

ЙОВКОВИТЕ ГЕРОИ ЧЕТАТ ЗНАЦИТЕ

ВАЛЕРИ СТЕФАНОВ

„Художник на видимия свят“ — това определение, дадено на Йордан Йовков от нашата критика, се утвърди през годините като една от най-представителните характеристики на писателя. Самият Йовков, както е известно, споделя пред Спиридон Казанджиев способността си да „види“ своя обект, преди да го изобрази. Искра Панова, на която принадлежи горното определение, точно характеризира визуалната нагласа на писателя, стремежа му да представя ставащите събития като виждани от някого: „Обикновено хората и обстановката се рисуват не през очите на автора, който по принцип всичко може да види и обясни, а през очите на действащото лице, така както и колкото то ги вижда в момента.“¹ Подобни наблюдения помагат на авторката да аргументира интересните си изводи за повествователното присъствие на Йовков, за неговата „дискретност“ и за „непокътнатостта“ на предаваното впечатление.

Огромните равнинни пространства на Добруджа, където обикновено замислени стоят или препускат с каруци Йовковите герои, сякаш неистина предполагат едно активно визуално възприятие, стремеж към съзерцаване на заобикалящото. „Видимият свят“ бива постоянно прочитан и оценяван, нещата в него са визуално активни и атрактивни, те непрекъснато „говорят“ и излъчват сигнали някому. Тъкмо през онова, което с очите си виждат и с останалите сетива долавят, героите на Йовков се ориентират и практически, и ценностно в заобикалящото ги, вземат решения и се подготвят за действия. Доверяването на сетивната информация (виждане, чуване, усещане), нейната разшифровка могат да бъдат открити и проследени в не един и два разказа на писателя. Внимателният прочит разкрива пред изследователя низ от еднотипни ситуации, описания, синтактични конструкции, определения и пр., които сами по себе си могат да бъдат обект на интерпретация. В случая те ще ни интересуват главно в един аспект, засягащ способите, чрез които героите разчитат света и се ориентират в него.

Едни от глаголите, най-често съпътстващи Йовковите персонажи, са „видя“, „гледа“, „чува“. Обикновено веднага след тях стоят други постоянни глаголи — „позна“ и „разбра“. Може да се каже, че двойките „видя-разбра“ и „гледа-позна“ са традиционно „общо място“ в изображението на писателя, те са „твърди“ и трайни характеристики за много от героите. Тяхното проследяване показва любопитни особености, подсказва изводи, които се разминават с някои от традиционните ни представи за Йордан Йовков.

Прочутата сцена от началото на разказа „По жидата“, когато Петър Моканина наблюдава и разпознава идващия към него селянин, може да бъде определена като кратка енциклопедия за начините, по които става разчитането на „видимия свят“. По различни поводи тя ще бъде привличана няколко пъти в настоящото изложение. Интересен е, че структурата на тази сцена се открива в редица други разкази на

¹ И. П а н о в а - В а з о в, Ели Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1988, с. 210.

За да „видят“, героите са способни на всичко, защото именно видяното ще им разясни ставащото, ще отговори на въпросите и ще разсее съмненията. Очите, казано с езика на теорията на информацията, са оня приемник, който непрекъснато се труди, за да приема и преработва сигналите, постъпващи от многоликия външен свят. От тази гледна точка е интересно да се проследят тия черти на реалността, характеризиращи се с най-висока информационна и знакова активност. С други думи — необходимо е да се преценят нещата, които гарантират истинността, достоверността на „познаването“ и „рабирането“.

Един от дяловете на семиотиката се занимава с отношенията между знаците и хората, които ги „потребяват“. Според популярното определение знаковата система е „материален посредник, служещ за размяна на информация между две различни материални системи“⁴. Знаците в човешкото общество, както е известно, са плод не само на елементарни прагматични конвенции, но и на културно-исторически регламентации. Различни по характер са и знаците, разчитани от Йовковите герои, между „видя“ и „позна“ стоят снопове от най-разнообразни ориентири, в очакване на своята интерпретация.

На първо място „видимият свят“ функционира като конкретно-прагматичен ориентир. Тук предметите и явленията могат да зазвучат като сигнали за нещо друго благодарение на простата си включеност в някакви повтарящи се причинно-следствени вериги.

Здраво свързаният със земята и природата Йовков герой великолепно се справя с техните сигнали, съпоставя сведения и прави умозаклучения. Небето, полето, животните — целият видим свят по свой начин говори, предупреждава, напътствува хората. Това е общуването сред един бит, управляван от спонтанния и естествен досег с реалния физически свят. За да познае себе си, човекът се вглежда в природата, а за да познае природата, се вглежда в себе си — тази неразделима взаимосвързаност е в основата на Йовковото изображение. В този смисъл и заглавието „Ако можеха да говорят“ е метафората-въздишка не толкова по един изчезващ свят, а по един изгубван диалог — мъдрият диалог с говорещата природа.

Като прагматичен ориентир природното работи в различни посоки, но при всички случаи то настоява за внимание (вглеждане): „Тук-таме има стъпки. Стефан се спря, приклекна и започна да ги разглежда [. . .] Най-после се изправи, лицето му светна, очите му заблещяха: тия стъпки бяха стъпки на кошута“ („Кошута“); „По стъпките, които беше оставил на снега, по гласа и големия страх у кучетата можеше да се заключи, че вълкът не е от обикновените, а ще е някой много голям“ („Борба до смърт“); „И тъкмо защото по снега нямаше никакви дири, а вълкът виеше всяка нощ, Рахин разбира, че трябва да се пази“ („Два врага“); „... озърна се и разгледа мястото. Разбра де е, разбира, че трябва само да се свърши завоя — и ще се озове в Матльово“ („Ревност“); „Топъл, спарен въздух го лъхаше, тревата беше суха, свиреха шурци и от всичко туй Дафин разбира, че е още рано“ („Скитникът“).

Лесно е да се забележи, че за да разберат едно нещо, да направят заключение, героите обикновено преценяват съвкупност от признаци, тяхната съотнесеност и свързаност (въздух, трева, шурци — час на денонощието, дири, вой — характер на вълка, стъпки, глас, страх у кучетата — големина на вълка). По индуктивен път, обобщавайки закономерностите на емпиричните данни, на сетивно осезаемото, героите се добират до същината на явленията, до пълнотата на картината.

Видимият свят е източник и на информацията, необходима за битовото съществуване на човека. Тук той отново залага на виждането, но се основава и на опита, на изградените взаимозависимости: „Чичо Митуш и слугите гледаха иззад вратника и не само се любуваха на кобилките — те наистина бяха хубави, — но и с опитно око откриваха ту една, ту друга черта от нрава им“ („По-малката сестра“); „Дяло Георги гледа зъбите им — млади коне, пет-шест годишни“ („Женско сърце“); „По

⁴ Ю. Степанов. Семиотика. С., 1978, с. 75.

едно време конярят, както гледаше кобилката, извика: — Че тя била от нашата хергеля бе, дядо Илия. Ето дамгата на хълбока ѝ“ („Друг свят“); „Гълъбите на фелдшера на големи ята се вдигаха от покрива на къщата. Те бяха подплашени от Коста и това беше първият знак, че баща му го няма и че той е свободен“ („Дядо Давид“).

Не само внимателното, а именно „опитното око“ е съществен белег за повечето от героите. Визуалната информация е ритуализирана, познавателно обработена, тук безелите на външното са сраснали с комплекси от значения, представящи спецификата на вътрешното, невидимото. Частта може да говори за цялото, конкретното за общото и пр. Благодрение на информацията, излъчвана от различните ориентир — пространствени, времевни, топонимични, битови, да си послужи с езика на семиотиката, се сменя неопределеността на явленията, те стават предсказуеми, овладяни, „свои“. Така и героят от разказа „Помпадур“ ще предсказва времето, защото коленете му обаждат „още ден-два напреж“ неговата промяна.

Именно хипертрофията на практическата предсказуемост на явленията залага в основата на така характерния за героите на писателя стремеж към тълкуване на знамения. Конкретното се митологизира, знакът става знамение, използва се като инструмент за глобални обобщения. На тази основа у Йовков е силно актуализирана символността на народните поверия, където видимото има свое съответствие в дълбинно-екзистенциалния план на битието, свързано е със самата управляваща живота съдба. Реалното и мистичното се смесват да овладеят неясното, да уловят изплъзващите се контури на бъдещето, да просветлят неговата „тъмнота“. Интересно е, че знаковостта нараства най-вече в творби, чиито герои се намират на някаква граница, пред прага на важни решения. „Шибил“ е може би най-представителният разказ в това отношение: „Черен гарван прелетя над тях и заграка — *лош знак*“; „Някъде в мрака светваше светулка, написваше с огнена черта *някакъв знак*, някаква тайна дума и угасваше.“ Един от големите Йовкови специалисти по разчитането на знаците е дядо Гено от „Дрямката на Калмука“. На въпроса, как е познал, че през годината ще има берекет, той уверено отвръща: „— *Знаци имаше!* — каза дядо Гено. . . [. . .] Естеството дава знаци, стига само човек да ги види и да ги проумее. — Аз не съм видяла нищо. Какви знаци е имало? — А големите дъждове по Спасовден? [. . .] Ама хайде да оставим туй, може да е било змей, може да е било светкавица, а птичетата, птичетата, дето се появиха на другия ден!“

Ето че знаците не откриват своите послания всекиму, те са ясни за оня, който ги вижда и проумява. За Сарандовица птичетата са „като птичета“, но за дядо Гено, който знае „какво нещо е зодия“ и е чувал „що дума Казамия“, те са мистичен сигнал, идващ от „естеството“, чието потвърждение е неминуемо. Тълкувателят изпитва радостта от откритите тъждествености, от доказалите се предсказания. Виджането в Йовковите разкази, оказва се, не е прост психофизически акт, имащ единствено утилитарно-уточняващи функции, а е нещо, дълбоко обусловено от смислостроителните възможности на човека, от обема на духовно-познавателния му опит. За да стане едно нещо (предмет, явление) знак, то трябва да се срещне с „пагласа за знак“, т. е. със специфично изградена комуникативна установа.

Знаците са силно подвластни (и понякога създавани) от моментното психическо състояние на героите. Любопитни в тази насока са разказите „Съд“ и „През чумавото“. Ето как са представени в тях начините, по които става идентифицирането на видимите случвания: „Токмакчията обичаше да се вглежда и в най-дребните неща, забелязал беше вихрушката и ако беше *друг път*, кой знай дед щяха да го заведат мислите му и какви мъдри заключения щеше да направи. *Но сега* тия хартии [. . .] му спомниха нещо много обикновено, при това твърде неприятно: спомниха му призовката, която беше получил като свидетел по едно дело“ („Съд“); „А и самото време беше нездраво, задушно. Въздухът, отровен от тежките миазми на лешове и нечистотии, беше замрежен от прах. [. . .] Месеци наред не беше капнало капка дъжд. [. . .] Всички тия неща, обикновени във *всяко друго време*, *сега* добиваха смисъла на знамения“ („През чумавото“).

Съвсем отчетливи са тук противопоставянията, изградени между „сега“ и „друг път“ („всяко друго време“). Натовареното с напрежения, грижи и тревоги „сега“ става инструментът, управляващ асоциациите, правещ от обикновените „преди“ неща знамения. За да станат предметът или явлението знак, те се нуждаят от контекст и това „сега“ е именно необходимият психологически контекст, който ги принуждава да говорят по начин, различен от обикновения. Токмакчията вижда вихрушката през призмата на тревожните си мисли за спора между Загорци и Бистрица, където е ангажирана и неговата личност. Естествено е в такъв случай, че традиционните заключения ще останат на заден план и понесените от вихъра хартии ще сигнализират за призовката, за съда.

Още по-категоричен е вторият пример. Контекстът тук е слухът за появилата се чума: „Чу се, че в долните села, не повече от един ден път, дошла чумата и хората там мрели толкоз много, че не сварвали да ги погребват.“ Сред видимия свят стои един не само опитен и аналитично умозаклюващ човек, но и човек емоционален, подвластен на грижи, страхове, паника и пр. Йовков сякаш блестящо е схванал механизмите, по които контекстът управлява прочитането на знака. С риск да прозвучи парадоксално, ще определим „През чумавото“ като раказ за борбата между контекстове, между стратегии за разчитане на знаците. Хаджи Драган не може да промени видимото, да фалшифицира фактите. Но той може да промени контекста, през който видимото да бъде прочетено с други очи. Всички негови усилия са насочени към отмяната на стария контекст — слуха за чумата, и към създаването на нов — волното опиянение от сватбата, доказваща безсмислието на знамената. Авторитетът на хаджи Драган и провежданата от него колективна терапия се оказват неэффективни — те отстъпват пред все по-засилващото се буквализиране на знамената. Отначало се показват орли („къде можеха да отидат тия орли, ако не там, гдето има мърша, гдето има леш“), а после в черквата влиза и Величко, самата зла и безпощадна чума. Знамената са изместени от фактите и никакви контекстове вече не могат да променят тълкуването, защото то просто не е нужно никому. Останало е единствено свръхдействието (ще го извърши прегръщащата чумавия Тиха), което да върне силата и достойнството на човека.

Много активно Йовковите герои се взират и разчитат „околния“ човешки свят. Обикновено „другият“ не е неутрален, той е знаково атрактивен, предлагащ многообразие от ориентири. Още преди да заговорят, героите (дори когато не се познават) вече знаят достатъчно един за друг, те са участвували в една предсловесна комуникация, основаваща се на видимото, на данните от сетивния досег.

Дрехите са един от най-често интерпретираните сигнали от героите на писателя. В регионално оцветения свят на Йовков, те функционират на първо място като знак за етническа принадлежност — другоселецът винаги бива разпознаван, той не може да бъде сбъркан със „своя“. Дрехите обозначават и региона, и определени за него черти на характера: „... по червения елек се познаваше, че е от торлаците, откъм Делюрманя“ („По жицата“); „Всички се обърнаха и погледнаха непознатия: беше дребен човек, дрипаво облечен. По носията се познаваше, че е другоселец“ („Другоселец“); „Повече от петнайсет-двайсет души влязоха в кръчмата. Само като ги видеше човек, можеше да познае кои отде са. Ето тия с големите калпаци и с червените антерин, мъже едри, космати. Смятат ги малко диви и ги наричат „въяци“. . . [. . .] Ония с черни потури, с черни елечи и къси навои — те са бабадачани. Свирепи и кавгаджии са. А тия с бозявите ботури и бозявите абички са все от големите села, най-питомни, най-хитри“ („Баща и син“).

Регионалният „мундир“ заявява за набор от твърди характеристики, в полето на човешките взаимодействия той предлага една възможност изградените мнения да се срещнат с наличните факти, да се докажат или опровергаят. Светът е все още пъстър и разноезичен, не е зялян от унификацията — антерии и елечи, потури и абички — черни, червени, бозяви — всички тези неща са елементи, изграждащи неповторимия стил на Йовковите герои. Индивидът се чувствава съпри-

частен към някаква общност, той е свой сред своите и радостно споделя общите емблеми. Дрехите в най-голяма степен оформят и опозицията „свое—чуждо“, те предопределят и отношението, защото „чуждият“ носи различието, провокирането на „нашето“.

Представа за значимостта и високата знакова функция на дрехите дават и напреженията, предизвикани от някакъв стилистичен срив в облеклото на героите. Нарушеното единство на „носията“, неочакваните съседства между отделните елементи провокират любопитството, предизвикват учудване и желание на всяка цена да се разбере загадката. Епитетът, с който нарушилият конвенциите бива постоянно съпровождан, е „чудноват“: „... в Антимовския хан влезе един непознат и малко чудноват човек. Такъв пътник не бяха виждали да се отбива тъдява. Той беше съвсем побелял човек, прав още, висок и по всичко приличаше на стар военен. Облечен беше както всички селяни наоколо, с антерия и къса аба, но вместо с потури, беше обут с тесни бозияви панталони и с чизми над колената“ („Среща“); „Един чудноват човек, нито селянин, нито гражданин, дрипав, окъсан, идеше откъм Енювото кафене и самси Еню, седнал отпред кафенето на сянка, не можеше да го познае кой е. Посред лято, в тая страшна жегга, тоя човек беше навлякъл дълго зимно палто, като попско расо, на главата му беше нахлупено смачкано бомбе, а краката му бяха обути с цървули“ („Серафим“).

На разпознаващите са необходими усилия, за да идентифицират своеобразните знакови „кентаври“, облечени като полуселяни, полуграждани, полувоенни, полупопове. Неслучайно и възгласите при премахването на познавателното напрежение са толкова силни и спонтанни: „А бре, Серафиме, ти ли си? — извика най-после Еню“; „Киро го загледа, [. . .] па скочи: [. . .] не си ли ти Витан Чауш?“. Визуалната идентификация е успяла, човекът е открит и разпознат. Чудноватите, странните герои, несъвпадащи с общоприетите конвенции, се оценяват като чужди полузооморфни митически същества. За Серафим Еню казва: „Аз пък рекох, че е *талакъм*. Помислих, че плашилото на даскал Тодоровата бахча иде насам. [. . .] мисля си, а какъв ще е тоя *изпаднал германец*.“ В разказа „Свирач на флейта“, където Рангел рисува на фелдшера облика на странния пришълец, са използвани съвсем сходни елементи: „*Вампир* ходи из селото, докторе, за него приказваме. Един *изпаднал германец* е дошел в наше село — какъв вятър го е довял насам, не знам. Ходи да преси, сакат е [. . .] . . . не е чист чияк. . .“

Макар и с различна насоченост, сходните словесни реакции идват бързо да изградят един защитен механизъм срещу вижданата или усещаната „другост“ на „чияк“ („Вътре чиякът е друг“). Ако в „Серафим“ и „Среща“ странното бива преодоляно и бива познат „своят“, то в „Свирач на флейта“ Великии с поведението си така си остава неясен и неразбираем за селяните и заключението им е категорично: „От тоз хаймана човек не става.“

Пространството на Йовковите разкази е покрито със здрава система от регламентации и човекът е принуден да се съобразява с тях. Тук властвуват етническата и социална маркираност, поведенческата стереотипност, координирването на индивида с ритуализираните норми на заобикалящия го свят. Затова и конфликтите със статуквото, с всеобщо приетото обикновено стават основен белег на едни от най-интересните герои на писателя — Албена, Шибил, Индже, Божура, Серафим и др. Техните действия не могат да бъдат разбрани, изглеждат чудни, защото са скъсали с нормираността, с традиционните системи от противопоставяния, с които работи масата. Когато Серафим дава последните си пари на Павлина и отново остава без палто, Еню го кори и се учудва: „Как тъй ще даваш пари на човек, когото не познаваш?“ Серафим е снел опозицията „свое—чуждо“ в името на една универсална хуманност, която не търси идентификации по елементарни сходства. Така както и Албена, Шибил, Индже напускат тесния корсет на правилата и общоприетите норми, за да открият уникалната възможност за лично сеопределение. Стереотипизираното

знаково пространство се представя като двоен определител на човешкото — то улеснява комуникацията, но понякога драматично канализира реакциите.

Дрехите функционират и като знак за социалната принадлежност на героите, който също формира отношението на наблюдаващите. Най-често бедността, сиромашията е основната „тема“ на визуалния диалог: „Висок, едър човек беше; но че е сиромаш и като че ли сиромаш се е родил — и това си личеше: ризата му беше само кръпки, едро и неумело ушити, поясет му орфан, потурите също“ („По жицата“); „Но преди да посегне Илия, другоселецът сам бръкна в пояса си, извади синя, вехта кесия, навързана на гайтан и вързана на шията му, забърка в нея базно, с мъка. Като че сега забелязаха, че там, дето бяха ръцете му, по изтърканата му антерия имаше кръпки“ („Другоселец“); „Ако се съди по дрехите му, трябва да е или просяк, или сетен сиромаш: връхната му дреха беше кръпка до кръпка — раноцветни парцалчета, насъбрани като листи, съшити едно до друго. Обувките му подпетени, скъсани“ („Нов огън“).

Социалното положение на героите е точно фиксирано чрез тези детайли, ясно е показано стъпалото, на което те се намират. Дрехите могат да бъдат използвани и като знак за маркиране на граница в топонимията на обществото, като сигнал за избор на друг тип социално поведение. Милуш от разказа „Юнашки глави“ именно с обличането на хайдушката премяна заявява за новото си решение и околните лесно го разбират: „Погледна и изтърпна: сред стаята стоеше Милуш. Неговият Милуш с хайдушка премяна, с високи бели навои и с кръстосани черни върви на тях. На главата му калпак с лъвче, в ръцете му сабя. [. . .] Дядо Руси разбра всичко.“ А решеният да се предаде и да слезе в селото Шибил сваля хайдушкото одяние, за да се премени в мирските дрехи от „синьо брашовско сукно“. Този акт е ритуално заличаване на различията, премахване на границата, заявка за тъждествеността с новото пространство.

Така изпълва още една функция на дрехите в Йовковото изображение. Те могат да бъдат и обикновен опознавателен белег, но и да са своеобразни участници в драматичните случки. На тях са поверени важни комуникативни задачи — те заявяват за намерения, призовават за разбиране, подпомагат или разрушават тъждественостите. „Другоселец“ например е разказ, където зрителните тактики към облеклото са разиграни с особено драматична сила. Въобще „Другоселец“ може да бъде прочетен като разказ за сменящата се стратегия на виждането, което управлява реакциите. В началото именно по дрехите селяните разпознават „другоселеца“ и едва по-късно благодарение на Торашко разчитат и социалния знак — облеклото вече говори — „беден другоселец“⁶. Новият прочит на знаците е в състояние да смене напрежението, да открие поле за идентификации.

В тази сцена е подхванат и един друг важен мотив, свързан с виждането и познанието. Това е мотивът за отварянето на очите („като че сега забелязаха“), който в различни варианти присъствува и в други творби: „И сякаш сега се отвориха очите на всички и видяха, че Нягул беше рус, хубавеляк“ („Албена“); „Като че едвам сега се отвориха очите му и той видя колко злочеста е земята, по която вървеше“ („Индже“). Нещо трябва да стане — да извика Торашко, да заплаче Алб на, да прелее мъката по грешната земя, за да могат героите най-после да видят истинското състояние на нещата. Виждането може да бъде унищожавано от автоматизираността на реакциите, от неправилното разчитане на знаците, от неточно изградените съотношения между частното и общото.

Селяните виждат „чуждия“ и застрашилия плодоеве на техния труд, но не виждат бедняка. През конвенциите на патриархалния морал те виждат греха на Албена, но не съзират личното право на любов, така както и в „Шибил“ хайдутите виждат „плячката“, но не виждат хубостта.

⁶ Интересен анализ на този разказ в сходна насока е направен от Владимир Несторов в книгата му „Художествени ценности и всекидневни образи“. С., 1987.

Най-различни неща забувват погледа на човека и за да види, да смене булото и да премахне слепотата, той трябва да извърши своеобразно екзистенциално усилие, да потърси други пластове в себе си, които да мотивират истинското зрение. Нещо друго, по-висше трябва да управлява очите и това друго отново е почти пряко подсказано от писателя. Албена, подобно на Рада, като с магия укротява заобикалящите я: „И в тая тишина, в тия няколко мига стана чудо, *обърнаха се и най-коравите сърца*, жалост и доброта светна в очите на мъже и жени.“ „Обърналите“ се сърца веднага променят и погледа, донасят в него добротата и опрощението. Разбити са за миг социално-ролевите ритуали, моралните предписания, метфорично казано — сърцата разбират и одобряват повелята на сърцето. С контрапунктни интонации звуци разглежданият мотив в разказа „Друг свят“: „Такъв майстор беше Темелко. *Но нямаше сърце* и на конете гледаше само като на стока, от която можеше да спечели или да изгуби.“ Ето го вече тук потиснатия глас на сърцето, погледа, който е „жанрово“ предопределен и не може да се докосне до многоликостта на света. Конят може да изразява сила, красота, свобода, волност, но за „слепия“ Темелко той си остава винаги само „стока“. За пореден път Йовков представя виждането като емоционално обменен акт, като метафора, която изпълнява важни ценностни диференциации в изображението.

Мотивите за зрението и виждането играят съществена роля и при представянето на психологическите състояния на героите. Именно очите са белегът, чрез който най-добре и точно може да бъде разбрано онова, което става в душите. Очите не са подвластни на измамата, те са безпогрешният индикатор за мъката и радостта, за тревогите и скритите тайни. Нещо повече, те са общият знаменател на живото, еднакво валиден за хората и за животните: „Сенебирлията се правеше на весел, но дядо Щерю позна *мъката в очите му*“ („Сенебирските братя“); „Пиеше Василчо. И не беше мъчно да се разбере защо е уж весел, а *очите му са гузни и натъжени*. . .“ („Божура“); „Селянинът поздравя, измънка нещо като „как сте, добре ли сте“, но явно беше, че мисли за друго и друга *грижа има в очите му*“ („По жицата“); „Янко можа да забележи колко е отпаднал и колко *очите му лъщят, като че вътре в тях се бяха настъбрали сълзи*“ („Една торба барут“); „Някой сякаш с ръка стисна сърцето на Иван Белин и той разбра всичко: тия очи и тая мъка в тях му бяха познати. Това бяха *очите на всяка майка*, все едно дали тя е човек или звяр“ („Грехът на Иван Белин“); „Нещо имаше в *това око, нещо жално, почти човешко*. Дочкин го разбра, но като че не се решаваше да го каже“ („Друг свят“).

Примерите могат да бъдат продължени, но и тези са в състояние да докажат изключителното акцентуване на писателя върху очите като същностно средство за представяне на човешкото. Те не само долавят сигналите, те самите непрекъснато излъчват сигнали, възприемат видимия материален и говорят за невидимия психически свят. Посредник на границата между материалното и духовното, очите подреждат съществуващото, организират потока на емпиричните данни и по този начин спомагат за стабилизирането на човека в света.

Доказателство в подкрепа на подобен извод е фактът, че колебаещите се герои на Йовков, изправените пред някакъв екзистенциален кризис или избор обикновено са представени като невиждащи. Приемниците на сетивната информация спират да работят, очите престават да виждат, ушите да чуват: „Дядо Давид се обръщаше, поглеждаше го с *един блуждаещ и невиждащ поглед* и Милан трябваше да повтори думите си, та да го разбере и му отговори“ („Дядо Давид“); „Шибил се обърна и я погледна, но *погледът му беше такъв, че тя не знаеше дали той беше я чул и дали беше я разбрал*“ („Шибил“); „Марин не чуваше *трескавиците*, не мислеше за нищо“ („Постолови воденици“); „Всичко, което стана отпосле, се струваше на Палазов като в мъгла. Той стоеше на мястото си, без да се вмесва в разговора, *без да чува* или да разбира нещо“ („Частният учител“); „Само *очите му бяха други, горяха и сякаш виждаха не туй, което беше наоколо му, а друго*“ („Асие“).

Редуцираните (или съвсем унищожени) визуални способности са характерни не само за Йовков, те са изпитан повествователен похват, целящ да внуши разрыва между личността и обикновените критерии за реалността. Често използван е този похват в разказите на Георги Райчев, за чиито герои видимият свят е почти изцяло разбукувализиран — той представлява някаква маса от смътни, неясни усещания, които трудно се поддават на рационално интерпретиране. Спрямо тях работят само спонтанни емоционални рефлексии, които още повече разколебават устоите на личността. При Йовков в граничните ситуации героите обръщат поглед към „друго“, те се мъчат да „видят“ вътрешните основания на своите реакции, истинския смисъл на решенията. В такива случаи външният свят става информационно неутрален и неважен, героите престават да се интересуват от разговори, предупреждения, въпроси. Вътрешното състояние отново е призвано да направлява зрението, да го концентрира там, където е най-необходимо.

Дрехите и очите обаче не изчерпват информационния резерв на героите. „Другият“ много често се разпознава благодарение на специфични и присъщи нему атрибути — предмети, характерни белези, навици, които го правят различен. Това метонимично представяне на конкретния човек може да се забележи в редица творби: „Светло е, Сали Яшар вижда, че човекът носи пушка и познава, че е Джапар, нощният пазач“ („Песента на колелетата“); „В слабата дрезгавина на звездите видях, че лъсна бастун, съзрях и острия край на един мустак. Познах учителя, който си отиваше“ („Дрямката на Калмука“); „Когато дойде по-близо и видя големите му мустащи и червеното му лице, Нейчо позна, че е Костадин от тяхното село („Вълкът“); „Палазов си помисли, че ако той тъй ясно ги вижда, навярно и те го виждат отдолу, познават кой е тоя човек, който слиза откъм могилиците, крачи бързо и размахва бастуна си и си казват: „Ей го, бигленският даскал пак иде!“ („Частният учител“); „И наистина, като гледаше човек тия рждясали вече ножици, тежки, прави, извънредно дълги, за които е трябвало ръстът и снагата на исполнини [. . .] не беше мъчно да се разбере, че хората, които са носили тия сабли, принадлежат вече на миналото“ („Дядо Давид“).

Между героите отново е поставен набор от сетивни данни, посредством които става фиксирането и разчитането им. Тук червеното лице и големите мустащи убедително сигнализират — Костадин, бастунът и острият край на мустак — учителя и пр. Тоест личността притежава достатъчно отчетливи репрезентативни белези, правещи я забележима, разпознаваема. Човекът е разтворим в своите части и всяка от тях може да участва в неговото легитимиране в един свят, където достолепността и доверието в диалога все още не са изпразнени от значение понятия.

Наблюденията върху ролята на репрезентативните белези лесно пренасочват вниманието и към Йовковото предпочитание към особеното, впечатляващото, запленяващото. И писателят подобно на една от своите героини с пълно основание може да каже „обичам всичко, което е особено. Особени животни, особени хора.“ Както е забелязано от нашата критика, редица от Йовковите персонажи рязко се различават от общото равнище на масата, те притежават качества и способности, които в известен смисъл ги правят уникални. На места подобни противопоставяния са изнесени в директни опозиционни двойки: „Едно нещо го беше учудило: *тая жена* беше циркова ездачка, а съвсем не приличаше на *ония жени*, които Палазов беше виждал по панарите. . .“ („Частният учител“); „Той беше един много *особен вол* и затуй чичо Матуш обичаше да се шегува с него. Докато *другите волове* [. . .] си стояха, както си стояха сега [. . .] Комура ще започне да рине с крак. . .“ („Шутият вол“); „*Това куче* / . . / беше много *особено*. *Другите кучета* — а те бяха много в чифлика и пазеха къщата, пазеха добитъка, знаеха господаря си, знаеха също тъй, че са слуги. Жълтото куче, можеше да се каже, живееше за себе си“ („Скитник“).

Противопоставянията от рода „тая жена“ — „ония жени“ възпльщават цялата зашлененост на писателя от различията, знаково активния свят. Сред безкрилата рутинност на битието, сред стандартите и унилото знаене на „своето място“ изведнъж

се появяват особените и чудни герои, за да взривят катадневното и скуката, да събудят безумни мечти и копнежи. Палазов тръгва подир госпожица Елиза Шмид заради нейната особена „другост“, Шибил след Рада заради нейната особена хубост и пр. Матаке и дядо Давид, Албена и Божура, Индже и Сали Яшар, Люцкан. . . това се все герои, отделящи се от другите, хора, които си заслужава да бъдат видени. Човекът е като другите, той постоянно споделя своята сходност и общност, но той трябва да бъде и различен, да съумява да бъде сам себе си. Така както Сали Яшар прави каруци, всяка от които да „има свой глас, всяка да си пее на свой макам“, така и човекът трябва да има свой глас, да не се слива изцяло с общия хор. Личността „не като другите“ повишава коефициента на вниманието, събира погледите, тя е визуално и смислово продуктивна.

Изборът на Албена е отричане на безликия човек и последване на „репрезентативния“. Куцар е не само грозен, той е знаково неутрален, незабележим: „Макар всеки ден и всеки час да беше там, срещаша го и го отминаваха, като че не беше жив човек, а вещ.“ Ритуалното отричане на безликия, „вещен“ свят придава на героите тази пишна и покоряваща монументалност, тази екстремна наситеност на постъпките. В един широк етико-естетически план знаците са нещо не само за разчитане, те са и нещо за следване, нещо, което напомня за „другите“ измерения на живота. На тази основа вече не е трудно да се осмислят и функциите на „говорещите“ предмети, тяхната висока символна натовареност. Каруците на Сали Яшар и цветята на Люцкан, дърветата, по които дядо Щерю следи съдбата на сенебирските братя, кърпи и броеници — всички тези неща са включени в речниковия фонд на героите, заместват думите, гарантират правилното разбиране на ставащото. Подчертаните разлики между сходните неща правят от човека активен оценител и интерпретатор на видимото.

Направените дотук наблюдения и обилният фактологически материал дават възможност да се направят изводи, в известен смисъл полемично обрнати към някои от традиционните представи за Йовков. От определен аспект може и да се твърди, че светът, изобразен от писателя, е по своеобразен начин завършен („Поет на отдавна завършеното“ — категорично беше изрекъл Иван Мешев), но той е и говорещ, знаково наситен и информационно активен. Неговите състояния са смислово незавършени, защото очакват непрестанно своето *сегашно* разчитане. Героите може и да са уседнали, неподвижни, но те са такива само от гледна точка на разбирането, според което действието и движението са обикновени физически и механически актове. Но същите тези герои са познавателно активни, доколкото действуват — със сетива и ум — да видят и познаят ставащото, т. е. да разчетат знаците на естеството. Всичко това предполага наличието в перспективата на творбите на един постоянен и съдържателно значим информационен обмен между съставките на света.

Йовковите герои живеят в добре овладяната „своя“ култура. Тук са създадени най-различни системи от регламентации и правила, благодарение на които хаосът на социалния и природния живот бива усвоен и подреден. Съветският изследовател К. Сарингулян отбелязва: „Социалната структура и културната традиция съвместно изпълняват ролята на „щампа“, налагана върху поредния фрагмент на „дивото“, на още некултурения свят на природата, благодарение на което той става пригоден за асимилация, структурно подреден свят на дадена конкретна култура.“⁶ Чрез внимателното си вглеждане героите на Йовков налагат на света рамката на своя опит, осигуряват си смисловото балансиране между вътрешното и външното.

Но целите, преследвани с представянето на социокултурната подреденост, на добре работещите конвенции съвсем не са еднозначни. На тази нееднозначност се дължи и проблемната обемност на изображението. В немалко разкази удовол-

⁶ К. Сарингулян. Очерк семиотической характеристики ритуала. — В: Семиотика и проблемы коммуникации. Ереван, 1981, с. 73.

ственото от достолепното разчитане на видимото може да се преобърне. Тогава сдобилените се с нов поглед герои зпочват яростно и категорично да отхвърлят подреденото, автоматизираното, цялото социокултурно нормиране. Светът става загадъчен и тайнствен, открито и никому непознато поле, предлагащо върховни екзистенциални перипетии за човешкия дух.

Това двойствено лице на културните знаци е успял да *види* Йордан Йовков. И не се е поколебал да ни подкани да го *разпознаем* и ние.