

Никита Наиков

В огледалната стая

Из поетиката на „интелигентските“ разкази на Елин Пелин

Историко-логическите тълкувания на Елин Пелин лежат между два полюса: той е писател на физическото („Неговото творчество е плод на непосредствено, непревзето и неподправено отношение към селския живот.“ — Б. Ангелов, 1912 г.); той е писател на метафизическото („Той е поет, само поет. . . Дарбата на художника се състои в това: да изрази смисъла на неизразимото, на вечното, на бога.“ — Д. Кьорчев, 1922 г.). Най-продуктивно е диалектичното снемане на двете противоположности: разглеждането на Елин Пелин като езиково-художествено явление („Реализмът на Елин Пелин е никнал не само на тая вековна битово-селска народна почва, а и на идейните веяния на времето отпреди войните.“ — Ив. Мешекков; „характерното елинпелиновско усвояване на света, в което трайно и неделимо се съчетават предметност и лиризм“ — И. Панова; прозата на Елин Пелин като синтез на селската проза от края на века и модернистичното отношение към селото, повестта като жанров модел на света в „Гераците“ — Н. Георгиев и др.).

Тази статия върви по третия път. Тя е част от по-обхватно изследване и това налага няколко почти аксиоматични уговорки: 1) „Интелигентски“ разкази наричам „Кал“ (1903), „Самичка“ (1905), „Сълза Младенова“ (1910) и „Лаборатория“ (1934); към тях гравитират и други текстове на писателя. Протагонистите в тях са учители (в „Лаборатория“ — учен) и за първите си читатели са били „учителски“ разкази (не всички „интелигентски“ разкази са „учителски“, както не всички „учителски“ са „интелигентски“), стояли са в периферията на тогавашните представи за художественост, имали са очерково-прагматични функции. Поради това рядко и бегло са коментирани. 2) „Интелигентските“ разкази са относително обособена сред творчеството на Елин Пелин идейно-нарративна общност. Те следват по-общите поетико-структурни модели в най-представителната проза на писателя, но и съществено се отклоняват от тях. Тази двойност е другата причина за често неадекватния подход към тях, пораждащ пренебрежение. 3) Най-общият идейно-наррати-

вен модел на „интелигентските“ разкази, предмет на тази статия (взаимообвързаността между гледни точки, време и причинност, интровертност на протагонистите, анахрония и пространство), е изоморфен на възлови особености в идейно-нарративни матрици, усещани като типични за българския модернизъм (тези матрици са слабо проучени). Този изоморфизъм е „общо място“ между реализма на Елин Пелин и модернизма, основа за пародийно-диалогичното им съотнасяне (в смисъла на Бахтин), върху която се надграждат други пародийни пластове. Той е и поредно основание за преразглеждане на границата реализъм—модернизъм. Онтологията на класическия Елин Пелин („саморазкриването на нещата“ — И. Панова; „стихийната диалектика на Елин-Пелиновото мислене има за прототип диалектиката на самия живот“ — Р. Коларов) и класическия модернизъм се извежда от мисловно-художествените движения, чието ядро е „философията на живота“. Тази генеалогия на модернизма е по-очевидна (модернизмът „цитира“ това ядро — особено в ерудитската критика на Пенчо Славейков и Гео Милев); на Елин Пелин — по-скрита (неговите класически „селски“ разкази „моделират“ това ядро; „интелигентските“ разкази са междинното звено между „цитирането“ и „моделирането“, те са и едното, и другото). Генетично-онтологичната същност и на двете явления противостои (пак в различна степен) на Вазовия тип художествено мислене, производно и въплъщение на възрожденско-просвещенски ценности и рационалистичното деление субект (писател) — обект (действителност); великолепните съпоставки на И. Панова на пейзажа у Вазов и Елин Пелин предугаждат далеч по-дълбинни отношения. 4) Отношението град—село е идейно-историческият смисъл на нарративно-структурната матрица на „интелигентските“ разкази. То обаче не е социално-етичното противопоставяне (градът е настъпващият капитализъм, селото — разоряващото се селячество), всадено в литературните ни представи. Сдвояването град—село в тези разкази има друг, историко-културен смисъл (загатнат най-ясно в „Сълзи Младенова“); неразбирането му е третата причина за подценяването на тези творби. Градът е образ, символ на буржоазната отворена градска култура, на индивидуализма, на напредъка и просперитета, на високия духовен стремеж, на Европа и чуждото, на модернизма; селото — на патриархалната затворена селско-фолклорна култура, на колективизма, на изостаналостта и мизерията, на ниския духовен стремеж, на България и родното, на немодернизма. Тези смисли имат вековен живот в българската култура; присъстват те и на междата между двете столетия (а и днес). В „интелигентските“ разкази, както и изобщо в онази епоха (а и днес) тези контрастни значения се и сближават, сплитат, разменят местата си в трагикомична парадоксална смесица („Писателството у нас е смешно за-

нятие. . .“ — Елин Пелин; „Тате, получих 5-те книги от „Хамлет“. . . Колета получих цял разчупен; яйца развалени.“ — Гео Милев; „Съдба поетска — кучешка съдба!“ — Т. Траянов): Това пародийно противостоене-уеднаквяване в „интелигентските“ разкази е един конкретен исторически смисъл на абстрактно историчната най-обща повествователна матрица у Елин Пелин, определена от Р. Коларов като недопускане на „високовъзвишаваща се доминанта — все едно на какво равнище на художествената система“. 5) Днес „учителските“ разкази може и трябва да се разбират като „интелигентски“. Исторически причини: интелигентът и учителят в онова време са се припокривали житейски и смислово. Съвременни причини: теоретично-концептуалното литературно мислене, интересът към модернизма, нерозовото положение на българския интелигент доскоро и отскоро. Казано на херменевтичен език, хоризонтът на съвременния литературовед и читател се отваря към някогашните „учителски“ разкази; при сливането на хоризонта на читателя и на творбите интелигентният читател започва да ги разбира като „интелигентски“ и да прозира в тях съществени трагикомични истини за битието (си).

(Използвано е изданието Елин Пелин. Съчинения. Т. 1—6, С., 1972—1973. Курсивите навсякъде са мои.)

* * *

Г. Гледната точка на повествователя и гледната точка на протагониста. Гледната точка е аспект от словесната природа на литературната творба и от възможностите ѝ да сътворява фикционален свят, схващан като „истинен“ спрямо представите на исторически определен вид публика, като съответстващ на някакви правила (жанрове, теми и пр.), анонимни текстове, които са всеобщо достойние за дадена епоха и общност, сиреч са „общоприето мнение“.

1. 1. *Гледните точки в „Сълза Младенова“.* Реципрочните гледни точки на повествователя и протагониста са доловими още в първото изречение. За учителката учебната година е завършила „благополучно“. За разказвача училището е мизерно — „мъничката маса в тясната учителска стая“ — там нищо не може да е наистина благополучно. В първия абзац двете гледища се доразвиват. Изброяват се училищните предмети (гледна точка на героинята), но всеки от тях се характеризира като негоден за истински научни занимания (гледна точка на разказвача): „разпокъсаните книги“, „прашния глобус“ и т. н. В края на абзаца гледището на повествователя се експлицира: „от всичко лъхаше тъга, сънливост и безверие в науката“. Различните гледни точки от самото начало набеязват ху-

дожествен свят, в който нормалното за героинята е ненормално за разказвача. В края на първия абзац гледната точка на повествователя добива универсален смисъл, рисувайки обстановката в училището чрез перифраза — цитат от прочута по онова време творба: „Човешкият скелет беше се завърнал с иронична усмивка в ъгъла, а препарираният черен гарван го гледаше с наведена глава от височината на шкафа, готов като фаталният гарван на Едгар По да произнесе зловещото: „Никога вече!“ С това фикционалният свят добива много важно качество. За Сълза Младенова светът, в който живее, е изцяло реален. За повествователя той има и реално, но и книжно-културно измерение. Рефренът „Nevermore“ отключва верига разширяващи се представи, родени в битието на Е. По в модернистична Европа и България: рефренът е знак за „Гарванът“; „Гарванът“ е емблематична творба за Е. По, абсолютен поетичен шедевър; Е. По е виртуозен и трагичен лирик — дори в прозата си; Е. По е писател на субективнопсихологическото, болезненото, на чистата божествена красота; Е. По е велик пророк на модернизма; Е. По е световен творец; модернизмът е първостепенно световно културно явление. В светлината на подсказаната културна традиция, в гледището на повествователя училището се преосмисля. Освен конкретно училище (както е и според героинята) то е съизмеримо с науката и културата изобщо; то е бедно българско училище, но и център на световния дух. Вторият абзац доразвива двете страни в разказваческото гледище и обвързва училището със селото. Първо, то се оказва в селото, но никой не се интересува от него. Второ, сънливостта в училището е характеристика и на селото: „сладкото и приспивателно жужене на пчелите“. Трето, престижният цитат е снизяващо дублиран: „фаталният гарван. . .“, „Никога вече!“ — „крамолата на врабците“. В двойката гледна точка на повествователя училището и селото добиват конотации на културно-историческата опозиция град — село, чиито полюси са сближени, смесени. (Ст. Младенов посочва, че русизмът „жужене“ по онова време има европейскокултурни книжни конотации; чуждо и родно се преплитат и на равнището на историческия стил.) По-нататък в разказа всичко се възприема и оценява двойствено — според тона, зададен от разграничаването на двете гледни точки и от двойствеността в самото разказваческо гледище.

1.2. *Гледните точки в „Лаборатория“.* Тук разграничаването на двете гледища става в началните два абзаца. В първите две изречения се дава гледната точка на повествователя: „Селото се пробуди в мъгла. Гъста есенна мъгла, която покриваше всичко. . .“ Във втория абзац информацията се повтаря, но в гледната точка на протагониста: „И като видя тая непрогледна мъгла, в която всичко се губеше, лицето му неприятно се смръщи.“ В първия случай „всичко“

е цялото село, във втория — само гледката от чардака. Характерно за цялата творба е, че гледищата на разказвача и протагониста се разграничават в омонимии, в еднаквости. Омонимно се въвеждат и популярни в началото на века културни цитати (печатан в средата на 30-те години, разказът типологично принадлежи към началото на века). Героят се връща от столицата „унижен и оскърбен“ — скрит цитат от Достоевски, за който е трудно да се каже към коя гледна точка принадлежи. Вторият скрит цитат е от Чернишевски — многообещаващият европейски възпитаник, ненамерил поприще в родината си, се пита: „Какво да се прави?“ Въпросът е повторен по-нататък в полупряка реч. Към края на разказа се появява и в думите на учителката Цветкова: „Хората станаха лоши, но какво да се прави.“ Въпросът вече е отговор, признание за безпомощност. В гледната точка на протагониста (Цветкова е „продължение“ на Николай Сенцов) въпросът се отнася единствено към него самия. В гледната точка на повествователя изпъква безлично-универсалният етичен смисъл на въпроса именно като цитат, като актуално за епохата мисловно напрежение. В гледната точка на протагониста въпросът трикратно разширява смисловия си обем, стигайки до отговор мълчание. В гледната точка на разказвача той е изначално универсален и без отговор. Културното европейско пространство и мизерното селско пространство също съвпадат: героят, отличник от европейски университет, „захвърли дипломата в долапчето“.

1. 3. *Гледните точки в „Самичка“.* Както в „Лаборатория“ двете гледища се разграничават според виждането на едно и също явление. Гледната точка на повествователя е заявена в първото изречение: „Тежък мокър сняг вали и покрива село Сънино, полята, горите, целия свят.“ Тази гледна точка може да е едновременно вън и вътре в училището — нещо невъзможно за героинята: „*Вътре бръмчат като пчели учениците и тоя жив и непрестанен шум лети вън на весели вълни.*“ Гледната точка на героинята се въвежда в първото изречение на втория абзац: „Учителката седи на масата в стаята си, гледа снега през мътните стъкла на малкия прозорец и мисли.“ Както и в „Сълза Младенова“ училището и селото се свързват чрез обща характеристика: селото е „Сънино“, в училището „сънливо гледат две прашни карти“, училищният слуга „дреме“. И тук училището се успоредява с европейската култура в гледната точка на повествователя, която освен конкретен има и символен смисъл. Обвързването става посредством цитиране на тип смислообразуващ механизъм, характерен за модернизма: „*Старото селско училище, клекнало под тежестта на своята безнадеждност, едвам дими из счупения си комин.*“ Сравни с Гео-Милевото: „*И в тоя час, когато с протяжна безнадеждност. . .*“ И в двата случая комбинацията име — определение е неестествена за нормалната реч и за дотогаваш-

ния „реалистичен“ художествен език; освен това тя съдържа групи от (ударена) гласна и сходни съгласни около нея, свойствени за лириката на символизма: ТЕЖеСТТа (ТЕЖеСТ) — безнаДЕЖдноСТ; проТЯЖНА — безНАДЕЖдност. И втората модернистична комбинация — „болезнени вихрушки“ — е в гледната точка на разказвача; при това „безнадеждност“ и „болезнен“ — и техните производни — са емблематични думи за българския модернизъм.

1. 4. *Гледните точки в „Кал“*. Никола Нонин е единственият protagonist в „интелигентските“ разкази, който се самонаблюдава, самокоментира, самоиронизира, т. е. раздвоен е по класическия романтично-модернистичен модел. Самонаблюдението у другите главни герои е загатното, но не е прокарано системно. Диалогът между двата аз-а на Никола Нонин в известен смисъл обезсилва разказваческата гледна точка, подхващайки и усилвайки тенденциите в нея. Гледищата на повествователя и протагониста се дистанцират в момента, когато Никола Нонин вижда калта от прозореца си: „Ужасна, гъста, черна, лепкава, непроходима селска кал*, в която бе заглъбнало всичко — и къщи, и хора, и добитък. През тая кал от време на време. . . минаваше селяк или бабичка. . .“ Курсивираният текст изразява гледната точка на повествователя. Героят обаче не вижда „всичко“ — нечленуваните и максимално широки в смисъла си „и къщи, и хора, и добитък“, — а само конкретните „селяк“ и „бабичка“. По-нататък гледището на разказвача се подхваща в пряката реч на героя и се развива в буквална и преносна насока: „Всичко, всичко тъне в кал — и души, и сърца, и умове, и говеда, и всичко. . .“ Това изречение и курсивираният текст по-горе имат смислово-синтактична близост:

Герой: първа част	всичко, всичко	тъне	в кал
на втория цитат			
Разказвач: първа част	кал, в която	бе заглъбнало	всичко
на първия цитат			
Герой: втора част	и души, и сърца, и умове,		и говеда
на втория цитат			

* С акумулиране на определения свръх нормата на творбата и обикновената реч „интелигентските“ разкази курсивират производните на смисловите си полюси град — село. Град: в „Лаборатория“ — „хубавите, светлите, просторните, прекрасно наредените университетски лаборатории“; в „Съзла Младенова“ — тя „ще мине сред всички подръка с любимия си човек, тържествуваща и честита, цялата в бяло, щастлива и влюбена“; „тая хубава, мъничка, топла поема“; в „Самичка“ — „едничкия, хубавия, красивия, живия, веселия“. Село: в „Кал“ — посоченият пример; в „Лаборатория“ — „алчни, лоши, подозрителни, нечестни и посредствени хора“. Сходният начин на подчертаване на полюсите ги и сближава. Такива конструкции извън „интелигентските“ разкази — например в „Андрешко“ — имат други функции.

Разказвач: втора част и къщи, и хора
на първия цитат

и добитък

Тенденцията за сливането на двете гледни точки личи и на други места: „плитки разговори“, „жалки перчения пред живота“, „редингот, смеешно измачкан“, „дивашка музика“ — все определения, които с еднакво основание могат да се отнесат и към едната, и към другата гледна точка. Гледището на повествователя изпъква само в определението за Нонин — „бедния учител“, но това не обръща тенденцията. Но какво е съдържанието на тази тенденция за сближаване на гледните точки? В гледището на разказвача къщите, хората и добитъкът са с общ предикат — „загълбнало“. Така човешкото — къщите и хората — добива характеристики на добитък; и обратно. В гледната точка на протагониста изравняването на човешко и нечовешко, на културно и безкултурно е усилено: развити са конотациите в определенията на калта в гледната точка на повествователя, близка до гледната точка на главния герой: „ужасна, гъста, черна, лепкава, непроходима селска кал“. В гледната точка на героя „къщи“ и „хора“ от разказваческото гледище се заменят от метонимични означения на човешкото: „души“, „сърца“, „умове“. Това са все ключови думи в модернизма. Във Франция например около средата на миналия век широко се разработва темата за гениалния поет юноша Чатертън, който, неocenен от съвременниците си, се самоубива. Чрез тази тема се проявява интересът на модернизма към субективността, емоцията, сърцето (сравни с поемите „Чатертон“ от Ем. Попдимитров, 1905, или „Успокоения“ от П. П. Славейков). Митът за Чатертон бързо е бил сменен от мита за Е. По като могъщ интелект, който се изправя сам срещу света (сравни с интерпретациите на американския писател и у Стриндберг, Малларме, Валери). И в България първостепенните модернисти се делят на рицари на сърцето (Яворов) и рицари на интелекта (д-р Кръстев, Славейков-син, Гео Милев). Делението е относително: Яворов е не само трагичен любовник, но и „философски“ поет, интелектуалната ярост на Славейков се омекчава от ликът на (не) една жена. Героят в „Кал“ също е рицар и на сърцето, и на ума: „много е любил, много е учил“. Метонимичните обозначения на човешкото с модернистични конотации се изравняват не с добитъка от гледището на разказвача, а със стилистично по-яркото — „говеда“. Впрочем думата редовно се използва като крайно пейоративен синоним на тълпа в модернистичния ѝ смисъл (виж у Славейков: в „Бачо Киро“ — „говеда“; в статията му за Якобсен непосветените в модернизма са „добичета“). Следователно високомодернистичното добива характеристики на дивашки-безкултурното; в гледището на Нонин се визира романтично-модернистичната опозиция поет (гений, творец) — тълпа, и едновременно тази опозиция се превръща в тъждество.

В „Кал“ включването на втория, културно-универсалния, план в гледната точка на повествователя става в пряката реч на героя. Първите му думи, когато се събужда и му е зле, са: „Дали не умирам? Смъртта понякога дохожда тъй глупаво и тъй ненадейно.“ В първото изречение Нонин обмисля конкретното си положение. Второто вече е универсална сентенция, евентуалната смърт на героя се мисли от него (и от повествователя) като част от философията на смъртта. Тук, както и в „Самичка“, двете изречения могат да се разбират като пародия на пародиен цитат на мисловно-поетичен модел на модернизма. Първо, резкият скок между единичност (първото изречение) и универсалност (второто изречение) е пародия на родовите белези на лириката, а тя — лириката — в началото на века е квинтесенцията на модернизма (Европа, градът). Второ, реторичната сентенциозност (второто изречение) е пародия на модернистичното домогване към метафизичното, отливено в реторично промислени словесни паметници („Со смъртните и смъртното умира.“ — Славейков, „Микел Анжело“; етимологичните фигури, както е посочено, са емблематични за Славейков-младши — сравни с „тъй глупаво, тъй ненадейно“ и изобщо с пошлата двойноповторителна сентенциозност на всички герои в „Кал“).

1.5. *Гледните точки и заглавията на „интелигентските“ разкази.* Заглавието на художествената творба е обърнато „навътре“ към фикционалния свят и „навън“ към другите текстове, сред които тя съществува и които са част от дадено историческо читателско съзнание. Двете посоки се разбират една чрез друга. Тук обаче ще се спра само на първата, тъй като втората е по-добре да се анализира заедно с пародийния характер на „интелигентските“ разкази. „Самичка“ е заглавие, което не участва — за разлика от другите три — в текста на творбата. То е в разказваческата конкретна гледна точка и дава проспективно, „в аванс“ положението на героинята. Другите заглавия носят както буквалното, така и символно-културното значение на гледната точка на повествователя (в „Кал“ и гледището на протагониста). Най-осезаеми са двете равнища в заглавието „Кал“, тъй като думата многократно се обиграва в конкретните и преносните ѝ значения. Преносно-културните смисли на заглавието „Лаборатория“ (конкретният е очевиден) пулсират с променящите обема и културния си белег значения на думата „лаборатория“ от метонимичната ѝ връзка с максимално абстрактния образ „живот“. Когато Сенов е в странство, той мечтае да се върне в родината, защото си мисли, че животът там е хубав като университетската лаборатория. Тук общото е равно на частното, живот = лаборатория; смисълът на двете сравняеми е науката, европейското. Върнал се в родината, героят открива, че животът е по-друга лаборатория; отново живот = лаборатория, но смисълът на сравняемите

е безкултурието, родното. Във финала Сенов е пак в лабораторията, но не той изследва, а него го изследват — частното вече е равно на общото: лаборатория=живот. Тук смисълът на образите е раздвоен: лабораторията е науката, Европа, но в нея се изследва българско-европейският хибрид Николай Сенов. Животът е пребитият халюциниращ протагонист — Европа в родното, но и европейският поглед към родното, родното в Европа. Разбирането на заглавието „Сълза Младенова“ налага надникване към поетическата ономастика, осмислянето на собственото име Сълза Младенова (буквален разказвачески план) и като нарицателно (културен разказвачески план). Тенденцията за осмислянето на собственото име като нарицателно се проявява двойко. Първо, героинята е млада („момиче“) и лее сълзи („да ти се сълзяви“; „даде воля на сълзите си“). Второ, всички собствени имена в разказа проявяват „нарицателност“: Добрян Горев — добър от гората, добър, ама лош и пр.; Златана — името подкрепя интензивното цветово присъствие на тази „белосана и червосана“ жена, но и контрастира с душевната ѝ убогост и евтиност откъм човещина. Културният план на разказваческата гледна точка в „Сълза Младенова“ чрез семантизирането на личното име на героинята и заглавието моделира модернистичната опозиция творец (страдалец) — тъпша; членовете ѝ обаче се и припокриват — поради семантизирането на всички лични имена в произведението*.

2. Време и причинност. Литературният герой получава представа за фикционалната действителност, сред която е, чрез знаците, приемани в нея. Такива знаци са и причинността (сюжетът) и времевата последователност (фабулата) на въображаемите събития. В „интелигентските“ разкази протагонистите се ориентират „фабулно“, за тях времевата последователност е и казуалност: щастливото им минало предопределя щастливото им настояще и бъдеще. Но фикционалният свят има не само времеви, а и причинни връзки, непознати на героите. В „Кал“ и „Сълза Младенова“ те са материално-парични и са извън ценностната система на двамата учители. В „Лаборатория“ причинността е политическата партизанщина, безкултурието, примитивизмът на родното. В „Самичка“ тя не е експлицирана, художественият свят е енигматично враждебен на героинята. Представите на героите за фикционалния свят в тези разкази следователно е по-тесен от представите на повествователя. В по-

* Подобно разграничаване-сливане при семантизирането на имената на антагонистите има и в „Лаборатория“: Лолчо — разговорно за откачен, лумпен; Сенов — сено, човек, който яде сено, трева пасе; човек, пълен със сено, чучело, фигура без реално присъствие; сено, трева, зелен цвят, зелен човек, социален инфантил. И двете имена намекуват за социалната периферийност на героите. Родният парадокс: Сенов би трябвало да е в социалния център, а е в периферията, Лолчо би трябвало да е в периферията, но е в центъра.

летата на незастъпването между протагонисти и повествователи, на разликите между фабула и сюжет се ражда разказваческата ирония и пародийна дистанцираност от героите.

Но и читателят усвоява литературната творба чрез нейната каузалност и времева последователност — при преобладаването на каузалността. Така по законите на фикционалността и четенето читателят се озовава в двойствено положение. По начина си на ориентирване в художествения свят той прилича на героя, в съзнаването на причинността — на повествователя. Посочените абстрактни закономерности имат интересен конкретен исторически смисъл. В литературния пародиен диалог между „учителските“ разкази и модернизма разминаването между фабулност и сюжетност (житейският крах на протагонистите) е участник в моделирането на трагикомичното лице на българския модернизъм, на неговия объркан селско-градски характер („фабулните“ представи на героите са културата, модернизмът, градът, а сюжетността е безкултурието, немодернизмът, селото); собственият хоризонт на „учителските“ разкази е разбирането им като „интелигентски“. Постигайки този хоризонт, днешният читател вече е разширил и собствения си хоризонт, той се е идентифицирал, от една страна, с някогашните учители интелигенти (по качествата разгроменост и ненужност; протагонистите — в началото на века, читателят — в тоталитарното и посттоталитарното време), а от друга — с повествователя (по ироничното съзнание за разгромеността и ненужността). Сливайки собствения си хоризонт с хоризонта на „интелигентските“ разкази, днешният читател попада сякаш в огледална стая. В две от срещуположните ѝ стени се оглеждат историческите смисли на тези разкази, в другите две — идентификациите на читателя, а в цялата стая — множението на родната трагикомична културна традиция *ad infinitum*.

3. Интровертността на протагонистите. Интровертността означава, че главните герои се характеризират не толкова чрез действията си сред фикционалния свят, колкото от възприятията и мислите си за него и за самите тях. Когато те действат, действията им по правило не променят външния фикционален свят, спрямо него те са безсмислени. Действията им имат значение единствено за тяхното вътрешно състояние. Интровертността е пародиен ипостас на сериозното модернистично аз („Бог Аз“ — Гео Милев). Ще изясня действителната, глаголната характеристика на протагонистите — конкретната проява на тяхната интровертност.

3.1. Интровертността в „Самичка“. Интровертността на героинята в този разказ е най-проста и ясна. Действията ѝ са няколко вида:

3.1.1. Реални еднократни действия в сегашното референтно време (не в спомените и представите за бъдещето). Тези действия

се подразделят на две отчасти застъпващи се групи: а) глаголи на възприятията, психологическите състояния и процеси, на физическо-то поведение, изразяващо тези процеси, и на речевите и писмените актове:

гледа. . . и мисли /пита /се унася в мисли /запита /на душата ѝ става топло /скача нетърпеливо /нетърпеливо ходи из стаята и гледа през прозореца /побледнява, прехапва устни, сяда отчаяно. . . закрива лице. . . и дълго стои така /като се наплаква. . . взема перото и пише /чакам твоята дума /от очите ѝ закапват. . . сълзи /чувства, че няма сила да напише, да разкаже своята скръб, оставя перото и дълго плаче /чува:

б) глаголи, изразяващи невъзможност, нежелание, отказ от действие или липса на действие или присъствие:

седи на масата /пита. . . без да се обърне /не чува /тя е далече от тоя мир /чакам твоята дума /няма сили да напише, да разкаже. . . оставя перото.

3.1.2. Реални многократни действия (итеративност) или постоянни състояния в сегашното референтно време. Същите подгрупи:

а) тая година. . . ѝ се вижда тежка /тя чувствава, че не ще може да утрае повече тук, и ѝ се иска да избяга /има далечна надежда /това мъчеше страшно Маринка /прекарваше времето си като в сън, унисаше се в мисли, беше разсеяна /дядо Кола я виждаше да плаче /има само него /чака всеки ден /тя, която няма никого на света, никого, нито кому да се оплаче, нито с кого да раздели своите мисли /петнадесетото писмо, което ти пише твоята. . . Маринка;

б) не ще може да утрае повече тук /не знае какво ще прави после /не искаше да вярва /не ѝ се работеше /не вярва в сънища /никой не ми пише, никого нямам.

3.1.3. Действия в миналото референтно време (спомени): тя му даде цялото си сърце /те си размениха. . . писма /тя се събуди с пълна надежда, че ще получи писмо /в съня си беше чула гърмеж.

3.1.4. Действия в бъдещото референтно време (блянове): мислено чете и целува това писмо /мислено съчинява отговор /тя му прощава /тя го целува, радва му се.

Протагонистите в „интелигентските“ разкази приемат времевата последователност за причинна връзка; за тях миналото и бъдещето са щастливо време. Затова в глаголите, свързани със спомените и бляновете, няма отказ от действие или неговата невъзможност, безсмисленост. Сняколко незначителни изключения това са всички глаголи за героинята в „Самичка“. Реакцията на второстепенните герои към присъствието и действията на героинята е почуда и съжаление (училищният слуга), гняв (кметът и писарят), пълно незачитане (беснеещите ученици и косвено — любимият ѝ подпоручик).

(Сравни с „Чудак“ на Яворов и с пародията на темата за самотния творец в „Поет“ на Дебелянов. Героините в „Самичка“ и „Сълза Младенова“ са пародиен аналог на страдащия, „сърдечния“ модернистичен творец, а протагонистите в „Кал“ и „Лаборатория“ — в по-голяма степен на героичния, „интелектуалния“ свръхчовек — особено Нонин.)

Героинята е играчка и за неодоушените явления, които я измъчват: на лицето ѝ „лежи тъга“, „шумът на учениците... бие слабите ѝ нерви и я измъчва“, вятърът „усуква мислите ѝ на болезнени вихрушки“.

3.2. *Интровертността в „Сълза Младенова“.* Поради композиционно-смисловото сходство между „Самичка“ и „Сълза Младенова“ казаното за първата творба като тенденция важи и за втората. Тенденцията обаче не е така отчетлива, понеже глаголите за Сълза Младенова и отношението на второстепенните персонажи към нея не са почти всички „интровертни“ както в „Самичка“; те са само част от глаголите в творбата, но доминиращата част.

3.3. *Интровертността в „Лаборатория“.* Тя е по-друга. Една от причините е различната в сравнение с първите два разказа фабула. Тя е: щастливо минало (студентството в чужбина); нещастно минало (търсенето на работа в столицата); нещастно настояще с щастливи проблясъци; бъдещето е или реално и неясно (като мъглата), или фантазмагорично разбъркващо настояще (героят лежи пребит), минало (в някогашната лаборатория под лупата на професора) и бъдеще (колегите му — значи и той — са устремени към достойно бъдеще). В „Лаборатория“ най-осезаеми количествено са „интровертните“ глаголи за реалните еднократни действия в сегашното референтно време и за действията (еднократни и многократни) в миналото референтно време (повече за миналото в родината и по-малко за миналото в странство). За разлика от „Сълза Младенова“ и в още по-голяма степен от „Самичка“, където лично психическите глаголи и глаголите на действието са в равновесие с известно предимство за първия вид, в „Лаборатория“ по-силно се усещат глаголите на действието, защото изразяват действия с голяма интензивност; глаголи, отричащи действия в този разказ почти няма. Накратко, в „Лаборатория“ протагонистът най-ярко е характеризиран като интровертен не чрез мислите и усещанията си, а чрез енергичните си действия, които обаче са безрезултатни.

3.3.1. *Действия в миналото референтно време.* Посочвам само интензивните еднократни или многократни безрезултатни действия: беше в столицата, да търси работа и... се върна отчаян / вложи всичката си енергия и направи всичко, което можеше да направи един човек с отлична диплома... но не можа / той се унижава да търси препоръка... ходи даже при някои министри, но напразно.

Действията се развиват в безплоден кръг; кръговостта на действието е основен принцип, валиден за различните композиционни равнища на разказа.

3.3.2. Реални еднократни и многократни действия в същинското референтно време:

Сенов скочи, но учителят... го задържа / той стана бързо, постоя, помисли да се върне в Листово за помощ, но после се обърна и тръгна... за към своето село / там се бе събрала на топка обида, която бе заседнала в гърдите му като страшна, мъчителна жажда, която той не можеше да утоли / той се помъчи да стане, но тя [дрямката] го притискаше и унасяше.

3.3.3. Преливане на минало и сегашно референтно време. Тази комбинация на еднакви или срещуположни по смисъл глаголи, поставени едновременно в минало и сегашно референтно време, е присъща само на „Лаборатория“. Това е едно средство за смислово изравняване на миналото време на героя, прекарано в родината, и сегашното му положение. Така се внушава, че цялото пребиваване на героя в родината е безперспективно и безсмислено: „той *повтаряше* тоя въпрос хиляди пъти, *повтори го и сега*, но отговор нямаше“, „не вечеря... и си *легна мрачен*. *Мрачен стана* и тая сутрин.“

Кръгово-безполезна действия текат на равнището и на епизода. Кръгово движение по вертикала: „Сенов вдигна глава... Сенов скочи, но учителят... го задържа... Сенов вървеше... с наведена глава.“ Особено показателен е примерът след побоя в края на разказа:

той падна... лежа... освести [се], дигна глава и седна... стана бързо... постоя... тръгна... качаваше [се] по стръмното... излезе горе... краката му омаляха и той седна... усети, че омалява и легна... помъчи [се] да стане, но тя [дрямката] го притискаше.

И в другите „интелигентски“ разкази има, макар и не толкова характерни, движения в кръг по вертикала. В епизод от „Самичка“: „Учителката скача нетърпеливо... нетърпеливо ходи из стаята... сяда отчаяно до масата, закрива лицето си с ръце и дълго стои така.“ В епизод от „Сълза Младенова“: „седна и затули очите си с ръце... повдигна глава и погледна наоколо... сложи глава на масата“. Изобщо вертикалата е главна ос на действията на protagonistите в „интелигентските“ разкази (в раздела за пространството ще обясня защо). В няколко случая вертикалата се подчертава дори за сметка на физическата логика в творбите — казва се, че protagonistът прави движение по тази ос, без да е съобщено преди това той да се е движил в обратната посока: „Учителката *наведе глава*... Цветкова *наведе засрамено глава*.“ (т. 2, с. 191) — междувременно не се казва тя да е изправяла глава; „Сълза Младенова *седна*“ (т. 2,

с. 88) — няма указания, че героинята е станала; „И той [Никола Нонин] се изправи на крака“ (т. 1, с. 88) — не е казвано, че Нонин е сядал.

В „Лаборатория“ като цяло се откриват поне три кръгови безрезултатни движения на протагониста: чужбина — родно село — чужбина (фантаетичен финал); родно село — столица — родно село; родно село — село Листово — родно село (това движение е незавършено). Кръговете безсмислени движения на различните композиционни равнища на творбата са сред най-мощните генератори на иронична дистанцираност и нерадостни етични внушения. Това важи и за другите „интелигентски“ разкази.

3.4. *Интровертността в „Кал“*. По глаголната си характеристика Нонин прилича на героинята в „Самичка“, но акцентът решително е изместен към болезненото, натрапчивото, крайно затрудненото или невъзможно психично-интелектуално действие или направо към състоянията на психична разстроеност.

3.4.1. *Еднократни действия в сегашното референтно време*. Болезнени действия: „обзе го страх“, „ужасно извика“, „стана [му] невъобразимо мъчно“, „трепна“, „ревност и обида замъчиха учителя“, „смути [се]“, „стана [му] страшно неприятно“, „стана му гадно“, „на душата му беше чогло, блудкаво“, „стана [му] грозно“, „стана му тежко и жално“. Натрапчиви психически действия: „повтори много пъти тая фраза“, „пак се завъртя в спомените си около тоя момент“. Затруднено интелектуално действие — „помъчи се да узнае“. Невъзможни психично-интелектуални действия: „в безсилието си той не знаеше какво да прави“, „слушаше безучастно“, „не посмя“. Действия на психично-интелектуална разстроеност: „безсъзнателно извика“, „зави му се свят и пак му прилоша“, „Стаята и всичко в нея се завъртя пред очите му, завъртя се и той с нея.“ Тук са и случаите на противоречие вътре в мисълта или между усещането и поведението, най-ясно загатващи раздвоеността на героя: „помисли, че е от пиенето. Обаче като си припомни. . .“, „Тоя смях разсърди Нонин, но той се усмихна. Но в душата му беше тъй чогло, тъй неприятно.“

Раздвоеността на героя най-ярко е въплътена в глаголната характеристика на физиологичните му прояви или на отделните му части и органи, имащи собствен, независим от протагониста живот. Този „духовен“ живот на частите точно дублира глаголната характеристика на героя. Успоредността на тези характеристики е пародиен аналог на телесността при лирическия човек (исторически — на модернистичния герой), разполовен между цялото и частта си. Болезнени действия.

болезнена немощ разслабваше тялото му / всичките му стави са разделени и цялата му снага е разнищана част по част / в

устата му се повдигаше възгара / нещо отвратително се разлагаше в стомаха му / сякаш, че тая страшна музика гръмна в мозъка му.

Затруднени интелектуални действия: „мислите му се оплетоха около нея [фразата]. . . без да могат да се откачат“, „мрежата на неговите мисли улови нова драка, около която дълго време се усуква“, „мислите [му]. . . спряха дълго време върху това“. Невъзможно действие: „сърцето не даде четвърти удар. . . то престана да бие“, „главът му. . . се задави в гърлото“, „очите му се замъглиха“. Разстроени действия:

дойде неволна мисъл в ума му / отведнъж главата му се завъртя, очите му притъмняха, краката му се разтрепериха и сякаш почнаха да чезнат под него / в запаленото въображение на болната му глава.

3.4.2. Многократни действия (итеративност) в сегашното референтно време:

събуди [се] пак разстроен / питаше се много пъти той — И все си отговаряше / не можеше никак да си обясни / предметите в стаята заедно с четирите стени пак се въртяха пред очите му и го унисаха в някаква черна пропаст.

Дублиране с орган: „главата му пак тежеше“.

3.4.3. Действия в миналото референтно време. Болзненни действия: „това го изплаши“, „сам щеше да заплаче“. Затруднени и невъзможни действия:

колко много се двоуми / колко безсилен се почувствува да прикрие онова безумно вълнение / не можа да чуе собствените си думи / дълго време и тя, и той не знаеха какво да кажат и не можеха да се погледнат в очите.

Дублиране с орган: „с . . . измъчен глас ѝ проговори“.

В „Кал“ фабулата се дели на щастливо минало и болезнено настояще. Глаголната психологическа характеристика на Нонин в двата времеви отрязъка е сходна и това смислово ги сближава.

В разказа има и парадигма на изживявания, разколебани в самата си субективност — на героя му се струва, той сякаш усеща и мисли. Тук субективността на протагониста преминава в своята противоположност, раздвоението му го отчуждава от самия него, деперсонализира го:

нему се струваше, че всичките му стави са разделени / пейзаж[ът] на селото му се видя грозен като никога / на Нонин се стори, че и това детско гласче потъна. . . из тая . . . кал / на бедния учител се струваше, че и тя [камбаната] . . . е потънала в. . . кал / струваше му се, че е заглъбнал в. . . кал. . . и т. н.

Подобни парадигми, макар и много по-слаби, има и в другите „интелигентски“ разкази. В „Лаборатория“ има пример за едновременност на противоположни усещания: „Стана му студено. Остри болки като въглени *го пареха* по темето на главата. . .“

Парадигмата на деперсонализирането на Нонин обратно се подчертава от друга, противоположна ѝ по смисъл, където спомените на героя са подчертано бистри, с непоколебима субективност:

образът на Славка се изпречи живо пред него / той твърде добре помни минутата / твърде добре си спомни / Картината, цяла и пълна. . . се изпречи пред него / през ума му се занизаха ясно като никога всички ония случки и срещи.

Успоредяването на двете парадигми функционира двойко. От една страна, се подчертава фабулното разделение между референтно минало и сегашно — от настоящето си героят ясно съди миналото си. От друга страна, у протагониста миналото и сегашното в художественото време на разказа (сюжета) са преплетени — от нещастното си настояще той вижда миналото измамно щастливо, време без ясна граница между истината и лъжата, едновременно блажено и кошмарно. Уж ясната субективност на сегашното спрямо миналото се самоопровергава и върви към пълен релативизъм и деперсонализиране. Тази втора тенденция се подкрепя и от непосредственото — а не единствено в рамките на парадигмите — сближаване на ясения поглед към миналото и невъзможността за свободно, непричесно психологическо действие: „Той *не можеше никак да си обясни* как най-напред се влюби в нея и защо. Той *твърде добре помни* минутата, когато за първи път ѝ откри, че я обича. . .“, „Той *твърде добре си спомни* с какъв *измъчен глас ѝ проговори*. . .“ (Нонин е код — макар и пародиен, — по който през „втория“ период заговаря Яворовият лирически човек, полярно раздвоен, но и пленник на релативизма.)

И в „Кал“ има безполезно движение по вертикала на протагониста, телесните му части и метонимичните му означения „мечти“, „младост“:

главата му. . . тежеше. . . в устата му се подигаше. . . възгара / както лежеше по гърба си, опря се на лактите си, направи усилие да се повдигне. . . отпусна [се] пак на възглавницата / до вчера живите мечти, издигнати високо. . . рухват / мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост / вместо да хвъркне, подълбоко е потъвал в тая грозна житейска кал / и др.

Кръгово движение има и в разказа като цяло: в началото героят е на леглото си, после се изправя, накрая пак пада на него; разказът започва и завършва със субективно въртеливо движение — на Нонин все му се вие свят.

Нонин констатира: „Болен съм, болен!“ — пародийно ехо на духовната болест, станала шлагер на модернистичната епоха („болките на човешката душа. . . тая болезън, която аз обичам, в която виждам смисъла на живота“ — П. Ю. Годоров; „Ние сме болни!“ — Д. Подвързачов; болните теменуги и лебеди у Яворов и т. н.).

4. Анахрония. Вече стана дума за анахронията в „интелигентските“ разкази, т. е. за разликата между времевата ос на описваните събития (фабула) и времевата ос на описващия ги текст (сюжет), която, както е показала И. Панова, не е типична за „класическите“ разкази на Елин Пелин. В „интелигентските“ разкази анахронията е функция на интровертността — втора разлика спрямо другите произведения на писателя, където тя, доколкото я има, е функция на всезнаещия разказвач (например в „Изпусната дума“, „Скорец“, „Нечиста сила“ — трети дял и др.). В интересуващите ме творби мисловно-психическият процес у главния герой по правило е и скок по фабулната ос. Скок не само времев, но и ценностен. Темпорално фабулната ос се дели на минало, сегашно и бъдеще; ценностно — на добро (обикновено — минало и бъдеще) и лошо (обикновено — сегашно) (аналогично и в модернизма — сравни например „Да се завърнеш. . .“, „Победен“ и „Отдых“ на Дебелянов). На ценностното деление, както ще покажа подробно в следващия дял, съответства определен тип пространство: лошо — тук, добро — другаде. Хронотопите минало / бъдеще — другаде / добро / и сегашно — тук / лошо /, превключвани в / от съзнанието на протагониста / в модернизма поета, творца /, са дълбинните матрици и на „интелигентските“ разкази, и на българския модернизъм (вж. например „Нощ“ на Яворов). В нашия случай първият хронотоп е градът, вторият — селото. Скокът по фабулната ос в „интелигентските“ разкази се представя в едно или повече изречения, непосредствено или чрез дълга асоциативна верига.

4.1. Преход от сегашното в миналото. В „Сълза Младенова“: „В паметта ѝ възникна кратката история на нейната любов, и сърцето ѝ заби пред спомена за тая хубава, мъничка, топла поема.“; в „Лаборатория“: „Той си спомни пак за хубавата университетска лаборатория и се видя там. . .“; в „Кал“:

Нонин пак се завъртя в спомените си около тоя момент и мрежата на неговите мисли улови нова драка, около която дълго се усуква.

— Дивотии! — проговори той на глас.

Тая дума тикна спомените му напред. — Ето сцената, смешната сцена на неговата тържествена любов.

4.2. Преход от сегашното в бъдещето. В „Сълза Младенова“: „мечтите я понасят към нейното щастие. . . Тя се вижда булка. . .“;

в „Кал“: „И немощното му съзнание го унесе в блян. . . И учителят. . . почна бързо и нервни да се разхожда из стаята, унесен и захласнат в примамливата мечта да стане герой — да грабне Славка или да я убие.“; в „Самичка“: „Тя мислено чете и целува това писмо, което сега. . . носи куриерът.“

4.3. *Преход от миналото в сегашното.* Тъй като миналото за протагонистите обикновено е щастливо време, то преходът към нещастното настояще често става насилствено, чрез чуждо действие, връщащо героя в реферативното тук и сега, причинявайки му психично неудоволствие. Това се изразява и чрез изречения, започващи с емоционално натоварена дума или оформена реторично.

В „Кал“:

В запаленото въображение на болната му глава мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост. . .

Някой почука на вратата.

Учителят скочи уплашено и безсъзнателно извика:

— Влез!

В „Лаборатория“:

Той искаше да се нареди на работа в живота, който в неговата младежка чистота му се виждаше подобен на тая светла, просторна лаборатория. . .

Но ето, че животът бил друга лаборатория. . .

Той си спомни пак за хубавата университетска лаборатория. . .

Чува се лек шум от работа, мярка се симпатичната и бодра фигура на стария професор. *А тука?*

4.4. *Преход от бъдещето към сегашното.* Казаното за 4,3. важи най-общо и тук. В „Сълза Младенова“:

Сълза Младенова пак се вижда булка. . .

Учителката се стрясва. Вратата се отваря, влизат шумно. . . годеникът ѝ. . . баща му. . . и кумата.

В „Самичка“:

Тя е далече от тоя мир.

Внезапно се обажда дрезгавата тръба на куриера. Учителката скача нетърпеливо.

4.5. *Други случаи.* Нееднократно скокът по фабулната ос е не в една, а едновременно в няколко посоки (едновременен скок в различни хронотопи). Тези случаи дублират на темпорално равнище деперсонализиращите изживявания на протагонистите: в „Лаборатория“:

Той се помъчи да стане, но тя [дрямката] го притискаше и унасяше [сегашно референтно време].

Стори му се, че лежи върху мраморна маса в лабораторията [фантасмагорично щастливо минало]. . . Наоколо работят съредоточено млади хора. И всички бързат, и всички мислят

за живота. И всеки иска по-скоро да свърши, да иде там и да бъде пръв [фантазно щастливо бъдеще].

В „Кал“:

И немощното му съзнание [сегашното] го унесе в блян [бъдеще].

— Дали не е излъгана [минало]?... Чудо ще направя, дявол да го вземе [бъдеще]!

В „Самичка“:

Учителката се унася в своите нерадостни мисли [сегашно]. . . . Тя чувствава [сегашно], че не ще може да утрае повече тук [бъдеще], и ѝ се иска да избяга [сегашно]. Тя не знае какво ще прави после. Но тя има една далечна надежда пред себе си [бъдеще]. Когато свърши, нея обикна един подпоручик [минало]. . .

Времевите парадокси не се проявяват единствено на сравнително широката територия на няколко съседни изречения. В „Самичка“ сегашното и бъдещото референтно време съвпадат: „Тя мислено чете и целува това писмо, което сега, нейде през затрупаните гори, носи куриерът.“; „Маринка мислено съчинява отговор. Тя го целува, радва му се и го чака всеки ден да дойде, да се видят.“ (Сравни с: „потрепва то. . . /от спомена за първата мечта.“ — Т. Траяноб, „Синьо цвете“.)

5. Пространство. Тук фикционално (художествено, референтно) пространство е условното пространство, изградено от творбата, сред което съществуват героите, а не пространството на художествения текст. Ще ме интересуват особеностите на реалното и фантазното фикционално пространство и тяхното съотношение. Двата типа пространство, както посочих, са споени със сегашното и миналото /бъдещото референтно време; на тях съответстват два типа поведение на главните герои. На тази обособеност на двете пространства противостои тенденцията за частичното им уеднаквяване. Обособяването-уеднаквяване характеризира пространството в „интелигентските“ разкази като цяло. Чрез него по нов начин се проявяват основните смислово-художествени, историко-културни и етично-оценъчни внушения на тази група творби, които се свеждат до опозицията тъждество град — село.

5.1. Пространството в „Сълза Младенова“. 5.1.1. „Центробежно“ и „центростремително“ пространство. Главната особеност на реалното сегашно пространство е, че в ъговия център стои героинята, а то като че ли се разбягва от нея, разпада се, превръща се в неподреденост, хаос, грозота, а тя остава сама, незащитена, безпомощна; това пространство е „центробежно“, всъщност то е без център. Фантазното минало-бъдещо пространство, напротив, е „центростремително“ — в мечтите и в спомените си Сълза Младенова е

център на обръната към нея и усмихваща ѝ се природно-човешка вселена; това пространство е подреденост, космос, красота. Да видим реално двете пространства. Реалното тясно училищно пространство е бедно, извехтяло, деформирано, нефункционално, уродливо, некрасиво. Извън училището, в селото пространството се разширява „центробежно“, оставяйки Сълза Младенова в широк, но все така пуст, чужд, грозен, враждебен свят; в края на разказа, когато мечтите на героинята рухват, „центробежността“ е най-стремителна: „всички тия хора... далечни, чужди, безсърдечни“, „Добрян стоеше настрана почти безучастен“, „Добрян излезе“, „излезе и старият“, „кумичката излезе“, „В стаята нямаше никой. Вън говореше... нейният годеник. Неговият глас беше сух, омразен, безсърдечен и циничен.“ Фантазното пространство е удобно, ласкаво, красиво, живеещо с трепетите на героинята. „Центростремителното“ пространство започва от самото сърце на героинята, галещо обгръща тялото ѝ и се разпростира през целия град чак до слънцето, за да се върне отново към нея и в нея. Моделът на това пространство е в изречението: „Воал, тънък като слънчева светлина, я обгръща от главата до петите“ — интимното и близко до тялото пространство, символът на съкровено любовно шастие: — воалът — е от космическа материя. (Подобно антропоморфизиране, центростремияване и естетизиране на пространството — чиито корени са в митологичното мислене — е дълбинен родов белег на модернизма: „Аз става Космос“ — Гео Милев. В любовната лирика на модернистите например любимата по правило се отъждествява с Вселената: „Очите ти са звездни небеса“; всъщност в цитираното Яворово стихотворение „Ела!“ лирическият аз зове любимата да преобрази „центробежното“ хаотично пространство в „центростремително“ и космично.) По този „центростремителен“ принцип се разгръща цялото пространство в бляновете на героинята за деня на сватбата ѝ (за разлика от „центробежното“ пространство, което е селото, „центростремителното“ пространство е родното градче на героинята):

шастие... за което тя дава цялото си сърце / хваната за ръката на своя мил / поздравява с поглед съгражданите си, събрани... пред пътните врати, по цялата улица... дори до черквата / Слънцето свети празнично. В градините цъфтят трендафили и надничат през оградата към нея. / Хората... отварят прозорците и казват: „Днес се жени Сълза Младенова.“ В черквата са събрани всички учители от околията... всички погледи се отправят към нея / ще мине сред всички, подръка с любимия човек, тържествуваща и честита... шастлива и влюбена / [денят] иде слънчев и усмихнат.

В спомените за началото на любовта ѝ пространството се разгъва аналогично: сърцето — очите на Добрян — луната — нейното село

— семейството на любимия — под ръка с любимия. В бяна за сватбата картината е дневно тържествена, в спомена — нощно интимна, но отвъд тези подробности същността е все „центростремителна“.

5.1.2. *Сближавания между „центростремителното“ и „центробежното“ пространство.* Реалното и фантазното пространство са не само противопоставени като „центробежност“ и „центростремителност“, но на фона на тази доминираща опозиция са и частично сближени. В точките на близост и припокриване прозвънва иронията, усеща се разказваческата дистанцираност, протича неназованият ток на етичните оценки на повествователя. Сближаванията, първо, са представени чрез издребнялостта на предметите, явленията, оценките в тях, което поражда конотации за лилипутско самодоволство, за отказ от нещо по-голямо. Издребняло е реалното фикционално пространство: „мъничката маса в тясната учителска стая“, „печеше мило майско слънчице“, „мъничкото ѝ птичо личице“, „Добрян. . . смяташе нещо в едно тефтерче“, „кумичката“, „бедната мъничка учителка“. Издребняването се долавя и в някои от действията на героите и виждането им за света: „Сълза Младенова сви устни“; кумата към героинята: „такова хубаво време, пък ти си се затворила тук“; Добрян за сватбата: „нищо работа“; Добрян за педагогиката: „в педагогическата наука сѐ още се блъскат с остарели форми“. Не е по-различно и фантазното пространство. Миниатюрен е целият сватбен аксесоар на героинята: „мъничките си бели обуца“, „диадема от. . . мънички. . . цветя“, „воал тънък“. Миниатюрно е и мястото на сватбата: „съгражданите. . . събрани на купчинки“, „техния малък градец“, „ще се венчаят в родния ѝ градец“. Представите на Сълза Младенова за любовта ѝ също са малки: „от мъничка тя е мечтала с трепет за тоя ден“, „кратката история на нейната любов. . . тая. . . мъничка. . . поема“. Пространството и времето в техния физически и етически смисъл също са издребнели: „нейното щастие, което не е вече далеч“, „Сълза не усети кога стигнаха в село“, „И колко просто — на другия ден тя получи. . . любовно писмо“, „После те се виждаха всеки ден. . . стана близка на семейството му“. Голямото, широкото и при реалното, и при фантазното пространство е или далечно и чуждо, или е свързано с парите, които не са в ценностната система на героинята, или е с измамна духовност. В реалното пространство: „Хората. . . измислиха грамофони, кинематографи, рентгенови лъчи, радиото, хвърчащи машини“, „Знаеш ли колко струва една сватба в града?. . . За нищо работа да харчим толкова пари“, „такъв приход на месец“. Във фантазното пространство: „неговите [на Добрян] умни големи очи, и погледът му, така несъответстващ на широкото му селско лице“, „тя получи дълго писмо“.

По-трудно доловими са многобройните успоредявания между основни елементи от двата вида пространство (реципрочно развитие на един и същ мотив): „печеше мило майско слънчице“ — (реално, „центробежно“ пространство) — „слънцето свети празнично“ (фантазно, „центростремително“ пространство; по-нататък опозициите са в същия ред) — първото слънце е природно-„профанно“, второто — митологично-„сакрално“, сближаването е по субект, противопоставянето по предикат. Възможно е и сближаване по предикат и оразличаване по субект: „Те [Добрян и роднините] *влязоха* бавно и тежко“ — „Тя *влиза* в черковната врата. . . и . . . като хване роклята си, тъй както тя си знае, ще мине сред всички. . . тържествуваща и честита“ (на друго място във фантазиите си Сълза Младенова „стъпя грациозно“). По-сложен случай: „на широкия разграден двор. . . една коза. . . чоплеше по трънаците“ — „В градините цъфтят трендафили и надничат през оградите към нея.“ Опозициите са разграденост — ограденост, безплодност — плодovitост, оскъдност и вялост — живост и активност, безразличие към героинята — съпричастност, грозота — красота и т. н. Сближаването е на звуково и оттам — на смислово равнище: ТРЪНАЦИ — ТРЕНДАФИЛИ. В друг случай двата типа пространство се противопоставят чрез контрастно съдържание, но се сближават като библейски перифрази: „Посред тия груби селяци бедната мъничка учителка се почувствува *като агне сред вълци*“ (ср. Матей 10:16 и др.) — „В черквата са събрани всички учители от околията, и още *дванайсет* учителки, *между които тя е най-хубавата*“ (ср. Марка 10:32, Деян. 1:3 и др.). Разделянето и събирането може да става и в една омонимна форма, чиито различни смисли идват от интонацията: „От пръв поглед се познаваше, че идат с *важна* мисия [Добрян и роднините].“ — „Да, сватбеният ден е *най-важен* в живота на едно момиче. . .“ В първия случай интонацията е на повествователя и е иронично-зловеща, във втория — на героинята и е патетично сериозна.

5.1.3. *Темата за духовния устрем.* Темата има два варианта — според двата типа пространство. Тя е комбинация от три мотива — на главата, на полета и на белотата. В „центробежното“ пространство духовният устрем е възпрепятстван, а в „центростремителното“ — напълно разгърнат. Вариантът в „центростремителното“ пространство се опира на мотива белота, който в модернистичен контекст е символ на божественото; в този мотив се слива конкретно-булчинското и абстрактно-трансцедентното (пародирано) в героинята (срв. мотива в стихотворения като „Ще бъдеш в бяло“ от Яворов): „булка. . . цяла облечена в бяло като цъфнала слива“, „воал тънък като слънчева светлина“, „бели обуца“, „цяла в бяло“, „облечена в бяло“. Мотивите на невъзможния, прекършения, издред-

нелия или механичния полет и главата (комбинацията им дава названието на темата) са градиво на темата в „центробежното“ пространство:

паяжини / старата географическа карта. . . като ступено крило / препарираният. . . гарван / пчелите и. . . врабците / птичо личице / [Добрян] развъждаше птици, правеше кошери / хвърчащи машини / кумата. . . Златана [срв. с фолклора и у Елин Пелин: „кумица, / златокожата лисица“] / да не мислиш ти. . . да ни се качиш на главите / На жена смажи главата / препарирания гарван.

Специално трябва да се посочи „прашния глобус, върху който стоеше оскубаната гугла на училищния слуга“. Тук се разграничават-сливат двата варианта на темата. Глобусът, световната шир, е глава — носи шапка, интелектът е свят, духовно пространство („центростремително“ пространство). Но главата-глобус е под гуглата на недъгавия училищен слуга, духовното пространство е осиромашено, поселяндурчено („центробежно“ пространство). Главата-глобус под гугла е художествен минимодел на съдбата на високата модерна и изобщо европейска култура в България — срв. със статии като „Ибсен у нас“ от П. Ю. Годоров, „Лирични хвърчащи листове“, Брой първи: Фридрих Ницше от Гео Милев, „Нашата интелигенция“ от Б. Пенев и т. н. Към темата се отнася и посоченото вече движение на главата по вертикала: нагоре — „центростремително“, надолу — „центробежно“ пространство.

5.2. *Пространството в „Самичка“*. Сегашното реално пространство е тясно, неудобно, поглъщащо героинята. Мотивът, който най-пълно носи тези значения, е снегът. Той подобно на калта и мъглата в „Лаборатория“ и „Кал“ развива преносни смисли и затрупва „целия свят“, „всичко“. Още първата дума на творбата задава смисловото ядро на снега: „Тежък мокър сняг.“ По-нататък „тежък“ (а имплицитно и „сняг“) се обогатява със значения за пространството, времето, морала; „старото селско училище, клекнало под тежестта на своята безнадеждност“, „тая година ѝ се вижда тежка и непоносима“, „Тежко и горко!“. Третата реплика е и финална; тя е без конкретен адресат и затова може да е адресирана към всички. Така комбинацията „тежък сняг“ става убиващо пространство навсякъде и никъде. Пространството на училището е „вътре“ в снежното пространство и го дублира в своята убийственост за героинята. Веселостта на двете пространства (гледната точка на разказвача) — вятърът и детският шум — са допълнително мъчение за героинята (гледната точка на протагониста). Фантазното пространство на героинята е „едничкият, хубавият, красивият, живият, веселият“ подпоручик. В него тя е „младо и хубаво момиче“, докато в реалното пространство се говори за „сухото ѝ болничаво лице“.

Темата за духовния устрем е представена единствено с варианта за реалното сегашно пространство — като потъване и изчезване сред снега; вариантът е сроден с вариантите в „Кал“ и „Лаборатория“. Той се развива в гледището на героинята, която пише: „Тук, заровена в снеговете, сред горите, далече от града, между тия чужди и странни хора. . .“ Опозицията град — село е експлицирана; редуването на различните в пространствения си смисъл предлози и наречия моделират неопределеност на субективното усещане за пространство и оттук — на душевна безпътница.

5.3. *Пространството в „Лаборатория“*. 5.3.1. *Разширяване и свиване*. Стесняването и „влошаването“ или разширяването и „подобряването“ на пространството най-общо и най-осезаемо се представя чрез мъглата, чиито движения следват — хармонично или контрастно — състоянията на протагониста: 1) в началото героят е в лошо настроение, мъглата тежи над селото му; 2) той е в Листоно, настроението му се пооправя, мъглата се вдига; 3) той тръгва обратно в добро настроение, мъглата пада; 4) след побоя мъглата се вдига, героят е сразен от обида и безпомощност. В 1 и 2 настроението на протагониста и движението на мъглата са в хармония, в 3 и 4 — контрастират, между тях лежи иронична дистанция. Инерцията от 1 и 2 подготвя за хармония и в 3 и 4. И тя наистина настъпва — но след като се опровергава измамността на несъответствието. С други думи, героят може да върви срещу законите във фикционалния свят, но скъпо плаща за своята волност и накрая тържествува не той, а законите. Композиционното съотношение между протагонист и пространство условно пародийно моделира етично-естетическото противостоене „сврѣхчовек“ (творец) — гълпа и с това го оценява.

Реалното сегашно пространство е подобно на малък, но опасен лабиринт. Това е особено осезаемо, когато героят излиза от Листоно:

Сенов възви по тясната уличка /мина разровения дол, дето течеше мътна вадичка. . . Оттам въз баирчето почваше пътя за неговото село. Беше тъмно. Мъглата като че беше се сгъстила и той едвам налучкваше пътя. . . иззад гъстите сливащи, които тулеха пътя, отведнѣж изскочиха няколко души с големи тояги в ръце. . .

Пространството в миналото на героя в родината също е тясно, опасно, оскъдно: „заедно със стотици службогонци [Сенов] стоеше пред вратите на министерства и се натискаше пред кабинетите на разни началници. . . Тук. . . хора[та] протягат ръце и всеки се мъчи да изтрѣгне залька от устата на другия.“ Пространството на щастливото минало в странство е просторно, светло, удобно, изобилно: хубавите, светлите, просторните, прекрасно наредените

университетски лаборатории, дето той и неговите другари работеха, облечени в дълги, чисти бели блузи / прекрасни лаборатории / светла просторна лаборатория, дето владее тишина, жива любознателност и спокойна работа / дългите мраморни маси, отрупани със стъкленици, епруветки и разни инструменти / и т. н.

(Тясното и широкото пространство са тема в много модернистични творби — например „В тъмница“ от Дебелянов.)

Тясното и широкото пространство са противопоставени, но и сближени. Преди побоя пространството е най-тясно и тъмно, веднага след това рязко се разширява и просветлява и започва да напомня на споменното пространство от лабораторията: „мъглата все повече и повече оредяваше. . . горе на равното, над него се просна ясно високото небе, осеяно със звезди“—„светла просторна лаборатория... От стъкления поток пада мека, приятна, матова светлина.“ Но колкото повече расте сегашното реално пространство, толкова повече се смалява самият герой — той сяда, ляга, душевният му мир се свива в „топка обида. . . заседнала в гърдите му“. Кулминацията на реципрочното движение на героя и пространството е във финала — Сенов лежи под „грамадна лупа“, а професорът му го „обръща с малки щипци“. Гротесковото вдвояване на малко и голямо, за което подробно ще говоря при анализа на „Кал“, е и ироничното опровергаване на еднаквостта на сегашното и споменното пространство, на родното и чуждото, на безкултурието и културата (гротесков смисъл имат и големите тояги в тясното пространство на побоя); то е конкретно следствие от абстрактния композиционен алгоритъм, определящ отношението между протагонист и пространство (мъглата). Финалът е показателен и с друго: първо, с неделимостта между време и пространство (на смесването на времената съответства смесването на пространствата); второ, на финала на всички „интелигентски“ разкази протагонистът е в сегашното реално време и пространство и е максимално смален, обезличен, нищожен; гротеската в края на „Лаборатория“ е крайната точка, абсурдният, но закономерен финал на тази тенденция. Смыслеите, пораждани от нея, не могат да бъдат само комични.

5.3.2. *Тема за духовния устрем.* Като цяло темата не е така ярка както в другите „интелигентски“ разкази. Вариантът ѝ в сегашното референтно пространство и време се гради на два мотива. Мотивът за движението на главата надолу по вертикала, посочено у Цветкова, го има и у Николай Сенов; кулминацията му е побоят: „няколко удари се стовариха върху главата му“. Както при Цветкова, така и тук, изразът за патимите на интелигентската глава съдържа нелогичен, тавтологичен елемент, чиято художествена функция е подчертаването именно на главата: „остри болки. . . го пареха по темето

на главата“. Вторият мотив е потъването в мъглата, с вариант потъването на героя — както в „Кал“ — в блато: „Струва ми се, че потъвам в някакво нечисто блато“ (пак тавтология, подсилваща потъването; срв. с темата у модернистите, която съдържа мотивите за полет и потъване в блато: „Подирил ясни висини / в блата разтленни паднах аз“ — Дебелянов, „Победен“). Функционалната близост между калта („Кал“) и мъглата е най-видна в сходните им определения и свойства, кръжащи около есенност, гъстота, вездесъщност, всепоглъщателност, непреодолимост, убийственост. Вариантът на темата при споменното щастливо пространство се строи върху мотива за белотата (чистотата, подредеността, светлината, изобилието) — лабораторията неколkokратно се описва така, а студентите в нея са „в дълги, чисти бели блузи“.

5.4. *Пространството в „Кал“*. 5.4.1. *Тенденция към гротесковост*. В този разказ царя особено съжителство между малкото и голямото, миниатюрното и гигантското. Срастването на противоположностите подчертава характеристиките на всяка от тях, а опозицията добива преувеличен, прекомерен, тежнеещ към хиперболичност характер. Тази тенденция прави пространството в „Кал“ гротесково. Гротесковостта е изоморфна на романтично-модернистичното раздвоение на протагониста; тя е впръскването на структурно-смиловите принципи, които той въплъщава, и в най-фините пори на творбата. Но тя е и заличаването на пространствените, а чрез това и на останалите граници между съставките си. Тя е безформеност, нарушена мяра и затова — почва за разказваческо-читателската иронична дистанцираност. Гротесковостта е взел от гледни точки, интровертност, анахрония и пространство (срв. с Яворов: „добро-и-злото“ — „Майчина любов“, и стихотворението „Една дума“); гротесковостта е поредна проява на инверсираните и смесени значения на града и селото.

Най-общото задаване на пространството — както и в „Лаборатория“ — е композиционно двукратното (към началото и към края на творбата) появяване на ниското и ограничаващо отгоре пространството небе и дълбоката, разширяваща надолу пространството кал: „Облачно небе, намръщено и слупено над кръгозора, и кал“; „И цялото това шествие цапаше из калта. . . Небето все тъй мрачно и облачно се снишаваше над земята.“ Гротесковата тенденция е в орязването на пространството „нагоре“ („нагоре“ е много малко) и добавяне на пространство „надолу“ („надолу“ е много голямо). Инверсията на небето и калта (небе — кал — кал — небе) прави пространството „надолу“ сърцевинно за разказа, а „нагоре“ — само рамка. Смисльът и гротесковостта на това пространство се разбират в контекста на модернизма, който организира пространството си предимно по вертикалната земно (тленното, грешното, физическото)

— небесно (вечното, идеалното, метафизическото). Отслабването на единия полюс е извор на страдания за Яворовия модернистичен лирически човек — в „Есенни мотиви“ IV и „Видения“ пространството е акцентирано земно, прилично на това в „Кал“, а във второто стихотворение също както и в разказа на Елин Пелин е разгърната темата за двойника; в „Към върха“ балансът между двата полюса в началото се измества към небесното пространство в края.

Небесно-земната („калната“) композиционна гротескова матрица се варира на различни равнища. Герои, предмети, действия също се съдвоени по признака голямо-малко:

две сухи и една дебела учителка /едри и малки дами /моя малка Славке, Славо моя /кларнето* рязко пищеше, а тъпанът бавно и монотонно думкаше /много се е стремил, много е любил, много е учил. . . Нищо, нито за хората, нито за себе си. . . /шкембестия директор. . . с къси. . . панталони /грамадения. . . бастон в ъгъла /смешната сцена на неговата тържествена любов /малкия площад** /малкия мегдан**

На неголямо разстояние едно от друго стоят противоположни определения с еднакъв смисъл: „*плитки* разговори“ — „разсъждения, *пълни* с мерзости и глупости“. За Нонин малкото характеризира изгората му и положително, и отрицателно — положително — „момиче, леко като птичка“, „моя малка Славке“, „дете“ („дете“ е ключова дума в романтизма и модернизма; житейски и естетически изразява света като потенция; често се свързва с божественото; срв. с „о ангел, о дете“ — Яворов, „Благовещение“ и любовта на поета към Мина); отрицателно — „една нищожна мома“. Героят бленува идеално пространство — „А поробената душа иска да живее волно, широко и пълно. . . *Волно, широко и пълно!*“ Гротесковото опровержение на това пространство е в обиграването на характеристиките му в контекста на разказа, а и на „интелигентските“ разкази, при което „формата“ им се запазва, но смисълът им се преобръща. Волно: в „Кал“ — „Сила и *воля* ми трябват!“, „слаб, *безволен* и страхлив. . . нямам *воля*“, „И *дебелата* учителка се изкикоти с *примижали* очи и *волно* отворени устни“; в „Сълза Младенова“ — „даде *воля* на сълзите си“ (опровергава се не само пространството, но се пародира и културното пространство — особено в самонаблюденията на Нонин — свързано с *воля* — основно понятие у Шопенхауер и Ницше). Широко: в „Кал“ — „*широк*, тумбест, възстаричък човек“; две из-

* Навсякъде в разказа е разговорно умалителното „кларне“, а не френската форма „кларнет“ — родно и европейско се смесват и в една-единствена дума; умаляването на инструмента е в руслото на гротесковостта.

** В семантиката на „площад“ и „мегдан“ влизат значенията „широк“, „голям“; следователно „малък площад/мегдан“ значи „малкото широко и голямо пространство“.

речения след бленуваното пространство: „На Нонин му стана *грозно*“ — „шиРОКО“ — „ГРОЗНО“. Пълно: в „Кал“ — „червеното й лице се засмя, *пълно* като месечина“, „картината, цяла и *пълна*, изпъстрена с всички прашни училищни декорации“, „препирни, подкачки и разсъждения, *пълни* с мерзости и глупости“, „човек с *пълни* увиснали бузи“; „ПЪЛНО“ — „заГЛЪБНало“, „заГЛЪБНал“, „заГЛЪБа“ — глаголни форми, предаващи най-натрапчиво потъването в калта; „ПЪЛНО“ — „ПЛЪТНата сутрешна дрезгавина“; в „Сълза Младенова“ — „сърцето й се *пълнеше* с горчивина“, „сърцето й, *препълнено* от горчивина“; в „Самичка“ думата два пъти е с положителни конотации, но в разказа като цяло те са опровергани — „писа, *пълни* с любов и нежност“, „тя се събуди с *пълна* надежда, че ще получи писмо“.

5.4.2. *Темата за духовния устрем.* Темата се развива посредством мотивите на полета и падението, потъването в калта, сиреч следва най-общото за творбата деление земно — небесно пространство; мотивът за белотата е произведен на мотива за потъването. Темата има няколко варианта. Първият е в раздвоеното съзнание на Нонин, където съществуват и реалното, и фантазното пространство; те не са подробно разчленени, полетът (фантазното пространство) светкавично се прекръшва в падение (реално пространство): мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост / вместо да хвъркне, по-дълбоко е потъвал в тая грозна житейска кал / Нито криле има, нито простор има. . . А поробената душа иска да живее волно, широко и пълно. . . / Изправи се и му се стори, че порасна високо, високо. . . Но отведнъж главата му се завъртя. . . Той се гръсна на кревата. . .

Вторият вариант се представя от промените в Славка: „момиче, леко като птичка“ — „тя пропада“; „Тя. . . с желание да се издигне, да се издигне до небето. . . И току отведнъж се примирява, става разумна, практична. . .“ Третият вариант е противопоставянето на Нонин и Върбанов (име с „нарицателност“ — конотации: дървено-дръвнишки, огъване без чупене и т. н.): „Нонин докато мечтае и хвърчи по всевъзможни ветрове, Върбанов е насадил овощна градина. . .“ Четвъртият е белотата, загубила небесния си смисъл, каляната белота: „през тая кал. . . минаваше селяк или бабичка, облечени в чисти дрехи“; „Славка, облечена цялата в бяло. . . повдигаше си полите и стъпяше внимателно, за да не се окаля“, „Мъжът й. . . с бели ръкавици“; допълнение са калните панталони на директора и калните обуца на учителките, контрастиращи с напудрените им глави. Петият и най-интересен вариант, всъщност развитието на мотива кал-пропадане, е в началото на творбата. В гледната точка на разказвача калта е предимно предметно-буквална. Този смисъл се подхваща в гледната точка на протагониста и

чрез верига асоциации се преобразява в символно-универсален. Преображението започва не чрез експлициране, а като подсъзнателен — за героя и читателя — хипнотичен ритъм, като необяснимо предчувствие за неотвратима беда, идещо от многократното прибавно „и“ в началото на изреченията, претълкуващи буквалното в символично: „И полека-лека [детският глас] се изгуби. На Нонин се стори, че и това детско гласче потъна нейде из тая непроходима кал. . . . И Славка потъна в кал. . . . И на Нонин стана невъобразимо мъчно. . . . На бедния учител се струваше, че и тя [камбаната] като всичко е потънала в ужасната кал. . .“ Второто „и“ е нелогично — дотогава за Нонин още нищо не е потънало; то изличава границата между гледищата на разказвач и герой, свидетелства, че ритъмът, внушението за заплаха е по-важно за мотива от логиката му. Подобно ритмизиране има и в мотива мъгла в „Лаборатория“: „мъгла. . . висеше. . . по стрехите, по дърветата, по затрънените огради“.