

ОБЩНОСТЕН ЕТОС И ЕСТЕТИЗАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

НИНА ИЛИЕВА

Доброто и красивото са основните акценти, които критиката поставя, когато става въпрос за творчеството на Йордан Йовков. Тук ще бъде направен опит за анализ на това взаимоотношение в един по-особен ракурс: доброто и красивото се разглеждат като взаимоотношение между общностно и индивидуално, като в резултат на динамиката на това взаимоотношение се показва възникването на особената стилизираност и театралност на Йовковия художествен свят.

Доброто според Йовков е в хармонизирането на отношенията на човека със света, то е естественото, природното, родовото. Това добро е основа за цялостен и хармоничен човешки характер. Героите на Йовков най-често са вписани в един патриархален бит, те са обикновени трудови хора, органически враснали в общността. Индивидуалното у тях е съвестта. Съвестта е способност за критическо съотнасяне на индивидуалните представи за основните ценности: труд, любов и приобщеност към рода и природата — с тези, които са изконно присъщи на общността. Съвестта може да доведе до нравствено преобразяване на човека, и то винаги в посока към връщането в общността. Самият процес на преобразяването е пресъздаден не от гледна точка на личната драма на героя, а от „обективизираната“ гледна точка на общността. Доброто е съгласие с „вроденото“ у човека, то е един вид природност в обществените отношения, то е естественото, за чието нарушение индивидът бива наказан с отлъчване от общността.

Войната е сурова и неумолима, тя е неизбежното зло — природна напасть, митическо същество, възплътило изначалния ужас на битието: „И тоя разнообразен и сложен организъм от хора, добитък и желязо прилича на грамадна хидра с корави и гърмящи луспи, прашна, изцапана още с кръв, която отдъхва, неспокойна и уморена. Войната беше еднакво сурова и зловеща и сега — в бездействието си.“ („Земляци“) Войната е срив на мирното всекидневие и човекът с неговата свята любов към земята се оказва захвърлен в една нова действителност, където неговите нравствени понятия се оказват бездомни. Приемането на войната като труд не е достатъчно да премахне източника на меланхолия в селското сърце. Етосът, който е формирал съзнанието на трудовия човек, бива принуден да съществува в един хаос, като при това положителните ценности „се реят“, загубили притегателната сила на общността. Трудът на войната е труд с обратен знак, труд, загубил вкорененост в традицията на родното. Този труд не узаконява изпитаната през вековете нравственост, а я прави безпочвена. И тъкмо тогава иде мъдростта на Йовковите земляци, тяхното умение да запазят в хаоса изконните ценности на общността. Тяхната меланхолия иде оттам, че съзнават абсурдното на войната — съзнават, че тук техният труд загубва основната си функция — да ги свързва с родната земя: „Ние търпим, господин подпоручик, ама тя не чака — земята. Виж я нă — тя приказва!“ Загубили своето родно, телата го търсят и в смъртта — в близостта на мъртвите тела те създават загубената общност: „Нареждат

телата едно до друго, дори едно въз друго. Това е задушевната и трогателна близост, която иска другарството и еднаквата участ.“ Загубеното родно се превръща в символ („Балкан“, „Сами“). То става ирационалното, което дава смисъл на живота.

Общността се осъзнава в гранична ситуация на отдаленост от нея. В отдаленото от общността вече може да получи власт ирационалното. Това отдаление може да стане по няколко начина: откъсване от почвата на родното чрез хаоса и мрачната сила на войната; чрез „екстраполиране“ на ирационалното в образи на животни (Балкан, Белият ескадрон) и чрез лудостта.

Лудите при Йовков са „кротки“ луди. Например в „Последна радост“ той, преди да започне разказа за Люцкан, скицира образите на други трима луди. Дядо Слави със своята мания за величие е образ-шарж на хипертрофираното понятие за чест и достолепност — в образа на военен с медали и в образа на „тежък“ чифликчия с много ратаи. Честта и достолепието са съзнание за изгълнен дълг към понятието за добро на общността, и макар лудостта да означава загуба на обектното съдържание на тези понятия, подобен луд не може да бъде опасен: „не буйствуваше и не пакостеше никому“. Рачо Самсарът е напълно нормален човек, но неговата „лудост“ се проявява в образа на загубилия почва интелегент: от много четене на книги той не е в състояние да се залови сериозно за каква да е практическа работа, като от неуспеха си черпи чувство на независимост и хвърля в лицата на довчерашните си благодетели „думи, които шибеха като камшик“. Третият образ на „изпаднал от общността“ е Кръстан касапинът, чиято „лудост“ е излишекът на сила и кръчмарските буйства, но те също се вписват по принципа в общоприетото, надхвърлят го само поради прекомерно силната изява. Тези хора изпъкват на общия фон поради своите странности, забавни са поради своите странности, будят съжаление, осъждане или неодобрение — макар и във вън от общността, всички тези хора подлежат на оценка от гледна точка на общността морал. Люцкан е единственият между тези „луди“, споменът за когото „можеше да докара усмивка и на най-начумереното лице, да развесели и да смекчи и най-мрачната душа“. Измежду всички тези „луди“, които малко или много подлежат на оценка на общността рационалност, Люцкан е единственият, който е носител на ирационалното — онова, което сродява общността „отвън“, от външна гледна точка.

Люцкан е оголеното, беззащитно добро — доброто, изведено като абсолютен принцип. Идеалността на доброто е това, което прави трудът — основният критерий за доброто в общността, — да бъде лишен от практически основания. Трудът на Люцкан, неговата поетичност — са му внушени — той ги е получил откън, от своя приятел — инженера. И поемата, и стиховете за цветята, всичко е заучено. А това, което е Люцкан сам — то е онова безпредельно и неискано добро, което му позволява да прецени кому да даде бял нарцис в знак, че има студено сърце, и кому да даде знак за обич.

Досегът на Люцкан е красотата и предопределен от ирационалността на неговата доброта. Тази „душа на птичка божия“, която живее на света само в едно-единствено и неизменно настроение: „някаква възторжена мечтателност, някакво тихо самодоволно блаженство“ възплава едновременно абсолютното добро на общността и екстазно откъсване от практическия живот.

От гледна точка на общността — гледна точка, която споделя и авторът, извън общността не може да бъде разумно според критериите на общността. То е лудост, то не може да бъде надарено с индивидуалност. То може да присъства вътре в самата общност само като ирационалност, като благодушно приета лудост. „Тази безгрижна и безобидна душа на птичка божия. . . беше определила и самата му професия“ — цветопродавец. Емблематиката на цветята Люцкан научава от своя приятел — инженера, но тези поетически наричания могат да бъдат изговорени в реалния свят на общността само от „лудия“, ирационалния, — от Люцкан.

Доколко Люцкан е само оръдие, средство в ръцете на своя приятел, доколко той има някакъв самостоятелен вътрешен живот, доколко той е умен или глупав — всичко това са въпроси, съзнателно оставени от писателя без отговор. По-точно: има съзнателно допуснато загатнато двусмислие по този въпрос. От една страна, авторът разказва

надълго и нашироко за известната на целия град история за любовта на Люцкан към хубавицата на града — Цветана, от друга страна, се оказва, че всъщност Люцкан е пратеник на другия влюбен — инженера. На гарата, когато в букета на инженера той прочита знака на годежа, сърцето му не се изпълва с ревност, неговото същество е лишено от индивидуалност. Може би, значи, добрият глупак се досеща. Може би само се преструва на глупак. Може би дори съзнава много добре своя сиротен и злочест живот, живот, който е за другите доброта.

Доброто у Люцкан не е съзнателно избраното добро. То е вроденото добро, доброто на общността, въплътено в един човек и затова невъзможно, излизащо само от своите предели добро. Красивото — цветята, стиховете за тях, служенето на любовта на другите — у Люцкан някак органично се съчетава с доброто му сърце, но все пак то е онова, което иде отвън. Именно затова, защото красотата е външното, онова, към което е устремена добрата душа, Люцкан в последния си миг протяга ръце към нея — към бялото цветче на полската лайкучка. Стремещт към красотата е онова, с което той — глупакът-не-глупак, лудият-не-луд преодолява войната, и това е последното добро, което той извършва.

Така образът на Люцкан се превръща в място, където се срещат Толстоевата идея за доброто и естетизмът. Основното при Йовков обаче е идеята за изконно доброто, вродено в човека на общността. Естетизмът не води до нуждата от създаване на образ-индивидуалност, отделена като самостоятелен свят от общността. Доколкото естетизмът налага излизане от общността, то авторът се справя с това изискване, като абсолютизира идеята за добро и чрез декларацията за лудост и несъзнателност на главния герой, декларация, която се разколебава в процеса на разказа, прави подвластността на героя спрямо общностната рационалност относителна.

В по-късните си разкази от „Песента на колелетата“, в „Старопланински легенди“, „Женско сърце“, „Вечери в Антимовския хан“ и „Ако можеха да говорят“ тази основна схема се запазва, но с известна деформация, която позволява на автора друг вид излаз от общността за осъществяване идеята на естетизма.

За естетизъм у Йовков би могло да се говори само при известна уговорка: този естетизъм е лишен от основната си черта — индивидуализма. По-точно — тази черта съществува, но е едва загатната. Изискването на естетизма за индивидуализъм у Йовков се трансформира в проблем за намиране на такъв излаз от общността, който би запазил същевременно тази общност като рационален критерий за „излезлия“ от общността герой. Това е може би главното основание за обективния повествователен тип у Йовков.

Излазът на общността, който съществува чрез образа на глупака-не-глупак и лудия-не-луд не удовлетворява Йовков. Той търси такъв изход, който да се осъществи от герои, които, макар и съзвучни с някаква извънделнична ирационалност, да се съизмерват непосредствено с присъщата на общността рационалност. Затова те трябва да бъдат не-луди и не-глупци, нормални хора — нормални според критериите на общността.

Търсеният от писателя излаз в такъв случай не би могъл да се извърши само и единствено чрез абсолютизирането на доброто. Нужни са пресечни точки на доброто с труда като нравствена ценност и с любовта. Най-яркият пример за излизане на героя от общността чрез абсолютизирането на труда като добро е Сали Яшар. Почесто обаче писателят предпочита другия вариант — абсолютизирането на любовта. Такива са разказите от „Старопланински легенди“, „Женско сърце“, „Вечери в Антимовския хан“.

Никак не е случайно, че любовта е предпочитаният вариант на решение. Трудът все пак е нещо, което така или иначе е по-близо до делника. За да бъде извън делника, за да бъде излаз, позволяващ естетическо отношение, той трябва да бъде не обикновен труд, а труд, свързан с някакво необикновено умение — труд-творчество. Сали Яшар е художникът, търсещ индивидуалност във всяко свое творение — неговите каруци пеят всяка със свой глас. Същевременно неговото изкуство е непосредствено свързано с практическия живот — той е не абстрахиралият се от живота в името на изкуството творец, а майсторът на каруци. В този художествен модел всички противоречия са туши-

рани, переходът между труд-добро, труд-творчество и труд-красота е плавен и преливен, изкуството, естетическият момент е приобщен към общността. Това претопяване се е осъществило безпроблемно, защото въпросът за творческата личност като самостоятелно духовно начало, противостоеща на практическия живот, въобще не се поставя.

В малко по-различен план е разрешен образът на иконописеца бай Недко от повестта „Жетварят“. Той е пияница, сквернословец, окаяник без дом и свои близки. Бивш иконописец, спазващ канона, той рисува вместо икона в кръчмата на Къня скверна картина — юнак, седнал под едно дърво, на когото три полуголи хубавици поднасят ядене и пиене. Тази картина — пародия на известния стих от Ботевия „Хаджи Димитър“ — е израз на индивидуалистичния дух, веселил се у този старец: „Икона ли? Светци ли? Колко съм ги писал! Помогнал ли ми е някой? — Не.“ Неверието на Недко го е довело до идеите на „новите живописци“, които възхваляват насадата и радостта от живота. Своеобразна притча за този му поврат е вицът за конекрадеца, който, след като свети Никола не му помогнал да открадне кон, вързал иконата за крака си, — „не ми помогна“, рекъл, „да открадна кон, върви сега пеш“.

Неприличната картина на бай Недко в кръчмата се възприема като нещо, извеждащо в някакъв чужд, запретен, но странно привлекателен свят: „Застояваха се там, веселяха се и пиеха с още по-голямо увлечение, като че присъствието на полуголи жени по стените придаваше нещо от тия запретени и неизпитани удоволствия, за които бяха само чували.“ И все пак тези, които най-дълго пребивават в „тайната стаичка“ се обявяват за виновни, за отпаднали от общността: „Гроздана, Тачката и бай Недко — три-ма души, безвъзвратно загинали, според тях, от леност и пиянство“. Индивидуалистичното, лишено от свята вяра изкуство води до откъсване от общностния морал и до гибелно отдаване на удоволствието. В тази постановка не е трудно да се види Толстоевото схващане за изкуството, което трябва да бъде отделено от идеята за красотата като удоволствие и наслада, за да не бъде индивидуалистично и декадентско изкуство, а да бъде изкуство за народа. Само религиозното изкуство може да изрази онова, което сплътява общността и е добро.

Отпадналият от общността според Йовков би могъл да се завърне пак в нея, ако в душата му се пробуди вярата — общностното добро. Видението, което получава бай Недко, го връща към самия него в неговата делична идентичност с общността. Исус сред узрелите за жътва ниви е човечен и прост, близък и достъпен. Той благославя тежкия човешки труд с любов и състрадание. Този Исус прилича на земния Исус от популярната по това време у нас книга на Ренан „Животът на Исус“.

Видението Исус изчезва, когато дядо Недко извиква „Утешителю!“. „Успокоение“ дядо Недко назовава кръчмата на Къня. Успокоение носи виното, удоволствие: „Виното е лек, виното успокоява повече и от молитвата.“ Невярващият Недко сравнява виното и молитвата рационално — като средства за забравя на страданието. Възвърналият се към вярата Недко получава утешение и благослов, но не забравя. Той се е завърнал към общностната рационалност — към своето детство, когато сам е бил жетвар в златните ниви. Завърнал се е към историята на рода и не се стреми към откъсване — успокоение — забравя. Христос над нивите е увековечената история на рода.

„Не. Нищо противно не може да има тук на вярата. Той сам често е говорил за туй. Не обичаше ли да употребява в притчите си човешкия живот на нива, добрите хора — на житни класове, лошите — на плевели? Не наричаше ли последния час — жетва и ангелите — жетвари?“ — дума поп Стефан.

Мотива за земния Христос Йовков свързва със символа на вечния човешки труд — наляната от зърно нива. Трудът на творческата индивидуалност може да получи значение само ако бъде идентифициран с общностното добро, той може да се домогне до някакъв общозначим символ само ако в него се въплъти идеята за вечната история на рода. Така Йовков в образа на дядо Недко създава типа на изпадналият от рода чрез безверие, който вследствие на внезапно прозрение и връщане във вярата се възвръща в общността. Докато решението на въпроса за намиране на излаз от общността при образа на Люцкан е статично по отношение характера на героя, решението на същия

въпрос при образа на Недко е намерено чрез динамизиране на самия характер — изпадане в грех спрямо общността и възвръщане към нея.

Такъв прелом — на отделяне и връщане в общността изживяват Гроздан от „Жетварят“, Шибил и Индже от „Старопланински легенди“, Стефан от „Постолови воденици“. Връщането в общността става чрез възвръщане във вратата (дядо Недко), чрез възвръщане към благословения труд (Гроздан), чрез облагородяващата сила на любовта (Шибил), чрез внезапно чудодейно осеняване на героя от идеята за доброто (Индже, Стефан). Когато се говори за герои от този тип, би било по-вярно да се говори за разрушаване на някаква изначална хармония, за да се постигне след това на едно ново ниво друга, по-висша хармония. Тази по-висша хармония се е получила от претопяването на идеята за красотата в идеята за изначалното общностно добро. Отделянето на героя от общността е само временно, то е перипетия в неговия път към естетическото.

Индивидуалността, добита за сметка на загубването на общността, се оказва само временна маска, която бива внезапно свалена от прозрението за истински доброто. Така хармонията на характера у Йовков се оказва една театрално разиграна хармония — постигната, разрушена и наново възкръснала в съвършено различен облик. Играта с хармоничността на характера, трактовката на отделянето от общността като временна „естетическа“ маска на героя въвежда театралността в художествения свят на Йовков. В този свят жестовите са ярки, обладаващи екзистенциално и същевременно естетическо значение. Възможностите за жизнени решения на героите са рязко поляризиращи (колебанията на Стефан: Дойна или Димана, русата или чернокосата, добрата или лошата, тази, с която трудът е любов и върви леко, и другата, която буди омраза към хората и мисълта за нея кара воденицата да спре). Всяко решение — за добро или за зло, за любов или омраза се оказва съдбовно, и същевременно нишките на тази съдба са сложени в ръцете на самия герой.

Излизът от общността чрез любовта се оказва най-плодотворен в това отношение. Може да се каже, че именно това решение преобладава в „Старопланински легенди“, „Женско сърце“ и „Вечери в Антимовския хан“. Любовта е абсолютна, всевластна сила, която преобръща отведнъж живота на героите. Любовта е онази сила, която прави да изпъкнат още по-ярко границите между доброто и злото и същевременно неумолимо заличава тези граници.

Любовта-грех (Женда, Албена) е осъдителна, когато накърнява общностното добро, когато се превръща в индивидуалистичен акт. И все пак тя може да бъде опростена от гледна точка на общностната рационалност, защото тя е не друго, а абсолютизация на една нейна положителна ценност. Не толкова физическата красота на Албена, колкото красотата, родена от съприкосновението с естетическото при отпадането от общността чрез абсолютната любов и след това отново върната в общността чрез акта на възмездие, кара дядо Влас да се провикне: „Момчета, дръжте, не я давайте. Какво е селото без Албена!“ Приобщаването на героинята към общността е извършено, но вече не само и не толкова чрез нейното „Млада съм, сгреших. Прощавайте!“, а чрез тежката дума на стареца. Така външната красота на Албена е само удвояване, симетрично на удвоеното възвръщане към общността.

Абсолютната любов води до нравствено прераждане — подвиг, и не рядко до смъртта. Любовта е ирационална сила, тя просто съществува — сякаш над самия живот, над самите герои. „Лош бил. . . пиян бил! Аз тъй го искам! Да пие. Да лудува. Аз тъй го искам! И нека ме бие, нека ме тъпче с краката си. О, Василчо, Василчо“ — така говори Божура. Рада излиза, за да умре редом със своя хайдутин. Бащината любов също прекрачва, сякаш свръхестествена, дори границите на самата смърт (опозицията между жеста на бащата, погубил дъщеря си заради „честта“ си от „Шибил“ и между любовта на бащата към своя син-хайдутин от „Юнашки глави“). Любовта опропаства чрез откъсване от делничния труд (дядо Моско от „Вечери в Антимовския хан“).

Абсолютизирането на доброто, труда и любовта, необходимо за откъсване на героите от общностната рационалност, е акт, чрез който се постига ирационалност, от една страна, и стилизирана маска на индивидуалност, отделена от общността, от дру-

га. Този художествен модел обаче се тушра в някои разкази от „Женско сърце“ — най-показателен в това отношение е разказът „Вълкадин говори с бога“, а също и разказите от „Ако можеха да говорят“.

„Вълкадин говори с бога“ е разказ, в който Йовков се домогва до един твърде интересен похват: отпадането на героя от общността е извършено не от самия герой, който си остава в общността, а от неговото мълчание. Самото мълчание става герой.

Вълкадин мълчи от мъка. Неговата мъка не е само обикновена лична мъка по загубените без време синове, не само мъка от това, че граничната межда разделя на две нивите и рода му — тя е мъка по световната несправедливост, мъка от липсата на доброто.

Липсата на общностното добро за героя означава изправяне на самото битие, превръщането му в нищо. Героят е в общността, защото пази в себе си критерий за добро и същевременно съзнава, че тази общност вече не съществува поради унищожаването на доброто. Той е вътре в общността и вътре в нищото.

Мълчанието прави видима двойната невъзможност на речта — нищо да не кажеш; и да кажеш нищото. Нищо да не кажеш означава ексцесно присъствие. Да кажеш нищото означава абсурдното отсъствие. Мълчанието не е непосредственост — нито спрямо вещественния свят, нито спрямо трансцендентния. Мълчанието е преодоляването на езика, така че смисълът му се разкрива отвъд всякакви субект—обектни отношения, отвъд дискурса. Мълчанието придава на нещата онтичност и по този начин дава възможност да се изрази нищото.

Вълкадиновото мълчание е мълчание, което иска да изрази нищото.

Ако езикът е законът на битието извън нас, то мълчанието е гласът на битието в нас. Вълкадиновото мълчание е гласът на „битието“ на нищото.

Вълкадиновото мълчание е ексцесно присъствие — спрямо трансцендентността на социалното. То е абсурдното отсъствие — защото е гласът на „битието“ на нищото — вътре в героя или вътре в нас, читателите.

Вълкадин говори с бога. Мълчанието сменя времевостта на светските работи и отпраща към сакралното. По този начин той се стреми към съпричестяване с общността. Тази общност обаче е нищото, за чиято „битийност“ може да се пита само с мълчание. Самата изповед е етико-рационален компромис. Нейната мистика е преобърнатата, защото изповедта е просветление, при което се принасят в жертва думите. Принасянето на думите в жертва е признание за тяхната неспособност, която вече не плаши, а очарова. Изповедта е възможна благодарение липсата на виталност на съществуващите по това време дискурси в обществото. Тяхното орнаментално предназначение прави необходимо принасянето на думите в жертва.

„Кои са тез, дето съдят хората и редят световните работи, кой им дава таз сила, имат ли господ? Не са ли родени и те от майка и няма ли да умрат, като всички хора? . . .“

Въпросите на Вълкадин рушат илюзията за прозрачната непосредственост на социалния свят. Съдът на въпросите предполага, че социалният свят би могъл да бъде и друг, а не само и единствено такъв, какъвто е. Въпросите конструират един възможен свят, който в опозиция с реалния се домогва до общите механизми и иманентни характеристики на социалния свят. Разрушената илюзия за непосредственост обаче предопределя границите на самото питане, за да не се възприемат въпросите като абсурдни и наивни. Тази непосредственост винаги поставя пред въпросите едно „като че ли“, превръща ги в хипостазии на съществуващия вече социален свят.

Вълкадин пита за рационалните основания на съществуващия социален свят, но социалният свят поставя „кавички“ пред неговите въпроси, обезсиля ги още преди те да са се родили. Така самият социален свят налага принудително мълчание. Ефектът на принудата съществува в самото мълчание. Той се интериоризира на различни нива на личността, но той е по-скоро социален, отколкото психически.

Мълчанието на Вълкадин е „социална лудост“, а не — индивидуално психично разстройство. Люцкан произнася в света своите заучени красиви думи, подредени от доброто му сърце, а мълчанието остава вътре в него, скрито и от самия автор. Мълчанието

на Вълкадин е извън него самия, то е не друго, а „кавичките“ на въпросите, напирращи вътре в него.

Въпросите на Вълкадин се раждат от нищото. Те извират от мястото на униженото и унищожено добро, от раната. Те са рожба на една общност, която съществува единствено чрез своята липса.

В този аспект мълчанието означава самоутвърждаване, което довежда до крайност диалектиката на признаването и осъждането на социалния свят. Мълчанието означава близост, която унищожаваша далечното и разделянето. Крайностите стават безразлични една към друга в своето отдалечаване. Същевременно мълчанието внася дистанция в съвсем близкото. Тази дистанция прави невъзможна друга комуникация освен комуникацията чрез мълчание.

„И не приказва. Не приказва нито със свои, нито с чужди. Цяло село туй знае: Вълкадин не приказвал, Вълкадин не искал да приказва. И тъй си е: мълчи. Мълчи и мисли. Какво мисли — един господ знае.“

Мисълта за бога е мълчаливо съзерцание, в което душата се саморефлектира, без да има нужда от привнасяне на някакъв външен елемент. Всеки дискурс в това отношение би бил грешка — нарушаване на отношението на непосредственост между човека и бога, изкуствено привнесена рационалност. Така самоутвърждаването става възможно само като разговор с бога — разговор, който обаче е неподвластен на дискурса, т. е. в насочеността си към хората този разговор би бил мълчание.

„Иди си. Остави ме. Какво искаш да приказвам? Няма какво да приказвам. Аз приказвам с бога.“

Мълчанието на Вълкадин е въздигане до неназовимото. Ако непълнотата на битието е поради дейността на мисълта и езикът е безсилен да запълни отсъствието, това, което остава, е неназовимото — онова, което може да се изпълни само с мълчание.

Ако драмата на Вълкадин е драма, построена по образа на Достоевски: „Защо в такъв усилно време криеш себе си, господи? Защо?“ и — имат ли те господ и къде е тогава тяхната съвест, мълчанието в „Ако можеха да говорят“ е от съвсем различно естество.

Мълчанието в „Ако можеха да говорят“ е пълното сливане между човека, природата и бога. Тук не става въпрос за намиране на излаз от общността, защото самата общност се е разраснала до крайност — тя обема и човека, и природата, и бога. Тъкмо защото в нея въпросът за излаз от общността не се поставя, това е най-нестилизираната и най-нетеатралната книга на Йовков. Красотата тук не търси ирационалното, което би й придало самостоятелно битие встрани от общностната рационалност, а „просветва“ сякаш извътре в самото добро. Хармонията тук не е театрално разиграна, за да бъде постигната едва след перипетии — тя е изконна за самата общност. Делникът е самата вечност. Злото съществува дотолкова, доколкото да се открие доброто, то е някак изтласкано встрани от живота, то е не повече от случайна вълничка по спокойната повърхност на вечния природен живот.

В „Ако можеха да говорят“ най-пълно са отразени Толстоевите идеи за доброто, за бога и за природността на човека. И все пак тази книга си остава най-Йовковска — с привнасянето на красивото в самото битие. Всяко противоречие между красивото и общностното добро тук е изчистено, за да се отличи ученикът от своя учител, противопоставящ красивото и доброто.

Възникването на проблема за мълчанието и обособяването му като един от най-важните художествени проблеми в творчеството на Йовков е свързано с тенденции, прокарващи идеята за деструктивно отношение към „естествения“ език. У Йовков проблематиката на мълчанието се развива в отношението дискурс—Бог и в отношението дискурс—психично преживяване, без да се разглежда като проблем на междуличностната комуникация.

Разговорът на Вълкадин с Бога прави видими „кавичките“, с които социалният свят ображда въпросите на Вълкадин и така свидетелствува за недостатъчността на езика. При Йовков общността и нейният етос конституират междуличностното разби-

ране. В анализа на разказа вече бе отбелязано, че тук общността се превръща в нищото и Вълкадин говори от името на това нищо. Говорейки с Бога, Вълкадин е едновременно абсурдно отсъствие, защото е гласът на „битието“ на нищото, и заедно с това ексцесно присъствие в реалния социален свят, защото не казва никому нищо.

Като проблем на междуличностната комуникация мълчанието получава негативно разрешение. Вълкадин не говори с никого от отсамния свят — общността се е превърнала в нищо и проблемът за междуличностната комуникация е станал безотносителен. Мълчанието става невъзможност за самоизразяване на индивида посредством общностната рационалност. При Йовковия Вълкадин дискурсът демонстрира своята невъзможност за осъществяване в социален план, в междуличностната комуникация и съществува като комуникативно отношение между човека и Бога. В „Ако можеха да говорят“ Йовков се осланя пак на последната възможност, разширявайки понятието Бог в посока към пантеистичното схващане. В този сборник разговорът с Бога-Природа е постигнат не привидно, както е при Вълкадин, но този разговор е същинско всеразбиране не чрез думите, а въпреки тях. В „Ако можеха да говорят“ мълчанието е всеразбиране не чрез езика, а чрез жестовете на общностния етос, въздигнат в Природа и Бог.

Мълчанието у Йовков във „Вълкадин говори с Бога“ и в „Ако можеха да говорят“ е получило противоположни една на друга трактовки. Във „Вълкадин...“ общността е активна чрез своето превръщане в нищото, етосът присъства, така да се каже, в един възможен свят, за да направи видима своята липса в реалния свят. В „Ако можеха да говорят“ общностният етос е Природа и Бог, той е показан като изконно присъщ на един реален свят, който е „погълнал“ в себе си всички възможни светове. Във „Вълкадин“ Йовков развива до крайност своята идея за избраника, отделил се от общността в името на някаква естетизирана чрез върховното си проявление етическа цел, за да се завърне отново в общността, обединил в едно цяло етическо и естетическо. Името Вълкадин асоциира с вълка единак, отделил се от глутницата. В „Ако можеха да говорят“ общностният етос обхваща света на хората и света на животните, и въобще целия свят, така че място за избраничество не остава. Отлъчването от общността е само жест, който се вписва органически в общностния етос и се оценява от гледна точка на общностното (жълтото куче, Аяя). Във „Вълкадин“ Йовков се доближава до наложилата се по това време трактовка на мълчанието като ситуирано в отношението между човека-творец и избраник, или Свръхчовек, и Бога. В „Ако можеха да говорят“ писателят се домогва до своя, оригинална трактовка на този проблем. Тук той се връща към вярата във всеразбираемостта на света чрез езика. Тази вяра обаче е твърде далече от символистическата трактовка за всеразбираемостта на света чрез думата-символ, абстрахирана от реалния контекст. В този Йовков сборник целият свят се състои от думи, които са не друго, а жестове на общностния етос. В такъв смисъл в мълчанието на „Ако можеха да говорят“ премълчани неща няма, защото няма свят отвъд света на общностния етос. Самото заглавие на сборника води към идеята за всеразбираемостта чрез думите (като жестове на общностния етос) и същевременно към модерната идея за недостатъчността на езика като средство за самоизразяване — „Ако можеха да говорят“.

Недостатъчността на езика като средство за самоизразяване не е толкова страшна, ако модерният човек избяга от избраническата си самота в общностния етос, който създава жестов език, на който може да се изрази всичко в този свят.

Стремещът към постигане на езика на всеразбираемостта — жестовия език на общностния етос — води Йовков към търсене на фолклорното и митологичното. Най-характерни в това отношение са сборниците „Старопланински легенди“, „Песента на коледетата“, „Женско сърце“ и „Вечери в Антимовския хан“.

Йовков търси митологичното и фолклорното в няколко плана. Единият план би могло да се нарече условно символен (не по аналогия със символизма). В този символен план са разгледани откъсите-мото от народни песни или стари летописи, поставени в началото на всеки разказ в „Старопланински легенди“. Тези откъси не са насочени пряко към основната идея на разказа, а създават по-скоро лейтмотив, според който е оркестриран целият разказ. Появата на фрагменти от лейтмотива вътре в самия раз-

каз е като че ли немотивирана, ирационална. Тя като че ли няма пряка връзка със сюжетната линия, би могла дори да убегне на невнимателния читател. Нещо повече — самите откъси от народни песни и летописи са подбрани така, че не дават представа за сюжетно ядро, а представляват по-скоро фрагмент от някакъв свят, който би могъл да бъде възкрасен като цяло чрез коя да е малка, случайна част от него.

Мотото на първия разказ от „Старопланински легенди“: „Радка на порти стоеше, / отдолу иде Мустафа. . .“ създава нещо като „свръх-мото“ за всички останали лайт-мотивни начални откъси. Имената Радка и Мустафа имат своя символика. Радка води етимологията си от радост — тя е символ на радостта от живота. Мустафа, а също и Шибил, означават избраник — той е символ на героиката, която напуца границите на общността, за да се превърне в красота. Стихът за Рада е в минало несвършено време — означаващо извечността на общността, нейната изначалност и безкрайност. Стихът за Мустафа е в сегашно време — означава еднократен акт, ситуиран в настоящето. Гледната точка е гледната точка на общността — Рада е „тук“, а Мустафа е някъде „долу“ — „отдолу иде Мустафа“. Героят, отлъчил се от общността, е носител на красотата: „Какъв юнак! Какъв хубавец!“ — повтаря прехласнат беят. Героят, намерил красотата в своята индивидуализация посредством отлъчването от общността, иска пак да се върне в общността. Мотивът на връщането е любовта, човешкото общуване, което е възможно само в рамките на общността, чрез всеразбирането, постигнато посредством езика на жестовите на общностния етос. Извън общността любовта е абсолютна, тя е героика и красота, но тя не е междучовешко общуване. Междучовешко общуване може да има само в общността и затова красотата — абсолютната героика и абсолютната любов — трябва да се завърнат в нея. Повторното сливане на отлъчилият се от общността с нея, претопяването на красотата в общностния етос се оказва мястото на смъртта.

Йовков прокарва тази едва доловима нишка на символиката не само през първия разказ „Шибил“, който в това отношение се оказва ключов за легендите, но и — от разказ в разказ, като разгръща символиката във всяка от двете насоки до момента, в който постига нейното отрицание. Радостта от живота, вечната женственост и любовта кулминират в саможертвата на Тиха от „През чумавото“ и намират своето отрицание в ироничната притча за дявола-козел от мотото към „Постолови воденици“. Избранничеството-героика намира своето отрицание, и същевременно утвърждаване чрез повторно връщане в общността чрез образа на Индже и е постигнала своята върхна точка в идеята за приемствеността на вечната хайдушка героика („На Игликина поляна“).

Идеята за общността ражда от себе си и отделя от себе си любовта и героизма, за да ги естетизира чрез абсолютизация и да ги върне отново, обогатени чрез жертва, в своето лоно. Умират Шибил и Рада, умира Индже, Божура, Женда, умира старият хайдутин — Крайналията. Това е драмата на завръщането в общността, която е безначалното и безкрайно време на мита.

Естетическото в творчеството на Йовков се оказва носител на драматизма — излизането от общността се преживява като драма на личността, оказала се в невъзможност да понесе в своята абсолютна самота своята абсолютна любов и абсолютната героика. Жадни за човешка близост, за общуване, което е възможно единствено в общността и чрез нея, героите, понесли непосилната самота на своята абсолютна красота, копнеят да се приютят отново в загубената от тях общност. Тяхната смърт, очакваща ги при това завръщане, е закономерният трагизъм при преминаването през гранична ситуация. Оказва се, че Йовковата общност е обградена отвсякъде с невидими ледени стени (по аналогия с „Ледена стена“ на Яворов). Гледната точка обаче се намира откъм страната на общността, а не — както при Яворов, откъм страната на самотния, страдащ и устремен към Неизвестното — Абсолютното, „аз“. Това, което се наблюдава, е трагедията на понеслия кръста на своята абсолютна красота страдащ индивидуалистичен „аз“, който загива при опита си да се претопи в общността. Трагедията на индивидуализма се е превърнала в театър, в зрелище за прилепя гледната точка на общността. Единствено в „Ако можеха да говорят“ гледната точка на общността създава об-

глед на самата общност, и тогава светът отвъд ледената стена изчезва — общността става Природа, Космос, Бог — откриване на истинското лоно на човешкото, идеално про- ницаемо за всеразбиращите жестове на общностния етос. Естетическото тук просвет- ва „извътре“, излъчва се еднакво от героите, от животните и от предметния свят — красотата тук е отвъд живота и смъртта, отвъд индивидуалността като неин носи- тел — тя се излъчва от самото добро. С „Ако можеха да говорят“ Йовков дава своя принос за създаването на наложилото се в нашата литература от 30-те години ново от- ношение към предметността и поставянето на всекидневното в центъра на художестве- ната проблематика. С това обаче той се прощава с драматизацията на естетическото, която обуславя стилизираното изображение в предишните негови творби. Драмата на прощаването с индивидуалистическата естетика е приключила.