалификация на действителността предимно в етичен план. Този етичен план от своя страна е естетизиран. Неговите стойности са видени като естетически значими характеристики на художествения модел на света. При моделирането на битието в творчеството на Йовков най-вече са от значение измеренията на художественото пространство, време и гледна точка. В същото време определени функции имат и другите устойчиви елементи на художествената система. Това налага, при един траен интерес към поетиката на Йовков, тяхното изследване и определянето на основните им естетически характеристики.