

ДА ИМАШ ЗЛАТНА МЯРКА. . .

(Наблюдения върху авторските редакции на Елин-Пелиновите разкази)

ШЕЛИ БАРУХ

„Не можех да търпя черновици без поправки. Все си работя, все си поправям“¹ — в това изказване на Елин Пелин е формулиран с характерна непретенциозност важен принцип. „Работя“ и „поправям“, т. е. пораждането и усъвършенстването на текста, у него са равнопоставени като еднакво съществени страни на творческия акт. Разпространената някога представа за Елин Пелин като небрежен автор, безразличен към съдбата на излязлото изпод перото му („Той не поправя, не търси думите, образите“ — пише Д. Кьорчев), е повече литературен мит. Истината е, че писателят обработва дълго и упорито повечето от популярните си творби.

За съжаление своеобразна склонност към „поправяне“ са проявявали и някои недобросъвестни редактори, коректори, печатари и други участници в многобройните издания на Елин-Пелиновото творчество. Натрупаните по такъв начин грешки и наличието, от друга страна, на различни авторски редакции извънредно много затруднява уточняването на неговия автентичен текст². Но много по-важно е, че запознаването с тия редакции дава възможност да се надникне в Елин-Пелиновата „от всички страни заключена работилница“ (по израза на Т. Боров), да се види какво и как поправя „майсторът на словото“.

Сред най-продължително обработваните творби са разказите на Елин Пелин от началото на века, които му спечелват име на писател и са до днес най-обичани от читателите. След първото им публикуване в литературния печат писателят ги редактира при включването им в томове — 1904, 1911 г., — при преиздаванията на тия томове — съответно през 1912, 1918, 1928 и през 1917, 1918, 1926 г. — и при подготовката на „Съчинения в пет тома“, 1938—1942³. Най-значителни промени той внася в редакциите от 1904, 1911 г. и от 1938—1942. Текстове на някои творби — „Закъснялата нива“, „Лепо“, „Старият вол“ — са чувствително изменени, написани почти изцяло наново. Любопитно изключение е разказът „На браздата“, останал — може би единствен от „класическите“ разкази на Елин Пелин — почти непоправян. Най-типично при обработването е внасянето на повече или по-малко композиционни и езиково-стилови промени при запазване хода на действието и постройката на разказа.

В няколко разказа промените при редактирането засягат и заглавията. Да започнем — както е редно — със заглавията. Не може да не направи впечатление, че

¹ Елин Пелин разказва за себе си. — Земеделско знаме, бр. 800, 1949.

² Вж. бел. към: Елин Пелин. Събрани съчинения в десет тома. С., БП, 1958—1959 и Ил. Тодоров. Творчеството на Елин Пелин като издателски проблем. — В: Елин Пелин. 100 години от рождението му (Нови изследвания). С., БАН, 1978.

³ По-нататък за тия издания са използвани съкращения: Разкази, том I, 1904 (1912, 1918, 1928) — Р I; Разкази, том II, 1911 (1917, 1918, 1926) — Р II; Съчинения 1938—1942, т. I—V — С.

десетина от христоматийните Елин-Пелинови творби — сред тях и „Андрешко“, „Пролетна измама“, „Край воденицата“ — не са „родени“ с познатите заглавия, които читателският рефлекс, възпитаван още от читанките, свързва и дори отъждествява с най-съкровеното за писателя. Впрочем самият Елин Пелин като че ли гледа по-скоро скептично на прекомерното внимание към заглавието и търсенето единствено в него на естетическа и концептуална предпоставеност на творбата. Той припомня с лека насмешка възгледите по този въпрос на изтънчения естет П. Ю. Тодоров, склонен да заложи всичко на едно „хубаво заглавие“: „Беше ми казал: „Знаеш ли, колега, какво хубаво заглавие ми е дошло? — „Камъни“. — „Добре, камъни. . . Какво има?“ — „Абе — казва — видях еврен, насядали покрай халите, със самарчета, хамали — като камъни.“ Рекох: „По-нататък?“ — „Ще видим — казва — по-нататък. . .“⁴

Ако за П. Ю. Тодоров — творческа натура, преизпълнена с „великото безмълвие“ на вечността (д-р Кр. Кръстев) — асоциативен мост между действителността и изкуството е съзерцателният образ, наблюдаваната застинала картина, естествено е изричното намерение да се опре (още в заглавието) тъкмо на визията, обединила реалните и естетическите значения на впечатлението. Също толкова естествено за Елин Пелин на свой ред е да тръгне (пак още в заглавието) от онова, което го е импулсирало. А както е добре известно — и от изявленията на писателя, и от посветените му изследвания, — основното за него е сюжетът, „случката“. Не е чудно тогава, че това прочуто чувство към събитията първоначално твърде директно отзвучава в наименованията на някои творби. „Кръшелните“ названия на „Андрешко“ и „Нещастие“ например са „Случка“ и „Събитие“⁵. Очевидно в тези случаи заглавието е маркирано полуформално, почти необвързано художествено-смислово с текста, за да се пристъпи към главното — да се разкаже „к а к в о и м а“, какво е „п о - н а - т а т ъ к“. „Случка“, „Събитие“ — този избор говори не толкова за конкретните творби, колкото за психографията на сътворяването им.

Да не забравяме обаче онова „поправям“, което заедно с „работя“, „пиша“ допълва съдържанието на творческата изява у Елин Пелин. По-късно, след като съзанието е освободено от диктата на случката, благополучно изведена до ефектен финал, „работното“ заглавие е заменено с друго, съвсем различно в своите отношения с останалия текст на творбата.

Ясно е, че „Андрешко“ и „Нещастие“, сравнени със „Случка“ и „Събитие“, конкретизират, локализируют вниманието върху съществените за разказа герон, събития, внушения и т. н. Същото може да се каже за смяната на „Лятна нощ“ с „Любов“ или на „Лукаваго“ с „Изкушение“⁶. Други новоизбрани заглавия пък показват обратната тенденция — към обобщаване на назоваващите значения: „Идилия под звездите“ — „Край воденицата“, „Илюзията на отец Игнатий“ — „Пролетна измама“, „Един летен ден“ — „Летен ден“⁷. И в двата случая обаче повечето от новите заглавия сочат по-точно от предишните двигателя на събитията или онай толкова важен за Елин-Пелиновия разказ момент, когато те се осмислят в сюжетен обрат. Нюансировките при това уточняване на заглавието от назоваване на действието изобщо към характеризиране на конкретното разказово действие са забележително богати. „Андрешко“ сочи директно „извършителя“, героя, чиито постъпки и поведение са солта на разказа. В „Пролетна измама“ пък се крие намек за кулминацията в раз-

⁴ Елин Пелин. Как пиша (Беседа с писателите белетристи). — В: Елин Пелин. Съчинения в 6 тома. С., БП, 1972—1973. т. 6, с. 226. (Въз основа на същия спомен в своето проиниковено изследване И. Панова подкрепя някои изводи за мястото на случката в архитектониката на Елин-Пелиновия разказ. — И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., БП, 1967, с. 11).

⁵, ⁶, ⁷. Първите публикации на разказите: „Случка“ — Просвета, г. II, кн. 4, 1903; „Събитие“ — Вечерна поща, г. VI, бр. 1521, 1905; „Лятна нощ“ — Демократически преглед, г. I, кн. 20, 1903; „Лукаваго“ — Общо дело, г. II, кн. 5, 1909; „Идилия под звездите“ — Летописи, г. IV, кн. 7, 1903; „Илюзията на отец Игнатий“ — Общо дело, г. IV, кн. 4, 1904; „Един летен ден“ — Летописи, г. IV, кн. 5, 1903.

втието на събитията — неочакваното натъкване на измамата, което всъщност „прав“ разказа. „Искушение“ и „Любов“ подсказват силите, тласнали действията на героите — в първия случай към анекдотична, а във втория към трагична развръзка. „Нешастие“ най-сетне е своеобразен ироничен коментар на събитието, лукава усмивка над съкрушените братя.

Повторното „кръщаване“ в повечето от разгледаните примери става сякаш след като разказът прояви своята „индивидуалност“, някакъв отличителен белег. И когато това е разказ-случка — наложено вече определение на Елин-Пелиновите творби, — ясно е, че въпросният белег характеризира именно случката, изпълнява ролята на нейно второ, художествено обобщено название, дошло по естествен за автора ред — след рождението ѝ в разказа.

Извършените в самия текст на разказите редакционни поправки са забележително многобройни. Голяма част от тях — отстраняване на нефункционални смислови и езикови повторения и неясноти, прецизиране в различните случаи на съгласуване, опростяване на синтаксиса и пунктуацията (главно за сметка на многоточията) — показват естественото усъвършенствуване на писането като „занаят“. Но има и други, „елинпелиновски“ поправки, които значително по-ефикасно влияят върху художественото качество на текста.

Най-често изтъкваната особеност на Елин-Пелиновия изказ, на неговия стил е простотата. Оттук и наблягането върху опростяването като смисъл и основна тенденция на промените. Така формулира целта си авторът: „Доколкото ми е възможно, помъчих се да очисти плевела, без да погазя ливадата.“⁸ Така тълкуват усилията му и специалистите: „Стремежът на Елин Пелин днес бе винаги към икономия на средствата — да стане всичко просто, съвсем просто.“⁹ Действително почти всяка авторска намеса в текста може да се схване в широк смисъл като опростяване. Да се уверим с примери.

Една интересна стилова особеност на Елин-Пелиновите разкази е почувствана още от първите им рецензенти. В отзива си за „Разкази“, т. I писателката А. Карима констатира „нетърпима, режеща ухото пъстрота на езика“, породена от редуването на литературни изрази с чисто шопски.¹⁰ Очевидно писателят е имал съзнание за тази особеност и определено отношение към нея. Може би най-последователно прокараната в неговите текстове промяна е очистването и от книжно-литературните, и от диалектните речевни елементи¹¹. Най-често редакцията става чрез заместване на отделни думи:

Р I 1904—1928		С I
грациозно се понесе	—	леко се понесе
под влиянието	—	под силата
		(„Ветрената мелница“)
Р I 1904, 1928		С I
анемичните лица	—	жълтите лица
		(„Летен ден“)
Р I 1904	Р I 1912—1928	С II
всеки е смешал	всеки е смесиал	всеки слива
Р I 1904		Р I 1912
дека ти	—	къде ти
		(„Задущница“)

^{8,9} Вж. бел. към С I.

¹⁰ А. Карима. Елин Пелин. Разкази. — Нова струя, 1906, кн. 3—4.

¹¹ Същият процес е коментиран по повод редакциите на „Нечиста сила“. — вж. Ц в. Б о р о в. Път към непознатото. — Лит. мисъл, 1963, кн. 1.

Р I 1904—1928		С I
долната му <i>бърна</i>	—	долната му <i>уста</i> („Летен ден“)
чрез съкращаване:		
Р I 1904—1928		С I
<i>могъщо</i> и царствено	—	царствено („Самодивските скали“)
Р I 1904		С I
<i>отвращават</i> го и го карат	—	и го карат („Летен ден“)

или чрез коригиране на диалектни граматически форми: настлата — постлана, прибивваше — биеше, гиреня — герана и мн. др.

В посочените примери на заместване е дадено почти точно, но стилистично неутрално съответствие на заменената дума. Другаде съответствието е най-общо: със страшна енергия — присърце („Ветрената мелница“). Най-характерни, макар относително по-редки, са случайте, при които замяната е и онагледяване на абстрактното смислово съдържание в образ. Така в описанието на „грозната картина“, оставена от селския труд (началото на разказа „Закъснялата нива“), отвлечено-скръбният смисъл и внушение на „покрусени ливади“ е пренесено върху „покосени ливади“. В „Косачи“ „природата отвори страстните си гърди“ е опредметено в „земята отвори. . .“. „Обличане“ на значението в зрим образ — този процес ясно сочи смисъла на често употребяваната по отношение на Елин Пелин метафора „живописец със слово“.

Колкото и да са многобройни, поправките от разглеждания вид не премахват редуването и противопоставянето на разнородни стилови пластове в разказите на Елин Пелин. Писателят „орязва“ онова, което стърчи извън неговата художествена мярка, намалява амплитудата между противоположностите. В резултат на това разноречнието се отдръпва в дълбочина, вкоренява се в образната система на творбите. Колебанието между „несъвместими“ стилови полюси се нагажда към повествователния ритъм на Елин-Пелиновия разказ.

При обработването на своите разкази Елин Пелин обикновено съкращава — думи и цели фрази, — или, ако цялостно преработва отделни изрази и пасажии, премахва словесния им баласт. Известен е неговият стремеж да се освобождава от натрупаните епитети, някъде дори от сравненията и т. н. Известно е и значението на подобни операции изобщо за усъвършенствуването на Елин-Пелиновия стил¹². Но у Елин Пелин ефектът от съкращаването не се изчерпва с откриването и сполучливото отстраняване на излишното, т. е. не бива да се търси единствено по линия на отпадането. При съпоставяне на различните редакции става ясно, че съкратеното е оставило някаква следа в новия вариант на текста. Често от две или повече „словесни единици“ е избрана и предпочетена една, която в „ореолните“ си значения обема и премълчаното:

Р I 1904—1928	С I
усоите гърмели от <i>екливи</i> момински песни	усоите се пълнели от момински песни („Самодивските скали“)

¹² Вж. Р. Русинов. Работата на Елин Пелин върху езика в повестта „Герациите“. — Лит. мисъл, 1977, кн. 7.

„Звуковият“ ефект, откъняването на звънкия младежки глас се поема като допълнително значение от определеното „момински“, носещо внушение за младост и свежест. Аналогично е прехвърлянето при редактирането на цитирания текст от „Косачи“:

Р I 1904—1928

*Природата / . . . / отвори страстните
си гърди и волно отдадена в наслада,
замря в обятията на могъщата ноц.*

С I

*Земята отвори страстните си гърди
и замря в наслада.*

Редактираният вариант съдържа идеята за символичната прегръдка и за нейния езически еротичен подтекст. Те пак въздействат при прочита, но тъкмо „идеално“, опосредствено. Описателният образ се разсейва по по-приглушени, но достатъчно активни асоциативни образи.

Съкращаване от същия вид среща се в редакциите на разказа „Иглика“:

Р II 1911—1928

*и в нейните дълбоки, сини, чисти
очи, весели като две току-що цъфнали
цветчета, блещеше росата на безгриж-
ние и радост.*

С II

*и в нейните дълбоки сини очи, весели
и чисти, блещеше росата на безгриж-
ние и радост.*

Тук, от една страна, „весели“, „чисти“ се натоваарват и с художествения смисъл и въздействие на отпадналото сравнение. От друга страна, контекстът (в очите блестяща роса като в цветя) изтъква същото сравнение, но вече необвързано, с по-голяма свобода и богатство на внушенията.

Ето и един пример от поправките на разказа „По жътва“:

Р I 1904—1928

*Подемат се из краището нейде дружни
момински гласове и се залюлее като
ек от далечни черковни камбани
трогателна жетварска песен, що иска
младост, що жадува за любов и желае ти-
хи лунни ноци, сладки думи, мир и
сговор!*

С II

*Подемат се из краището нейде мо-
мински гласове, залюлее се песен мла-
да, волна, шумна, като полето, света
като любовта.*

Вижда се, че сравнението „като ек от далечни черковни камбани“ не е просто извадено от текста, а се е разтворило смислово и образно в него. „Озвучаването“ на образа, скът на песента, е прехвърлено по познатия начин към „момински“, „млада, волна“¹³. Отвлеченият образ на черковните камбани е оставил на свой ред следа върху лаконичното „света“. Тук става не само възвръщане в текста, уплътняване и съгъстяване на значението. Образът „изплува“ повторно с вече променен смисъл. Религиозноизвисеното съдържание на премахнатото сравнение (подсилено от също премахнатите определения „далечни“ и „трогателна“) се преобразува в по-земно — „шумна като полето, света като любовта“. Резултатът е ясен — алузията с жетвата като висш труд и жертвен акт, която има особена роля по-нататък в разказа, също е изтеглена в сферата на по-земни представи.

В първоначалния вариант на изречението описанието на жетварската песен („що иска младост. . .“) е дадено с елементи на разяснителен коментар за нейния

¹³ Повторното натъкване на особената връзка екливи — момински не е случайно. Внимателният оглед на редакциите показва нещо като рефлекс към сходни промени в еднакви или близки текстови ситуации.

нитимен подтекст. След редакцията подтекстът е същият, но е загатнат като още един, трети идейно-образен пласт в новата характеристика. Както в разгледаните случаи на заместване, и тук става преминаване в дълбочина. Всичко, сметнато по една или друга причина за неподходящо да получи точна словесна обвивка, прелива навътре, увеличава естетическия заряд на фразата. Може би от уменията на писателя да запази, да засекури в текста и онова, което е загубило словесен израз, произлиза впечатлението, че постига максимален естетически и смислов ефект с минимална намеса: „И най-доброто е, че когато ще четете днес разказите му, вий няма да забележите промяната — та това си е старият Елин Пелин! А има разкази основно преработени / . . ./, има разкази с много поправки / . . ./ и почти не остана разказ, в който да не се бутна нещо“ — споделя Т. Боров в послеслова към изданието от 1938 г.

Тези характерни елинпелиновски промени подсказват още как прословутият стремеж към простотата се обвързва причинно с друго специфично качество на неговия стил — синтетичността. Външното съкращаване у Елин Пелин е съпроводено с вътрешно натрупване, „опростеният“ вариант е по-богат от първоначалния.

В някои Елин-Пелинови разкази са извършени поправки, също дребни наглед, които предизвикват изменения от друг характер. Някъде промяната засяга пространствения модел на изобразяваната действителност. Като че ли писателят намалява обсега на своето зрително поле, приближава границите му към конкретно описания обект. В началото на разказа „Косачи“ рамката, която огражда художественото платно, е стеснена при редакциите двукратно или по-точно двустепенно. От известното описание на потъналото в мрак Тракийско поле е махнат следният текст: „И разруши пределите си по четирите страни на необозримия небосклон“. След оттеглянето на намека за безпределност и необозримост впечатлението за затваряне на пространството се подсилва и звуково:

Р I 1904; Р I 1912—1928

С I

От близките ливади там се обади ясен мъжки глас и *проехтя далеко в тишината.*

От ливадите край нея се обади ясен мъжки глас и *потъна в тишината.*

Ориентацията навън, надалеко, прехвърлянето отвъд зрителното поле чрез проехтяването на гласа в простора буквално се обръща наопаки, към заглушаване, към намаляване на населената със звуци и живот територия. Веднага след това лумва огънят на косачите и пространствената рамка се стеснява още веднъж до минималния светъл кръг.

Другаде подобен ефект се постига с конкретизиране на обстоятелствата:

Р I 1904—1928

С II

От *околните села* се носеше набожен ек от камбана.

От *близкото село* се носеше набожен ек от камбана.

(„Пролетна измама“)

или просто с лишаване от указаното качество:

Р I 1904—1928

С I

Навред из узрелите нивя на *необозримото* поле се белееха група жътвари и жътварки.

Навред из узрелите нивя в полето се белееха групи жътвари и жътварки.

(„Летен ден“)

Не необозримото, а, обратно — достъпното за сетивно възприемане привлича най-вече вниманието на Елин Пелин, — твърдят единодушно критици и изследователи. Естествено е тогава онова, което е извън обсега на сетивата, да остане извън обсега на художественото пространство. И животът, движението в това пространство се нагаждат към особените му измерения. Променят се някои жестове, реакции, характеристики на героите. Не е трудно да се забележи, че е изчистено онова, което по някакъв начин прехвърля границите на очертаното зрително поле. Изчиства се и онова, което излиза извън настоящия момент от художественото време:

Р I 1904

Около Станчо зашуря Стоилка /.../
със сиви очи, с постоянно стиснати
широки уста /.../

С II

Около него се зашуря Стоилка /.../
със сиви очи, със стиснати широки
уста /.../

(„Задущница“)

С отпадането на характеристиката „постоянно“ отпада и указанието за продължителност на състоянието. Важното е героинята да се види такава, каквато е в момента, а внушението, че в този момент се съдържа целият ѝ предишен и бъдещ живот, ще дойде по други пътища.

От разговора между Иглика и горския също отпада детайл, който не е обвързан категорично с протичащия в настоящето диалог:

сп. Художник, кн. 13—14, 1906

слушаше внимателно горския и непре-
станно гледаше неговото червено ху-
баво лице, *каквото тя никога не бе*
виждала.

Р II 1911

слушаше внимателно горския и не-
престанно гледаше неговото червено,
хубаво лице.

(„Иглика“)

Значително е редуцирано — като своего рода преминаване „отвъд“ — и дефинирането на вътрешното състояние, мотивацията за действията на героите и т. н. Подобно на актьор героят трябва да изобрази с движения и интонация това, което е било казано или ясно изразено в плана на психологическата характеристика:

Р II 1911—1926

Тие думи не харесаха на Иглика и
тя не иска да отговори.

С II

Тя думи не харесаха на Иглика.
Тя скочи и се изправи.

(„Иглика“)

сп. Летописи, кн. 8, 1903

— *Вещица!* . . . — въздъхна пак
страстно Лазо.

Р I 1904

— *Вещица!* — въздъхна пак Лазо.

(„Косачи“)

сп. Общо дело, кн. 4, 1904

В това си възхищение той постоянно
се озърташе. . .

С II

Той се озърташе наоколо като избягал от клетката врабец. . .

(„Пролетна измама“)

Когато се наложи боравене с реални извън „сцената“, то е решено също като актьорска задача. Акцентът пада върху движението и реакциите на героя, а това, което ги е предизвикало — ако не присъства като материален обект в картината, — се приглушава:

И Левент Никола често оставя тежък сноп и дълго се вслушва в тия сладки песни.

Левент Никола често оставя тежък сноп и дълго се ослушва.

(„По жътва“)

Но в рамките на категорично откритото „тук и сега“ трябва и да се типизират герои, бит, поведение, взаимоотношения. Помощта „отпреди“ и „отвън“ е оскъдна, а както се вижда, авторът я намалява при редактирането. Характеризиращите функции поема конкретно видяното от повествователя и дори от читателя. „Той гледа сякаш с нашето око“ — пише за Елин Пелин И. Панова¹⁴. От жестовите, мимиките и репликите на Стоилка („Задушница“) трябва да стане ясно, че изражението, с което тя „влиза в действието“, е не само обичайното, „постоянното“ за нея, но е и отпечатък на несретния ѝ сиромашки живот. От начина, по който Иглика (едноименният разказ) гледа горския и разговаря с него, трябва да се разбере, че такъв човек и такива думи тя вижда и чува за първи път. Именно за да изтегли важно в първия план на изображението, да даде възможност на видяното да „проговори“, повествователят на два пъти прецизира фокуса на своя обектив. Първо — когато обглежда и „оразмерява“ териториите, която ще събуди за живот, и, второ, когато съизмерва спрямо нея наблюдаваните обекти.

При редактирането са прекъснати или сведени до минимум и други пътища за предаване на художествена информация. Например — обичайното тълкуване на описваното от името на автора. Обособен директен авторски коментар върху смисъла на изложеното, както в Каравеловия или Вазовия разказ — това е добре известно, — у Елин Пелин изобщо няма¹⁵. Но любопитно е, че при обработването на творбите си писателят усеща и премахва и някои завоалирани форми на коментар дори на външно обстоятелствени характеристики, издаващи присъствието на посредник. Подобна тенденция е формулирана в проникновените наблюдения на Цв. Тодоров върху поестта „Нечиста сила“: „Естествената обусловеност и последователност, в която се намират съставящите света явления, скрива от нас възприемането на живота от творческата личност. Видимото отношение „автор — действителност“ е заменено с отношение „действителност — действителност“ (посоченото съч.). „Укриване на следите“ се чувствува при сравнението между редакциите на разказа „Любов“ (първоначално „Иятна нощ“), особено около момента на трагичния обрат на събитията в дома на поп Лука. В описанието на тревожната нощна разходка на поп Лука се мярва детайлът на черковните тополи, изменен при редактирането по следния начин:

сп. Демократически преглед,

С I

кн. 20, юли 1903

Близко край черковата, като мрачни
гигантски монаси, стърчеха ред високи
тополи.

Близко край черковата, като мрачни
великани монаси, стърчеха ред...

Сравнението като художествен похват бездруго открива субективното виждане на света, т. е. представя автора като присъстваща в текста категория. Но докато [тополи като] „гигантски монаси“ подсказва съотнасяне към определени общоприети измерения с помощта на преценяващия посредник, „великани-монаси“ въздейства като „самостоятелен“ образ, видян действително „секаш с нашето око“.

Миг след мярването на този образ ужасен писък процепа тишината и селото се разбужда в злокобни предчувствия. В лаконичното описание на общото напрегнато състояние също е направена промяна:

^{14, 15} Вж. споменатото изследване на И. Панова.

Настана тревога.

Настръхна ноцта.

Моментът на обобщаването, на осмисляне особеностите на видяното, за да бъде то „квалифицирано“ в помощ на читателя като тревога, е избягнат. В „Настръхна ноцта“ обобщението е дори от по-висока степен — прекрачена е границата на човешките чувства; хората и природата, светът изживяват като едно съзнание мъчително-тревожното състояние, когато се докосват началото и краят — любовта и смъртта. Но авторът е изтеглил своите прерогативи от сферата на описването в сферата на преживяването и по-точно — съпреживяването.

По-нататък отказът да се пояснява „от себе си“ при какви обстоятелства протича действието — ако в това има елемент на коментар, — е последователен:

сп. Дем. преглед. . .

Р I, 1912

Пред него изневидяло и бързо пристъпи баба попадия [. . .] и го задърпа *грозно*.

Пред него [. . .] и го задърпа за расото.

После, като се хвърли отчаяно на земята, припищя пак *силно, ужасно*.

После[. . .] припищя пак.

Авторът се освобождава и от форми на посредничество, отдавна мимикрирала в автоматиката на най-обикновени човешки възприятия. Например при предаването на впечатленията от печалната картина на мъртвата вече Ивка:

сп. Дем. преглед. . .

Р I 1912

По бялата риза, що скриваше буйните ѝ гърди, личеха като трендафили *кървави* петна.

По бялата риза, която скриваше[. . .] личеха като трендафили *червени* петна.

Изводът, че петната по дрехата на прободеното момиче са кървави, е именно от порядъка на автоматизираните възприятия. Но очевидно авторът не желае да направи каквото и да е заключение преди или вместо читателите. Затова пък усетът му на художник извежда на преден план, опoетизира и извисява с преднамерена недоизказаност твърде директното в първата редакция внушение, че по гърдите на Ивка са разцъфтели сякаш червени цветя.

В редакциите на разказите има и случаи, когато няколко поправки служат на общ замисъл, т. е. образуват нещо като „серия“, която преминава през големи откъси от текста или през цялата творба. За илюстрация ще ни послужи отново „Иглика“. Особеният „двупланов“ строеж на този разказ е отдавна забелязан: „Непрекъснато се редуват метафори и сравнения в два плана — детската наивност и невинност на Иглика и вълчийат, хищният нрав на похитителя — горския стражар.“¹⁶ Мотивът за хищника, за вълка е подхванат още преди появата на горския. Щом го усеща да приближава, малкото стадо се разбягва уплашено. Самата пастирка се сепва като сърна. Реакцията е като при заплаха от горски хищник, но в описанието на стражаря намекът се уточнява едва при редактирането на текста:

сп. Художник, кн. 13—14, 1906

Р II 1911

. . . висок човек с черни големи мустаци, със страшни светещи очи.

. . . висок човек с черни големи мустаци, с очи, светещи *като на горски звяр*.

¹⁶ П. Зарев. Елин Пелин. — В: Елин Пелин в българската критика. С., БП, 1977, с. 397.

Малката Иглика, излъчваща доброта и невинност, е потопена в съвсем друга атмосфера и образност, сравнена е с дете, пролетен ден, сърна, младо теленце, мушица в златна паяжина и т. н. При редактирането нишките на тази образност се разклоняват по-богато, „насновават“ допълнителни значения в някои възлови моменти от кратката драма:

сп. Художник, кн. 13—14, 1906

Горският показва зъбите си като вълк
срещу *Иглика*. . .

(Тук противопоставянето от метафоричния пласт на изображението излиза на повърхността, метафоричните образи заместват напълно „реалните“.)

сп. Художник, кн. 13—14, 1906

. . . посегна и тури с ръка шекерчето
в *устата ѝ*.

Р II 1911—1926

Горският показва зъбите си като вълк
срещу *малко агънце*. . .

Р II 1911

. . . посегна и тури с ръка шекерчето
в отворената *като разцъфтяла роза уста*.

Всички изброени поправки са подчинени на обща цел и имат една идея. Темата за „вълка и агнето“, за „ловеца и жертвата“, за потъпканото цвете перифразира, общава естетически драмата на момичето. Уплътняват се двата плана на изображението, а оттам и постройката на разказа, разчетена върху взаимодействието и противопоставянето им.

Подобно хармонизиране на детайли с идеята на цялото чрез последователно проведени поправки срещаме и в редакциите на „Задушница“. В описанието на печалния есенен ден, „посветен на душите“ (в самото начало на творбата), е направена следната промяна:

Р I 1904—1928

Ситен дъжд непрестанно *ръмоли* и
рони. . .

С II

Ситен дъжд непрестанно *ръми* и
рони. . .

Глаголът „ръми“ особено в звуково и сричково организиран ред с „рони“ повече подхожда на монотоният, сивотата и извисено-скръбния тон на встъпленieto в разказа. Доста по-нататък — след като се е появила комичната фигура на Станчо Поляка, след като той е поговорил, „поразвеселен от ракията“ с кумицата и тъща си, след като „присмехулните булки“ са се посмели подире му, т. е. след като са прозвънтели и лукаво-насмешливите нотки в повествованието — авторът е предпочел по-„лекото“ „ръмоли“ при споменаването на дъжда: „А дъжд ситен-дребен като прах непрестанно ръмоли. . .“ Веднага след трагикомичния „годеж“ на гробището, след като у героите се прокрадва надеждата, че и тяхното цвете „може да се разцъфти“, в текста е поправено:

сп. Летописи, кн. 4, 1903

Дъждът ръмеше насреща им и *пръскаше* лицата им и ги мокреше. . .

Р I 1904

Дъждът ръмеше насреща им, *пръскаше* лицата им със студеният си пресни капки и ги зачервяваше.

Един съществен детайл от мрачната картина — лепкавата всепросмукваща влага, ситният мокър прах, дъждът-плач („Стрехите на старата черква плачеха с едри сълзи“ — е казано по-напред) не въздейства вече така потискащо, сполучливо хармонира с преснотата и свежестта си на зачервените, развеселени лица.

Както се вижда, извършените поправки са в съзвучие с движенията на емоционалната крива на повествованието — неуловимо тънка и капризна, но здраво обвързана с логиката на разказа. Една миниатюрна струна, нагласена вещо от майстора, затрептява по-чисто в оркестрацията на цялото.

Днешният читател възприема Елин-Пелиновата проза като пример на изобразително съвършенство и класическа простота. Текстът, органичен и завършен, просто не допуска мисълта, че почти на всеки ред има нещо променено, нещо „бутнато“ и „донатъкмено“. А поправките в редакциите се срещат действително почти на всеки ред. Дадените примери само илюстрират някои характерни случаи. И не толкова за да разкрият „мъката на словото“, скрита зад лекотата, с която четем Елин Пелин (тя е позната на всеки творец), колкото да подскажат на какво особено държи писателят, кое претегля и преценява най-тънко. Редакционната работа на Елин Пелин показва не желание за по-сполучливо изразяване („Заех се не да преправям, не да лакирам“ — пише той), а за художествено и смислово обогатяване на образа. Той насочва вниманието си към това, което вече се е узаконило като определящо за творчеството му — живописната сила на изображението, простотата, самобитната образност, — т. е. колкото и да е парадоксално, поправя там, където е най-силен. И остава „старият Елин Пелин“, но и „повече Елин Пелин“, откроява още по-ясно своята творческа индивидуалност.