

## ДРУГОСЕЛЦИ, ДРУГОСВЕТЦИ

ЕНЧО МУТАФОВ

Затворен и мълчалив, общува с малко хора, със здрави навици, които му доставят удоволствие, като няма кой да ги разваля. Здрави навици в бита, общуването и писането.

В естеството на нещата е такъв човек да се упоива от устойчивото и да отбягва променливото. В устойчивото той може да провери и да наблюдава обикнати житейски начала. Родил ли се е Йордан Йовков с тази нагласа, от рождение ли я носи? Може да се отговори утвърдително, ако се повярва на късните спомени на връстници от жеравненските отделения, от котленското класно училище, от софийската гимназия и от школата за запасни подпоручици в Княжево. Те си го спомнят мечтателен и романтичен. В спомените им навярно натежава представата за писателя Йовков — как иначе да си го спомнят. Ала има и други срединя. Младият учител в добруджанските села бил душа на компаниите, бил общителен и жизнен, понякога искрящ от хумор, бил влюбчив и ревнив. Изгряващият писател, обгорен от войните, чувствително откликва на надеждите и сътресенията на живота край него. Зрелият писател, обгорен от още войни, от битови несгоди в Добрич, Варна, Букурещ и София, бил и свадлив, понякога издребнявал.

Трудно свързвам едно и друго от спомените за него със снимките му. В тях виждам очи на сърна и черти, меки, проникателни; нетукашни.

Няма човек, който да не събира противоречиви черти и за когото да не свидетелстват противоположно. При Йовков противореченето не е драстично, но повече от драстичните противоречия предизвиква мислите ни. То засяга писателството му в неговия принцип, в основанията. Засяга го щастливо — съставките на противоречието не се оборват. Те се допълват във високия смисъл: едното като аналог на другото.

Удивен от неговата хуманистична, романтична и мечтателна, както казват, проза; от култа му към красотата, към патриархалния ред и патината на живота, както казват; от неговата смирена поза на колене пред своя народ, както казват, — все повече ме зачудва това плюс нещо друго. Това в огледалото на друго. Само това, което казват за Йовков, не е дори половината от истината. То е полустината за него. Тя е съобразена с едната страна на творенията му и го вкарва в общи матрици. Тази студия ще им се противопостави, без да влиза в спор.

Противоречията у Йовков имат свойството на взаимно осветяване и корекция, на превключване от един в друг свят, на среща. Двете страни са, да кажа отсега, индивидуалният човек и колективната общност, личният и колективният език, индивидуалната и народната култура. От точката на тяхното стълкновение-превключване Йовков наблюдава живота. Животът за него не се изчерпва с онова, което ни заобикаля, което познаваме и осезаваме. От необичайната си позиция, която не може да си позволи всеки, той наблюдава неговата отсamna и отвъдна страна. Неговата сегашна и глъбинна основа.

## 1. СРЕЩА НА ДВА ЕЗИКА

Като вишнем във всеки засвидетелстван ред от Йовков, загърбили наслоенията за него, разбираме, че разликата между военната и останалата проза е принципна, но принципът не скрива сходствата. Те са в ранното усилие да „предугади“ късните откровения. Толкова по-многозначително е сходството, като се отбележи, че в ранната му проза се наблюдава един екстрен и ужасен, натрапчиво сегашен свят. Той става пред очите му. Какви измерения назад, в дълбините или в други светове ще търси писателят в един поход, в смъртоносните шрапнели, в шегите или в холерата между два боя. Търси ги, има ги. Вижда ги не за сметка на ставащото и опита.

Знае се, че Йовков боравел с наблюдавани и проверени неща, не измислял нищо. Това правело недобро впечатление на Елин Пелин, който твърдял, че Йовков не създава, не измисля нищо; зад всяко лице усещал да стои жив човек, зад всяко положение — лично преживяване; нещо разправено или чуто. Йовков не отрича да е тъй, никой не отрича. Но нека отсега да кажем, че той пресъздава реалните неща в двоен смисъл реални: видяни и чути, преживени и разказани.

Един критик посочи вторичното обработване на познато, видяно и чуто, прочетено и разказано, прехвърлянето му върху една вече формирана система от предания и конвенции. Тази черта на Йовковите творения, толкова очевидна, толкова натрапчива, не е влизала в критическите мисли за него. Тя не е полагана в ничий възглед. Тя е посочвана, но заобикаляна.

Критикът, за когото стана дума, е Тончо Жечев. Ето каква задача вижда той: „Забележително, но недостатъчно проучено е неговото творческо и критическо отношение към говоримия и писмения език, към народната архитектура, легендите, народностните добродетели, песните, иконописта, дърворезбата, към специфично българския поглед към света, към цялостната народна култура.“ Това е вярно. Всички говорят, че Йовков отразява устойчивото, вечното, народните добродетели, че възпява труда, земята и любовта на селянина, че е извърнал поглед към миналото и традицията, към фолклора и мита. Но никой не е опитал да проникне в резултата, никой не е тълкувал какъв език ражда това отношение. Всички го маркират, без да търсят истините му. Сам Жечев няма ред по този въпрос, на мен не ми е известен.

За да се огледа в света, Йовков е стъпил на едно стъпало. То е словесната култура на нашия народ; неговият възглед и поредение, огледани словесно. От това стъпало не е слизал. Друга гледна точка не е търсил. Оттук той наблюдава нещата, които са жизнени, естествени, станали; оттук той разполага едновременно със сюжет и мотивация. Какво се получава? Всичко е живо и естествено, но тази жизненост и естественост има патина; всичко е действено като в променливия живот, но тази действеност застива; всичко е конкретно и предметно, но тази конкретност и предметност има отвлечено измерение.

Всичко у Йовков, да скъсим извода, е реалност, но реалност предварителна, била в думите.

Йовковият свят има постоянен филтър, сложен в основата на една необичайна художествена задача. Пресъздаването на неща, вече битували в словесното поведение на народа, му е нужно, не за да бъдат те „като“, а с нормата и мотивацията на един език на мислене. Този език е създаден от народа и е език на културата му. Така ще го разбирам нататък — като език—култура—мислене—съществуване. Ставащото, жизненото, опитът е продукт на тази култура. Малцина писатели и народолюбци са усещали връзката. Мнозина я усещат като калка на народността върху ставащо, като апликация и украса, стилизирано и патинирано. Избранниците на този народ усетиха връзката в други истини, в истинските истини. В тяхната жизнена достоверност. Колективното словесно поведение е нужно на Йовков във формите и думите, както народът ги създава. Ревност към създаването на народа,

тя е нужда от този език, от неговите образи. „Да се вземе тъй, както е запазено в паметта на народа, без всякаква критика на неговата правдоподобност“, настоява писателят пред Данаил Константинов.

Битувало словесно поведение са песните, легендите, поверията поговорките, гатанките и най-вече мъвата. Те са език, през който се провижда друг език. Или по-точно, — през който проговаря другият език, езикът на ставащото, сегашното, изменчивото, индивидуалното, личното. Йовков разчита двете страни на човека — устойчивото и изменчивото; двете мотивации на съета — индивидуален и колективен език; двете страни на културата — личностно-литературната и народностно-колективната; двете изразни страни на културите — метафорическата и митическата. Разчита ги не отделно, а едната чрез другата в двете посоки. Вземем ли едната страна, Йовков олеква. Най-често това се прави. Не зная дали имаме друг писател, който да е вкарван така лошо в клишета. Причината навярно е в необичайната самобитност (има и по-обичайна, по-разбираема) на този творец — тя не се отгатва с познатите литературоведски подстъпи.

От срещата на двата езика Йовков създава нова литературна разновидност.

Той стига до извори, до които са стигали мнозина български автори, но малцина са знаели какво да правят с тях. С тези извори Йовков постигна нова литературност, едно, и разкри дълбоки наши черти, второ. В тази едра рамка са находелите му, тях ще наблюдавам. Тук ще ги уговоря в обща характеристика, като съм с надеждата, че по-нататък ще се конкретизират и разширят. Те са двойки на българския характер, Йовков напипа чувствителните им струни.

Моя стара критическа страст е една от тези двойки — практичността и артистичността в нашето поведение. По-външното и съобразено с чужди норми мислене вижда и набляга върху първата черта на тази двойка. Големите ни умове и дарования виждат и втората. Сред тях е и Йовков — как я вижда той? Писателят разкри хора практични, земни, обвързани с труда и земята и сам нарече тази любов извор на религиозни духовни качества. Не мога да преценя как е стояла в съжденията му религиозността на нашия народ, но в творческото му съзнание тя е триумф, гейзер на душата или артистично сриване, което може да се обрисова и като пренебрежение към тиранията и закона на делника и практиката. В тази по-скрита черта всякога има прояви неочаквани, изненадващи, бликащи, защото е тулена в бита, гнетена от жизнени нужди и страхове. (Най-далеч в разбирането ѝ останаха най-силните ни европоцентристи например Боян Пенев). Скрита в делничния живот, тя е два пъти по-празнична, а понякога и разрушителна в изригането. Младият Йовков се е възмушавал от простотата и ограничено разбиране на българския характер, а допускам, че в себе си остро е реагирал на исканията за духовност или артистичност на чужди народи. „Има дни, когато този затворен и студен човек внезапно се разчувства, душата внезапно кипва и той е готов да остави пари за два вола на първия кръчмарин, без да скърби.“ Сюжетните обрати у Йовков, гейзерите на душата, които мъчно се мотивират психологически и моралистически, потвърждават тази мисъл от „Те победиха“. Пробиването на кората на всекидневието, изблиците — силни, защото идват от дълбоко и се движат от лостовите на създаващата ни култура — са най-свойствените, най-йовковските черти. Те са много особена религиозност — не вяра, а живеене с друг свят, обвързване на една практика в живота с друга, предимно словесна и обредна.

Йовков ни изправя и пред черта, която също е налагана като доминанта на мисленето на българите, а той я вижда във връзка с противоположната; и тук двойката съдържа по-видими и по-скрити начала. Тази черта е склонността ни да боравим в мислите си с предметни и обозрими неща, да се плашим от непознатото и отвъдното, отвъденното и далечното и да ги снемеме в пазвите на достъпното и предметното. Тази черта е следствие на нещо и прикритие на друго. Би могло да се каже дори, че тя е привидност на Йовковите герои. В дълбините на българския характер писателят съзря алтернативата, обратната посока в движението на представите: от

предметното към отвличеното, от осезаемото към отвъдното, от видимото към без-пределното. Това движение докосва други светове и дава мащаби, които не се виждат с просто око. То е гълбинното начало на народната ни култура, нейният празник. Той се отрази в избраниците на този народ, в умове като Раковски и Ботев. Йовковите творения са направо илюстрация на „двата потока“, на опредметяването (иронизирането) и отвъдняването.

Сега за първото предимство, което донесе на писателя: риска за едно друго литературно познание. Йовков сътвори литература, която не е класично литературна. Познатата литературна мотивация има лична гледна точка: съобразяване с жестовите и мислите на героя, с душевните и нравствените качества на личността, предоставена на самата себе си и социално определена. Другите връзки, които основно занимават българския писател, отпаднаха от литературността. „Душеведството“, нейната магия, не е единствен, а още по-малко главен критерий за Йовков. В прозата му той е вpletен в другия, по-съществен критерий.

Как да си обясним простодушния Аго от „Ревност“? Той се измъчва от ревност по млада и хубава жена. Душата му не издържа и той се решава на злокобно деяние. Качва жена си в мрачен пристъп да я води при майка ѝ, та по пътя да я беси. Нещо обаче пречи — хора по пътя, дърветата неподходящи, страх от деянието. Тъй стигат до майчиното село и жена му ражда. Ама че работа! Кой сериозен писател и коя естествена литературна позиция ще позволи този сюжет и тази развръзка? Въпросите по детински нямат отговор. В кое семейство мъжът до деветия месец не знае, че жена му е бременна? Коя е тази жена, която ще се качи на каруца с ей тъй, за разходка до друго село? Всеки селянин — и оная, който е раждан на нивата, и онази, която е гледала дузина деца, — ще ти се изсмее, ако вземеш да го убеждаваш. Но изпей му такава песен, ще те заслуша. Условностите на песента превключват представите му. Вместо личен мотив там говори езикът на един древен космос. Чрез песента ще излезе, че Аго уж тръгнал да беси жена си от ревност, а вместо смърт има раждане. Или ще разкаже поговорка: тръгнал да беси жена си, а тя му родила. В пазвите на тези мотивации Аго е друга душевност, а разказът — друга литературност. В неведение за тези мотивации мнозина тълкуватели (сред тях и Искра Панова) махат с ръка на елементарния сюжет, чудят се как Йовков е могъл да го напише през 1934 г. след „Легендите“ и „Вечерите“ и току пред изумителния сборник „Ако можеха да говорят“.

Но защо му трябва на Йовков готов сюжет, не може ли сам да го измисли? Този толкова естествен въпрос, който тежи пред всеки писател като упрек, отпада пред Йовков. Писателят Йордан Йовков търси не липсващи сюжети, а нещо разказано от хората, минало през мътва, одумвано. Трябва му, както казват, учени мъже, парадигма, образец от колективното словесно поведение. Нужен му е ценностен смисъл от културата, с която сме се скрепили о света като народ. И този сюжет трябва да е двойно достоверен: веднъж като жизненост, като случило се, втори път като предварително словесно оформяне. Едната от двете достоверности не е достатъчна Йовкову. Не му стига сюжетът да е реален, да е видян, преживян или чул; не му стига сюжетът да е фолклорно зададен. Трябва му двете достоверности да се срещнат, взаимно да се провидят. Затова се мръщи на литературната обработка от страна на приятели и „кореспонденти“, държал нищо да не се пипа и бил придирчив към подробностите. „Чувал съм, че в Куков вир се удавила някаква жена наедно с детето си, но нищо повече от това не знам. Как стои тази работа, може ли да научите нещо повече и по-пълно?“ Да питаме ли защо Йовков сам не си измислил сюжета нататък? Елин Пелин би направил така и от своя ъгъл основателно се чуди защо Йовков „не създава“. А ако е знаел за импровизаторските му дарби (проявявал ли ги е Йовков пред него?), съвсем би се чудил. Импровизаторските дарби са възхищавали и приятелите учители в Добруджа, и Спиридон Казанджиев. Да отговарям защо се е интересувал, вече е излишно. Ще добавя само, че се интересувал и от ученически разработки на дадена тема, заръчвал приятели да му пращат.

В тях черпел не сюжет, а се вслушвал в начините, по които той битова в ученическо, а преди това в бащино, в майчино съзнание, в народните думи, в народното върване.

Запазено е безценно свидетелство на Йовков приятел, професор Пашев. „Йовков постоянно подчертаваше, че мълвата е суеверна.“ Нямаме основание да мислим, че професорът изопачава думи на писателя. Творенията го потвърждават също така постоянно. Суеверната основа на мълвата е била магнит за мислите му, там е търсил дълбоки истини. Мълвата заоравя в суеверието, там тя се чувства най-уютно. Там тя търси не обяснение, а простор. Ако щете — леговище, загадка, преувеличение, страхове. Чрез суеверието мълвата дава народната ирационалност, отвъдния смисъл на станалото. Това не е обяснение, а начин на съществуване, вид достоверност, вид действителност. Достоверност върху словесност.

Йовковата проза, толкова дъхаща на живот, е матрица от словесност, не от реалност. В нея има по-висш реализъм; друга връзка с битието. Връзка между реалните човек и обстоятелства, омълвени в суеверието, сами суеверие и мълва. Човек и обстоятелства в призмата на българската словесна култура.

Йовков взема и готови сюжети от легенди и песни. Но ги работи до степен на сегашна-тукашна достоверност. И обратно. Достоверните сюжети той работи до степен на словесно-народностна мотивация — като живи неща, вече битували там. Имаме не чувството, че той разказва легенда, а че на легендата придава жизненост; имаме не чувството, че разказва нещо от живота, а че нещото от живота е обвързано с народния език. В неговия по-висш реализъм се отразяват (сплитат-разчитат) двете страни на народното живеене. Като гледаме „Зидари“ и четем „Идилини“, разбираме, че пред нас се разгръща фолклорен сюжет с неговата условност, без житейското му стълкновение. Като гледаме „Албена“ и четем „Старопланински легенди“, виждаме спойката от двете страни на българския живот. Тя е спойка от практичен живот и словесна култура. Културата е живот, животът е култура. Това придава на Йовковата земност отвъдност, на сегашността — извечност, на достоверността — отнесеност, на жизненото движение — неподвижност, на близките неща — дистанция.

От този ъгъл можем да кажем, че катарзисът на Йовковите герои, с които обича да се занимава критиката, е лошо разбран. Търси се нравствената и психичната му основа, а тя е такава и надличностна. Мнението, че те узнават себе си и в тях конфликтуют азът с неговото второ аз, се нуждае от претълкуване.

Нужно е спрямо Йовков да се успокои инерцията, допускана от необходимостта всеки голям писател да е сърцевед, психолог. Към психологията, без да я пренебрегва, Йовков не се стреми. Нейните мотивации не са единствените в прозата и пиесите му. Те са му нужни в провиждането им в други мотивации. Катарзисът на Албена, на Ройдю, на Индже или на селската общност не се дължи на душевни подбуди. Промяната става като в народната песен: какво ми е чудо станало. (В интерес на темата ще споделя, че работното заглавие на тази работа в първите ѝ етапи беше този народен стих.) Йовковият катарзис е частично свързан с конкретно житейските измерения — психични, причинно-следствени (т. е. логични), пространствени и времеви. Той кълнй в условностите на възгледа, с който нашият човек си обяснява космоса, или по-точно — съществува в космоса. Тези връзки в Йовковите творения не всякога са забележими. Изследвачът ще се затрудни, ако тръгне да ги назовава, някъде ще преиграе. Но че съществуват и подлагат с основания тези творения, е отправна тълковна точка, която ще ни отведе до здрави истини за тях. С тези истини, мисля, ще спрем да се лутаме в общи фрази и красиво-безцелни думи в патос. В призмата на тези основания ще открием другия вид литературност, страхотните находки на българския писател.

Не виждам по-неуместно сближаване от сближаването между Йовков и Пенчо Славейков. Читателят ще се досети след казаното в предните страници защо ги смятам за антиподи. При Пенчо Славейков народната култура не е език, който мотиви

вира нещата. Тя е само извор, пречупен литературно, с европейска матрица, за цели, вън от този извор. Йовков ги пречупва за цели в извора. И какъв странен, странно-модерен разказ се получава от това обратно пречупване. Разказ-говор. Разказ-изречение. За тази връзка ще стане дума още веднъж.

Като развива идеята, че Йовковият разказ не възниква във и от хода на събитие-то, а сумира същината на вече станалото, Искра Панова отбелязва и полничбите, доколкото вещаят нещо, което зрее невидимо за нас — твърде далеч и дълбоко. На място на причинно-следствени връзки от елипелиновски и вазовски вид, пише тя, встъпва едновременността на явленията, музиката на цялото (метафора на кръговата композиция). Чеховата пушка може да не гръмне, да остане да виси.

Светът на колективния език предлага тези величини. Той е по-вместим от света на частностите, които може и да се пропуснат. Ако схванем пропускането на класически разказвачески правила, ще отпаднат доста критически недомислици. Няма да го има например желанието да разберем „Първеския“ разказ-миг ли е, или разказ-картина, или жанрова сценка. Ще отпаднат наложените критерии за литературност. Полезни за разчитане на един неща у Йовков, тези критерии са приложими не сами за себе си. Тогава стават покрустово ложе. Колкото и виртуозно да са проведени, каквито и тънкости да осветим чрез тях, те са ценности от друга литературна система, от друг светоглед. Различието при Йовков е светогледно, оттам — новолитературно. Боя се, че тези мерила са налагани върху Йовков — от най-елементарните опити до изтъчените у Панова. Като стигнах до убежденията за Йовков, които излагам тук, отношението ми към нейната книга се промени. Остана уважението, съпроводено с несъгласия, без възхищението.

## 2. НЕ ОТ МИРА СЕГО

Взаимният прочит на двата езика е ново измерение на човешките величини, което личната гледна точка (литературата и изкуствата в частното им определение) сведе до величини сами за себе си. Взаимният прочит провижда в надличното. Човекът изглежда същество не от мира сего.

Заглавието на един от Йовковите шедьоври „Другоселце“ подбуди производния неологизъм на заглавието ми. Тези герои са другосветци. Толкова конкретни, частни, вездесъщи българи по българската земя, а другосветци. Свят обозрим, от едно до друго селце, а отвъден. Духът на тази двойственост е в колективния език, който стеснява личния аргумент, или, ако го изведе напред, го мотивира. Частният човек, ако можем да го обособим в народното живеене, е малък за това битие. Необозримо, то не може да се пипне. То е „бабини деветини“, с които индивидът не е длъжен да се съобрази, след като не го задължават с нищо. С това битие се съобразява колективният човек, народната култура. Продукт на такава култура, „частният“, „психичният“, „нравственият“ човек е удесеторен: светът му надмогва суетата на бита, за да провиди другото. Доводите на този свят и неговото провиждане са без предел.

В Йовковия сюжет и поговорката е достатъчен лост за промяна. Сюжетът се стреми към нея или излиза от нея. Йовковият разказ онагледява образа как се е извличала поговорка. Стари наши фолклористи и езиковеди смятат, че пословицата е съкратена приказка, че първоначално пословиците влизали в състава на някой разказ, песен, приказка. Сигурно е тъй, ако съдя и от Йовков. „Това само Ройдио може да го направи“, казват селяните за героя от едноименния разказ. Повтарянето на сюжети събира в устойчива фраза техния смисъл, като ги маркира. После фразата е ключ за смисъл, но и ключ за сюжет. Ройдио върши странности и хората са свикнали. Но нашето свикване всякога се ословесява. И какво се получава? От някое време Ройдио носи тежест в душата си. Той е постъпил лошо и жадува да облечи терзанието си. Катарзисът му има и психична мотивировка. Но тя е на-

ивна — с нея разказът „Ройдю“ както „Ревност“ не надхвърля „жанровата сценка“. Мотивировката, с която се кръстосва психичната, отнема прастодушния сюжет в друга зона. Там той е обемен, загадъчен, погасява волята да търсим познатата логика на поведение или ако разпали тази воля, ни впуска в критически конфузии. Сюжетът е потопен в мълата, в суеверните ѝ норми. Всичко може да се очаква, защото видимите връзки се огъват под натиска на невидимите. Невидимите връзки са лостът, който облекчава енергията на психично-правственото. Свят на висока етичност, тази етичност има други основания. За това ще стане дума още веднъж. Оказва се, че Ройдю поражда одумките и от тях поговорката, а после им се „подчинява“; край него се изплита мрежа, в която душевните подбуди не пулсират сами за себе си.

Излиза, че Йовковият човек и българското име се държат сходно с общността си. Дадено име на човека от общността заради черти от поведение, физика, бит, род, после подчинен на името си. И по-широко. Създавайки култура с нейния език, човекът е нейн продукт. Създадената от него истина за света го създава като истина за света. Един „чудат“ американски културовед (Лесли Уайт), когото прочетох на нашия език, нарече човека марионетка на културата си. Не културата, производна на човека, а човекът, произведен на културата. Марионетка и тук е дума непривлекателна, но вярна.

В света, където индивидът е предоставен на себе си, където е скъсана пълната връв с вселената, мотивировката на Йовковия герой като друговедец би била подозрителна. Трудно би се разбрало как културата го държи на междата с „отвъд“, как той я преминава, как отива там или се връща оттам. Това навярно би се отчело като мистика — още по-неразбираема предвид естествената жизненост на този герой. Нищо мистично няма, ако се схване, че в тези герои се пред-знаят неща, които не могат да се обозрат и помиришат. Делникът на културата, която пред-знае, е зареден със свръхмисли, народът ги носи със себе си, живял е с тях. Те са празникът му. Празник не като радост, а като смисъл за света. Празникът е всякога митологема — отваряне на друг свят. За да мотивира героите си в него, Йовков го е повярвал в словесните умотворения и в обредната (празничната) ритуалност. Сведена от празника в делника, тази мотивировка превръща делника в празник, изхлузва го от кората му като змия от кожата ѝ. Да продължа ли нататък защо Йовков изглежда толкова празничен и толкова духовен?

Вълкадин е „дошъл отнякъде“ и в смута на житейската неразбория, в трагизма на делника иска да се върне там: да попита защо. Не само той, но и кучето Балкан. Чудна съпоставка между двата образа, на човек и животно, направи Иван Мешков. Има нарушение на навика, срив в делника. Тогава, освен в празника, се отваря кората на привичното. Не е чудно в нарушението на навика, твърди критикът, Балкан да говори с Бога, почти както Вълкадин. И Балкан стои на могилата, вън от село, там дето по-сетне, след войната, ще седне Вълкадин. Двата образа са предзнаменования за възстановяване на нарушения ред, в който са се отгдели битът, трудът, психиката на хората и границата на държавата, отгдели са се като равновесие между природата и обществото: Бог.

Йовковият герой е белязан. Иван Белин, Сали Яшар, чичо Митуш, Ески Арап, Халил Ходжа, Лютфи четат знаци, поличби — невнятен говор. Дядо Маринко („Балкан“) и Серафим са белязани с митичен знак: и двамата си правят постеля на мегдана. Не зная литературен герой да е спал на мегдан. Навсякъде съм го срещал, дори по дървета, по покриви и под пода, но на мегдана не съм. Мегданът е празнично и охранно място. Той има митическа функция на средище. Да не тълкуваме многото му значения, предстон да срещнем доста митологеми — само някои ще уговоря особено, другите ще приемем като известни. И двамата герои са показно освободени от бит. Връзката с другите светове е предзнаменувана от слабата връзка с този. Същото е с другоселеца и кончето, със селянина и болната дъщеря в каручката. Сюжетите са сантиментални и мелодраматични — бедността

и липсата на житейска надежда е граница с нещо друго и по-малко социален мотив, предпоставка за неща, които са посипани в разказите. Серафим е откъснат от мира сега с няколко мотива: палтенцето („Като го позакърпя пак, ще прекарам с него и тази зима. Пък ако ми е писано, с него може да се представя и пред бога. То там, на онзи свят, туй палто може да ми помогне. Може пък там да ми дадат ново палто, златно, тъй да се каже, скъпоценно“), липсата на постоянно място, липсата на жилище и работа. Серафим ляга да спи на мегдана — на средището на празника, средището на вселената, сакралната граница между един и друг мотив. Еньо кафе-джията не вижда по-далеч от сметката, Серафим се страхувал да не го оберат, ако легне, както друг път, в кафенето. Другото Еньо не го разбира. Серафим сигурно също не го разбира, но го носи в съществуването си. Битов човек, той е над бита; всекидневен човек, той е в друго време. Каква човечност, каква серафична душа — до този възклик за Серафим заседна критиката и остана пред главното.

Ако погледнем „По жицата“ откъм човешката и социалната съдба, ще останем на равнището на мелодрамата. Откъде иззира изумителната сила на този разказ? Каква безлязаност да търсим в тези нищо и никакви хорица, сплетени от беда? Какви други светове и каква връзка с празничната народна култура? Така изречени, въпросите са порочно поставени. Безлязан у Йовков е не само безлязаният. Безлязан е и незабележимият човечец по причина, че е продукт на култура, която обосновава неговия живот. Такава е жизнената му среда. „По жицата“ може да се изчерпи с, да я наречем, безнадеждната надежда. В мелодраматичен или социален план разказът свършва дотук и те стиска за гърлото, иде ти като Моканина да изкрещиш за мъката по света. И като всяко Йовково творение, смисълът е друг. Безлезите на другостта бликат на всяка сюжетна крачка, жизненопрактичните основания се откъват под натиска на другите основания и разказът става по-вместим.

Да разчетем по-едро белезите. Селянинът вади хума от земята и я разнася между скелата (пристанището, края на земята) и сушата — той е като посетителите на Антимовския хан между едното и другото пространство, връзка между тях. Момичето заболява на *жътва*, по време на *сън*, или по-точно на събуждане, между едно и друго състояние, на гърдите му се навилко *кълбо змия*. Доктори не могат да я излекуват, практическо лечение няма. Навитата змия образува двоен символ — кръга (соларен знак с много производни и раждания на други митологеми, за тях любознателният читател може да направи справка в първия речник), змията — стопан на имота и космически медиатор, връзка с други светове. Надеждата за изцеление чрез магическо средство подсказват пътуващите между скелата и селото, съобщена е от *лумата* — една устата, едно многозנייםнища, човека на мълвата. С каручката тръгват подир магията и надеждата на суверенито, да дирият *бялата лястовица*. Моканина ги отпраща *все по теля*, *все по теля*. Някъде от дъното на съществуването човешко, от дъното на българската му вселена блика надежда, блика този безкраен път, тази лястовица, която е сякаш накрай света, на междата, дето се срещат земята и небето и дето човек не е стъпвал, но митическите му знаци пресичат тази межда.

Защо разказът се казва „По жицата“, а не примерно „Бялата лястовица“? Можеше да се предпчете и второто заглавие. Лястовицата е символен стожер на сюжета. Но Йовков не го е предпочел. Усещал е, че с него ще снее другите равнища на творбата. „По жицата“ ги активизира, дава пространство на тези равнища. Намесвам този въпрос, защото той подсказва тема от друг ъгъл. В превод на чужди езици срещнах заглавието „Бялата лястовица“. Смяната е показателна. С нея е даден път на европеизация на символите, на европейска сюжетна логика — центърът се измества от тела към лястовицата, при това лястовицата е снета от средата на митологема в средата на поетичен символ, на една надежда.

Тази проста, нериторична, кована с векове връзка на българския човек с космоса — усилена в безнадеждните положения, когато сюжетът действа на сантиментална и съчувственото, — е показана у друг, нищо и никакъв човек: в „Другоселец“.

И тук сюжетна сантименталност и безнадеждност на земната участ; и тук сюжет, който Елин Пелин ще използва за разказ като „На нивата“, завършвайки го с безнадеждната селска неволя; и тук превключване в „друг лад“, и тук наниз от превключващи подробности. В „Другоселец“, както в „По жицата“, прочитът на двата езика е изведен до високата му точка. В битова селска сцена — кръчма, веселба (наблюдението на Светлозар Игов, че „духовният“ Йовков разказва за кръчмата, а „езичникът“ Елин Пелин — за манастира — е добро, но в неуместно съпоставяне. Кръчмата е празнично място на мълвата и прочие сюжети от езическо-митологичен порядък, а не мястото на пиянствата), веселбата минава в крамола и обратно във веселба, радост от пролетните ниви, надежди за берекет — се връзва друго положение. Типични йовковски вразвания! Идва полският пазач и другоселец, „дребен човечец, дрипаво облечен“, с конче като господаря си „слабо, дребно, с разрошена козина“. Изпаднал от едно жизнено положение („другоселец“), човекът с кончето изпада и от това — след като е средище на внимание, всички забравят за него, когато той започва да разхожда кончето си. На мегдана, пред кръчмата, в прехода между деня и вечерта, забравен от всички, незабелязан дори от себеподобния си Торашко (какви мотиви!), другоселецът „клекна до падналия кон. После седна, взе главата му и я тури на коленете си. Гледаше го едно око голямо, препълнено с мъка и вътре в него светеха лъчите на звездите.“ Един свят се превключва в друг. Селянинът е дошъл от друго село, сякаш от друг свят. Никаква мотивировка защо идва тук — само дето пазачът го хванал в нивите на селото. Почти никакъв контакт със селяните. Кончето също е вън от този свят: „очите му бяха тъмни, замъглени, сякаш слепи“. А накрая в тези очи светят лъчите на звездите. Останеш ли до първите равнища на сюжета (мелодраматичните), иде ти да запиташ — какви звезди, когато спазми затискат гърлото от несретната участ на човек и добиче!

Но звезди, точно звезди. Забравен и от бога, захвърлен от всички — от онези в неговото село, за които нищо не знаем, и от тези в това село, които му помагат и го изоставят — другоселецът се (ни) докосва до нещо друго. Може би идва оттам или отива там. Реално стават житейски неща, митологемно човек и добиче стоят между две пространства като всеки сюжет на словесната народна култура. Типична йовковска конструкция: приказка под делника, другосветец в другоселеца. Провиждане на едното в другото, прочит на едното чрез другото. Бит във вселената, вселена в бита. Разколебан бит (безнадеждност, смърт на коня) — приближена вселена (звезди в мъртвите очи).

Същия ход следват мислите ни от друг шедьовър — „Асие“. Пак безнадеждност, пак слаби връзки с този свят и връзки в друг свят. Митическото средище се сменя: вместо мегдан — кладенец, вместо жалостив незабележим човек — силен, як, влюбен, честолюбив момък. И пак наниз от мотиви: кладенец на майстора сайбия, *завещан* от баща му, а на баща му от неговия баща, правен за *себан* — *семейна добродетел*, вода за всеки жаден, намира се на *голям път*, водата *отдълбоко*, студена. Този сюжет се застъпва с втори сюжет, с другояче белязани герои: хубавеца слуга Мурад, залюбил дъщерята на господаря си и непрощаващ, ако засегнат честта му. Двата сюжета се сливат в третия, митологемния. След запалването на господарския имот засегнатият Мурад се крие в гората, но къде ще избяга — от преследвачи да, но от очите на Асие? И ето, хванат, той наближава кладенеца — нито пострънал, нито уплашен, „само очите му бяха други и сякаш виждаха не туй, което беше наоколо му, а друго“. „А друго“ — само една дума, обикновена, обща. Нищо повече. Няма да срещнете у Йовков обяснение за другото, какво го отличава. В началото на пътя можеше да се впусне, но сетне е невъзможно. „Другото“ е в душата, обогатена с думите, които човек чува от малък до голям, и със знаците край нея и в нея. Не е Мурад първият герой на Йовков, чиито очи „провиждат“ и който озадачават околните („в тая жегата той е наметнал и започнал ямурулка си“). Не е първият, който ще стори чудатост: той скача в кладенеца. Как ще обясните тази постъпка? С кои душевни и нравствени подбуди? С отчаянието, че е хванат? Не ли-

чи да е отчаян, напротив. С отчаяна любов? Също не личи. Няма и страх на героя от заловилите го или от мъстта на господаря. Йовков не обелва дума за всичко това. Ако се впусне в такива мотивации на постъпката, разказът ще стане съвсем друг. В този вид той има герой, който скача неочаквано — за ужас на сеимените, на Лютфи, на майка му, на всички. Не изпитват ужас само той и Асие. Асие само го повиква и — като сянка, като привидение, като отвъден глас! — се оттегля. Нищо повече. Какъв житейски мотив да търсим — в кладенеца Мурад няма убежище, или ще го извадят, или ще умре там. Асие го зове да излезе без надежда за спасение (баща ѝ ще се разправи с него), без надежда за любовта им. Който търси логика в житейските и психичните мотиви, се блъска в постоянна стена. Но защо да го следваме — нека си блъска главата там. Ще я блъсне няколко пъти и ще извади някоя дума — я за красотата, я за хуманността на автора.

Кладенецът е средището, „пробивът“ от едно пространство (реалното, тукашното), в друго (ствъдното). Той увенчава сюжетите, събира ги и свързва наниза от митологемни единици: огън, път, вода, извор, вертикално движение към сърцето на земята (към другия свят, както би казала която и да била приказка или песен). Кладенецът скроява житейските практични нишки, включително на любовта, тук, на земята — никой не може да извади Мурад, никой не може да го призове (дори майка му), само Асие. Любовта им е осъществима там, в отвъдното, песенно, приказното, легендарното. „За сърцата, що се любят, и смъртта не е раздяла“ — припява псeтът в духа на народната песен. Йовков не припява песен, а я подлага „под сюжета“ и мотивира всичко с нейните основания.

След казаното вече спокойно можем да се обърнем към необикновената човечност на Йовковите творения. Но нека да не ги търсим абстрактно в душата му, в характера му — река от мастило и лес от хартия са похабени да я търсят там. Освен в природата на писателя неговата необикновена човечност е в основанията, които той замесва в сюжетите си. Няма народна култура безчовечна, няма нейни образи, ратуващи за човешка разруха или безнравственост. Демонологическите и другите ужаси на народната словесност са сили, които предстои да се победят. А те и всички други образи, сили, знаци, полчици не са друго — освен „лостове“ на две пространства и два свята, логика, в която извечният свят коригира временния и редът — хасса. Какъв друг може да бъде Йовковият свят, разигран от тези лостове, освен добстворен, несбикувено красив, етичен, духовен, мамещ.

Връзката между осезаемия и неосезаемия свят е единен свят: човекът е жив, реален в тази връзка. Първото не е неговият реален живот, а второто — неговата екзотика ли, чудатост ли, мечти ли, въсбращение ли? В такова единство разбира човешкия си свят арханческите култури, така го разбира българската словесна култура, спазила чертите на древния ни ксмос. У Йовков тази връзка ражда двойственост, с която ви занимавам дотук и нататък. Тя има и конкретен сюжетен мотив. Той завършва тукашния сюжет и слага начало на нов. Нека да го наречем с простата дума тръгване, за да не си морим мислите със сложна дума.

Безподобно негово възплъщение е разказът „През чумавото“, едно от чудесата на нашето разказваческо изкуство. Завръщането на Величко, вторият сюжет, се заплита в сватбата, първия сюжет — слага му край и зачеква другия. Посоките и местата на тръгването са неназовими, те са означени от сакралността на сюжетната мотивация и от знаците, поставени от словесната ни култура. „Тръгването“ зейва пред нас, обзема всички мисли на станало, предвидено и непредвидено. То става като в „Асие“ в свещено пространство — не в кладенец, а в черква. Никой не може да се дсближи до чумавия, както до Мурад, всички се разбягват, майката също. Той не е от мира сега. Белязан, болест, смърт — той може да бъде докоснат другояче, с други средства. И в народната песен майка (и баща) не е в състояние да възпре втория сюжет. Юнакът моли майка и баща да бръкнат в пазвущката му и да извадят люта змия. И двамата отговарят: „Без син си млогу можа, а без ръка

час не мога.“ Либето отговаря: „Без ръка си много можа, без либе час не мога“. Бръква и изважда не люта змия, а „мален пръстен“.

Величко и Тиха също остават сами в свещено пространство. Техният сюжет продължава без сватбарите и майката, пред и в смъртта, със и пред свещени предмети. В песента сюжетът продължава с кръга на змията-пръстен (между двата знака за соларен кръг е намерено и равенство, разпространено в представните дълбочини на народното съзнание); в разказа сюжетът продължава с олтара, булото и божията благословия. Все сакрален жест, който в принципа си е начало на друг сюжет. В принципа си отваря на друго пространство, сакралният акт е конкретно „тръване“.

Йовковият разказ е като народната ни песен: особено силен е неразказаният сюжет, онзи, който се съдържа в сюжетното и символното положение. Каква тема за проучване!

И ето ни пред знаменита подробност. „Тиха седна на каменното стъпало, тури главата му на коленете си и го загледа в очите.“ Сравнете: „После седна, взе главата му и я тури на коленете си. Гледаше го едно око голямо, препълнено с мъка и в него светеха звездите.“ Какви поразителни съвпадения в подробностите! Два големи разказа, две пространства на народната култура (църква и мегдан), две същества, които са ни нужни, едното умира, ще умре навярно и другото и преди това провиждане в очите, благословия, път. . . Обърнал ли е вниманието авторът на съвпаденията, нарочни ли са те? Сигурно — при Йовков случайностите са рядкост. Но защо ни трябва да знаем съжденията му, след като дарбата, съществото му го е решило. . .

И Крайналнята „тръгва“. Той е чакал до старост този момент, този празник и ритуал. Облечен в хайдушки дрехи, друг човек, той отива на Игликина поляна, за да умре там. Там е пътят му с Курта — изгората, която в хайдушките години е убита в заплетени отношения. Нягул спира мелницата и тръгва за друг живот с Албена. Практичният живот е приключил за него, от този живот той не черпи подбуди и задръжки, всичко е нататък, след тръгването. Божура се хвърля във вира, в чиито мамещи дълбини се е огледала и тръгва след обичания човек. Смъртта е друг живот — тя тръгва с детето си.

Големите срещи не са тук. А къде? Любовта не е възможна на земята, тя е възможна само в смъртта? Глупости. Риторични глупости. Порочно е да сведем тези сюжети до трагизма на влюбения, за когото няма алтернатива освен любимата. Подобен мотив има донейде в „Чифликът край границата“. Самоубийството на Нона е мотивирано и по разглеждания начин, но по-силни са личните, психични и прочие мотиви. Като в позната литературна творба, с мотивация на личностното.

Вторите (така мотивирани) сюжети на Йовков са развързки, които живеят в първите (практично-делничните) сюжети. Необозримият и обозримият свят са все човешки живот. Тамошното се повтаря тук. Празникът, словесната и обредната функция го реактуализира. Както всяка архангелска култура, така разбира любовта и нашата народна култура. Петко Тодоров и Пенчо Славейков се вълнуваха от отвъдната страна на тези сюжети, но не виждаха начин да я сплетат с отсманята. Те разчитаха само единия език. А то може да стане не с неговите (на този език) средства, а с европенстки. Така се чете езикът на мита, на фолклора, но и на бита. Естествено е да не се получи друго освен стилизация с превод на един език на друг. Това е вид литературна задача. С Йовковата тя няма нищо общо.

Елин Пелин се учудвал на двойния сюжет у Йовков и упреждал автора му, че разказът няма център. За него, потопен в литературната мотивировка, разказът трябва да излиза от един център и да се връща към него. „Белите рози“ и „Сенебирските братя“ го разочаровали. „Йовков има добро име, рекъл пред Спиридон Казанджиев, трябва да го пази, последните му разкази не са хубави.“

Много често връзката между едната и другата страна на битието на Йовковите герои са очите. Спомнете си очите на Мурад и на бедното кочие. Така гледат очите и на Палазов. „Когато погледът му случайно паднеше върху някоя звезда, готова

да потъне в мрака на облака, струваше му се, че тя му кимва и му казва нещо, сърцето му се свиваше в умиление и блаженство. Границите на времето се разрушиха за Палазова.“

Такива са очите на вълчицата, които Иван Белин няма да забрави никога: „В тях нямаше страх, нямаше грижа за себе си, нито за нищо, което беше наоколо. В тях гореше само огънят на друга болка, дълбока и скръбна.“ А мигът е критичен — вълчицата изскача на петдесетина крачки пред овчаря, овцете и кучетата са устрелени като куршуми към нея.

Черният жребец в „Едно време“ беше потопен в свой вътрешен живот, от който, ако се опитаха да го извадят, се дразнеше. . . В тъмнината на сбора светеха само черните му очи, изпълнени с някаква тъга.“ В коня на дядо Давид „гореше някакъв неугасим огън, гореше в мрака на очите му, чийто поглед сякаш винаги беше нейде далеч.“

И в колко още положения. В догадките на чичо Митуш, че нещо отгоре като че те вижда, а нищо не ти казва; при стария Саафет Молла с неговия „занесен и отвърнат от всичко поглед наоколо“; у дядо Васил в „Стари хора“, тръгнал във вцепенението си с черковната песен през полето.

За герон от „доброто старо време“, „от време оно“ писателят отбелязва: „Нещо от самата вечност се откриваше пред тях и ги включваше.“

Но същото е казал за сюжет на границата, на войната. „Морският бряг и границата са тия широки прозорци, тия открити веранди, от които може да се обхвалят други простори, да се надникне в друг мир.“

Тези думи — и първите, и вторите — са твърде литературни уговорки, самостоятелни (есеистичен) глас на писателя в разказа. Те са нещо, което се обособява. От разказите „Дядо Давид“ (1923) и „На старата граница“ (1914), те са написани преди дълбоките промени. По-късно умонастроенията, изразени и есеизирани по този начин, ще останат, но няма да раждат същите литературни средства. Те ще станат истина, вътрешна логика на двата стълкновени езика, лост на „прагови явления“. Човекът ще превключва от едната в другата сфера, ще отваря прозорци към други предели, след като жестовите и думите му са мотивирани в култура, която в принципа си върши това.

Ето как жизнените положения се колебаят от суеверието, от бабините деветини в разказа „Стари хора“. Трагедията на старците — убит син във войната, починала дъщеря като булка, вторият син се запилял далеч — ги е довела до вцепенение. Нишката с този свят е изтъняла. В сюжета за старите хора авторът сплита маса неща. В празник селянки копаели, което е грехота — минал стар човек с бяла брада, сякаш слязъл от икона, и ги укорявал. Мълвата понесла друго суеверие („Петровица, тя нали много знае!“): „Не знам в кое село, в нивите излязъл един стар човек. Повикал едно момче и му казал да донесе хляб. Момчето донесло хляб и старецът, като го разчупил, вътре в хляба се показало кръв. Старецът рекъл: „Тази година ще има голям берекет, ама ще има и война.“ Като че се върши гадаене по една или друга поличба, от един или друг белязан човек. С омълвените суеверия светът на хората е и по-широк, и по-разбираем, заплашителен и облекчителен. Така си разказват небивалици и чираците от разказа „Първеския“. В тях просветват древнобългарски представи за вълка-покровител (сравни и в разказа „Сутрин при изгрев слънце“) и змията-стопанин. В „Стари хора“ бабините деветини и черковният химн на дядо Васил са явления от един смислов ред. Те разширяват малкия тукашен свят. „Лицето му доби блажено и щастливо изражение, очите му, все тъй влажни и насълзени, не виждаха никого, не познаваха никого. И пак си пееше, но само той си мислеше, че пее — мънкаше нещо, без думи, неразбираемо — като че около него бръмчеше бръмбар.“ Този химн старецът пее в определено състояние и в определено пространство. Повтарят се и състоянията, и пространството. Мъка, която връхлита и задушава — и сам, с химна си, с мънкането като бръмбар, от селото към чифлика, в осветено, сакрализирано пространство. „Хвана го крастата“, казвали се-

ляните и с тази грубовата приказка снемат сюжета за дядо Васил в колективния словесен знак. Както при Ройдю, както навсякъде — породена от едно поведение, тя отключва това поведение.

### 3. ПОСВЕЩЕНИЯ И СРЕДИЩА

Вградени в омаята на народния словесен довод, Йовковите герои са свети души. Души, посветени в тайнство. С научно усилие бих казал, че разказите на Йовков са инициация. Вид инициация, художествена. Йордан Йовков е един средновековен свръхмодерен писател.

Не произнасям тези думи ефектно или заклинателно. С тях намерявам обсъждани тук положения. С този писател нашата култура се радва на целостта си, на своята ненакърненост. Тоест на своята самобитност. Как? Като се самовъзпроизвежда. Чрез него тя показва как може да работи за нова, професионална цялост. Не да я гарнира с народностен дух, а да я възпроизведе от дълбината си; не да прибави котловинен дух на чуждото (европейско или какво още), а да произведе (професионална) норма от себе си.

Оказа се, че за да се роди голям български поет, не е нужно той да повтори европейска или руска матрица (Ботев); оказа се, че за да се роди идея за етническо сцеление и българско бъдеще, не е нужно да се чиракува в буржоазна или чиято да била идея (Левски); оказа се, че за да се роди голям български белетрист, не е нужно да се разказва „като“ ама на български език. Оказа се, че тази култура е жива, възпроизвеждаща и в актовете на създаване ражда все върховете на литературата. Ала тъй като не „прилича на“, не се „мери с“; тъй като не виждат в тази култура (народна, проста) собствена норма за индивидуални творения; тъй като не виждат пътища за нас освен „очуждяване“ — търканията на мненията се сведоха до това, къде да се закачим и откъде да се откачим. Не какво сме, а къде да се скрепим, та да се „цивилизоваме“. Има толкова почтени усилия да разберем какво сме, но не с решителността на усилието да издирим собствената си норма. С такива усилия все висим някъде (обърнете вниманието по-нататък на подобен Йовков израз). Защо да се чудим тогава, че се ценя окаяването на културата ни, вменияването на азиатска бездуховност, левантийска леност и упадък, а на интелигенцията — адаптивност (Николай Генчев). И се получава парадоксът: големите имена не влизат в тези закачания-откачания (не стават за тая работа например Ботев и Захари Стоянов), не са азиатски бездуховни и културоупадъчни, та ги наричат изключения, втикат ги в удобни рамки. Правилото на нашата култура става нейно изключение, пропуска се в манипулациите. . .

Закачания-откачания кипят на повърхнината на културата ни вече, речи го, две столетия. Това не ѝ пречи тя да съществува ненакърнена и да си върши своето. То остава чуждо на самосъзнанието ѝ и от време на време триумфира неразбираемата си цялост, неназованата си норма в някой от избраниците си. Ето за такъв човек става дума в тези пространни редове. Всичко помня, казва културата ни чрез най-модерния си и най-самотния си творец Йовков.

Време е да приключим отклонението и да продължим.  
Посвещенията у Йовков са откровения, не лични начинания. Техни знаци са поличбите. Доводи на други светове, те не се избират, не им се възрява, защото с тях се живее реално. В днешния свят без тях разбираме колко по-нереален е животът. По-беден и по-нереален. Да отделиш човека и да го предоставиш на самия него — каква по-страшна трагедия от тази, европейската!

Нищо по-естествено „Старопланински легенди“ да са техни средища. В принципа на легендата е да се прекрива забрана. „Посвещението“ е нейното очарование. Прекриванията са поличбени, последните — прокобни. В прекриването има неизпитвана тръпка, в последните — възмездие.

В „Шибил“ е нарушена хайдушка забрана (явява се жена, която не вешае добро). Появява се гарванът като поличба за прокоба. Смъртта на влюбените е възмездие за коварните сметки на бащата и бея (конкретният литературен мотив), но и връзка в другото битие. Нарушена забрана: смърт—тръгване са границите на сюжета. Разказът е трагичен, но като всичко трагично у Йоване (а колко негови творби не са трагични?) той угнетява и извисява, свършва в едно значение-внушение и се „отваря“ в друго.

В „Кошута“ ловецът иска да убие красивото животно и нарушава табу на селото. Веднъж се готви да стреля, но вижда, че под кошутата стои жена и я дон (каква митологема, сюжет над легендарния). Кошутата ходи около манастирището, а преданието говори, че там калугери опазили светия кръст. Кошутата, най-сетне, е сравнена с Богородица — обичайно сравнение в древния български космос в отношение с християнския (срв. у Иван Венедиков). Появяват се знаци. На Заговезни „в тъмното над селото, като дъжд от падащи звезди, светеха запалените стрели“. Стрелите и гумното, по-късно стрелите и момините двори, дъждът от звезди — истинска феерия, подкладена от българския светоглед, многобройни посоки за предположения и тълкувания. Та на Заговезни в „Кошута“, сред дъжда от звезди, излиза Дойна, поблейва като кошута и у Стефан отпадат колебанията коя да бъде невестата, а с тях — ловджийската стръв за кошутата. Разказът е почти илюстрация на сватбените игри, описани с изумителната им дълбина от Венедиков. В тях се съдържат начални митопредстави на българите, докосват се изворите на нашето битие и мислене, свързва се царственият със семейния мотив. „Кошута“ разиграва втория, но със всички инсигнации на първия.

В „Божура“ влюбеното момиче се оглежда във вира, вижда се сред облаците и небето („поетична красота“ ли е това, или знаци на един светоглед?). Оглеждането е нейната самодивска тайна, посвещението ѝ. Тайната ѝ става неотменна, дава друго измерение на чувствата, прави ги надлични. Тайната я повежда по неведоми пътища, които тя не избира, нито им възразява. Към тайната се прибавя зримият образ на любимия в отражението на водата: Божура го вижда до своя образ, посветен в друг свят. Чрез трагичния край на момичето, чрез хвърлянето му във вира вода и небе, човек и отражение, тукашно и отвъдно, девойка и любим се обвързват във вид посвещение. Животът и смъртта се събират в едно. „Тръгването“ ги прави едно.

В „Юнашки глави“ поличбите са част от типичната народностна (митическа, фолклорна) двойственост на представите. Тополата предзнаменува със сухия си връх, който бодне небето, а листата трептят като пеперуди. Върлините с главите на въстаниците са фиданки, забити в снега. На мръкване, когато след трагедията ходят всякакви слухове, от небето се спуснали кандила като звезди. („Казвах ми го, дядо Русе, хората го видели с очите си.“ На всеки гроб по кандило. Като звезди.“).

„Индже“ се движи през поговорките като по клавиши: като мъген порой, стръв на вълци, ако искаш да падне ябълката, раздрусай клона, отпуснаха ръце, спуснаха се като вълци, не дели доброто от злото, не пита кое е грях, кое не, хайдутин дете не храни, сърцето му стана на камък, намерила го — кръстила го Найден, сакато, пък зло, белязал го господ, от белязан чилик да бягаш, почернели от тегло, който го е видял, не е оживял, прости хора като овце, крило за всички слаби, като зърна от клас, вълкът козината си мени, но зъбите не, гледа като звяр, измъкнат от дупка.

Думите в „Старопланински легенди“ се редят в песенна подредба: „Рада стоеше на портата, отдолу идеше Мустафа“, „Кърсердаринът и Велико кехая тичат към прозореца, кривят се зад пердето, гледат със затаен дъх“, „Раздиплил алено сукно, размерва, крон. — Каж ми, майсторе, кажи ми, Гочо, дума му Индже, — от коя си махала? Де е къщата ти, та барем нея да запазя?..“, „Пиеше Василчо. Като вдигне чашата си, поглежда към къщата на хаджи Вълка“, „Руменево лицето ѝ сред жегата, очите ѝ тъмнеят, сякаш черни сливи, кога зрят на слънце, висят след себе си и

отдето помине, плете мрежи като паяжина. . .“ Първите три примера са от песните, които са в основата на „Шибил“, „Индже“ и „Божура“. Последният е възможна песен, която „Постолови воденици“ „припява“.

Символите и сравненията са знаци за отношение между земята и небето (основната „инициация“ на митическата мисъл). В тях се разплитат и прокобни нишки. И тук, както на други места, ще подчертая тези „инициационни“ мотиви и образи.

„*Снагата* ѝ си оставаше права и гъвкава, като *стълбец на вихрушка*.“ „*Капките* капеха по *главата* му като *бяла вода*.“ „Като *змей*, донесен от *вихрушка*, появяваше се *Марин*.“ *Пръчът* се беше покачил на *покрива* на *Върбановата воденица* и тропаше по керемидите, като че играеше *хор*.“ В тъмнината *жълтите иглики* светеха като *запалени свещи*.“ „*Черните гроздове* им се струваха и те като прокоба за напаст.“

Очите и звездите са любимците на Йовковата връзка между два свята. Обясни-мо защо. С очите и звездите индивидуалната и колективната култура, професионалната и народната култура най-много се доближават. Романтическият писател чете в погледа на героя копнеж по далечни миражи. Народната култура създава устойчиви образи в очите и звездите се разчитат в определен кръг значения.

А Йовков къде е?

Звездите затрептяват над главата на Божура и увенчават сцената на разлудвалото ѝ се сърце. От професионална литературна точка този образ е клише, което допуска начинаещият поет. При Йовков той е връзка и ствежда в подбуди, които се нареждат в митологемни наниз. Внушенията набъбват до степен да се обезсили подозрението към писателската оригиналност или в частност към клиширания образ. Литературното внушение се блъска всякога в тази стена: познато—непознато; и най-доброто познато не е добро. При Йовков, обратно — познатото увеличава обема на внушението, изворът му не държи то да бъде непознато. При него дори физически и нравствени черти, ще видим, са клишета. В началото на пътя си писателят литературно страни от познатото (клишето), доколкото може; после словесно се стреми към постоянната епитетност.

Всеки случай докосванията до звездите у Йовков никъде, изглежда, не несят амбицията за оригиналност. Дори в началото. В „Жетварят“ звучите на кавала в дивна нощ се раждат от самата нощ, издигат се нагоре и се целуват със звездите. Или: звучите се сливат в многобройни струи и се слитат с лъчите на звездите.

Очите бележат преломни постижения на сюжета, често предричат втория сюжет. В „Другоселец“ болката в очите на коня не е знак за себе си — както всеки знак от очите не е знак за себе си. Няма кон, в чиито очи Йовков да не се е вгледал или те да не са възхищавали героите. Вглеждал се е в очите на силния жребец, на трепетната кобила и на измъченото дребно конче; на коне буйни или умиращи, тъжни или радостно пръхтящи. Едва ли се дължи само на човешка симпатия към тези необикновени животни. Някакъв инстинкт е по-дълбок от личното чувство.

Конят е митически образ на народната култура. Без да се впускам в древните му значения, които са стожерни, ще обърна внимание на обстоятелството, че конят играе роля все в преломни положения, на прага на сюжетни ситуации. Това му значение е съгласно в народната песен, приказка и легенда. В юнашките и коледните песни и в техните сватбени игри конят пренася юнака накрай света, при самодивата, до жестоките двери на малката мома, които трябва да превземе. Той е сигурността, че момъкът ще ги стигне. Конят помага в критичните точки на пътя, проговорва и изрича важните думи на този път. Йовковите коне естествено не изричат такива думи, както героите му не отиват по-далеч от селската мера: и конят, и хората никъде не са надредни същества. Те щяха да бъдат такива, ако литературно се вземеха пряко от фолклорния (митическия) сюжет. Йовков ги взема от живия живот, където е жива народната култура, и ги мотивира с нейните словесни основания. Същества от бита, човек, животно, растение, предмет и явление са обвити в знаците на една втора действителност, която заедно с първата създава живеенето тук. Тези уточнения, даже с риска за досада, ще правя, докато сметна, че няма да бъда

упрекат в греха да вменявам на големия ни писател несъществуващи черти. Кон и човек, и всичко в тази проза и драматургия са съществва с памет; постъпки и мисли се диктуват от тази памет. Тя е регулационният механизъм за разчитането на двата езика.

Очите на животното издават тази му роля. Чрез нея мелодраматическият сюжет се „космизира“. Така е в смъртта на бедното конче, и в разкошната кобилка. Така е с коня и на мегдана, и в обора. И впрегнат, и с буйна грива в полето.

Вълкът е другото характерно животно на Йовков. И то го поразява с очите си. И то го поразява с „идолната“ си осанка. И то функционира в образната му система с двойственото значение на народната култура. Вълкът се двои между битовото зло за „стоката“ и хипнотичната примамка. Срещу едното насъскват кучетата или гърмят, пускат си поясите или бягат; срещу другото пускат на воля „паметните“ представи. В тези представи на народа ни вълкът играе покровителствена роля. Пространно проучване по този въпрос (не е на учени фолклористи, нито на народо-културолози) ни изведе до непобутвани истини. С тях можем да си обясним особените напрежения около вълка в Йовковата проза. Не зная давал ли си е Йовков сметка, какво привлича в този страшен звяр. Не зная и какво, докде е черпил от песен и приказка. Но вълкът внася прекомерна възбуда в разказите му, която е повече от дразненето за кучетата, от ужаса на селяните и стръвта им срещу него. „Грехът на Иван Белин“, „Вълкът“, „Два врага“, „Вълчицата“ — все искат да го уловят, не само да го унищожат като опасен „гад“. Залавянето на вълка е престижна задача, и то повече от признак на сила. Срещу вълка се изправят или белязаният Иван Белин, или безсловесни ратан с дива и неупотребена сила. В споменатите разкази, както и в „Борба до смърт“ следим двубои със страшното животно и гадаем за напреженията. Във „Вълкът“ сме по-близо до същината на нещата, надмогваме гадаенето за тези напрежения. Тук са „подадени“ доста ясни знаци.

В този незабелязван разказ, който в моите разбирания е шедевър, стават странни неща. Почти детински, приказан сюжет. Беден човек, детето му се побояло, дигнало посред зла зимна нощ температура, ще го стопи огънят на телцето му (почва поредната йовковска мелодрама); тръгва за града да търси лекарството, пари няма, но ще му търси колай. По пътя, не щеш ли, в един дол става онова, от което човеку настръхва косата: вижда вълк. Понечил човекът да си развърже пояса, та да се влачи и да го спаси (тъй чувал), но усетил, че навоят му е разслабен и като го завръзвал, намерил пунгия с пари. Хем се спасил, хем забогатял; отишъл в града, купил лекарството, тук пийнал, там се заприказвал, прибрал се. Сами разбирате колко посредствен за разказ е този сюжет — кой сериозен писател ще се хване с него. Йовков, той се хванал. И усещам как се е заел с радост, как е попаднал на една от своите находки, как е ваял подробностите, как съзнателно или „гълбинно“ съществуването му е вървяло по следите на откровени митологемни представи. Допускам, че е чул подобна история по селата: едно дърво му казвали „Нейчовата круша“, историята била еди каква си. Превъртял я през приказната матрица и се получило чудото. Но чудото станало не с приказността, а с мотивацията, с наличието на вълк в тази мотивация. Защото парите селянинът приказно можеше да намери и без да трепери от вълка, навонте му можеха да се развържат всякак и навеждайки се, да ги върже, да набара пунгията. Ала вълк. От възможна смърт срещата се превръща в щастие за бедняка. Какъв е този вълк?

Вълкът е предзнаменование, среща с друг свят. Той долу-горе така е и описан. Човекът в дола, вълкът горе, наоколо пустия — обърнете внимание на думата! Вълкът стои като идол.

„Голям като теле, спрял се и го гледа. Ушите му шръкнали, опашката до земята. Козината му се мъти от вятъра, поспана със сняг. Нейчо — като насти вече — направи няколко крачки, вълкът тръгна след него; Нейчо се спря, спря се и вълкът. . .“ Сетне пояст, навонте, пунгията. Сетне — вълкът стведнъж изчезва.

Дума не е казана защо. Но има дума, че веднага се разсъмнало. За подобен „мистичен вълк“ разказва селянин на връщане от града.

„Спомни си, че на Сираковата мелница един селянин разправял (пак там, къде другде? — б. м., Е. М.), че също като него една сутрина срещнал вълк, а след обяд, като се върнал, намерил го, че лежи на същото място, сложил глава на предните си крака, като куче. Човекът бил с кон, позаобиколил, вълкът не се помръднал. Гледал го само и въртял очите си след него тъй, че се виждало и червеното изпод клепачите му.“

И тъй като в цялата работа има пръст божи, помислил си богатият бедняк, решил да оградя мястото, където намерил парите и където поникнала младочка круша. Но там — великолепна поетична вариация на митологемата, — „когато дойде зима и падне дебел равен сняг, по всички посоки около нея се виждат вълчи стъпки.“ Те вече не са приказни, те са охранны митични стъпки. Те са завитъкът на митологемата „вълкът-пазител“. Бедност пред бога—болест—навои—пояс—вълк—обредно ограждане на младочката круша—вълчи стъпки. . . Всичко това зареяно в един приказен сюжет, детински елементарен, той с матрицата си наложен върху една омълвена история — йовковско творение!

След този разказ може да разберем по-добре дали грехът на Иван Белин се побира в делничната му драма, дали е само грях към една майка, или белязаният български човек е чувствал другия, по-големия грях, но навярно не му е знаел името.

„И ето“ — постоянният речев топоним на Йовков! Неговата речева поличба. . . Може ли тук обсъжданата тема да го подмине? С всичката си маломерност, с всичката си крехкост този знак е нейната сърцевина, отразява темата като в капка.

Знае се, че „ето“ е библейски синтактичен зачатък. Оттам ли го е взел българският писател? Може да се допусне. Висок слог, знаменателен, някак исторически повторителен. (Аверинцев интересно се занимава с него). В Йовковите творения „И ето“ е смислово знамение, сюжетен сигнал. Идва на възлово място — когато се обръща сюжетът, когато встъпва нова събитийна или смислова единица. С тази поличба на речта разказът потръпва: сякаш има да се отворят митични двери. С тези едри сравнения засягам и едрите сюжетни положения, и микроскопичните, в които нищо не се случва. Случванията са други и „ето“ ги знаменува. Йовков може да употреби сигнала и за една тревница. Ще го употреби, щом е назрял сигнал за колебание в положението, щом нещото стъпва на друго стъпало.

Употребата е учестена в „Старопланински легенди“. Тук, за разлика от „Ако можеха да говорят“ (също учестена употреба), се бележат сюжетни обрати. Най-често при катарзис на героя и при поява на жена. Но как да разберем началото на разказ с „Ето“? Поличба за какво, още нищо не е станало. „Ето там, гдето се спущат белите сипени откъм Крайница, в дола — беше воденицата на дяда Цона.“ Попаден е сигнал воденицата да заеме привилегировано място във възприятията ни. Разказът начално се „стяга“, воденицата няма да остане битов мотив — освен брашно там ще се мели и друго: ще се появи „самодива“ (те се появяват все край вода, а то какво значи е дълга тема) и ще съберка сума работи. И — „Ето!“ Митичното средище е означувано, сакрализирано — „браздата на обреда“ е прокарана.

В „Ако можеха да говорят“, алтернативата на „Старопланински легенди“ с битовата си обикновеност, „браздата се прокарва“ в примерно такова положение: „И ето, от тоя бурунак сивата патница изведе един ден челядта си“, „Но ето че Галунка сякаш забрави за кокошките.“

Йовков често събира другия сюжетен ключ „Случи се тъй, че“ с „Ето“. Тогава обратът е по-енергичен. „Но ето че сега се случи нещо друго“ — Аго не иска да тръгне с господаря Захари („Виелица“). Причината е Василена. Тя е магнит и за господаря, и за ратая. В символиката на разказа назрява двойствена метафора. Веднъж литературна, художествена (виелицата на мъжките влечения към хубавата жена), втори път фолклорна (магията на самодивата за обречения й мъже). В този разказ двойният сюжетен ключ означува сюжет във виелицата и виелица на взаимно-

отношенията. Ала и този двоен сигнал като единичния попада на „незначителни“ случвания, и тях той „изправя на крака“: „Но ето, случи се тъй, че два дни подред Галунка не пусна гъските.“

„Ето“ се съчетава и с „прокобните сигнали“, с предзнаменията, с очите и пр. „Ето и сега крилата ѝ като черен кръст гледат към вятъра“, „Но ето, на изток светна“, „Но ето, втори сокол, по-бърз от стрела“, „Но ето в мрака се разигра кон“, Но ето малките ѝ уши се насочват напред, личи как тя цяла се превръща на слух и гледа, гледа. . .“

И къде по-добре ще се приложи този тръпнеш сигнал, ако не при появата на жена. Женската хубост у Йовков! Тя е същност необикновена, със значения, които открито издават разглежданата природа на Йовковите творения. Йовковата жена е възел на света. Възел в, да избързаме с назоваването, самодивски отношения.

Жената тук изглежда като същество одругаде, цялостно, компактно. Тя се връзва в делника на хората, не е негова съставка. Импулсите, бликащите чувства, капризите ѝ са самовластни, те елиминират всичко. Женската хубост е алхимия на отношенията. Тя сковава волята и ума, прави човека дете, завърта го в хоровод край жената. Тя пуска нишките на Женда, завърта въртележката от мераци край Албена. На нея никой не държи сметка — и омекналата мъжка воля, и обезсилена женска клетва, и спестената старческа присъда. Тя само хипнотизира и подчинява. Времето се разтяга, губи значение. Тя има почти единствен път: прокобен. И толкова повече, а не въпреки това, никой не може без нея, никой не я съди с делничните мерила — случва се и то, но само да се покаже, че е за кратко. Женската хубост увелича като пропаст, предлогично. Влечението към нея не е „култ към красотата“, както гласят фразите. Тя е магична пръчка. И това е фраза, но ще ни спести, ако последваме докрай логиката ѝ, общите и безлични места в тълкуването.

Женската хубост у Йовков е недIALOGИЧНА. Тя е непроницаем свят в себе си. Безпощадно заслепяваща, неответна. Дори когато отговори с взаимност и любов, тя е пак неответна — същината ѝ е в това всичко да е част от нея. С това е фатална. Фатална е нехайната игра на Женда, фатално е безпаметното влюбване на Божура. Страна във взаимоотношение, с нея не се общува. Славена общува с другите едва когато е засрамена, когато я връщат, когато празникът и лудостта са свършили. Дотогава е грешница, сега — засрамена. Дотогава няма диалог с нея, сега го търси, хленчи подир свекър и мъж. В празника е над морала, в делника му се подчинява хрисимо.

Женската хубост е извор на специфична драматургия. Не разбирам от театър, но предчувствам, че ако режисьор схване добре тази черта на Йовковите героини, би направил чудо и с „Албена“, и с „Боряна“. Албена не е отношение с, а отношение през. Също Боряна. Тя е фатална в обратния, непрокобния смисъл. С такова качество на женската хубост, каквото носи Боряна, домът на Златил не е привикнал. Тази хубост (нарочно не казвам Боряна) минава през, не се съобразява, може да разголи и разобличи, без това да ѝ е цел — то е част от съществуото ѝ. Тя е хубост-лакмус, хубост-посвещение. Боряна може да преподреди един дом, в който нещата са тръгнали на лошо, и в привичките на бащи, деца и снахи няма сила, която да ги възпре. Хубостта на Боряна преподрежда самия живот в частна негова проява, за да го направи друг.

Чудово явление и посвещение, хубостта е обезволяваща. Дар божи, тя е пратена беда. Дар божи, тя е и цяр. Какво излиза? Омая, чудо, дар, прокоба, а не само примамка за тяло, сърце и ум („трите влечения“, както наричат любовта), женската хубост у Йовков е самодивска хубост. Предстои ни да видим с какво. Самодивските черти у Йовковите героини са прекалено много, прекалено много са мотивировките на техните жестове, думи и мисли с народната словесност. Портретът на Йовковата жена, който скицирах, и чертите на народността (митическата) самодива, които ще приведа, навярно ще покажат общите си места.

Самодивите са омайни, все в движение, „в бяла премяна“, прозрачно нагиздени, невидими и непредвидими. Живеят край извор, до кладенци и мостове, на кръстопътища. Живеят и в бурите и вихрушките. Позволяват да ги види само овчарят, който им свири на хорещето. Женят се, но семейството не е тяхната грижа. Оженили са се с измама от овчаря и сега искат с измама да си върнат атрибутите (дреха, крила и пр.). Причиняват много болести, но и лекуват. Името им и местата им, включително бурите и вихрушките, са свързани със забрани. Между самодивските болести са лудостта, епилепсията, парализата, обривът. Самодивите живеят накрай света, но между Благовец и Секновение, когато природата расте, цъфти и връзва, те са близо до хората. Самодивите са закрила на растежа, наследили са древните богини на вегетацията. Събирачи и знаещи хора изравняват функциите им с Артемида и Бендида, търсят следи от участието им в култовете на растежа и на мъртвите, във вакхическите шествия и прочие. Те са нашите нерейди или вакханки (има песен, в която те разкъсват овчаря, както вакханките разкъсват Орфей). Какви митологеми съдържа самодивският образ, развива една народна песен. Като разякъл овчарят самодивата, където паднали очите ѝ, се образували езера, където тялото ѝ — израснало дърво, а където косата ѝ — поникнала ситна тревница. Не зная дали имаме по-разпространен народностен образ. (Венедиков смята, че той е само български.) Разпространението му е безпокояло Йосиф Брадати: „Но и да реку вам, благословене християне: по многу земли ходих, толко не съм видел по многу бродници и самовили и магесници, колку у болгарска земя.“

След като самодивата е митологема-стожер в народния език, какво пречи писателят, който така добре разбра този народ, да раздипли мотивите ѝ в своите необикновени героини? Така се случи с този странно надарен човек, че той видя литературно самодивските неща и самодивски литературните.

Кон са самодивските места в творенията му? Мелницата на Нягул, кладенецът, Постолови воденици, Куков вир, гората с манастирището, Антимовският хан, чифликът край границата. На самодивски места се извършват повторенията: старата в младата Сарандовица, Антица в Нона, Мария в дъщеря ѝ („Съд“). Тези места са кръстовни точки, места за неща, разказвани и случили се. Там хората се срещат и „играят“ или обмълвят границата между едното и другото пространство. Там животът олеква практически, разрежда се и се зарежда с друг живот. Редът отвеки се осмисля във високите регистри на езика. Този ред се у-говорва, раз-говорва, о-мълвя се и се о-думва.

Редът е ред с повторителността. „Вечери в Антимовския хан“ започва с повторението на старата Сарандовица в младата и с Калмука, който е като омагьосания момък в приказките, отвъдживнен. Бащата в „Баша и син“ се чуди къде синът пилее парите от скелата, докато сам не се убеди, като повтори същото. Учителят Палазов се е принесъл в жертва на красивата ездачка, повтаряйки другите жертви. Ханът е средище на житейски излишни хора. Тук сюжетът на всекиго се променя. И на добродетелния, и на трудолюбивия, и на пестеливия, и на свития. Дядо Моско може да прекъсне магията само случайно, с торба барут. Ханът е кръстовище на пътища и празник. Ядрото му е самодивско, женската хубост — магията, както сам авторът твърди. Животът си тече край хана, за да замре там и да започне да повтаря символи и знаци. Човекът тук е поредният пленник на Сарандовица, идва, за да олекне житейски, да стане марионетка. Мъжът в тези сюжети е овчарят в самодивските. Един загива, а друг „взема дрехите“, докато Сарандовица „се къпе“, става неин мъж. Не виждам Сарандовица да излезе през комина и да остави тригодишно дете, къща и мъж, но останалото се вижда.

Не зная в нашата литература дъщерята да повтаря майката в този план. Като в песента времето губи естествена стойност. Не сме разбрали как Калмука е остарял край Сарандовица, но ако сюжетът го беше заварил млад, той щеше да си остане млад. Времето се губи и в самото повторение — сякаш се е преродила същата Сарандовица. Сякаш в чифлика е дошла същата Антица, а в другия чифлик — съ-

щата Мария. От повтарящото се време майката провижда в сегашното и обратно. Всяка дъщеря е като майката, иска да бъде като нея, боготвори я. Майката е код през двете жизнени пространства. Нона постоянно е заета с този код. Двете жени и мъжът между тях (Манолата) образуват триада, която сменя пространствени и времеви отношения на мита. „Чифликът край границата“ завършва с тях.

„Като погледнеше към могилата, той захвърляше да показва с ръка към земята — веднъж, дважд, трижд. Когато показваше мястото в средата, посочваше в същото време към себе си. Отначало не разбираха тия знаци, но после се досетиха, че той иска, като умре, да бъде погребан на могилата. Той да бъде в средата, от едната му страна да е Нона, от другата — Антица.“

Читателят сигурно разбира какво е подчертано в откъса от автора на статията. Прибавете към подчертаното и средищния дом, а до него — разклоненото дърво, и митическата картина добива завършен вид. Но тя и с откъса е достатъчна.

В „Съд“ се изгражда друга митична симетрия: двамата достолепни старци (Токмакчията и Саафет Молла) вършат обреден съд при оспорване на нивата. Двата оградят сякаш свещено пространство — както се прави това в обряда на селището. А то става заради дъщерята на Мария, същата магьосница за мъжете. Пространството, което Токмакчията измерва в несвят, е в полза на мъжа на хубавицата-самодива; той пък е предполагаемият убиец не на друг, а на сина му. С какви делнични или „любовни“ подбуди ще обясниш този сюжет?

В чифлика, като в космична сцена, никой не държи да наруши неизменния ход на нещата. Наличието (Василена) или появата (Антица) на жена не е сигнал да се наруши редът, а да се преутвърди той в „самодивски ред“. Това затворено пространство е гранично не в битово-географски-държавен смисъл. В него, а не до него се отваря друго пространство. Отварят го обредността на простите деяния и думи, повтарящи предишно време, слабият интерес към тукашната човешка съдба — за някоя от героите в сборника с разкази „Ако можеха да говорят“ и в романа „Чифликът край границата“ не знаем елементарни житейски неща, а психичните мотиви изледняват на много места.

Йовков е обичал старинните форми и пространства на живот, патриархалната устойчивост и зрелост на живота. Но предлагам да не се увеличае в старите клишета за писателя, да не наричаме тази привързаност идеализация на миналото и консерватизъм на мисленето. „Във време онд“ кристализира единият език, който се стълкновява с другия. Живи са и двата езика и писателят ги усеща да пулсират във всекидневни думи и поведения.

Това, което е естествено единство на живота на българите, Йовков иска да превърне в естествено единство на литературата.

Как са изглеждали двата езика във времето на Йовковия сюжет? Езикът на фолклорната традиция е бил още цялостен светоглед, ненакърнен. Любомира Парпулова отбеляза тази цялост в статия, но не направи изключение от всички, които разглеждат отношението на Йовков към фолклора. Тя също го видя придатъчно. Този език е бил все още действителност. Той не се е отделил като минал разказ за възможна действителност. На Йовков е нужен езикът на действителността, а не език за минала действителност. Затова не е искал да ходи в Добруджа и Жеравна. Боял се е да види отделянето на действителност от народен светоглед. Началото на века бележи тяхното разчленяване, писателят трагично го е усещал. С промените той ще изгуби не „патината“ и „идеализираното минало“, а възможността за език за тълкуване. Иначе разрушението на тази действителност е част от сюжетите му.

„Едно е да четеш човек художествена проза с очите, съвсем друго е да четеш гласно или да я слушаш.“

Това са думи на Йовков. Изказал ги е по повод рецитал на проза. Но значение то им надхвърля повода. Йовков иска или да слуша, или да четеш гласно: увелича го не писаното, а устното слово.

В моите разбирания за изкуството му това свидетелство е безценно. Ясно е защо говореното слово му е скъпо. То е истината на света му, езикът за тълкуване, за който споменах преди малко. Легенди, предания, песни, пословици му трябва така, както са говорени — независимо че са записани и с това са изгубили важни черти. Скороговорки, надписи, умения в занаяти трябва да бъдат точно предадени. Те му трябва, ще повторя, не като извори на сюжети, а като говорен свят. Писателят иска да разбере човека, българския си човек, щом е наследил думите и говореното му.

#### 4. ВРЪЩАНЕ

Военната проза показва какво Йовков е носел в душата си. При сравнение с късните работи изводът за развитието на писателството му е повече от ясен. Но ще наблегна върху друг извод, който не е толкова ясен и няма привърженици.

Владимир Василев обръща внимание на важна черта на Йовковата военна проза (за следващите му творения бележитният критик не е писал): познаване на колективната психика, която подчинява единиците. Василев съзря и двойствеността: героите са въвн от действителността, в някаква широка неа, макар с цялото си битие да са в нея. Но това са общи черти на писателя. Ето на този извод държа да наблегна: с него можем да хвърлим мост между ранния и късния Йовков. Писателят има единен език, но проявен различно. В началото с едно увлечение, сетне с друго. Първо е риторика, после — мотивация. В началото е образ, отделен от сюжета, негов „коментар“, сетне е истина на сюжета, негова част.

Военните разкази и есетата гъмжат от такива образи. Те са изпълнени с лъченето на колективната воля. Нея писателят вижда по-малко като страдание и повече като свръхчовешки устрем (Владимир Василев). Освен всечовешка човечност, любов и състрадание военната проза е закалявала и тази черта на Йовковото изкуство. Тук тя е намерила особени подбуди, макар да не е узряла още у писателя, макар да е, така да се каже, младенческа.

Вгледайте се и се вслушайте в тази картина от „Мустафа ачи“: Редиците пълзяха и се преливаха, като тъмна лава, буйно се мятаха и пръхтяха конете, припламваха кръстосаните блясъци на сабите и сред тежкия и многогласен шум мерно се отсичаше глухият тропот на хиледите копита. Стълпове от прах, като мътна завеса, съединиха земята с облачното небе.“

Сравнете я с тази картина от „Дядо Давид“: „Най-много бяха овчите опашки, високи и жилави пръти, с отрупани с жълт цвят върхове, които светеха в лучите на слънцето като остриета на копия (. . .) Като че в тая тиха вечер, в молитвения час преди изгряването на звездите, хиляди свещи горяха в полето с устремени към небето пламъци.“

И ранен, и късен писателски навик — да се вглежда в силуетните, общите форми, от които изважда (акцентува) „митологични“ подробности — връзките между земя и небе, работенето на целостта. Близко му е да отлива колективния устрем или силуетния образ в същества на мита и демонологията. („И тоя разнообразен и сложен организъм от хора, добитък и желязо прилича на граматна хидра с корави и гърмящи луспи“). В живописните и пластични образи на целостта се отливат силуетите на гори, ниви, баири, огньовете, човешки маси, дори по-чуждото — морето. Риторично предава образи и думи на езически и християнски легенди:

„Пред моите очи сякаш възкръснаха легендите на старите, езически дни: жертвените огньовете, позивът към боговете.“ „Цялата гледка напомня тъй увисналата, едра витлеемска звезда в таблата на старите иконописци.“

Риторичен е и спрямо народностните митологични образи:

„Леко се люлее тази горска люлка. Не някоя самодива ли се е люляла тука преди малко и високата трева не се ли поклаща още от меките ѝ стъпки?“ „Там някъде

не препуска ли сур елен, не язди ли на него юда и наместо камшици не размахва ли змии? Или, пропълзъл на изсъхнал клон, навил около него сребърните си пръстени и пиян от бурята, не свири ли нейде смок?"

В началото (цитираното) Йовков назовава, после ще възплътява тези скъпи на душата му образи. Познавал ги е, мира не са му давали. А как ги е подложил като мотивировка — това само един бог може да каже. Ние можем да го заявим.

Ранната проза на Йовков е издайник на този механизъм. Скрит, тя само го издава. По-късно самодиви, сури елени, юди, пръстени, змии, смоци, вихрушки, хералдики, копия между земя и небе, молитвени часове преди звездите, пустини и прочие слизат от стъпалото на поетичен образ и встъпват в далеч по-мощни права: на народностно-словесно основание на сюжет и характер. В тези права те ще участват ритъма на разказа, без външно той да подсказва защо; ще усилят обемните внушения, без те да се подозират от разказаната мелодрама и друга драма; ще искрят в социални и психически скромни сюжети и ще съдят критици и прочие люде, че се е занимавал и с жанрови сценки.

Християнските и езическите културни знаци не се обособяват в Йовковата проза. В началото той ги употребява еднакво любовно, като знаци за „друго“. Сетне с промяната всичко се снима в лоното на народната култура, предимно словесната. Йовковото творчество сякаш е повторило в съгъстено време симбиозата между изконно българската култура и християнската и превземането на втората от първата. „Жетварят“ предлага навярно първия литературно-поетичен аналог на смесването. Исус от иконата и в мотивировката на сюжета е езически бог на вегетацията. Такъв християнският Спасител не е. Той е покровител на душите, не на растежа и плодородието. В ранния добруджански сюжет на Йовков Исус от иконата и в сюжета е покровител и на двете неща: променят се за добро човешки души, растат житата. По същия начин нищо не пречи в съзнанието на българския човек да се смесят кошута с Богородица, кандила със звезди, клоните на старите буки и дъбове с покрив на черква.

Ако „Жетварят“ и военната проза олитературяват скъпи на сърцето на българите образи и влечения, „Ако можеха да говорят“ е техният триумф. По-точно — триумф в промяната на тяхната трактовка. „Ако можеха да говорят“ е най-„митичната“ книга на Йордан Йовков. Както бе посочено, в чифлика той сякаш е разположил митическото средище на вселената. Така постъпва всяка народностна представата със „свето пространство“. Йовков превръща тази представа в литература, прави литература с народностна представа. Тук простата връзка на човека със земята, труда, животните и предметите е ритуализирана. Нещата общуват помежду си на език, който не е задължително езикът на хората. Писателят и ние чувстваме говора им (езика им), без да го разбираме и без да имаме нужда от това. Той е като обредно тайнство и излиза над думите. Бих озаглавил тази знаменита българска книга не „Ако можеха да говорят“, а „Ако можеха да не говорят“. Сиреч, ако не ползват един от възможните езици за общуване. Тук думите може да не се произнасят, както в няколко разказа почти не се говори, а в почти всичките не става нищо. Писателят е свил ролята на езиковото общуване между хората и на хората с животните. И да говорят, те казват незначителни думи. Той е дал воля на другото общуване, в което участва всяка божа живинка. Това е основание за мит, то е архаически културоградивен импулс. Във военната проза това основание намира, но свършва в риторични образи. Тук основанието се „утаява“ на дъното, във всички лостове на ставащото и невидимото.

Като чета „Ако можеха да говорят“, не ме напуска сравнението с приключил космогоничен и започнал социумен мит. Боговете са свършили превръщането от хаос в ред и са се заели да подредят общността на земята, човешките отношения и йерархии. Помпозни думи, ще каже някой, — какъв ти социумен мит след космогоничен с Аго, гъските и овцете? Но точно с тях! Двата чифлика от романа и „Ако можеха да говорят“ се преплитат смислово. Антица, като сянка на богиня, като добрия дух

на чифлика, се успоредява с Галунка. Жестикулацията е утихнала у Галунка, снета е в обредната, анонимната същина на всичко божие. Това снемане на жестикулацията е главната промяна у Йовков. В „Ако можеха да говорят“ то бележи връхна точка. Високо опоетизирана в „Легендите“, туширана във „Вечерите“, в „Ако можеха да говорят“ тя отсъства. Галунка е несравнима в някои отношения с Антица не само в „самодивския“ смисъл, но и в присъствията — тя е само част от останалото. „Самодивата на житата“, както жестикулационно е наречена Нона в романа, преминава във Василена със същата сюжетна функция, но в друг израз.

Колкото повече сборникът отива към края, толкова повече разказите стават безсюжетни, фантастични, обвити като в някаква паяжина на народното словесно творение, в нанизата от митологеми. Огънят, отвъдният старец и неговата белязаност, дъждът, смъртта на Комура с неговия „корабен скелет“, добротворният и боготворният свят в „Сутрин при изгрев слънце“, тирадата на простия чирак, като от чута легенда, в която просветва митическата роля на Вълка-пазител и поверието за змяната-покровителка. Репликите тук и в колко още творби на Йовков идват не да движат историите, а да ги спрат; сюжетът е зареден не с енергия, а с воля да спре. Да застане този свят там в средището на вселената, както е създаден всеки митичен свят.

Значи някакво връщане. Какво? Към нещо, от което в началото се е отклонил — не е имал авторът художествена воля да поеме този път. Трябвало е нещо да узрее.

Йовков започва с литературност, на която може да се научи. Поетичната му и мечтателна природа се проявява в красива съзерцателност, би казал човек, ако следва масовите характеристики за писателя. Тази съзерцателност дава човечен облик и на злоещите всенни погроми, и на триумфите, и на българската любов към земята и труда, която не напуска селяните по фронтовете. Това е поетична съзерцателност, която гали ухото. Нейните фигури и настроения издават класичен писател европеист. Той пише и серия есета — стегнати, сериозни, поетични, проблемни. Йовков се отделя от потока на военната проза, която залива списания и вестници.

Такива есета Йовков повече няма да напише. Нито за българския войник, нито за българския живот пред очите му. А помни и познава добре едното и другото. Има отношение, но не го проявява по ранния есеистичен начин. Такъв тип литература вече не го занимава. Все по-чужди са му нейният език, нейните художествени средства, нейната художественост изобщо — със субектно-обектното отношение в центъра ѝ.

Йовков е правил опити да „преведе“ ранни творби от единия на другия език. Те са първите му белетристични произведения: „Старопланинска легенда“, печатана през 1910 г., издадена под наслов „Овчарова жалба“ в „Старопланински легенди“, и повестта „Жетварят“, писана по време на учителството до войните и издадена през 1920 г. Йовков е държал да издаде двете си ранни творби, защото те са близки до умонастроенията на прозата му след 1920 г. Ала опитът да ги преработи няма сериозен резултат. Те са организирани по законите на ранната литературност. На новия език те не могат да се преведат. Сам Йовков не е ценил „Овчарова жалба“, но я е включил в „Старопланински легенди“, за да закръгли, по думите му, цифрата десет на заглавията. За „Жетварят“ след преработката казва, че е най-хубавата му творба (казано през 1930!). Но в твърдението явно надделява пожеланието. Явно му се е щяло този сюжет да е голямо произведение. Иначе по време на работата над повестта той споделя пред Казанджиев твърде ценни думи:

„На преработката на „Жетварят“ разбрах колко голям напредък съм направил в езика си и видях също колко голям е напредъкът в езика ни изобщо. Първата редакция ми се видя в това отношение книжна, еничък — недостатъчно изразителен, пълен с русизми — не само думи, но и построения — отрупан с множество прилагателни, които едно друго се обезсилват, ефектът — скрепен о граматическите свой-

ства на езика и ѝ външната му — не вътрешна изразителност. Повече казано, а не действително изразено: фраза, а не израз.“

Съпоставката между вариантите на разказа и повестта ще даде интересен резултат. Но отказах да го правя, защото изводите, които ме вълнуват за тази студия, са самочевидни. Те се потвърждават в думите на Йовков за сравнението:

„У мене няма много сравнения; не знам, може би това е индивидуална особеност, но аз и съзнателно (обърнете внимание, б. м. — Е. М.) ги отбягвам. Имам чувството, че за моите работи и за моя начин на гледане и изобразяване те не подхождат. Когато съм се натъквал на такива сравнения, винаги съм имал чувството, че спирам вниманието на читателя специално върху тях, че по тоя начин те излизат извън плоскостта, върху която слагам изобразяваното, и се създава едно радвое-ние.“

Това чувствително самонаблюдение ми е особено нужно: сравнението, типична риторическа фигура, е ударение, задържане на вниманието, отклонение от цялото, средство за раздвояване между едната и другата величина, обособяване на субект от обект. Същото наблюдение на Йовков може да се пренесе върху психологическите и нравствените мотивировки в разказа. И тях писателят започва да отбягва. И тях той не иска да акцентува, за да не ги отдели от „плоскостта“.

Като се възхищава от езика на „Диарбекирски дневник“ (допускам, че говори за споменатата книга на Тоне Крайчов, публикувана частично през 1930 г. във в. „Мир“), Йовков изказва привързаността си към „простия и несигурно сложен на книга език, близък на говорната реч“ — „по-хубаво и по-ценно средство за литература“. Прелестта на този език би пропаднала, ако спомените се преразкажеха на сегашен литературен език, твърди писателят.

Чувството за отграничение го владее. Не влечение към разговорната реч, което изпитват мнозина литератори, а усет за език, който изказва нов свят и сам е език на този свят. Литературата в принципа си не се изказва на езика на изобразявания от нея свят, тя достига този свят, изразява го. За целта има свой език и условност. Техният обсег е широк, те може и да се доближат до езика на изобразяваната действителност. Но да си служи литературата с него, както тази действителност се самопостига, е рядко явление. Има го у Йовков.

Това е друга конвенция. Йовков си служи с простия език като сложен език. Език с конвенции и основания на действителност.

Йовков не е теоретизирал своите творения. Върху две теми обаче изглежда е бил по-словоохотлив: този език и целостта на творбата. В същия разговор с проф. Казанджиев, от който приведох горния откъс, следва знаменит фрагмент на писателя:

„В литературния език, на който пишем, има една логика на разсъдъка, има една граматичност, която го умъртвява. Тук почти винаги се почва правилно с глагола, подир който следват прилогът и останалите определителни и допълнителни думи. А в живата говорна реч — какво движение! Думата, с която почваш, линията на движение и капризите ѝ, премълчаванията, прибързанията, избухванията, модулациите на гласа — в това е животът на тая реч. Много пъти съм си мислил за тази разлика между живата и писмената реч и винаги съм се убеждавал, че писмената ни, литературна реч е нещо несравнено по-бедно и по-мъртво. Понякога това ми се е разкривало за момент тъй ясно и тъй неотразимо, че съм си казвал: „Трябва да се върнем решително назад.“

Много настоявам да свържем този фрагмент с друг, също толкова знаменит — за българската интелигенция. От съвременната си интелигенция той иска да се отграничи по начина, по който му е чужд „литературният език“. Тя, твърди писателят, се е раздробила — „руско, френско, немско, италианско, английско и не знам още какво влияние е разбило интелигенцията ни и тя не може да се разбира помежду си“. Йовков цени интелигенцията ни преди Освобождението, която беше „наистина народна, с национална идеология, и макар да добиваше гръцко об-

разование, добиваше го (внимание! б. м. — Е. М.) не за да се сдаде на една чужда култура, да забравя народа си, а за да израсне срещу враговете на народа, та подобре да го пази. Сега всички заемат, всички подражават чуждото и осмиват родното и всички фактически висят във въздуха.“

Какъв израз! — „висят във въздуха“. Силна характеристика за чуждолюбието, за ксенопатията като средство и път да се водим и измерваме. В бедното ни самопознание (вън от художествеността и народната култура) има и друг, много силен израз, ще ви го припомня: „Както с приемането на византийската култура ние се показахме маймуни и достигнахме да бъдем робове на азиатските варвари, така и със сляпото поддържане на Европа ние ще да достигнем да бъдем робове на самите на себе си. — Когато е така, то какво трябва да се прави? — Преди всичко ние трябва да влезем в самуиловска борба с нова Византия (какви сравнения: Европа за нас като Византия, а борбата — самуиловска! (б. м. — Е. М.), пък тогава вече да вземем от Европа това, щото ни е потребно.“

Досещате се, нали — Ботев.

Опитах се да ви убедя, че на Йордан Йовков е бил потребен „всичкият език“ на народа. Той е искал думата да събира всичките изкуства (негова изповед пред Казанджиев) — на бон, линии, форми, звукове. Такава е думата на народната култура. Той я ползва като средство за основание на прозата си чрез тази култура.

Сега по-добре разбирам колко жалко е, че не е успял да осъществи две, за другите да не говоря, идеи: книга за букурещкия кръг и пиеса, сценична работа с народна музика. Първата идея ме кара да потръпвам от предчувствия: как ли щяха да изглеждат Левски и Ботев! За втората идея Йовков искал да излезе от песента „Рано е Радка ранила“ и да предаде родното поверие за змея в „приказен, митичен свят“. Не да придружи сценическата игра с народна песен, а да излезе от нея. Йовков иска тя да бъде основанието, целостта и спойката. Действието да бъде реалистично, „но психиката, с която ще участват действащите лица, тоест героинята, ще бъде примитивна, приказно-митическа“.

Изречението на Йовков беше наречено „спънато“. То не тече гладко, но е свръхмузикално, ако се вслушаме във „вътрешните“ му подредби и състояния. Това е език-говор. Разказът на Йовков е разказ-говор. Той звучи като примерно следната фраза: „Дори както по-рано, чичо Митуш определи деня, когато, след като оздравее, ще тръгне за село.“ На автора на красиви епитети и сравнения в началото, вече са му нужни фолклорните — „постоянните епитети“. Мъжете са все яки, плещести, с широки рамене. Жените са румени, хубави, усмихнати, лицето им е бяло, снагата кръшна. Воловете са едри, бели като сняг, с големи еленови рога. И прочие. От време на време ще звъне сравнение-красавец от народна песен: „охранени крави като риби, като сърни!“

Занимавало ме е сложното изречение на Йовков, посочвал съм след Панова печата на цялото върху него (или обратно?). Ще подмина сега тази тема, за да заостря накрая вниманието върху друго — първото изречение на разказа. Върху него може да се напише трактат! То е апотеоз на говорната лирика. Първото изречение в Йовковия разказ е музикален ключ. То не започва просто сюжета, а задава смислово пространство. То не е встъп, а обхват. В него се снемат духът на разказа, проблемът му, езикът му. В разказа, както в първото изречение, както в много изречения, новото съобщение идва не да продължи предишното, а да го препречи. Да включи мотиви спореци, „каращи се“. Не давам примери (както и за първото изречение), защото те са на всяка крачка.

С пространно обсъдения тук език олекват едни литературни средства, един здрав закон, граден по света от достопаменни мъже. Към литературността се прибавят нови черти. Такива, каквито тя е била готова да поеме, но не беше ѝ се случвало. Сигурно такава е приключението на литературността с всичко самобитно, с всяко прибавяне. Не зная. Но с българина това ѝ се случва.