

Вторият сюжет: метаморфозата в „Грехът на Иван Белин“

Радосвет Коларов

Във всяка повествователна творба има равнище на имплицитните, пряко неизговорени значения, които обаче извършват металингвистичен коментар на случващото се по събитийната ос. Те преминават под дискурсивната повърхност, пряко обслужваща наративността, като оформят символното пространство на творбата.

Може би най-проницателно това пространство е описано в известната книга на Майкъл Рифатер „Фикционалната истина“¹. Една от главните му форми е подтекстът. Според Рифатер „подтекстът е винаги структуриран на полюсите между сравнително маловажна тема и широкообхватна херменевтична функция“ (55), той действа като „модел на четенето“, създавайки негови „херменевтични пътепоказатели“ (55). От друга страна, за разлика от епизода, той „може да бъде пропуснат без разнищване на тъканта или затъмняване логиката на наратива“ (55).

Интересува ме по-конкретно разбирането на автора за структурните отношения на подтекста с повествователната организация на текста. Тук Рифатер проявява известна предпазливост и в крайна сметка двойственост. От една страна се признава автономията на подтекстовете („техните съответни деривации са вплетени в главните наративни деривации без да се смесват с тях, (курс. м. – Р.К.), така както подводното течение се движи видимо отделено от обкръжаващата го вода на реката“ (54), „Символичните системи са мрежи от знакове, всяка организирана чрез граматика *ad hoc*, която не измества (не отменя) граматиката на контекста, обкръжаваш системата, но който може да прекрати или модифицира някои от неговите правила“ (54).

От друга страна обаче автономията на подтекстовете се схваща като силно зависима от наратива – те се схващат като „протяжни знакови последователности (...) разпръснати около постъпателното движение (курс. М – Р.К.) на линейното разказване“ (54). „Те произлизат от същата матрица (курс. м – Р.К.) както целия наратив или от матрица, структурно свързана с тази на обкръжаващия текст“ (55). „Символът е неразривно слят със сюжета, (курс. м. – Р. К.), той е интериоризиран в самите характери“ (71). „Подтекстовете функционират като синтагми, вложени в тъканта на по-голяма синтагма“ (55).

¹Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993.

Натрапва се впечатлението, че в разбирането на Рифатер подтекстът възниква едва тогава, когато наративната програма в детайли е произвела повествователната структура, ролите на персонажите са разпределени, определени са и главните събития и чак тогава около тях се разпръсват коментиращи ги символни мрежи. Искам да коригирам тази представа, като развия модела на Рифатер в посока, която е загатната от него, но не е следвана радикално. Същевременно и да поставя под съмнение твърде категоричното изказване на видния семиотик и наратолог А. Греймас, че трябва „да виждаме в наративните структури инстанция, способна да обясни възникването и развитието на всяко значение“² Както ще стане ясно, има значения, които са извън опеката на наративната структура.

Може да си представим пораждаща ситуация, в която паралелно с разпределянето на актантните роли и преди още да се формира в окончателен вид фабулата, в дълбочината на повествованието се заражда алтернативен спрямо бъдещия сюжет смислотворен механизъм, който поражда *анти-сюжет* или смислови конфигурации, които се виждат от алтернативна гледна точка. Подтекстът не допълва, прояснява, разкрива смисъла на сюжета, той прави нещо по-различно – опитва се да го *деконструира*. Този подтекст може да се оприличи на ахронна фигура³ – образувана от срастването на персонажни функции, или на противоборстващи сили, която затормозява събитийността със своята безвремовост и, от друга страна, сама отказва да се превърне в разказ.

Смисловият свят, който се генерира чрез този механизъм, може да съществува паралелно със света, формиращ се по основната повествователна ос, като негово засенчено alter ego. Очевидно е, че това би бил свят на премълчаните, символни значения, на алегоричните събития. Два-та свята могат да бъдат изотопни, в смисъл че могат да заемат едновременно място в едно и също събитие или ситуация. Пораждащият символни значения механизъм естествено не би трябвало да се схваща като продуциращ просто метафори или конвенционални алегии. Той би могъл да включва и пропозиционален символизъм (смисъла на отделни изречения) както и символизма на цели текстови отрязъци, представлящи мотивни и тематични единици. Подобен дълбинен символен механизъм може да контролира и маркира с фигурална употреба големи смислови масиви.

² Альгирдас Ж. Греймас, Жозеф Курте, Семиотика. Объяснительный словарь теории языка. В: Семиотика, Москва, Радуга, 1983, с. 504.

³ Рифатер определя като безвремева функцията на подтекста «Подтекстовете, следователно, и интертекстуалността, която ги привежда в действие, не се развиват около оста на времетраенето». Op. Cit., p. 111.

Пример за действието на този модел може да даде разказът на Йордан Йовков «Грехът на Иван Белин». Събитийната схема на разказа може да се резюмира до следното: Овчарят Иван Белин убива вълчицата-майка с двете вълчета, след което «проглежда», осъзнава безнравствеността на постъпката си. Основното внушение на разказа е изравняването на човека и звяра във величието на майчиния инстинкт, открито ясно във фразата: „Това бяха очите на всяка майка, все едно дали тя е човек или звяр“. Паратекстуалната дума „грехът“ подава интерпретационен ключ за тълкуване смисловото съдържание на разказа.

Предикативното ядро на фабулата се състои, ако следваме Греймас, от противопоставянето на два субекта, (схематично изразено $S_1 - S_2$) – Иван Белин убива бялата вълчица. Вторият субект (бялата вълчица) е същевременно и обект, защото е желана цел на първия субект, така че всъщност формулата придобива вида

$$S_1 - S_2(O).$$

Разказването на тази фабула, превръщането ѝ в сюжет или дискурс предполага определени очаквания. Да бъде ясно артикулирана вината и възмездието. Да е на лице т.нар. „модална компетентност“ на субекта за извършване на действието, в случая – ловна стръв, ясно осъзната цел, план и подготовка за улавянето на звяра и пр.

Разказът да се състои от „ядрени“, по терминологията на Барт⁴, събития. Да има сгъстяване на напрежението, изостряне на полюсните състояния, ясно изразена кулминация. Да бъде показано единоборството на човека и вълка, сцени на жестокост.

Повествованието непрекъснато отхвърля всички подобни очаквания. То непрекъснато отлага и осуетява срещата на човека и вълка. Наративната програма изглежда работи в посока на отменяне на всякаква събитийност. Дискурсивно-синтагматичната ос не свързва събитийни ядра, тласкащи повествованието от една стъпка към друга. Върху нея аморфно и разтегнато се навързват описания, включително и няколко пространни пейзажа, епизоди, нямащи никаква връзка един с друг, напр. Иван Белин разбира къде е леговището на вълчицата, Иван Белин разказва на овчарчетата легендата за белия бивол, Иван Белин се напива в кръчмата.

Важни от гледна точка на основната интрига и маловажни събития се наслагват паратактивно като равноправни и взаимно се прекъсват, представени са с празнини, запълвани от други събития. Тази необяснима композиция става ясна, когато се разбере основният принцип на повествованието – събитията са важни не сами по себе си, а доколкото представят *симптоми* на личността, илюстрират една или друга черта

⁴ Барт, Ролан, Въображението на знака. Есета., С., Народна култура 1991, с. 371.

на главния герой. Тънката композиционна рамка, която може да остане незабелязана, е разказ за характера на овчаря. Нейни маркери откриват отделните части: „Иван Белин обичаше да се вглежда внимателно във всяко нещо“, „Но Иван Белин имаше и друга чудновата черта в характера си“ и пр.

Една от началните сцени в разказа е връхлитането на бялата вълчица върху стадото и нейното прогонване от кучетата, но това драматично в живота на един овчар събитие е представено с едно-единствено обобщително изречение, не като сцена, а в „резюме“ (summary, ако използваме термина на С. Чатмън)⁵. То е необходимо, за да илюстрира наблюдателността на овчаря, дава тласък на размишленията му по повод на възможното леговище на звяра. Откритието му не предизвиква никаква ловна страст, а напротив – благочестиво умилителен размисъл, при което Иван Белин, „искрено благ“ вижда в звездите „очите на бога“, както преди това е забелязал огъня на майчината болка, запален в очите на вълчицата. „И тя е живина, и тя е създадено от бога – мисли си той, искрено благ и добър. – И майка е, и деца храни...“

След това героят забравя за случилото се, като се отдава на други свои чудатости. Предполагаемата завръзка остава непотвърдена. Разказвайки обаче за склонността на Иван Белин понякога да се напива, повествователят го завежда в кръчмата. И тук, съвършено случайно, в пламналия спор героят се хваща на бас, че ще улови вълчетата. В образа на неговият приятел Петър Чубрата може да съзрем по своеобразен начин прекодирана, чрез антропоморфна модификация ролята на помощника в класификацията на Проп – Чубрата се оказва мотор на действието; той е подстрекател, а след убиването на вълчицата обсебва личността на Белин: „Той се остави в ръцете на Чубрата като роб. Замисляше се често и казваше като на себе си: „Стана тя една, ама нейсе...“; „... изгубил беше воля и желание за всичко. Неведнъж Чубрата го забелязваше, че отпуца глава и се замисля, и за да го пробуди, хващаше го за рамото и го раздрусваше.“

Главното събитие в известен смисъл се оказва не действие, в което Иван Белин е агент, а „случване“, при което интенционално героят е обект. Сякаш не той извършва действието, а то го сполетява против волята му, противоположано е на кроткия му, благ характер. Дискурсивната реторика отлага, забавя срещата между двамата протагонисти. Между тях като че ли няма допирни точки и това избягване на допира има съвсем буквален смисъл. Сцената с раняването на вълчицата изобщо не е показана, не Иван Белин, а Петър Чубрата по-късно повдига трупа ѝ, за да го показва на селяните.

⁵ Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative structures in Fiction and Film*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1978, pp. 224–225.

Такива са внушенията, които се наслагват по синтагматичната, събитийна ос на повествованието. Съществува обаче втори, алтернативен сюжет, който се разгъва върху парадигматичната ос на символичните, конотативни значения, според който звярът и човекът са актанти, които вървят един към друг, за да се срещнат, но не в колизията на единоборството, а в огледалното си взаимно отражение, в стремежа сякаш да разменят местата си; отношението между тях е конверсивно, обратимо – звярът придобива човешки признаци, човекът символично се превръща в звяр, приема образа на върколака.

$$S_1 \leftrightarrow S_2$$

Това сближение има някои емблематични съответствия – прозвището Белин и белият цвят на вълчицата, паралелът между двамата сина на Белин и двете вълчета, за който ще стане дума по-нататък. Но тези сближавания са само най-видимата част на паралелизма, негова повърхност. Метаморфозата, за която стана дума, се реализира чрез пораждаща матрица, чието действие е а-хронно по отношение на фабулата: тя актуализира и трансформира антисиметрично серия от бинарно противопоставени, сменящи местата си признаци, при което всеки признак на свой ред поражда парадигма от варианти. Символичните размествания на човека и вълка не са времеви артикулации, нямат синтагматичен характер – те са съществуващи потенциалности, изграждащи парадигматично смислово пространство. (В този смисъл понятието „втори сюжет“ трябва да се лиши от представата за процесуалност, която имплицитно съдържа).

Метаморфозата на признаци, актуализирането в А (с което означавам иманентно присъщо на човека признаково пространство) на обратни признаци на нечовешкото и обратно на това актуализирането в В (признаково пространство на животинското) на признаци на неживотинското може да се изрази графично чрез формулата:

$$\bar{A}(\bar{a}_1, \bar{a}_2, \bar{a}_3...) \leftrightarrow \bar{B}(\bar{b}_1, \bar{b}_2, \bar{b}_3...)$$

В съгласие с тезата на Рифатер („Подтекстът се центрира върху незначителен предмет или събитие или маловажен образ.“ (58)) разменящите местата си признаци на човешкото и животинското са локализиращи в периферни с оглед на сюжетната структура, незначителни на пръв поглед действия или описания, които могат спокойно да бъдат пропуснати без да се наруши логиката на повествованието: напр. оказва се, че леговището на вълчицата е в полето, а не в гората, баба Бела плаче, коленичила в стаята и нарежда имената на двамата си сина, след препиване Иван Белин усеща, че сякаш тръни са забити в клепачите му, вълчицата се опитва да хване мишка, Иван Белин носи вълчицата на гърба си на пряко, както овчарите носят овца или агне и пр.

Нека хвърлим поглед върху разменяне на местата между човешкия и животинския locus. По отношение на мястото, което обитава, човекът по начало се характеризира с уседналост. Неговото пространство е затворено, в смисъла, в който е приобщено към културата. Пространството на Иван Белин е отворено, то е подвижно, изнесено е извън социума: „Иван Белин отново се изгуби из полето“; „Иван Белин, мълчал с месеци в полето...“.

Бялата вълчица, от своя страна, се измества от типичното за вълка пространство – гората, за да се настани в по-близкия до човека locus – полето.

Тя сякаш прави трагичен опит да се изтръгне от орбитата на звяра (в традиционните и конвенционални значения на термина), включително и да проникне в „забранените“ човешки психологически сфери, произтичащи от статута ѝ на майка, която храни своите малки. Това раздвоение на образа, оформящо се в настойчива парадигма, получава във възловиите си моменти и звукова репрезентация. Вече самият цвят на бялата вълчица я прави „белязана“, символично я изгласква като чуждо тяло извън границите на вълчия род (в това отношение понятието „бяла вълчица“ е симетрично на понятието „черна овца“ в преносната употреба на израза). Стремежът ѝ да проникне върху територията на човешкото получава по-нататък пространствено символно изображение – в мястото, което вълчицата избира за леговище.

Разказът започва с връхлитането ѝ върху стадото и прогонването ѝ от кучетата, сцена, в която вълчицата е в нападение, в ролята си на хищник и затова съвсем естествено мястото, откъдето е възможно тя да идва, се асоциира с locus'а на *звяра – гората*. Смесовото и звуково асоцииране в лексикалната двойка „звяра – гората“. (имплицитното присъствие на *звяр* се подкрепя от по-нататъшната ключова поява на думата в текста) представя смислова арматура на разгърнатия по-нататък пейзаж, но съдържа освен това и звуковия ембрион на неговата метафонична структура: (*'ар, г-ра*)

„Това е *гората*. *Отгоре* я забулва синя мъгла и слънцето, което наблюдава да заседне, *прави* тая мъгла *прозрачна* и *розова*, а по *черните зъбери*, които *върховете* на *дърветата чертаят* върху златото на небето, *грее разгорена жар*. Голяма и *страховита* е тая *гора*...“

За този пейзаж може да се каже най-общо, че в неговата семантична структура доминират значения, създаващи смислово поле на „враждебна, заплашителна сила“. (Да обърнем внимание, че „разгорената жар“ на залеза върху остротата на черните зъбери в непосредствено съседство с *розова* асоциативно възбужда, а впоследствие чрез обратна връзка допълнително ще актуализира представата за кръв и пронизване.) Както личи, от друга страна, във фонологичната структура на текста се откроява съществено повишената честота на съгласната *р*, в комбинация с *г*, *о*, *а* – фоносъчетанията *ор, ро, ар, гр, гор*, – т. е. звукови елементи на посочената лексикална двойка.

Описанието на природната картна прекъсва след повторната поява на думата гора – „Голяма и страховита е тая гора, но е много далеч. Мъчно е да се повярва, че вълчицата отива и се връща оттам. По за ярване е, че се крие тъдява...“.

Вълчицата се дистанцира от този страшен, „вълчи“ пейзаж както чрез логически доводи в размислите на героя, така и чрез осезателно пречупване на интонационно-стиловата фактура на текста – от разтегнатите изречения и възвишено-живописния, метафоричен стил към късата енергична фраза и разговорния делови стил.

Следва втори пейзаж, където се открива действителното място на вълчицата (нивята), парадоксално доближен до човешкия locus, не без амбивалентно-трагични акценти – вълчицата се приближава до човека, за да намери гибелта си – при това изграден върху друго лексикално ядро – „бялата вълчица – полето“. То е антисиметрично спрямо първото – както в смислово-символичното си съдържание, така и в звуковата си маркираност (*б'ала – л – ц – пл*)

„Под меката светлина на *заялзващото слънце* всичко се вижда ясно на тази страна. *Блестят зелените поляни*, из доловете се подават черни сенки, *белеят* се пътища, а на запад *зеленото море* на нивите, *заялно от слънце*, прелива *талазите* си и *блещи*. Отсам *е* вълчицата – *бяло петно* сред *околната зеленина*.“

Остротата е заменена с изрично посочена мекота, интензивно излъчващата се жар на небето (със „заплашителните“ ѝ конотации) се заменя с мека, ведро струяща светлина, преливане на зеления и белия цвят; на мястото на параномастичната верига от предишния пейзаж – *гората*, – *отгоре*, – *грее*, – *разгорена* – се появява друга, противоположна смислово и звуково параномастична верига – *заялзващо слънце* – *зелени* – *заялно* – *талази*, където доминира *л+з*, и, от друга страна – *блестят* – *поляни* – *белеят* – *блещи* – *бяло*, където *л* се свързва с *б*, съчетание, повтарящо се и в лексикалното ядро „бяла вълчица–полето“; и накрая – мястото на вълчицата в този пейзаж не само е удостоверено, но показано е сливането ѝ с пейзажа (отново изразено смислово, синтактично и звуково: „вълчицата – бяло петно сред околната зеленина“).

Преместването на леговището на вълчицата от гората в полето е една от крачките на символичното ѝ приближаване към човека. Друга крачка е нейното, условно казано, „маскиране като домашно животно. Това погрешно „припознаване“ или съпоставяне възниква във възприятието както на повествователя, така и на персонажите:

„Вълчицата беше се спряла, пристъпваше бавно, като че дебне и отведнъж се хвърляше, *както правят котките*, (курс. м. – Р.К.) когато искат да уловят мишка. Тялото ѝ се изпъваше като дъга и голямата ѝ опашка се превърташе във въздуха. Тия скокове тя повтори няколко пъти. Иван Белин се усмихна: вълчицата мишкуваше – най-недостойния лов за един вълк.“

А ето сцената, в която Иван Белин носи на раменете си ранената вълчица:

„Навалицата приближаваше. Висок един човек стърчеше над главите на всички и носеше нещо на гърба си, праметнато напреки, както овчарите носят *овца или агне*.“ (курс. м. – Р.К.)

И малко след това: „Иван Белин развързва чувала и показва вълчетата. Те са съща *като малки кученца* (курс. м. – Р.К.), само че с щръкнали уши, сиви, пухкави и със сини като мъниста очи.“

Планът на видимостта настойчиво, упорито иска да превърне бялата вълчица в домашно животно.

По-нататък овчарят и вълчицата си разменят признаци в плана на телесното: обликът и поведението на овчаря придобиват животинска окраска, докато вълчицата, обратно, получава нетипични за образа на звяра признаци „отпадналост“, „отмалялост“.

„И ето по едно време той стана, заклати се на дългите си крака, ...“

„Ха-ха-ха – засмя се Иван Белин и разтърси грамадното си тяло“. (Да забележим, че със същия епитет „грамаден“ по-късно е представено и тялото на вълчицата („На земята се простря страшния и грамаден звяр.“)

„И често Иван Белин свършваше веселбите си така, че когато късно през нощта тръгваше да си ходи, краката му вече не го слушаха и тъй като нагоре към къщата започва стръмнина, почваше да си служи с ръце и вървеше на *четири крака*“ (курс. м. – Р.К.)

„Когато се върна в къщи, той свари баба Бела, че седи сред стаята на колене, поклаща се назад-напред и пее. Пееше или може би плачеше. Тя не се обърна и не го погледна. Но издигна гласа си и запя по-високо.“

(В последния пример позата на жената и особено високото извиване на гласа създават алюзията за вълчи вой. Баба Бела плаче и нарежда имената на своите убити на бойното поле двама сина, след като мъжът ѝ донася в село двете вълчета и майка им. Да обърнем внимание и на това, че на отстояние няколко реда от това виене в текста се появяват очертаанията на месечината).

Срещу подсказаната животинска телесност на двамата персонажи, (Иван Белин и баба Бела) обратно, застава потиснатата животинска телесност на вълчицата: „Там, уморена и отмаляла, тя щеше да легне сред шумата и оглозганите кости, а рунтавите вълчета, невинни и жестоки в незнанието си като всички деца, стръвно и лакомо щяха да задърпат мършавите ѝ гърди“.

Забелязващата се взаимна метаморфоза между човека и вълка преминава и в плана на психическото. У Иван Белин се наблюдават прояви на импулсивност, усещане гласа на инстинкта („дивото зове“):

„Но като се минеше месец-два да не стъпи в село, изведнъж някой ден, без да има никакъв повод, като че теглен от някаква *сила свръх волята му*, (курс. м. – Р. К.) напущаше стадото...“

„Иван Белин усети един ден, че го *зове тайнственият глас*... (курс. м. – Р.К.)“

„Сякаш беше *оглулял и подивял*... (курс. м. – Р.К.)“

У вълчицата, обратно, се забелязват симптоми на, условно казано, „загуба на инстинкта“:

„... тя стоеше тъй, както се беше спряла, още с подигнат преден крак, неподвижна и колеблива, сякаш ѝ беше мъка да се повърне назад. Забравяше да бяга, забравяше да мисли за спасението си.“

Стана дума за това, че образът на вълчицата се раздвоява между две роли – на майката и на хищника, които получават символно изображение в емблематиката на два противоположни пейзажа, чийто смислов и звуков код се открива, както беше показано, в противоположните ядрени изрази „бялата вълчица в полето“ – „звяра в гората“.

Че в съзнанието на писателя названието „бяла вълчица“ придобива особено околностно значение, че системно се дистанцира от названието „звяр“ (и от най-типичните му конотации) показва кулминационната сцена – донасянето на ранената вълчица в селото, където „бяла вълчица“ и „звяр“ се стълкновяват в посоченото по-горе кодово значение.

Още преди тази сцена писателят нееднократно подчертава изтощението на вълчицата – „уморена и отмаляла“, „мършава и слаба“, в нейното описание в едър план се появяват атрибути на нейното безсилие: увисналият ѝ език, мършавите ѝ гърди, запалените от огъня на майчина мъка очи. И когато вече вълчицата е смъртно ранена и единствените сили, които са ѝ останали, са да отваря и затваря очите си, т. е, когато „зверската“ ѝ половина е почти изцяло унищожена, маркирана отрицателно, тъкмо тогава Йовков започва провокативно да отиграва двете названия – „звяра“ и „бялата вълчица“, поставяйки ги в непосредствена близост не като синоними, а *антонимни* ключови думи, които сблъсквайки своите противоположни смислови контексти, същевременно генерират и контрастни метафонични структури на **р** и **л**.

„Пред *кръчмата* на Радослава Иван Белин *спря* и *хвърли* товара си. На земята се *простря* страшния и *грамаден* *звяр*. Това беше същата *бяла вълчица*, за която всички *бяха чували*“.

Смислово, интонационно и звуково първите две изречения рязко се разподобяват от третото. В тях, в антиципиране на думата *звяр* се образува звукова верига от повторението на характерния звуков комплекс *ар, ра* /*p'a*/; в третото изречение *р* изобщо изчезва, контрастиращият ключов израз „бялата вълчица“ на свой ред се саморепродуцира звуково – *бялата вълчица – бяха чували*, т. е. /*б'а*. а в. лч/ – /*б'а*. а ч. в. л/. Контрастът на първите две с третото изречение не е само звуков, той е и смислово-интонационен. Идентифициращото трето изречение измества изказа от плана на пластично осезаемата телесност на *звяра*, буквално разстилаща се пред очите, към анонимния и абстрактен план на слуховете за *бялата вълчица*, за които в разказа така и не е спомената и дума. Образът се препраща от конкретно-сетивния в метасловес-

ния план на текста, който на всичко отгоре се оказва неексплицитно изразен. Звярът излиза от своето телесно битие и сублимира в образа на бялата вълчица. Той на свой ред обратно връща върху грамадността и страховитостта на звяра, видян под тенденциозно чужда, неавтоорова оптика, контекстуалните значения на „бялата вълчица“, вкл. и физическата ѝ уязвимост, и репликира този образ, по своеобразен начин го деконструира.

И по-нататък: „Иван Белин / ...отсечено разказва как *уловил вълчетата* и как след това *застрелял* и самата *вълчица*. Всички го *слушат*, *поглъщат* думите му и *гледат* ту него, ту *простнатия страшен звяр*. – *Бре, Иване, какво направи бре!* – вика *Чубрата*, като се *промъква през* навалицата.“

Отново е налице контрастът между консонанта *л*, (*л'*) обгръщащ пространството на „бялата вълчица“, и консонанта *р* в комбинация с други фонemi, *ро, ра /б, н/ р*, образуващ верига след „звяр“. И отново е налице изместване на гледната точка – от метаречевия план (на сензационния разказ за бялата вълчица) и психологическия план на реакциите на прехласнатите слушатели към физическата конкретност на трупа, към страховитостта на звяра.

И един последен щрих на смислово-звуковия паралелизъм, удостоверяващ дистантното възбуждане на изходния смислово-звуков контекст на „бялата вълчица“ („бялата вълчица в полето“). Чубрата (приятелят на Иван Белин) безстрашно повдига вълчицата, за да я показва,

„и сред *бялата* ѝ-козина, като *ален* цвят, *лъсваше* на *слънцето* кървата ѝ рана“.

В това лаконично описание на вълчицата се пренасят елементи – смислови и звукови – от вече цитирания, излъчващ ведрина и хармония полски пейзаж: срв. най-напред симетричните конструкции „бяло петно сред околната зеленина“ – „сред бялата ѝ козина като ален цвят“; звуковосмисловите съответствия *заяляло със слънце, – лъсваше на слънцето; заяляно, талазите – ален, бялата*. Вълчицата беше частица от пейзажа, окъпан от блясък, гарантиращ ѝ убежище; сега обратно – пейзажът сякаш се вмества в умиращото тяло на вълчицата, аленият цвят на раната върху козината се възприема в осезаемо възстановения контекст досущ като ален мак сред полето, нежещ се под мекото следобедно слънце... В тази аналогия има нещо странно и жестоко – в самия опит да се естетизира атрибутът на жестокостта. Но тази аналогия излъчва мощно художествено внушение – трагизмът на неразбраната и неоценена от хората втора роля на звяра.

Ключов мотив в разказа е мотивът за зрението, про-зрението, респективно „ослепяването“ (в нравствен смисъл), в който очите на човека и звяра се срещат за пореден път конфликтно в реципрочни, антисимет-

рични парадигми.. Погледът на вълчицата е изпълнен с духовност, той експлицитно е определен като човешки.

„И това, което Иван Белин никога не можеше да забрави, беше тоя поглед и тия очи, на които липсваха само думи. В тях нямаше страх, нямаше грижа за себе си, нито за нищо, което беше наоколо. В тях гореше само огънят на друга болка, дълбока и скръбна (...) Това бяха очите на всяка майка, все едно дали тя е човек или звяр.“

„За себе си тя пак щеше да забрави и с наострени уши и внимателни очи, запалени от огъня на същата болка, която Иван Белин беше видял, тя щеше да се ослушва и бди...“

По интересен начин в разказа се пресичат и взаимно отричат челюстите и очите на вълчицата, чрез контрастното им поставяне в едни и същи предикативни отношения – очите продължават компенсаторно да излъчват енергия, тогава, когато челюстите са затегнати и зверското у вълчицата е победено:

„В устата ѝ е пъхната тояга и тъй е омотана и е овързана с въже, че не може нито да хапе, нито да си отвори или затвори устата.“ Две изречения по-късно се появява апострофът: „Очите ѝ ту се отварят, ту се затварят.“

В тази част на разказа е представена съчувствената реакция на солидарност на жените-майки, при вида на умиращата вълчица-майка и нейните вълчета:

„И докато мъжете, събрани на купчина, все още гълчат нещо, жените хващат вече децата си за ръце да си ходят, но не могат да откъснат очите си от вълчицата и мълчат. – Горката – прошепва някоя. – И деца има...Божичко...И към Иван Белин всички тия майки отпрат сега погледи, в които свети омраза и гняв.“

Темата на зрението при овчаря е представена с преобърнати значения.. Погледът на Иван Белин прогресивно „потъмнява“, колкото повече се доближава до раняването, а след това до смъртта на вълчицата, героят все повече видимо, а и фактически загубва способността си да вижда:

„Иван Белин, *по-потъмнял от всеки друг път около очите* (курс. м. – Р. К.) и под черните вежди, по-весел и по-засмян в другата половина на лицето си, късо и отсечено разказва как уловил вълчетата и как след това застрелял и самата вълчица“

„Иван Белин повдига големия си калпак, *погледът на очите му сякаш липсва* (курс. м. – Р. К.) под тъмните му вежди, но гънките около белите му мустаци се смеят.“

„..... Тънкият сърп на месеца беше се спрял току-що над чертата на черните баири. Бледа светлина огряваше двора, но дърветата бяха черни и черни сенки обкръжаваха стрехите и плетищата. Като че *тръне бяха забити в клепачите* (курс. м. – Р.К.) на Иван Белин, главата му тежеше, някаква яма сякаш стоеше зад него.“

Интересно е, че в цитирания откъс градирането на тъмнината и черния цвят се свързва със „забиването на тръни в клепачите“, създаващо илюзия за слепота, което отвежда към стари митологични представи. В двоичната символична класификация, универсална за митологическото

мислене на различни народи, зрението се асоциира с живота, слепотата със смъртта.⁶ В непосредствена близост с приведения по-горе отрязък е имплицитна друга митологема, отвеждаща към смъртта, свързана с пропадаването, отиването в „долното царство“ на отвъдния живот: „Иван Белин се довлече до одъра в другата стая, тръшна се на него, къщата се закриви, залюля се и наедно с него потъна сякаш в някаква пропаст.“ В митологичните представни не друг, а именно вълкът е обитател на долния свят, света на мъртвите, напр. в митологията на индианците-алгонкинци вълкът, брат на Манабозо (На-на-буша), се проваля в долния свят и след възкръсването си става стопанин на царството на мъртвите.⁷ Символичното пропадаване на героя в пропаст означава превръщането му във вълк и заедно със слепотата дублирано представя символичната му смърт. Цената на греха е смърт и Иван Белин трябва да се срещне с нея, та макар и нереално – в перипетиите на втория сюжет. Въпреки модалността на сваляне на вината от героя, за която стана дума при анализа на фабулата, заглавието „грехът“ издйнически не приема версията на по-върхнинното смислово ниво на текста, към който се отнася.

Символичната смърт на Иван Белин – главното събитие във втория, „алтернативен“ сюжет на разказа – може да бъде разтълкувана чрез обичайната интерпретация на митическата фигура на върколака – човек, превърнал се във вълк поради извършено тежко престъпление, по-конкретно убийство. Най-древен образец на тази формула е регистриран в древнохетските закони.⁸ Тук сякаш се реализира възмездието за извършеното от Иван Белин убийство. Ведрият финал на разказа обаче – Иван Белин отглежда вълчетата и ще ги пусне на свобода, когато пораснат, както и впрочем цялостната стратегия на снемане вината от героя, поддържана по протежението на повествованието, дават податки и за друго тълкуване.

Иван Белин символично умира, за да заеме мястото на убитата вълчица. Неговата символична смърт се диктува от логиката на метаморфозата – генериращата символния сюжет матрица. Взаимната превръщаемост на човека и звяра могат да бъдат свързани със стари тотемни представи. При идентифицирането с тотемното животно в инициационния обичай според Юнг момчето „влиза в притежание на своята „животинска душа“ и в същото време жертва своето „животинско съществуване“ чрез пречистване.“⁹ Животинското съществуване у човека живее като негова

⁶ В. В. Иванов, Категория „видимого“ и „невидимого“ в тексте: още раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому „Вию“. In: Jan van der Eng (ed.) *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague, 1973, p. 169.

⁷ Мифы народов мира, изд. „Советская энциклопедия“, Москва, 1980, т. I, с. 242

⁸ В.В. Иванов, Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка. – Известия АН СССР, Серия литературы и языка, 1975, т. 34, № 5, с. 401.

⁹ Aniela Jaffé, *h Symbolism in the Visual Arts*. In: Carl Yung, M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Hacob, Aniela Jaffé, *Man and His Symbols*, Doubleday & Company, Garden City, N.Y., 1964, p. 237.

„инстинктивна психика“. Приемането на животното означава неговото опитомяване в себе си.¹⁰ Може да се каже, че символичната смърт на Иван Белин е неговото пречистване от греха му – приемайки душата на убитата вълчица, той опитомява вълка в себе си.

И така – двата образа – на звяра и на човека – вървят устремени един към друг, срещат се и се разминават, сменят местата си. Това става чрез фигурата на двойната метаморфоза. Чрез изплитането на мрежа от подмолни, имплицитни значения разказът на Йордан Йовков придобива второ дъно, разточителната неикономична фабула се компенсира от стройните, изящно подредени парадигми, символни внушения на втория сюжет, където се тай, ако перифразираме израза на Искра Панова, „душата на събитието“.

¹⁰ Ibid., p. 239.