

ЧЕХОВ И ЕЛИН ПЕЛИН. ОСОБЕНОСТИ НА РАЗКАЗА (СЮЖЕТ. ФАБУЛА. КОМПОЗИЦИЯ)

РАДКА КЪРПАЧЕВА-ДАСКАЛОВА

Българският читател се запознава с творчеството на Чехов в края на 80-те и началото на 90-те години на миналия век, когато в печата се появяват първите преводи на негови произведения. В продължение на три години са публикувани повече от дванадесет превода на Чехови разкази и повести. Сред тях са такива шедеври като „Врагове“ (сп. Българска сбирка, г. IV, № 81, 1897), „Селяни“ (сп. Български преглед, г. IV, № 10, 1898) и „Лекомислената“ (сп. Български преглед, г. IV, № 11, 1898). До 1905 г. в български превод излизат около сто и шестдесет Чехови произведения. Особено популярен става руският писател след 1904 г., когато Кръстю Митишев издава на български език събраните му съчинения. Това е първото издание, което така широко представя творчеството на руския художник, приобщава непосредствено читателя към поетическия свят на Чехов, запознава го с виждането му за света, с естетическите му принципи и стил.

Дълбочината на поставените проблеми, актуалността и оригиналната, своеобразна чеховска поетика привличат не само българския читател. Почти няма белетрист и поет в България от онова време, който да не е изказал мнение в печата, да не е дал своя оценка за разказвача и драматурга Чехов. Особено чувствително е въздействието на руския майстор върху нашите белетристи, то докосва почти всеки от тях. Под знака на Чеховото майсторство у нас се формират немалко прозаисти. „Без съмнение по-силно от всичко литературното влияние на Чехов у нас, както и в целия културен свят, се проявява при художниците от малкия разказ, създал се в края на деветнадесетия и началото на нашия век“ — подчертава в изследването си Т. Боров.¹ С това влияние, с творческото въздействие на Чехов ние свързваме имената на Елин Пелин, Георги Стаматов, Гьончо Белев, Емилиян Станев, Георги Караславов.

Близостта на Елин Пелин с Чехов е отдавна известна за изследвачите, но като проблем на творческото формиране и развитието на писателя не е проучена във всичките ѝ прояви и аспекти. Изключение в това отношение прави студията на покойния проф. П. Русев, където въпросът е разгледан по-определено.² Въсъщност въпросът за преминалата от Елин Пелин своеобразна „школа“ у руските писатели е поставен много отдавна, още с появата на първия му том разкази. Още тогава критиците пишат за въздействието на А. П. Чехов, И. С. Тургенев и М. Горки върху младия автор. Някои от тях стигат до крайности в оценките си и гледат на Елин Пелин като плагиат на Чехов, Тургенев и Доде. Такива мнения се промъкват в печата: „След дълги упражнения той

¹ Т. Боров. Чехов в България. С., 1955, с. 72.

² П. Русев. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм и майсторство у Елин Пелин. — Известия на Института за българска литература, № 5, 1964; Творчеството на Елин Пелин до Балканската война. С., 1954, с. 124; Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие. С., 1980.

(Е. П. — б. м., Р. К.-Д.) започна да прави... умни разкази, чиито тенденции, както по-късно разбрахме, е крал от Чехов, от Достоевски... и други руски писатели“ — четем в сп. „Родина“.³ Но още тогава се появяват и верни съждения за въздействието на чеховската естетическа школа. Ана Карима отбелязва: „Разкази, написани с такова съвършенство, намираме само у Чехов и Доде... и мислим, че няма да сгрешим, ако кажем, че Елин Пелин е могъл да създаде тези свои картини само след запознаването си с произведенията на споменатите автори.“⁴

В изучаването на Чеховото естетическо присъствие, на въздействието му върху Елин Пелин изследвачът е подпомогнат много от обстоятелството, че сам писателят го признава и високо цени. Нещо повече — българският писател има много изказвания, оценки и мнения за силата и въздействието на Чеховото изкуство върху неговото перо. Още в статията си „Малкият разказ“, написана през 1921 г., той пише за чеховското виждане за разказа.⁵ По-късно признава: „Аз много обичах, обичам и сега руската литература! Особено ми харесват разказите на Чехов. Знам ги наизуст! Който иска да стане добър разказвач, трябва да се учи от тях!“⁶ За увлечението на Елин Пелин по Чехов допринася и едно исторически сложило се обстоятелство. Периодът на творческото формиране на писателя, на разцвета на младия му талант (1898—1904) съвпада с времето на най-интензивното разпространение на Чеховото творчество в България. При това Елин Пелин е сътрудник на списанията „Българска сбирка“ и „Български преглед“, на чиито страници за пръв път се печатат преводи на Чехови разкази. В „Българска сбирка“ само за времето от 1901 до 1905 г. са напечатани дванадесет разказа. Във в. „Съзнание“, в списанията „Просвета“ и „Учителска мисъл“ през същото време се появяват повече от двадесет разказа на А. П. Чехов.

Има основание да се мисли, че Елин Пелин дори е преводач на някои Чехови разкази. През 1902 г. писателят постъпва на работа в редакцията на „Български търговски вестник“ като завеждащ литературния отдел. Тогава на страниците на вестника се появяват множество преводи на Чехови разкази: „Писател“ (№ 76), „Дъжд“ (№ 80—81), „Конска фамилия“ (№ 81—82), „Анюта“ (№ 82—84), „Лотариев билет“ (№ 86—88), „Тържество на победителя“ (№ 90—91) и др. Името на преводача не е отпечатано. Но всички тези разкази се превеждат за пръв път на български език, до момента българският читател не ги познава. (Кр. Митишев издава събраните съчинения на Чехов едва през 1904 г.) Всичките отпечатани в „Български търговски вестник“ произведения са взети от втори том на първото голямо издание на събраните съчинения на Чехов — десеттомното издание на А. Ф. Маркс (СПб., 1898—1901). Изследователите смятат преводите за Елинпелинови, направени по притежавания от писателя втори том на споменатото руско издание.⁷

Творчеството на руския майстор на разказа привлича силно Елин Пелин. Чехов е близък на българския писател с отношението си към обкръжаващия свят, към съвременната действителност и живота като цяло. Чеховата неудовлетвореност от настоящето и страстната мечта за друг, нов живот, устремността в бъдещето импонират на Елин Пелин, те са му близки и скъпи. Запознаването му с творчеството на Чехов, с опита и постиженията на великия новатор обогатява нашия писател, прави го по-тънък наблюдател, по-проникуващ психолог и познавач на живота, води го към определени размисли и изводи. Периодът 1898—1904 г. е време на голямо и задълбочено навлизане на Елин Пелин в творчеството, в майсторството на Чехов, време на творческо формиране и съзряване. Той много чете Чехов, покорен е от поетическата красота на художествения му свят, от мъдростта на разказвача, привличат го проблемите, темите на произведенията.

³ П. Завоев. Елин Пелин, неговите разкази и гласуещите наши поети. — Родина, г. VI, 1904, № 11—12.

⁴ А. Самуров. Елин Пелин. — Нова струя, г. I, № 3—4, 132—142.

⁵ Елин Пелин. Малкият разказ. — Развигор, г. I, № 13, т. VI, 1921.

⁶ Елин Пелин. Събрани съчинения в 10 т. Т. 10. С., 1958, с. 131.

⁷ П. Русев. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм и майсторство у Елин Пелин. Цит. съч., с. 179.

За степента на Чеховото въздействие върху Елин Пелин, за дълбоката близост на мисленето му с това на неговия велик съвременник красноречиво свидетелствува фактът за творческата преработка на някои разкази от българския писател. Освен разказа „В съдилището“ от 1903 г., с подзаглавие „По Антон Чехов“ и Чеховия „Злоумишленик“ (1884) подобна връзка можем да открием и между „Андрешко“ (1903) и „Пресолил“ (1885) на Чехов, „Хитрец“ (1904) и „На пътя“ (1884). Но, разбира се, чеховската „школа“ на Елин Пелин не се изчерпва в никакъв случай със заимствувания и свободни преработки. Българският писател става забележителен майстор на разказа в немалка степен благодарение на това, че творчески възприема, по своему осмисля и пречупва вече създадената от Чехов традиция в този жанр. Творчеството на Чехов въздействува на Елин Пелин като естетическо цяло, с атмосферата и идеите, със своеобразното виждане на света, с поетиката си. Особено поетиката на късия разказ. От Чехов българският разказвач се учи на извисяване от незначителния, дребен делничен факт до голямото обществено-социално и философско-нравствено обобщение.

Нелека е мисията на Чехов, сложен е пътят на разказа в руската литература от втората половина на XIX век, още повече — в последните десетилетия, когато романът е създал определени, много устойчиви представи и традиции. „Лесно ви е сега да пишете разкази — шеговито подхвърля Чехов в писмо от 1902 г. — Всички свикнаха с тях, а аз съм този, който разчисти пътя на разказа. . . и колко ме ругаха тогава. . . Искаха от мене да пиша романи — иначе не ме признаваха за писател.“⁸ Чехов не само „проправя пътя на разказа“ в края на миналия век — той създава и утвърждава нов, особен тип разказ, който променя жанровите отношения в руската литература. И не само в руската. Влиянието на неговия модел разказ е много голямо, трайни са традициите му в световната литература.

За руския писател разказът е любим, предпочитан жанр, макар че големите белетристични форми също го привличат и за определен период (1887—1889) той им отдава много време. Но гледа твърде трезво и реалистично на възможностите си в тази област. И не само че не продължава опитите си — той не запазва плановете, скиците, нито ред от неудалия се роман. Чехов е от творците, „обречени“ на късата форма. Неговият повествователен талант не е свързан с т. нар. „романно мислене“, мислене „за битието в най-едър план, в най-висок смисъл, чрез най-коренните ценности“ (Г. Гачев). Такъв тип мислене, възприемане на света няма и у Елин Пелин.

В творчеството на руския писател наблюдаваме оригинална, много изчистена класическа проява на отказ от епическата монументалност, на отричане от нея (Т. Ман). Писателят не вярва в „епопеята на стическите връзки между хората. . . и предпочита да описва важните за него подробности поотделно, в отделни разкази, отколкото да издигне монументално художествено здание, в чиято здравина се съмнява“⁹. От различните белетристични жанрове най-органичен за Чехов е разказът. В него най-пълно се изявява новелистичният талант на художника, жанровата определеност на дарованието му. Това с пълна сила се отнася и за Елин Пелин. Опитите му извън жанра на разказа, с малки изключения, не достигат висотата на постиженията в него. Но въпросът за особено място на разказа в жанровата система на двамата творци се определя не само от типа белетристичен талант. Към него се добавя и своеобразието на времето, в което живеят и отразяват: т. нар. „епоха безвременья“ в Русия, с дробящия се на малки събития и явления (обществени и идейни) живот за Чехов; с отсъствието на взаимовръзка в жизнените явления, на голяма обединяваща идея в българския живот от периода, в който твори Елин Пелин. В този ред на мисли не бива да забравяме, че Чехов в началния период на творчеството си преминава през школата на т. нар. „малка преса“. Тя допринася много за стегнатата, лаконична форма, за утвърждаването на малкия прозаичен жанр в творчеството му (изискването за не повече от сто реда във вестника). Елин Пелин преминава същата школа в българската преса.

⁸ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. IX. М., Гослитгиздат, 1952, с. 208.

⁹ Н. Я. Берковский. Литература и театр. Сборник статей. М., Искусство, 1960, 110—111.

В естетическата си концепция за жанра, в разбирането си за разказа Чехов е свързан с традициите на руската проза на XIX в., с развитието на реалистичния разказ. Но в същото време той по-често ги отрича, по-често се откъсва от тях, отколкото ги следва. За Чехов е органично по-близка новелистичната поетика на Пушкин с характерните за нея напрегнато вътрешно движение, стремителен темп, непрекъснато растящ драматизъм, „тя е бърза, движи се строго по линията на действието, без да се отклонява, да се бави в детайлни описания“¹⁰. Пушкиновите новели са класически образец на жанра — по строгост на линиите, по чистата хармония на връзките, по лаконизъм и стремителност. Сравнен с нея, разказът на Тургенев има доста размити очертания, границите и законите на жанра у него са доста относителни. Но писателят открито се стреми към жанр, свободен от каквито и да било литературни канони, свободен от закони и условности, още повече, че по собствените му признания, „архитектониката на разказа за него е най-сложната и неприятна част от работата“¹¹.

Чехов връща на руския разказ чистите линии, строгата композиция. Връща стремителността, динамиката, напрегнатото вътрешно движение, устремено към развързката. Но в същото време той се освобождава и от господството на сюжета (характерно за Пушкин), от подчинението на литературните закони и условностите на традицията. В своя модел на разказа Чехов синтезира най-доброто от постиженията на предшествениците с непозната дотогава в прозата жанрова свобода. В работата си над разказа писателят се стреми към съвършена, чиста линия, към ясен и лаконичен строеж, към лаконичен изказ. Това много отчетливо проличава в отношението на Чехов към особено важните елементи на композицията, в новия им смисъл и функции в произведенията. Връзката, отношението с ю ж е т — ф а б у л а не са еднозначни в творчеството на писателя¹². Те непрекъснато се менят и закономерностите на този процес се проявяват достатъчно ясно. Ранните Чехови разкази, или поне по-голямата част от тях, са подчертано остро фабулни, събитийни. В тях стават най-неочаквани произшествия — парадоксални, нелепи, неочаквани грешки: „Маска“ („Noli me tongue“) (1884); „Годеник“ (1883), „Самата истина“ (1883); „Хамелеон“ (1884); „Скарал се с жена си“ (1885); „От скука“ (1886). Това, което е предположение, изходен момент в тези произведения, изведнъж неочаквано за читателя се превръща в своята противоположност, само себе си отрича. Принципа Чехов формулира лаконично: „Водя действието тихо и кротко и... изведнъж удрям по лицето.“¹³

В ранните фабулни разкази мотивът за грешката (маската) има много важна роля. Докато социалната и съсловната значимост на героя не е известна на обкръжаващите го, дотогава той си остава „човек в маска“, оценяват го според поведението и постъпките му. Снеме ли се маската обаче, всичко се преобръща: „Маска“ (1884); „Дебелият и тънкият“ (1883); „Пресолил“ (1885). С грешката, с маската Чехов създава понякога голямо вътрешно драматично-психологическо напрежение в ранните си разкази — когато нарочно отдалечава момента на разгадаването, на смъкване маската. В „Хамелеон“ (1884) неговият герой е в мъчителна вътрешна борба, мъчителна е неясната ситуация, продължаващата неизвестност. Така е в „Пресолил“ (1885), „В банята“ (1885) и „Дебелият и тънкият“ (1883), „Шило в торба“ (1883), „Mori d'elle“ (1883), където смъкването на маската твърде се бави, неизвестността продължава, създава вътрешно напрежение, за да се разреши съвършено неочаквано, с внезапен обрат да се открие реалността. Мотивът на грешката, маската дава възможност на писателя да изведе от нелепия като видимост факт грандиозни философско-нравствени и обществено-социални внушения.

Ранният Чехов не просто използва ярката напрегната фабула. Той я усложнява, често натрупва не една маска, не едно недоразумение, грешка, загадка, но така, че те

¹⁰ А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилового исследования. Изд. 2. М., Художественная литература, 1966, с. 177.

¹¹ Л. Гроссман. Ранний жанр Тургенева. — В кн.: От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., Современные проблемы, 1926, с. 254.

¹² В статията работим с понятието „фабула“: система от събития, осъществяващи сюжета, изобразяващи характерите и т. н.; „сюжет“: повествователна ядка.

¹³ А. П. Чехов. Цит. издание, т. XIII, с. 372.

отвътре се осветляват една друга и в крайна сметка връщат разказа към изходната ситуация. Така е в разказите „Ботушите“ (1886); „Шило в торба“ (1883); „В тъмнината“ (1886); „Нощ на гробището“ (1886). В тях писателят се стреми не просто към загадката, а към пълна непонятност на ситуацията. И затова задържа, отдалечава разрешаването до края. В ранните си разкази Чехов е изключително изобретателен по отношение на фабулата, фантазията и остроумието му са неизтощими: „В банята“ (1883); „Нощ на гробището“ (1886); „Неудача“ (1886). Той много често подвежда героя си, а с него и читателя, като изправя пред тях мнима маска, мнима загадка и така проверява още веднъж и героя си, и читателя („Шило в торба“ — 1885). Ранният Чехов е майстор на фабулата, „велик фабулист“ по думите на Н. Берковски.¹⁴

Но яркото присъствие на фабулата е особеност предимно на ранното творчество. Колкото повече шлифова перото си Чехов, колкото по-зряло се оформят естетическите му виждания, представата за света и хората, толкова повече писателят се отдалечава от фабулата, по-често съзнателно я изключва от поетиката на разказа, свежда до нула ролята ѝ в повествованието. Промяната е израз на зряла творческа позиция: да се показва животът такъв, какъвто е — в неговия делник, в повтарящото се, в обикновеното му течение. Затова Чехов освобождава разказа си от външно напрежение и драматизъм, съзнателно полага усилия да снижи, дори да ликвидира въздействието на фабулата, на интригата върху читателя. Живота — такъв, какъвто е, — Чехов вече се стреми да покаже преди всичко чрез възприемането, чрез преживяванията на героя. „Нали хората в живота не стрелят в себе си, не се бесят, не се обясняват в любов всяка минута. И умни неща не говорят всяка минута. Те повече ядат, пият, флиртуват, говорят глупости... и трябва това да се види... да се пише така: хората идват и си отиват, обядват, играят карти... не защото това е необходимо на автора, а защото е така в действителния живот.“ Чехов иронично пита: „Защо трябва да пишем как някой си влиза в подводница и заминава за Северния полюс да търси там примирение със света, а любимата му с трагически вопъл се хвърля от камбанарията? Всичко това е лъжа, това го няма в действителността (в реалния живот — б. м., Р. К.-Д.). Трябва просто да се пише за това как Пьотр Семьонович се оженил за Маря Ивановна. Ето, това е всичко.“¹⁵ Тези мисли на писателя обясняват охладняването към фабулата — „това го няма в живота“. За него в обикновения поток на живота, в познатото и делничното е скрит истинският драматизъм. Наистина не ярък, почти невидим, скрит дълбоко в сивото течение на делника. Безфабулните произведения на Чехов разкриват именно този драматизъм. За него най-важен предмет на изображение в изкуството е животът в неговото течение, в делника, преживяван от героя. Затова незначителните наглед събития, делничните чувства и разговори са много важни — те са животът. Тази мисъл идва и пряко от произведенията: „Цялото същество на човека се състои от усещане за глад, студ, обиди, загуби и хамлетовски страх пред смъртта. В тези усещания е животът: можеш да не се примиряваш с него, да го ненавиждаш, но не можеш да го презираш“ („Палата № 6“).

Както за фабулата, чеховското разбиране за ролята и значението на сюжета е подчертано нетрадиционно. Той се откъсва и от предшествениците си, и от съвременниците: „Не са нужни никакви сюжети. В живота няма сюжети, в него всичко е в едно: дълбокото — с дребнявото, великото — с нищожното, трагичното — със смешното.“¹⁶ Но когато казва това, Чехов очевидно мисли много по-широко, не отрича сюжета, не се отказва от него изобщо. Писателят има предвид повече фабулата: „Сюжетът трябва да е нов, а фабула може и да няма“ (XIV, 312). При това природата на фабулата у Чехов към края на 80-те години е такава, че-закономерно води към отмирането ѝ като елемент на поетиката още от разкази като „Анюта“ (1883), „Върба“ (1883) към „Художество“

¹⁴ Н. Я. Берковский. Цит. издание, с. 59.

¹⁵ А. И. Куприн. Памяти Чехова. — В сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1957, с. 563.

¹⁶ И. И. Потапенко. Несколько лет с Чеховым. — В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Цит. изд., с. 351.

(1886), „Потаена скръб“ (1886), „Нешастие“ (1886) и др. В произведенията от онова време тя отслабва, развива се, губи същинския си смисъл, неуволимо се слива с вътрешните връзки на разказа — тези, които представят вътрешния живот на героите. Фабулата става познание, осмисляне на събитията, тя открива процеса на развитието им. Такъв процес на осъществяване на събитията, на развитие няма в по-късния Чехов разказ. На негово място идват процесите, събитията, движението в съзнанието на героя. Затова фабулата отпада, остава сюжетът, създаващ усещане за делника на живота, за монотонното му течение и в същото време — откриващ дълбокия драматизъм, трагизма. Чехов се освобождава от фабулата, като усъвършенствува майсторството си, отсъствието ѝ в по-късните му произведения се превръща в доказателство за „сюжетното майсторство“, за „сюжетната дарба“ на писателя.

Разказът, макар и без събития, без особени движения на повърхностния видим план, у Чехов става дълбоко драматичен. Но драматизма на човешките отношения, на отчуждението у хора като че ли близки, неспособността да бъде разбран другият човек, затвореността в личното и невъзможността да се излезе от него — този драматизъм писателят не извежда в традиционни сюжетни събития и ситуации. „Животът на героя, жив о т ъ т, а не самият герой. . . излиза на преден план в произведението, животът е главен предмет на изображение.“¹⁷ Драматичното е в делничното, в обикновените, повтарящи се, взети от живота ситуации. „Хората обядват, просто обядват, а в това време се гради щастието или се развива животът им“ (Чехов).

Елин Пелин, художник, много тънко чувстваващ нуждите и изискванията на времето, избира със съвършен усет този, колкото органичен за него самия, толкова и актуален жанр, създава „български вариант“ на най-съвременната малка белетристична форма. Сходният с Чехов тип художествено мислене, новелистичният талант и ред други особености на художественото виждане за света закономерно представят отношението на българския писател към Чеховия разказ като своеобразна изходна позиция в собствените му творчески търсения. Чеховият модел разказ е образец, но и повод, и предизвикателство за постигане на свой, елинпелиновски модел, ярко самобитен, национален. Близостта на Елин Пелин с Чехов като фактор в творческото му развитие, като сложно и многопосочно естетическо въздействие не е изследвана в необходимата дълбочина. Особено — конкретните прояви на типологическото сходство, машабите и същината на естетическите връзки, близостта и отликите в предпочитанията от двамата творци жанр на разказа, особеностите на поетиката. Такова изследване засега няма.

Отношението фабула — сюжет в разказа на Елин Пелин не е било предмет на изследване, въпросът не е поставян. Авторите на немалкото разработки за творчеството на българския писател си служат почти изключително с понятието сюжет, работят само с него. Наблюденията ни над разказите му обаче, особено в плана на дирене сходствата и отликите с Чеховия разказ, показват в нова светлина строежа на Елинпелиновия и убеждават, че и той върви от фабул и ни (по-ранни) към безфабулни разкази („Гуслар“ — 1901; „Изкушение“ — 1902; „Селско чудо“ — 1903). Неговата фабула не е така ярка, напрегната и ефектна, както в ранните разкази на Чехов, но тя несъмнено присъствува в разказите, има я. По отношение на фабулата двамата писатели са и близки, и различни. Елинпелиновата е като че ли по-приглушена, нейното движение е по-плавно и меко, реди са внезапните обрати („Пролетна измама“ — 1904; „Изкушение“ — 1902). Но и те са несъмнена реалност в разказа му. Има произведения, в които откриваме чеховския принцип на „удар в лицето“ на читателя, съвършено неочакван обрат. Така е в разказите „Пролетна измама“ (1904); „Гост“ (1903); „Адвокат“ (1904); „Нешастие“ (1905). За разказа на Елинпелин д-р Кръстев въвежда термина „coup de théâtre“, с елемент на упрек, на негативна оценка, идващ от специфичните позиции на критика. Ако сравним фабулите Елинпелинови разкази, същината на фабулата в най-общ план е сходна с „преходната“ фабула на Чеховите произведения, когато писа-

¹⁷ В. Я. Линков. Особенности фабулы в прозе Чехова. — В сб.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1978, с. 79.

телят постепенно се освобождава от нея, смекчава остротата ѝ. Очевидно Елин Пелин избира такава фабула, опростена и близка до живота, за да се освободи по-късно от нея, да я измести напълно от повествованието и да се ориентира към строг, единен сюжет.

За разлика от фабулата сюжетът за Елин Пелин е не просто елемент, а може би най-важно съсредоточие на повествованието. Но и той като руския писател търси сюжет, който най-плътнo би го свързал с живота, би разкрил най-вярно света на българина, характера, проблемите, конфликтите. Елин Пелин е реалист в най-точния смисъл на думата, той стои здраво на земята и търси типичен сюжет. Изключителното, необичайното са чужди на неговата естетика, не са предмет на художествените му търсения. Писателят често подчертава, че сюжетът за него има основно значение, той е зърното, от което ще се развие произведението. „За да напиша един разказ, аз трябва първо добре да съм обмислил сюжета на разказа. Това е все едно да знаеш къде отиваш. Това значи да знаеш много добре края на разказа и какво искаш да кажеш на читателите с този край. . . Преди да почна да пиша, аз винаги съм търсил един познат сюжет. Той трябва напълно да е узрял в главата ми и с този сюжет, вече познат и изяснен от мене, аз търся да кажа нещо.“¹⁸

В подчертаното внимание към сюжета, в предпочитанието към него („героите трябва да ги приспособява човек към сюжета“ — б. а., Е. П.) се проявява не само свособразното естетическо виждане на художника Елин Пелин. В него се проектира специфичното неповторимо елинпелиновско възприемане на света, на сложната взаимовръзка „живот — човек“, „действителен свят — човек“, „обстоятелства — човек“. Обстоятелствата стоят над човека, реалният живот решава човешката съдба. „Зад категоричния примат на сюжета над героите стои приматът на света над хората, приматът на събитието над участниците: стои дълбокото убеждение на Елин Пелин, че животът се развива независимо от хората. . . следва своята закономерност.“¹⁹ Това осмисляне на отношението „човек — живот“, макар и изразено своеобразно, елинпелиновски, е много сходно с чеховското извездане на живота над героя: животът, не героят е на пръв план, животът е главното. За руския писател съсредоточие на сюжета е *течението* на живота, за Елин Пелин животът е фокусиран в сюжета, героите само се „приспособяват“ към него.

Сюжетът у българския писател и в ранните, и в късните му разкази е сюжет-събитие, едно-единствено, „случка“, по думите на писателя, която събира нишките на повествованието. Това е особеност на всички Елинпелинови разкази — от „Ветрената мелница“ (1902) и „Андрешко“ (1903) до „Спасова могила“ (1905), изградени върху едно събитие, изчерпващи се в него. Сюжетът, „случките“ са редови, взети от делничното течение на живота — надиграването, сблъсъкът с бирника, смъртта на детето. В тях няма нищо изключително, те са част от живота. Те са с т и н с к и. Смишълът на делничното, на обикновено житейското у Елин Пелин е много близък до този, който открива в него Чехов. Но Елин Пелин е много по-конкретен, той по-здраво е стъпил на земята и наистина изчерпва сюжета със случката: с бягството на съмнителния гост от „Гост“ (1903), смъртта на Пенка от „По жътва“ (1904), убийството на Войка от „Лепо“ (1905) и т. н. За разлика от него Чехов оставя сюжета, случката почти винаги (и в най-ранните разкази) отворени, нерешени докрай и така отвежда от нея към големи нравствено-философски и обществено-социални въпроси „Върба“ (1883); „Анюта“ (1883), „Мъка“ (1885); „Нещастие“ (1886); „Художество“ (1886) и др.

Наблюденията над композицията на Чеховия и Елинпелиновия разказ потвърждават сходствата в естетическите виждания на писателите, в разбирането им за строежа на разказа. И двамата настойчиво се дистанцират от всичко онова, което според тях е излишно в прозата, стремят се към хармонично съотношение на отделните елементи в произведението. Чехов много категорично формулира разбирането си за разказа с думите: „Според мен, като го напишеш (разказа, б. м., Р. К.-Д.), трябва да задраш началото и края. Там ние, белетристите, най-много лъжем.“²⁰ Началото на

¹⁸ Елин Пелин. Събрани съчинения, т. 10, с. 177.

¹⁹ И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975, с. 18.

²⁰ А. П. Чехов. Цит. издание, т. IX, с. 179.

Чеховият разказ много остро противоречи на привичното, традиционно начало. „Обикновено начинаещите се стараят, както казват, „да въведат“ в разказа и половината от това, което пишат, е излишно. Трябва да се пише така, че читателят без пояснения от автора, от хода на разказа, от разговорите на персонажите, от постъпките им да разбере за какво става дума.“²¹ Руският писател освобождава разказа от задължителното по-късо или по-дълго въведение. Неговият разказ няма предистория: „В една прекрасна вечер не по-малко прекрасният чиновник Иван Дмитрич Червяков седеше на втория ред кресла и гледаше „Корневилските камбани“. Гледаше и изпитваше върховно блаженство. Но изведнъж...“ („Смъртта на чиновника“ — 1883). Встъплението е пределно стегнато или дори го няма, експозицията става по-лека, понякога изчезва: „Шшт... Да влезем в портiernата, тук не е удобно... Ще чуе...“ („Депутат или...“ — 1883). Дори тогава, когато встъплението или въвеждащите описания са абсолютно необходими, писателят ги внася много скъпернически. Началото на разказа му е динамично, всичко е устремено към действието, в действието, в движението напред. Често Чехов започва разказа си, както той сам казва, „от средата“ — така, сякаш читателят познава вече ситуацията: „Протекция“ (1883); „В банята“ (1883); „Сън“ (1885); „Володя Големия и Володя Малкия“ (1893). Това му дава възможност много бързо да съсредоточи вниманието върху същината на разказа, да „даде на читателя в началото толкова информация, колкото е необходима, в никакъв случай повече.“²² В художествената практика на разказвача Чехов тази принципна особеност е израз на нежеланието да „подскаже“ на читателя, да не допусне намек за събитията, които ще бъдат ядро на повествованието. В това отношение Елин Пелин се дистанцира ясно от Чехов, той внася чисто свое тълкуване на въпроса за „количеството информация“.

В сравнително късните си разкази писателят продължава да следва този свой принцип. Още в началото Чехов поставя акцента на делничното, на отсъствието на събития в историята, която разказва. Понякога в произведенията има „фабулни“ събития, които мотивират, обясняват основата на разказа. И за да не наруши хармонията, единството на творбата, без да се отрича от собствените си естетически закони, Чехов ги стяга, концентрира ги в своеобразни белетристични ремарки, понякога скъпернически ги извежда в началото на разказа като кратки характеристики на героите: „Лекомислената“ (1892); „Къща с мансарда“ (1896). Началото на разказа настроява читателя за обикновено, безсъбитийно повествование. Изходната ситуация е спокойна, обикновена, писателят незабележимо, меко включва читателя в нея. При това за него като че ли е все едно откъде ще започне разказа и къде ще го свърши, в кой момент от делника на героя. Това е свършено непознато за руската и световната проза и стъписва критиката.

Н а ч а л о т о на Елинпелиновия разказ е сходно с това на руския творец, лаконично и сдържано. Българският писател поразява с непозната дотогава за нашия разказ динамика, стремителност, чисти очертания и лаконизъм на композицията. Елин Пелин е немногословен, стегнат и бърз, когато води читателя към събитието — същината на разказа, изведнъж като че ли потопява читателя в атмосферата на своята „случка“. Наистина казва повече от Чехов с началото и с това още веднъж потвърждава своя прочит, своя вариант на новия модел разказ — и близък, и различен от руския. Неговото начало очертава контура на „случката“, нахвърля най-важните штрихи: обстоятелства, място, характер на героя, намеква за посоката на действието, за емоционалния тон. Всичко това Елин Пелин постига много енергично, обикновено само с няколко изречения, които синтезират традиционната класическа експозиция. Първите изречения обикновено са достатъчни, за да се завърже действието: „Рано една есенна утрин из село се разнесе пронизителен женски писък. Из улиците тичаше като замаяна Нена, невестата на Кольо Загорчето, боса, гологлава, с разкубана коса. Лицето и ръцете ѝ бяха оцапани с кръв, която извираше някъде от главата, течеше на широки браздулици по бледния образ и капеше по кирливата пазуха. Нена тичаше, реवेशе с всички сили и викаше на всеки срещ-

²¹ С. Шуклин. Из воспоминаний о Чехове. — В сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Цит. изд., с. 461.

²² John Boland. Short-story writing London — New York, Boardman, cop. 1960, p. 30.

нат: „Хораа, пребиха ме. Моят мъж ме преби!“ („Невеста Нена“ — 1905). Тази особеност, краткостта откроява много силно Елинпелиновия от съвременния му разказ, показва го като творец от нов тип, с ново, модерно разбиране за структурата на жанра. „Там, където за Елин Пелин са нужни три-четири страници, за да изчерпи разказа си, на Йовков едва стигат да го започне“ — отбелязва И. Панова.²³

Но макар и пределно стегната, експозицията винаги присъствува (с едно-две изключения) в разказа на българския писател. Неговият стремеж към лаконизъм има различни от Чеховите очертания, „случката“ в българския разказ е конкретен отрязък от времето със свое начало и край. В Елинпелиновото решение на този композиционен елемент — началото — много силно се проявява новаторското, но и подчертано самотбитно, свое естетическо виждане за разказа. Нашият творец отново е близо до Чехов и едновременно с това — на свой път. Стремещът му към пестелив, но с голям вътрешен смисъл изказ, към повествование, в което подтекстът носи същината и предизвиква читателя към сътворчество, го разкрива като творец-новатор, който по своему чувствава и постига най-новите тенденции в световната белетристика.

Позициите на Елин Пелин са сходни с тези на руския писател, който се „доверява“ на усета на читателя и смята, че разказът може да започне „от средата“. Това прави и Елин Пелин в разказите „Искушение“ (1902), „Андрешко“ (1903), „Спасова могила“ (1905). Наистина Чехов отива много по-далече в художествените си прозрения, по-стремително и дръзко реформира традиционната представа за жанра, прекрачва утвърдените му канони и създава своя, чеховска поетика. Нашият писател, макар и да следва основните й принципи и да постига сходни решения, не я повтаря. Той търси и създава свой, елинпелиновски вариант на новия разказ. Оттам и отликите в прочитата, в ролята и функцията на отделните композиционни елементи. Същинското начало на неговия разказ, колкото и стегнато да е, освен първите една-две въвеждащи фрази почти винаги включва и т. нар. „лирико-пейзажен къс“ (И. Панова), който носи емоционалния смисъл на казаното в началото, дава емоционалния тон на разказа. В „Спасова могила“, след същинската експозиция, след началните думи: „Дядо Захари върви полека и крепи на гърба си малкия Монка. Той е скопчил сухите си ръце около шията му...“, следва: „Слънцето вече захожда. Наоколо из миризливите ливади, из зелените нивя, из храсталациите и тъмните кории, които се простират надалече, тайнствено и с въздържано дихание дебне нощта.“ В разказа „Лепо“ (1905) след първите две изречения: „Младият войник Лепо Гьоргин се връщаше уволнен за лятната работа на село. Той се отби от широкия път и се спусна...“, следва: „Тежка юнска жега трепереше във въздуха и всичко омърлушено мълчеше в задухата. Само воденицата в дола, като едничко живо същество, шумеше непрестанно, и еднообразното тракане на кречеталата се носеше далеко из тихата и безучастна околност.“²⁴

Пестеливо и скъперническо е Елинпелиновото въведение в разказа, особено ако го сравним с Вазов и Йовков, където началото е усложнено с философски мотиви, с психологически състояния, ретроспекции и т. н. Елин Пелин със стремително начало въвежда в повествованието и води по ясен, прост, без отклонения път, „пуща разказа по течението на действието, и то по талвега му, който ще го изведе най-пряко и бързо към целта“ (И. Панова). В „Адвокат“ (1904) писателят наистина „изведнъж“ потопява читателя в „случката“: „Окръжният съд заседаваше в пълен състав. Гледаше се делото на Митре Марин от село Горосек, когато съседът му Петър Марин съдеше за убийството на някакъв си кон.“ И токова — изчерпваща експозиция в две изречения. Както вече споменахме, сравнен с Чехов, българският писател казва повече за читателя, „подказва“, подготвя го, намеква за това, което ще се случи. Много често успява да направи това с „пейзажния къс“ в началото. В „Гост“ (1903) например за „недобротото“, което ще се случи, подказва пейзажът: „Мъглива и тъмна нощ лежи над грешната земя. Селцето,

²³ И. Панова. Цит. издание, с. 10.

²⁴ Елин Пелин. Събрани съчинения, т. 2, 138—162.

стреснато от внезапно настъпилия есенен студ, в уплаха се е смълчало в мъглата и мрака.²⁵

Руският разказвач се стреми към краен лаконизъм, той държи с нищо да не „подскаже“ посоката на действието. В името на това понякога, както вече споменахме, той често започва разказа „от средата“, сякаш читателят е запознат с обстоятелствата, за да насочи след това много бързо, да съсредоточи вниманието върху същността („Проекция“ (1883); „Неудача“ (1886)). В по-късните си разкази Чехов дори изиася събитията навън, зад рамката на произведенията, за да постигне лекота и стремителност. Незабележимо, делнично е началото, както и това на Елин Пелин. И в тази делнична ситуация плавно и неуловимо писателят въвежда героите си. При това по отношение на героя той проявява пристрастие и избирателност, които на пръв поглед са малко странни. Писателят не се стреми да очертае релефно, ярко да отдели героя си от обкръжаващия го делник. Чеховите герои са в повечето случаи част от делника, от монотонното течение на живота.

Елин Пелин не се стреми към обобщение от такъв тип. Неговите герои се проявяват в конкретното събитие-случка. Писателят не поставя акцента на обобщаващия смисъл на сюжета и оттам — на героите. Те, както и Чеховите персонажи, са в делника, но Елинпелиновият делник не е равнозначен на Чеховия. Той е неповторимо конкретен, зрим и ярък, съсредоточен в събитието, релефни и неповторимо индивидуални са героите му. Докато у Чехов те сякаш се разтварят в делника — проекция на голямото, равно течение на живота, Елинпелиновите персонажи са ярко индивидуални, колоритни, живи, у тях „характер-, чувство, мисъл — сами блясват“.

Проява на специфично възприемане на света и естетическо виждане е нежеланието на Чехов да отдели героя си от обкръжаващото го, да му даде неповторими, индивидуални черти. То понякога предизвиква странни оценки. „За Чехов животът има един-единствен цвят. Персонажите му нямат ясно изразена индивидуалност, като хора те очевидно не го интересуват“ — отбелязва С. Моам.²⁶ Същност става дума за оригинално чеховско решение на проблема за индивидуализацията. В разказите му то се проявява като отрицание на индивидуалното, Чехов съзнателно подчертава не особеното, това, което отделя героя от другите, а общото. В същото време Елинпелиновият герой е индивидуалност — конкретна, неповторима, ярка с естествените си човешки качества. Той се очертава винаги релефно, зримо в света, който го заобикаля, още в самото начало на разказа. Принципът на индивидуализация при него е друг.

Известно е, че към литературните канони Чехов се отнася твърде nihilistically, повече от всичко той ненавижда шаблона и се бори с него. Тази борба с „литературната щампа“ се проявява в новата структура на разказа, в чисто чеховския прочит на отделните елементи в строежа на произведениято. В много негови разкази отсъства такъв абсолютното задължителен елемент като *у д л м и н а ц и я т а*. Тя е обикновеният, традиционен начин за изчерпване на разказа. Но у Чехов началото и краят, завръзката и развързката неуловимо преливат едно в друго, без ярък повествователен взрив. При това вътрешната динамика, напрегнатостта на разказа се запазват напълно. По този повод Дж. Голсуърти пише, че разказите на Чехов нямат нито начало, нито край, а „само среда и са като костенурка, която крие и опашката, и главата си в черупката.“²⁷ Много точна и образна е формулировката, тя синтезира най-важното, най-характерната особеност на Чеховата композиция — монолитността ѝ, хармоничната и здрава вътрешна спойка. Преходът от завръзката към действието, към развързката е естествен и неуловим, действието органично, незабележимо преминава към разрешението на ситуацията, към финала. Отсъствието на кулминация размива, заличава границите между отделните елементи на разказа, внушава усещане за вътрешно единство и хармония.

²⁵ Елин Пелин. Собр. съч., т. 2, с. 189.

²⁶ С. Моам. Равносметката. С., 1973, с. 117.

²⁷ Вж. М. Шерешевская. Английские писатели и критики о Чехове. Литературное наследство. Т. 68. М., 1960, с. 810.

Елин Пелин има доста разкази, в които разрешава ситуацията чрез кулминация. Той още в началото води към значителна случка или събитие: „Напаст божия“ (1901); „Ветрената мелница“ (1902); „Зла съдба“ (1905); „Лудата“ (1905). Но твърде много са произведенията, в които той последователно игнорира традиционната роля на кулминацията. Неговият разказ просто се оказва твърде бърз, твърде стремителен, за да се гради върху класическите опорни точки на жанра. Както Чехов и българският писател върви много директно към същността, показва събитието в най-ярката му проява или мигове преди нея. В „Лепо“: „Остър пронизителен писък изпълни дола, даде отчаяно ехо и като нажежен тел проби Лепо от главата до краката. Той хвърли пушката и побягна като безумен. Вечерта намериха на речния бряг голото тяло на Войка, кърваво и мъртво. На другия ден селяните научиха, че Лепо отишъл в града, предал се на властта и разправил всичко.“²⁸ Така е и в „Андрешко“ (1901), и в „Престъпление“ (1904), и в други разкази.

Желанието на Елин Пелин да постигне най-пълно разкриване, да представи и изчерпи случката-събитие „изведнъж“, закономерно го отвежда до непознато дотогава за българския разказ сливане на елементите, до преливането им един в друг. Кулминация от класическия чист тип, ярко драматична, събитийна е изключение в разказите му. Но дори и тогава тя някак неуловимо се сплита с развързката, с финала. Кулминация-развързка — така най-общо може да се определи този елемент в разказа на Елин Пелин. Повествователният взрив е нещо рядко при него: „Престъпление“ (1904), „Лепо“ (1904), „Любов“ (1903) — убийства, самоубийство. Но разказът му не губи нищо от вътрешната събитийност, от динамиката и пълнотата на внушението. Оттам идва усещането за единство, стройност и монолитност на композицията. Това личи в разкази, в които видимо като че ли нищо не се случва — „Кал“ (1903), „Бездомник“ (1904), „Мечтатели“ (1910). Пристрастието на Елин Пелин към стегнатия, едносъбитийен разказ, стремежът му да изчерпи събитието „на един дъх“ създават леките и неуловими преходи от завръзката към действието, оттам — спонтанно и естествено — към разрешението, към финала: „Задушница“ (1903); „Спасова могила“ (1905); „Мечтатели“ (1910). Монолитността на Елинпелиновия разказ, вътрешното единство и хармония, осъществени новаторски, са най-ярката проява на оригиналния, дързък повествователен талант, на белетристичното перо, самотитно и ново, което естествено и леко се включва в очертавания от Чеховия разказ поток на световната проза на XX век.

В творчеството на Чехов има твърде странни и неочаквани от гледна точка на литературната норма неща, но новото винаги е проява на закономерностите на художественото мислене, на представата за формата, за жанра. Това достатъчно отчетливо личи в естетическите решения за жанра на разказа, за елементите на композицията и съотношението помежду им. Ф и н а л ъ т е последният елемент в строежа на разказа и също е решен поновому. В създаденото от Чехов — не само в разказа, но и в драмата тургията му — могат да се очертаят два типа финали: фабулен, който решава изходната ситуация, тоест — развързка, и втори тип — безфабулен. Този тип, много характерен за по-късния Чехов разказ (от последното десетилетие), не носи разрешение на основната изходна ситуация, финалът не променя нищо — конфликтът, проблемите на героите остават нерешени, открити.

Фабулният финал е характерен за ранния Чехов, за разказите, които се състоят само „от начало и край“. Това са резки, неочаквани, изненадващи читателя финали, алогични понякога. В по-късните произведения, когато разказът става по-спокоен (изчезват събитията, външното напрежение), финалът също е спокоен, равен. Той не носи разрешение, не носи отговор, в него отново, непроменена, се появява изходната ситуация. ... край на разказа (у Чехов, б. м., Р. К.-Д.) се възприема не като завършек на ситуацията, а като завършек на мисълта. Понякога завършекът на ситуацията може да съвпадне със завършека на мисълта, понякога — не“.²⁹ В късното творчество на Че-

²⁸ Елин Пелин. Цит. издание, т. 2, с. 16.

²⁹ С. Антонов. Писъма о расказе. М., Советский писатель, 1967, с. 126.

хов, от края на 80-те години, все по-чести са този тип финали. Дори когато подготви второто издание на ранните си разкази, писателят смекчаваше остротата на финалите, прави ги по-дълги, включва в тях повече размисъл („Анюта“ — 1883; „Художество“ — 1886).

В разказите от 90-те години финалите са спокойни, с „въздушно спокойствие“ (Голсуфтри). Общо за произведенията от този период е характерна т. нар. „отворена композиция“. Финалът не завършва действието, не разрешава конфликта. Не възможността за разрешаване е много важен момент за писателя не само в естетически план, като нов елемент на поетиката, но и в обществено-философски план. Чехов прави многозначен жанр на разказа, осмисля го поновому. От една страна, с този тип финал той разширява временния обхват, временни граници. Разказът се вмества в някакъв отрязък от време с доста определени очертания, но в същото време произведението излиза от тази конкретна рамка. Действието е започнало преди началото на разказа, продължава и след финала. Чехов се връща към изходната ситуация, слива началото с финала. В това е и нравствената, и обществено-социалната оценка за времето, в което живее писателят, за руския живот. С финала художникът подчертава, че проблемите са неразрешими. Животът не спира, продължава, а с него остават конфликтите и проблемите. Но това не са безнадеждни финали, в тях тъгата е просветлена, обърната към бъдещето: „В минутите, когато ме измъчва самотата и ми е тъжно, аз си спомням миналото и кой знае защо, малко по малко, започва да ми се струва, че за мен също си спомнят, чакат ме. . . и ние ще се срещнем. . . Мисюс, къде си?“ („Къща с мансарда“ — 1896). Финалът отваря вратичка към бъдещето, надмогва страданието, безнадеждността: „И неизказано сладко очакване на щастието, непознато, тайнствено щастие ме завладява малко по малко и животът ми се струва чудесен, пълен с възхитителен смисъл“ („Студент“ — 1894).

Ако за Чехов е все едно кога, как ще пресекне действието, ако той явно не зачита традиционното значение на финала, за нашия писател то е много важно. Какъв ще бъде краят на разказа, това означава твърде много за Елин Пелин. „Работата в разказа според мене е да му знаеш края, да знаеш как трябва да свърши. Пътникът, ако не знае къде отива, ще излезе на друго място. Трябва точно това да знаеш.“ Финалът на Елинпелиновия разказ има важно композиционно значение и то не е формално. Краят затваря произведението, но той решава и проблема на разказа, разрешава изходната ситуация. Затова и много често финалът се слива с кулминацията — върховият момент оговла, разкрива смисъла на събитието, едновременно с това го и решава. Но за Елин Пелин финалът не е просто завършек, той е важен за писателя момент, защото с развързката, с края авторът казва онова, което е искал да каже на читателя. Както той самият казва: „По-хубаво е да знаеш края, отколкото началото. Началото все ще се налучка, а краят трябва да те ръководи винаги, защото в края ти искаш да кажеш нещо на хората.“³⁰ С това, какво ще стане с героите, как ще завърши „случката“, е съсредоточена цялата задача, смисълът, същността на разказа у Елин Пелин — „да кажеш на хората“: „Любов“ (1903); „Престъпление“ (1904); „Спасова могила“ (1905). Неговите разкази „казват“, „показват“ живота. В тях писателят улавя, рисува своето време. Елин Пелин е в много по-голяма степен затворен, потопен във времето си, в настоящето, отколкото руският творец. В Чеховите произведения бъдещето неизменно и многозначно присъства като мечта, копнеж за друг живот и като мярка за стойностите на човека и живота. Разказите на Елин Пелин не внушават усещане за бъдещето. Докато Чехов настойчиво се отблъсква от настоящето, от делника, стреми се да се изтръгне от него, Елин Пелин е съсредоточен, настоящето е постоянният предмет на художествените му изследвания. Подчертано конкретен, писателят следва жизнената правда от много ясно очертана обществено-социална позиция. Социалното е ядро на разказите, атмосфера, въздух, който обгръща героите, обуславя характерите и постъпките. Елинпелиновското възприемане на света определя и неговата затвореност

³⁰ Елин Пелин. Беседа с писателите. Цит. издание, т. 10, с. 178.

към бъдещето. Особено ако го сравним с Чеховия разказ и финали. За нашия писател конкретността, ясно изказаният смисъл на нещата, социалният им корен са необходимост — дълбоките психологически проекции, философско-нравствените обобщения не са в сферата на художествените му търсения, „коренното и неизкоренимо социално-тенденциозно виждане на Елин Пелин е негова жизнена школа, изкристализирала в мироглед, станала второ зрение на художника, адекватно преминала в творческа система, майсторство, стил.“³¹ Тази особеност на Елин Пелин определя и очевидното му пристрастие към конкретни и ясни (предимно) финали, действителни завършени на разказите. Неговият финал изведнъж, внезапно и категорично решава ситуацията. В „Любов“ (1903): „Хората се трупаха и питаха какво накара това младо и добро момиче да забие нож в сърцето си. Един старец, като се прекръсти, рече: „Ние сме стари. . . Не можем да разберем младите сърца.“

Предпочитаният от писателя тип финал не се приема твърде и му спечелва рано упреците на критиката. Когато през 1907 г. д-р Кръстев изрежда слабостите на Елин-пелиновия разказ, подчертава: „отсъствие на органическа цялост“, „неумейане да свършва — да „развърже“ разказа със същите средства, със същите сили, с които е построил своята работа“, „неспособност да даде естествен — в психологическо и художествено отношение завършек“ и най-вече „фалшив вкус към неожиданности и sour de théâtre.“³² При това развързката у Елин Пелин често, макар и невинаги, съпада, слива се с действителния завършек на разказа, с момента, в който трябва да се постигне най-голямо внушение. Финалът в неговия разказ, ако и да оставя понякога момент на размисъл, винаги променя, решава, ликвидира изходната ситуация. В този смисъл нашият разказвач като че ли добросъвестно следва предписанията на класическата поетика на разказа, решава по своему, различно от Чехов елемента „финал“.

Друг е въпросът, доколко завършекът на ситуацията у Елин Пелин е завършек и на мисълта. Защото разминаването между решение на ситуацията и решение на мисълта, на идеята, така характерно за Чеховия разказ, откриваме и у Елин Пелин. Понякога решението на ситуацията не е решение на идеята, ситуацията се разрешава, но идеята остава. Например в „Мечтатели“ идеята, мечтата пронизва и финала: „— Да имам разковниче. . . — каза Рустем. — И като стана, погледна слънцето, тръгна из ливадата. . . Денят се беше смълчал и със спрял дъх се бе заслушал в мечтателната песен на реката. . . Един кълвач удари рязко няколко пъти по кората на една стара върба и също се заслуша.“ („Мечтатели“ — 1910). Наистина не става дума за повтаряща се особеност на разказа на българския класик, но тя може да се открие в някои от най-добрите („Спасова могила“ — 1905; „Мечтатели“ — 1910; „Нане Стоичковата върба“ — 1912; „Първи сняг“ — 1911) и е свидетелство за новаторски повествователен маниер, за зрялост и свобода от литературния канон на разказа. Нещо повече — за казана от българския писател своя дума в създадената и утвърдена вече от Чехов лаконична малка форма.

Много често обаче финалът у Елин Пелин е от типа финал-кулминация. Той е бърз, рязко прекъсва повествованието, слага край на действието като стремителен и лаконичен, внезапен, но не и неочакван за читателя л о г и ч е н взрив („Гост“ — 1903; „Син“ — 1922). С този завършек — внезапен, но логичен — българският разказвач се отделя от Чехов, който особено в ранните си разкази се стреми да доведе изненадата докрай, да завърти в съвсем неочаквана посока действието, рязко, с „удар“ да завърши своята история. Руският писател тръгва от финала-сътресение, финала-изненада в ранните си разкази към умиротворения, спокоен и философски финал-размисъл. Елин Пелин рядко пропуска възможността да доведе разказа докрай по класическия начин, да „каже нещо“ с финала, с епилога. Но и той има произведения с финали, сходни с познатата от Чехов изненадваща, неподказана с нищо развързка, която писателят крие до самия финал. Това, което д-р Кръстев нарича „фалшив вкус към неожиданности и

³¹ Елин Пелин. Беседа с писателите. Цит. изд., т. 10, с. 178.

³² И. Пацова. Цит. издание, с. 31.

сoup de théâtre“. Но дори този тип финал-изненада, финал-обрат има своя елинпелиновска окраска, отсенки. Докато Чехов търси внезапността, недопустимото и непредвидимото, стреми се да пресече спокойната линия на разказа със съвършено неочакван, често алогичен обрат („Смъртта на чиновника“ — 1883; „Неудача“ — 1886; „От скука“ — 1886), за Елин Пелин степента на изненада и неочакваност няма такова голямо значение. Той търси внезапното, но логичното. Най-ярко този тип финал-изненада, финал-удар българският писател постига в „Пролетна измама“ (1904), където прелялата от пролетна радост, „освободила се от черното расо калугерска душа“, обзета от „хубави мисли“ за самотната женска забрадка в полето, изведнъж се изправя пред нещо съвсем неочаквано: „На няколко крачки пред него, върху едно ниско колче се белееше на слънцето черепът на една конска глава, равнодушно гледаше отца Игнатия с празните си големи очни дупки и нахално му се смееше с едрите си редки зъби.“³³

За Елин Пелин краткостта е душата на таланта, както за Чехов, и при финалите не по-малко от другаде тя е от огромно значение. Той предпочита да закове изненадващо, да завърши разказа в най-високата му точка, да приложи в художествената си практика постигнатите нови закони на малкия жанр. Подчертано нетрадиционната концепция за литературните норми и закони, новите естетически възгледи за белетристиката и нейните жанрове, съчетани с много специфично възприемане на света са основата, върху която Чехов създава нов модел разказ, открива нови пътища и територии в изкуството на малката форма. Художествените средства, които той използва, са необикновено обхватни и това му позволява да събере на твърде ограничено пространство конфликти и събития, ситуации и характери, които художник от друг тип би могъл да разгъне само в широко епическо пространство. Непостижимият лаконизъм на Чеховата поетика синтезира огромно съдържание, важни проекции на руския живот от онова време, на човешкото битие в отделен шрих, фраза, образ. Те приличат на стегната пружина, която изведнъж се разгъва, разкрива докрай, когато се докосне до читателя. Българският разказвач следва чеховските традиции, стреми се и постига лаконизъм, повествование, в което с малко думи се казва много, постига чистота и изящна простота на разказа. Създава българския, елинпелиновски вариант на новия модел разказ, включва се в обновителните процеси, в новаторските търсения и решения на световната белетристика.

³³ К. Кръстев. Млади и стари. Тутракан, 1907, 101—102; Есе за Елин Пелин. Певец на селската неволя, 99—123.

³⁴ Елин Пелин. Цгг. издание, т. 2, с. 55.