



ИСКРА ПАНОВА

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИЛА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ

II

„ДУШАТА“ НА СЪБИТИЕТО¹

Как Вазов — този майстор-живописец на видимия свят — рисува онова, което е невидимо? Как предава той душевните движения на героите и атмосферата на събитието, с други думи — лирико-психологическия пълнеж на разказа, в сравнение с другите двама разказвачи и по-специално с Елин Пелин?

По начало по същия начин: като свидетел и наблюдател. Когато трябва да се разкрие „душата“ на героя, на събитието или на пейзажа — все едно, думата взема авторът, за да я обрисова и обясни. Естествено, че преди автора това вършат сами героите, доколкото се характеризират със своите постъпки и реплики: Вазов е първомайсторът на репликата и диалога и би останал недосегаем, ако Елин Пелин не беше неговият равностоен съперник в това отношение. И двамата владеят до съвършенство характерологичните възможности на репликата. Но не всички душевни движения могат да получат адекватен израз в репликата — да не говорим за идейно-емоционалния, духовния пълнеж и смисъл на ситуацията, постъпките, момента, особено в късия разказ с неговите строго определени възможности. Какво и колко могат да кажат за себе си героите като дядо Йоцо или баба Илийца, нито Станчо и Стоилка, или Лисичката, дори когато са Елин Пелинови селяни? Що се отнася до природата, до предметите и животните, те изобщо мълчат. На тях трябва да помогне авторът. Въпросът и тук е — как?

Основно Вазово средство в случая пак е личният коментар, обяснението и оценката на разказвача. Вече се спомена, че дядо Йоцо взема думата на два-три пъти с по едно изречение, а Вазов говори за него на цели страници. Нито въстаникът, нито баба Илийца от „Една българка“ могат да изчерпят с репликите и държането си смисъла и психологическото съдържание на своите срещи. Когато баба Илийца похваща ръчиците на внучето си и изплаква: „О мамке! Та то е умряло, ръчиците му лед!“ Вазов прибавя, премествайки поглед върху въстаника: „Бунтовника спря поразен... сега той виждаше, че нямаше право да очаква по-нататъшна помощ от великодушната жена, чието сърце беше разбито от едно голямо лично не-

¹ Вж. статия първа, „Литературна мисъл“, кн. 2, 1962 г.

щастие, — както се намесва малко преди това, за да обясни, че момъкът виждал „в тая непозната жена своя майка, свой спасител, свое провидение“. Вазов излага и същевременно тълкува, преценява душевното състояние на героите и ситуацията, в която те се намират. Може да се каже, че той повече преценява, отколкото излага — той оценява, съпоставя, търси обективната мярка на действията и преживяванията на героите, непостижими и неизразими за тяхното собствено възприятие и мислене, но постижими и изразими за автора, с неговия интелектуален кръгозор, с неговите понятия и речник. Така са проанализирани и разтълкувани душевността и положението на Наум, Михал Чонин, Павле Фертигът, селяните от „Запалените снопи“, Саво, Тотка и много други.

Интересно е, че по начало по същия начин е разкрита и вътрешната, лирическа страна на природата. Вазов, както е известно, страстно обича природата, постоянно излиза край града и на екскурзии из страната, а един от най-обширните делове на творчеството му съставляват неговите пътеписи. Природата той също рисува като наближава и обект в нейните зрими, физически възприемаеми черти с изключителна точност и яркост. А нейното „духовно“ съдържание той „прибавя“ от себе си като лично свое преживяване, като литературни, философски, граждански асоциации по повод природата. Тези два момента — обективно живописният и лирично-авторският съществуват редом в разказа му, преплитат се или се обособяват в самостоятелни целисти, но почти никога не се стапят в една сплав така, че авторското да се загуби в природата и тя да заговори сякаш от само себе си.

Може да се каже, че у Вазов има два типа пейзаж. Единият е пейзажът-обстановка, пейзажът-фон, декор. Такъв е пейзажът в „същинските“, във фабулните Вазови разкази, както в „Една българка“, „Негостолубиво село“ и др. Това е пейзаж географски определен; местността е точно посочена — Софийското поле към Враждебна, Искърът край Лютиброд, Троянският проход — все познатата Вазова грижа за достоверност и уважение към модела. Тази географска определеност ярко контрастира с географската анонимност на Елин Пелиновите пейзажи, в които местността не е назована, а се долавя най-общо, по силуета на Витоша, по характера на пейзажа; моделът и тук не се чувства, докато у Вазов той е направо посочен. Безспорно, Вазовият пейзаж не е само обстановка, той е и лиричен фон, особено в някои разкази като например в „Една българка“. Вазов дава този фон или контрастен, или съзвучен на преживяванията на героя и характера на ситуацията (Искърът през нощта, когато баба Илийца кара сама лодката, е черен и страшен с надвисналите скали над него; или ведрото утро, когато загива въстаникът). И все пак, струва ми се, че основна си остава неговата функция на обстановка, на място, в което се развива действието. Лирическата му функция не се е разрасла до степен, че да стане доминираща и специфична за него, както е при Елин Пелин. За това говори и мястото на пейзажа в постройката на разказа: той се явява винаги при смяната на обстановката, при новия епизод, за да бъде описан епизодът цялостно и обстоятелно, за да бъде заземлен той и географски. Така в „Една българка“ пейзажът се явява веднъж в началото, когато баба Илийца преминава за първи път мътния Искър при Лютибродската теснина, втори път при връщането ѝ през реката през нощта и трети път — нисутринта, при развързката, като към тия три по-цялостни описания на

природата могат да се прибавят и няколко изразителни пейзажни цриха при срещите с буитовника, особено при втората (за развиделяването в гората). Това са, така да се каже, пейзажи-и з г л е д и, ако под „изглед“ се условим да разбираме такова съчетание на лиричната функция с функцията „обстановка“, при което определяща, по-важна за разбирането на разказа и за развитието на действието си остава втората. В сравнение с емоционалната сила на Вазовия авторски коментар, на Вазовите лирически отстъпления или отделни размисли и възгласи, лирическите внушения на пейзажа са по-ограничени, по-скромни по въздействие.

Другият тип Вазов пейзаж намираме в характерните и обикнати от него разкази-импресии — творчески резултат от неговите лирически разходки край София и страната, от рода на „Капят листата“, „Под есенните лъчи“, „Зимна разходка“, „Утро в Банки“ и др. В тях събития няма, главен и почти единствен обект за пресъздаване е природата. В тях Вазовото отношение към пейзажа намира класическия си и завършен израз. Той о п и с в а природата в нейната обективна възприемаемост и успоредно с това усилено я т ъ л к у в а по асоциация със с в о и т е преживявания: дори и тук двете линии се преплитат, без да се стопят в един поток. В някои от тези пейзажи авторското може да се събере в един пасаж, като всякъде другаде остава само живописно-пластичното описание, без с това да се разклати целостта на разказа. (По същия начин, без фатален риск за целостта и идейното звучене на разказа, може да се изреже пейзажът и във фабулните разкази на Вазов — операция невъзможна за Елин Пелиновите разкази, повечето от които биха се напрано разпадали от нея.) Такъв е „Утро в Банки“, в който решително преобладава обективно пластичното живописване, а Вазовският лиричен коментар заема скромно място: той е събран в отделен пасаж на втория дял и след това изразен само в еднократните възгласи „Боже колко е добро под тая музика!“, „Колко е хубаво тук!“, „Колко е хубаво!“, „Боже каква гледка!“ в края на всеки един от четирите дела. Забележете, че и тук единната гледка — зазоряването в Банки — пак е разчленена на четири части, на четири „пейзажни епизода“: тя е последователно обгледана и описана от всички страни, докато не бъде живописно изчерпана. За т а к о в а описание Елин Пелин, както се казва, няма търпение.

В повечето случаи обаче Вазовият пейзажен разказ се изгражда едновременно по двете линии: гледката е и описана, и щедро посипана с разсъжденията, сравненията, асоциациите, емоциите на автора. Така в Борисовата градина „шепнат зефири“, Витоша е „символ на величието, пълнотата и вечността, песента на фон-тана „звучи много меланхолично“, сякаш пита де са т а й н и т е трепети на любовта всемирна“, и пее „сладостните химни на живота“, а есенното слънце плува из „архипелази от бели облаци“ („Капят листата“). По-земно звучи „Под есенните лъчи“ — чудесната Вазова разходка из някогашния Лозенец. Но и тя е снабдена с епиграф-строфа от Милвуа, при това на френски език, Корубаглар е „жилище на нежни дриади“ (дриади живеят и в Борисовата градина — „Капят листата“) и той навява мисли за „духовната наслада на древния елин“ (в „Капят листата“ статуйката на „белия елински полубог“ в езерцето също играе дейна роля — към нея авторовата мисъл се връща няколко пъти) и в същото време

Вазов, по контраст и с лека ирония над себе си и над съгражданите си, постоянно се сеща за министерската криза, която бушува в града през тоя чуден ден на „великолепната софийска есен“. Така че лозенският пейзаж е потопен изцяло в интелектуалната и емоционална атмосфера на автора. „Душата“ на този пейзаж е по преимущество литературна, културно-историческа и гражданска. . . Общуването с природата за Вазов е сякаш повод, за да се отключат и потекат негови поетико-литературни, философски и граждански асоциации и преживявания. Това е още едно и по-дълбоко основание за „нестаянето“ на двете линии в пейзажа: подобно културно-историческо съдържание може само да се внесе в природата от автора. Майсторството и силата на Вазов е това, че въпреки някои остарели днес неща — „неговата“ природа без усилия, естествено и леко поема това съдържание и това задължение в разказа, така че двете линии се преплитат колкото отчетливо, толкова и хармонично във Вазовите пейзажи. Защото този тип построяване на пейзажа е органичен за художника Вазов, той отговаря специфично на задачата му — да свидетелствува и да поучи, което ще рече: да обрисова и да оцени. Така построен, Вазовият пейзаж и крепн, и сам се опира върху главните подпори на неговата поетическа система.

Разликата с Елин Пелиновия пейзаж е очевидна. Вече споменахме за географската анонимност на последния. Елин Пелин е също така волен в трактовката на природата, както е волен в трактовката на своите прототипи, със същата свобода и лаконичност на художествената обработка. В неговия пейзаж е останало твърде малко от обстановката. И тук пак решават не количествените показатели, не — доколко е точен и верен неговият пейзаж: шопският край с неговата „широка рамка от далечни планини, безкрайна картина от хълмове и равнини, светнала под небето, настопнала с големи знамена от черни угари, зелени посеви и цветни ливади“ („Самодива“) буквално ви гледа от всеки разказ на Елин Пелин. Решава функцията на пейзажа — неговото съдържание, мястото и роля в разказа.

Коя необходимост оправдава появата на пейзажа у Елин Пелин? Не само и не главно необходимостта да се знае къде се развива събитието, колкото необходимостта да се изяви „душата“ му, да се внуши неговото духовно-емоционално съдържание, да се даде тонът и лиричната атмосфера на онова, което става. Това Елин Пелин дава — точно обратното на Вазов — не чрез своя коментар, а чрез внушенията на пейзажа. А там, дето прозвучава авторският глас (доста рядко, най-вече в „Стария вол“ — най-близкият до Вазов разказ по тон, постройка, език) — неговите внушения са неизмеримо по-слаби лирически, отколкото тези на пейзажа. И затова композиционно Елин Пелиновият пейзаж следва не толкова смяната на мястото на действието, както е у Вазов, колкото смяната на чувството, на преживяването. Пейзажът е там и тогава, където и когато трябва да заговори „вътрешното“. А обстановката — защото нея също я има в пейзажа — тутакси се прелива в преживяване, затрептява от лирическо възмущение — мигновено се одухотворява. В „Престъпление“ например началният пейзаж лирически се прелива в размислите на Липо, който години наред е скитал, „какъв не е ставал“, а все си стои до просешката тояга; когато мислите му, при почивката край кладенчето, вземат друга, по-оптимистична насока, идват други пейзажни шрихи, появява прохладата и ведрина, весело трепкат

листата над главата му; а после, при трагичния финал — отново лъхва задухата на юлския пек и се мятат затвореният в клисурата си Искър.

По същата причина Елин Пелин няма определено място за пейзажите си, ако се не смята тенденцията в началото на разказа те да бъдат попълни, по-разработени, за да изиграят ролята на лирическото въвеждане в него. „Закъснялата нива“ например се разгъва между два пейзажа — в края и началото, построена е по принципа на т. н. „обрамление“. Разказът започва с чудния пейзаж на късното лято. Похубав от него няма в нашата литература, с неговата рядка живописна сила и гениално намерени детайли (врабците, които падат като градушка по прашните пътища) и с такава сгъстена експресия (и р е г а з и л о го е вече жарко лято“ — за полето), с такова лирическо проникновение (августовското слънце е „б е з с т р а с т н о“), каквито дори сам Елин Пелин, най-големият наш лирик-пейзажист, рядко е постигал. И същият „пейзаж“ се явява в края, за да приключи разказа. Слагаме „пейзаж“ в кавички, защото той вече не е пейзаж в традиционния смисъл на думата. Нищо не е останало в него от изгледа — останало е само чувството, мъчителната болка, която стяга до задушаване, и безизходицата, която смазва: „Слънцето упорно бе спряло на пладнина. Над глухото поле, триж по-грухо се простираше небето (мотивът за августовското „безстрастие“), лазурно и дълбоко. Незнайни пътници минаха из пътя и спряха учудени погледи към тая усамотена, непожената нива, в която като в гробища се чуваше сподавен женски плач и заминаха надалече. . .“ Мотивите се повтарят, ритъмът и интонацията — също: лирическият кръг се сключва. Така се внушава по лиричен път идеята за обреченост и безизходица, за орис, от която няма излизане, вече подхвърлена по повод песента, която пее Лазаринка над детето си, която и то ще пее някога, както са я пели дедите му, — така се оправдава функционално появата на пейзажа в началото и в края, затварянето на разказа между две лирико-пейзажни теми: едната — развита, и развита и живописно, а другата — нейно лирико-експресивно ехо, в което живописният момент се е почти стопил.

Най-характерен за Елин Пелин обаче е случаят, когато пейзажът продължава, така да се каже, през цялото повествование, пропива лирически разказа — така както авторският коментар у Вазов „прошива“ неговите разкази. Разбира се, не става дума за повтарящи се изчерпателни описания — у Елин Пелин изобщо не може да става дума за описание — а за лека игра на четката, за бегли лирически движения, в които ту прозвучава, ту замира основната музикална тема, оцветявана различно от гласовете на хора, неща, животни, природа.

А гласът на автора — къде е той?

Там е въпросът — и тук опираме до едно от основните различия между Вазов и Елин Пелин и до една от специфичните особености на последния, — че авторът (във вазовски смисъл на думата,) генерално, по начало „липсва“ от разказите на Елин Пелин. Той не фигурира „материално“ в тях, няма свое самостоятелно композиционно битие, не е композиционно обособен (изключенията се споменаха — „Старият вол“, „Самодива“, „Ангелинка“, „Самодивски скали“, „Летен ден“). А в същото време — целият разказ е наситен с духовност, с чувство, емоция, преживявания, със симпатия и антипатия, целият разказ е пределно л и р и з и р а н. И лиризиран така, че авторското отношение е свършено ясно и недвусмислено. Елин Пелин е пределно и з я в е н — не по-

малко от Вазов и в пълна противоположност на Йовковата авторска дискретност (на развития, зрелия Йовков) — но е невидим. А не се вижда, защото е вътре. Той е едно с героя, с нещата и особено и най-вече с природата, съответно с пейзажа. Той влиза вътре в природата, за да я, така да се каже, лирически събуди, да ѝ даде глас, да ѝ помогне тя да заговори за себе си. Той не ѝ заема сво я глас, сво и те мисли и преживявания на общественик и литератор, както прави Вазов. Затова у Елин Пелин няма това удвояване, подплатяване на природата с автора, на обективното със субективното, както у Вазов. Няма дори и вярното им съответствие — а тяхното сливане и покриване, тяхното взимопроникване. Няма описване на обект от наблюдател, на събитие от свидетел. Вазов затова е вън, защото е именно свидетел и наблюдател: той трябва да се отдели от обектите си, ако иска да ги опише и да свидетелства за тях рационално, последователно, дискурсивно, така да се каже. А Елин Пелин влиза в кожата на хора, неща, природа, събития. Той усеща по начало като тях само че повече, по-богато, по-дълбоко, по-ясно от тях; но — и по закона на тяхното битие, но — и по тяхната мяра. Така както те биха усещали, ако притежаваха неговата чувствителност, неговата духовност и душевност. Това е нов тип одухотворяване на нещата и придаване вътрешния живот на хората в сравнение с Вазов и с цялата наша белетристична традиция до Елин Пелин. Така се стига до едно сложно, но еднно — а не отчетливо удвоено като Вазовото — лирическо звучене, най-завършен израз на което са Елин Пелиновите пейзажи. Тук е, струва ни се, главният секрет на Елин Пелиновото обаяние, новото, което той внася в нашия разказ, и веднага довежда, със свойствената си бързина на съзряването, до класическа висота.

(Една забележка: това лирическо сливане на автор и природа, на автор и герой не е абсолютно. То е такова в сравнение с Вазов, но не и в сравнение с Йовков, който се слива до там, че се скрива от читателя, докато Елин Пелин обратното, е ярко изявен, усеща се, особено неговото отношение и художническа присъда. Но за това по-нататък.)

Вазов никому не предава своята функция на тълкувател на хора, неща и събития. Елин Пелин я предава на природата, на пейзажа, — казано условно, разбира се: в случая не целим абсолютна точност, а търсим да подчертаем специфичното и затова, възможно е, пресилваме и огрубяваме нещата. Авторът мълчи, но говори пейзажът. От него иде по правило допълнителната широта и дълбочина, допълнителното духовно обогатяване на Елин Пелиновия разказ, както при Вазов то иде от авторския коментар. Това е обогатяване лирико-психологическо, но също така и идейно, и социално, ако щете. Именно пейзажът по специфично-лирически път разширява идейно-емоционалната рамка и носи в много голяма степен обобщението на разказа.

Отде иде не само очарованието, а и дълбочината например на „Задушница“ — разказ толкова хубав за Елин Пелин, колкото са „Дядо Йоцо“ или „Една българка“ за Вазов? По-точно — по кои пътища, с кои средства? — Не само от събитието само по себе си, не само от сюжета, зареден с чудесен хумор. Ако беше така, разказът само до известна степен би мръднал по-далеч от анекдота, и все пак би си останал разказ на комични ситуации и: Станчо и тъща му, която го съветва да не страни от хората като говедце и състрадателно се съгласява с него, че е по-добре той да е умрял, а не жена му; Станчо и булките, които

прихват, като гледат как се е кърпил сам: Станчо за покойната си жена — като нея втора нямамо и същата тя му кълцала лук на главата; и цялото сватуване на двамата нажалени вдовци на гроба на покойните им съпрузи. . . Не иде дори само от диалога, който е удивителен, е блестящ: дори у Елин Пелин рядко се среща втори диалог с такава непринуденост и гъвкавина, с такава виртуозна изразителност и лекота, с такава пределна яркост и точност на характеризирането, с такава свобода и изщество на постройката (до него се доближава диалогът в „Сиромашка радост“, „На оня свят“, „Андрешко“). Всичко това — и ситуации, и диалог, и характери — е много важно и много вярно, но не е всичко. Зад ситуацията и диалога, зад нещата и хората стои пейзажът. Те са вътре в него, както са вътре детайлите в една картина. Целостта ѝ иде от пейзажа. Той я обединява не само физически, като място на действието, той я обединява и духовно-лирически. И тъкмо затова, съзнателно или не (по-скоро второто, като се има предвид огромната интуиция на Елин Пелин и фактът, че разказът е писан още в 1903 г.) Елин Пелин е разгърнал пейзажа така нашироко — почти величаво, особено към края, в поразителен контраст с реалния комизъм на случката, която се разиграва сред него.

За „Задушница“ се казва с право, че е великолепна картина на старото, капиталистическото село, с мизерията и тъгата, но и с жизнеността на хората му. Как стига до читателят това обобщение? Разговорите между героите, разбира се, са извънредно важни, достатъчно красноречиви са и обликът, и облеклото им. Но така или иначе те повече осведомяват, дават информация на читателя. Внушението, преживяването, обобщеното чувство те не могат да дадат. Често се цитират известните думи на Станчо и Стоилка, като най-показателни за социалния смисъл на разказа: „Кои ли се веселят? — Сиромашта. Пият“. Но интересно е, че тези думи изникват не от логиката на дотогавашния им разговор, не са в пряка връзка с тяхното сватуване. А — с пейзажа, с мъглите, които слизат и се влачат все по-гъсти, с дъжда, който ръми, с църковната стряха, която плаче с едри сълзи, със сухите китки босилек по зелениясалите кръстове, с дрипавия силует на луд Христо (той също се възприема лирически, като част от пейзажа) — с оня обобщен образ на сиромашкото село, който носи обобщеното настрояние на разказа. Пък и пианският кръсък, по чийто повод се разменят знаменателни думи, не случайно прозвучава непосредствено след найшироко разгърнатия пейзаж в разказа — този във втората му половина. Този пейзаж е тъжен и величав — и комизмът постепенно замира пред неговата строга скръб, както замира и фабулно към края на разказа: отпадат кръпките, павурчето, сватуването, отиват си кумата, булките, тъщата — остават Станчо и Стоилка, двама сиромаси с тежки грижи, сами с мъглите и съдбата си. А пианските провиквания, както избликват от пейзажа, така и заглъхват в неговото млчание. Така битовото още веднъж, но не по пряко сюжетен, а по косвен и специфично лиричен път прерастава в социално: чрез внушението на пейзажа, чрез обобщеното чувство читателят неволно пренася случката в една друга, по-висока сфера, преживява я в друг план — естетически я обобщава, което ще рече, че я обобщава идейно-емоционално. Пейзажът идва да подкрепи по своему „втория сюжет“ на Елин Пелиновия разказ, като даде лирическа плът и кръв на онова, което се разиграва „зад сцената“, и като го вмъкне в разказа вече като естетически осезаема

сставка, осигури лирическото му присъствие в него. Анекдотът непосредствено — не само чрез логиката на читателя, който си прави и водите от кърпените чешири на Станчо — зазвучава свършено другояче.

Редица други разкази разкриват същата сложна лирическа структура. Вече се спомена за „Хитрец“, без да се обясни как става конкретното прерастване на анекдота в идейно-художествено обобщение. А то става главно по същия начин — с помощта на пейзажа. Дори тук то е ясно, поради по-простата фабула. И „цялата земя, студена и мокра като удавена бабичка“, и немите камъни, които спят, глухи към човешките болки и суети, и баирите, които се гледат намръщено, и светлите капки, които се ронят в мълчанието (а читателят усеща, че те не са само светли, а и студени, не са пролетните светли капки) — всичко това разширява лирическото звучене на сценката между стражаря и апаша и пак я пренася в друга, по-висока сфера на чувството и оттам на мисълта. Безспорно, много голямо значение за идейния смисъл на разказа има и тук разговорът между стражаря и крадеца. С пълно основание той се цитира от изследвачите на Елин Пелин, макар някои от тях (П. Русев) да са склонни да преувеличават класовата съзнателност на Лисичката. . . Но за непосредственото емоционално внушение на разказа този разговор е недостатъчен. За да не го заглуши анекдотът, за да не се увлече читателят по смешното в тази тъжна случка, на помощ иде пейзажът със своето пак контрастно на комичната ситуация настроение на скръб и безизходност — сякаш скръбта и безизходицата на оня човешки свят, който се представлява от стражаря и апаша и в който едничката жива искрица свети в лукавите очи на Лисичката. Реплика и пейзаж, ситуация и природа си контрастират, но не си пречат. Те се допълват и обединяват в чувството, на оная по-висока степен на обобщение, която дава лиричността на Елин Пелин.

Много би могло да се говори за функцията на пейзажа у Елин Пелин. Той замества твърде точно авторския коментар на Вазов, при това с огромна икономия на място и думи. Естествено, Елин Пелиновите лирически внушения не са Вазовите авторски обобщения. Вазовите оценки и тълкувания са ясни и точни като мисловно съдържание. Вазов дава конкретни становища и оценки на конкретни ситуации и хора. Елин Пелиновите обобщения са именно общи, лирически неразчленени и почти неразчленени. Те са пълни с внушения, а не с изводи, те насочват мисълта, без да й дават конкретен отговор и се движат — що се отнася до авторска присъда — между двата емоционални полюса: симпатия и антипатия, утвърждение, обич, снизхождение, нежност — и отрицание, ирония, отвращение, презрение.

Пейзажът му „замества“ до голяма степен психологическия анализ, най-малкото — извънредно активно и резултатно го подпомага. Пейзажът дава да се долови какво става у Станчо и Стоилка, когато те мълчат, мушнаха ръце в пазвите си, или у Монката, когато гледа как „златните мушички жеркат като водни капки из въздуха“ и усеща как „нощта дебне с въздържано дихание“; или у Иглика, която върви и przede в „свежия въздух, пропит със светлина и пролет“ и сяда да вие венец върху „топлата земя“. Но това е косвен анализ — чрез общото настроение, което се излъчва от природата.

Пак пейзажът е, който издига естетически простодушните герои на Елин Пелин над делничното и битовото, над мъките и суетните на все-

кидневието, приближава ги до непреходната им човешка ценност, до тяхната човешка същност — поетизира ги. Един прост, но изразителен пример: Стоилка е обрисувана до известна степен реалистически понизено като външност и като държание. Но към края на разказа, когато суетнята на Задушницата е отзвучала, отзвучал е и комизмът на сватуването, изведнъж Елин Пелин прави едно неочаквано сравнение: той кара Станчо да се загледа „във влажните и сиви като мъглите очи на Стоилка“, същите сиви очи, които не много преди това са дадени едва ли не като една от грозните черти на Стоилкиното лице. Дрипавата и измъчена жена, похабена душевно и физически от труд и немотия, изведнъж се вдига чрез това сравнение на някаква самодивска висота, редом с вечната и непреходна природа, поставя се в такова сравнение, до каквото народът издига само хубавиците от приказките и песните — до слънце, мъгла, роса, вятър, облак. Това не е пищна вазовска метафора, казана на всеослишание — това е лека и светла нотка, която прозвучава толкоз силно, колкото е нужно. Но тя е пълна с дълбоко съдържание: тя дискретно, но съвършено ясно изразява принципиалното отношение на Елин Пелин към простия човек, включително и когато той изпада в смешни положения и в същото време тя показва как си служи Елин Пелин с природата, за да изрази отношението си, скривайки се почти свенливо зад нея.

При такава сложна, би казал човек „полифонична“ лирическа структура, каквато имат Елин Пелиновите разкази, в които всеки участник, бил той одушевен или неодушевен, издава своя глас, за да го слее в общата хармония — изключително значение придобива правилното „разчитане“ от читателя и критика на лирическата партитура на разказа. В частност — вярното и пълно възприемане и разбиране на пейзажа, на неговото лирическо съдържание, място и роля в разказа. Защото Елин Пелиновият разказ повече от всеки друг трябва да се възприеме цялостно, в единството на всичките му компоненти, и в никой случай — само грубо-сюжетно, само грубо-фабулно. Тук се натъкваме на един от парадоксите на Елин Пелин като разказвач: той се опира всячески върху събитието, то е гръбнакът на разказа, без него той би се разпаднал, — а в същото време в никакъв случай не може да бъде разбран само чрез събитието. Едновременно и обязательно в Елин Пелиновия разказ трябва да се почувствува и „д у ш а т а“ на това събитие. Защото в нея Елин Пелин е вложил своята, своето отношение и преживяване, своята авторска присъда. А ключът от „д у ш а т а“ на събитието твърде често лежи в пейзажа. Пропусне ли се или не се разбере той в общия контекст, може да се стигне до грубо неразбиране на целия разказ. Такава опасност не съществува при Вазов: невъзможно е да не забележиш неговите разсъждения и оценки. А в тях най-често лежи и ключът за разказаното, не в пейзажа, който играе преимуществено мощна роля в това отношение.

Така могат да останат недоразбрани, а понякога и просто недовъзприети, естетически непрочетени разказ като например „Задушница“, квалифициран от някои критици като хумористичен, при това казано с лека отсянка на пренебрежение, т. е. като разказ на комични ситуации, като полуанекдот: тръгне ли се по грубо-фабулната линия, не се ли чуете какво говори пейзажът, и най-силната и обобщена картина на капиталистическото село логично може да се квалифицира като анекдот.

Недоразбрана може да остане и „Спасова могила“, по същите причини: дядо Захари води внучето си на чудотворното лековище и дори го убеждава, че ще му помогне бог, а не докторът — следователно това е разказ за суеверието на проклетото минало. . . Вярно, дядо Захари обещава на Монката изцеление от бога, — пък и какво ли друго му остава, щом не може да го заведе при доктор? Да му каже, че изход няма и че то ще умре защото са сиромаси ли? Ударението в този разказ обаче пада не върху суеверието — то си остава на втори план като индивидуална черта в образа на дядо Захари. Ударението Елин Пелин е сложил върху с и р о м а ш и я т а, върху селската мъка, върху социалната безизходица. Но то не може да се долови, ако фактът на дядовото Захариново суеверие се разгледа сам по себе си, „фронтално“, а не — в съотношение с всички останали компоненти на разказа. Ако тези компоненти не се разгледат във взаимните им пропорции, в точната им дозировка, за да се усети колко тежат те в разказа като цяло. Ако Елин Пелин искаше да порицае суеверието и да го направи централна тема на разказа си, защо е обгърнал всичко, включително суеверния старец, в своята топла симпатия, защо е този високо поетичен пейзаж, в който се движи и живее всичко в разказа и който при Елин Пелин казва за героите и онова, което самите те не могат да кажат и да разберат, но го носят в душата си; защо е тази атмосфера на красотата и копнеж, на тъга и обреченост, чувството, че гине нещо непрежалимо, някаква най-висока човешка ценност? В случая Елин Пелин е написал висока лирика — а искат от него памфлет.

Аналогичен е случаят с тълкуването на разказ като „Пролетна измама“. Що обвинения не са се сипали върху нещастния отец Игнатий — развратник, лицемер, похотливец и пр. и пр. Човек би помислил, ако не е чел разказа, че има насреща си яростна сатира. Оказва се — чудесна картина на пролетно опиянение, излъчваща такава ведрина и свежест, такава буйна жизнерадост, че читателят почти завижда на отца Игнатия. . . Една весела пролетна шега, която, развенчавайки черковното лицемерие в лицето на калугера, в същото време утвърждава радостта на живота пак в негово лице. Безспорно, от тая шега авторитетът на църквата не пораста, напротив — всичко е казано на място и бие право в целта, маската на благочестието е смъкната, и църквата не е в състояние да я залепи отново на лицето си. Но едно е да развенчаеш авторитет или да изобличиш лицемерие и друго — да жигосаш престъпление. „Пролетна измама“ стига най-много до второто. Да се твърди друго, е пресилено, значи да се приписват на Елин Пелин намерения, каквито в случая, като художник, той не е имал и най-важното — да каже откриват в самия разказ неща, каквито няма в него. В разказа е показано комичното несъответствие между претенциите на църквата за непогрешимост и право на съд над другите и действителното положение на нещата, а не са разкрити и жигосани престъпления в обективния смисъл на думата. Това обаче може да се види, когато се мръдне по-далеко от факта и разказът се възприеме в цялото му идейно-лирическо звучене. Ако Елин Пелин смяташе отца Игнатия за престъпник и враг, нямаше да сравнява затвореното му калугерско сърце с цвете, което е разцъфнало от умиление, а самия него с избягал от клетката врабец, който се озърта наоколо си, нямаше да го кара да се разговаря с пчелите и пеперудките и да си пее „тихичко, сладичко, повече на себе си“, сякаш „голям черен бръмбар изхвъркнал след дъжда изпод горските

листа“ — въпреки капката ирония в същите тези сравнения — нямаше да го прави пълноправен член на тая жизнерадостна и прекрасна природа. Нямаше да му устрои и такова грандиозно излизане из манастира заедно със слънцето, „в едно море от светлина и слава“. Това не е лиричен контраст, а лирично съчувствие, съчувствие към човешката страна в душата на калугера. С една дума, нямаше да го обгърне в тази атмосфера на симпатия, на шеговито съучастничество и лукаво снизхождение.

При такава сериозна функционална натовареност на Елин Пелиновия пейзаж, неговата композиционна роля пораста изключително и своеобразно. В разкази като „На браздата“, „Мечтатели“, „Спасова могила“, „Закъснялата нива“, „По жетва“ и други природата е толкова активна, така решаващо участвува в цялостното изграждане на образа на събитието, че почти добива функцията на действащо лице, превръща се в един вид персонаж на разказа.

„Случката“ в „На браздата“ — това е смъртта на една крава сред нивата, в разгара на есенната оран. Елин Пелин е разгърнал тази случка в гласния монолог на Боне Крайненеца и негласните „реплики“ на Белчо, Сивушка и природата. Той е превърнал случката в лирическа сценка, в която последователно и логично, без каквото и да било пресилване излизат орачът, кравата, волът — ехото, слънцето, гората, нивата, есента.

Първа заговаря природата — това е запомненото още от читанките класическо начало: „Като заваля дъжд, та цяла неделя. Вали, вали, вали — напои хубаво майката земя, па духна тих ветрец, очисти се небето и пекна топло есенно слънце. Засъхнаха нивята. Оправи се време само за оране“.

Това не е пейзаж-гледка: картината е само загатната. Това е по-скоро лирическа характеристика на момента, на годишното време — есента, в р е м е т о з а о р а н, така както го вижда и усеща орачът, трудовият селянин.

Оттук това настроение на кротка, почти умилна готовност за труд, на упование и тиха благодат, което след едно изречение („Боне Крайненецът впрегна пак Сивушка и Белчо“) отново зазвучава: „Нивата му е в един хубав широк валог. От всички страни гора и завет. Земята изпръхнала и се рони като захар.“

Това настроени не е бравурно, не е „трудова ентузиазъм“. То е именно кротко — съзвучно с душевното състояние на сиромаша орач от онова време и на кроткия и безпомощен Боне от разказа, и в същото време — прелюдия към онова чувство на безпомощност и социална самота, с която живее Боне и тия като него и което ще зазвучи все по-определено с разгръщането на разказа.

Оттук започва и онова почти ритмично редуване на човека, животните и природата, което именно създава сложното и единно — полифонично лирическо звучене на разказа.

Боне тръгва бодро, размахва копралята, подвиква на животните — а ехото, бодро като него, му отговаря живо от гората.

Редят се бразда след бразда, Белчо работи спокойно, но Сивушка се напъва с всички сили — а „наоколо няма никой. Из гората леко шумолят босите носе на есента и под тях слабо трещат сухи съчки.“ Още няма нищо тревожно, само става ясно, че Сивушка едва пристъпва от слабост и че няма н и к о й, само есента шумоли т и х о — боязливо с б о с и т е с и н о з е на сиромашкия и под тях с л а б о пропукват, сякаш

нямат сила да изохкат с пълен глас, с у х и съчки. Съвършено тънко Елин Пелин подготвя прехода към новата лирическа тема — темата на сиротността, самотата, безпомощността, която иде да замени кроткото упование от началото. Без да се усети как и защо, само с тия боси сиротски нозе, с безлюдността на пейзажа, с немощния пукот на сухите съчки, който се свързва асоциативно с немощта на Сивушка — читателят се настройва в малко по-друга емоционална гама.

Сивушка капва, Боне подвиква ободрително, ехото пак и за последен път му се „обажда живо от гората“. Но този път неговият отклик прозвучава някак механично — то едничко не се е изменило във вече изменилата се ситуация. Не случайно може би Елин Пелин е повторил почти автоматично първата си фраза за ехото — както автоматично се откликва и то, без да измени формално-ободрителния си звук: една лека нотка на отчужденост, толкова лека, че почти не се осъзнава, че се прокрадва с автоматизма на ехото.

Сивушка пада в ярема. Боне напразно се мъчи да я дигне, „вайка се“ около нея — а между това „нивата орана -недоорана се печеше на слънцето. То едничко гледаше от небето и полека-лека отскачаше от пладнелите и клонеше зад баирите. Наблизо нямаше никой. Гората беше глуха“.

Какво е станало? — „Топлото есенно слънце“ от началния пасаж не топли вече орача и не суши нивата му — то само г л е д а като чуждо от небето и дори полека-лека почва да се оттегля от сцената, като свидел, който не желае да го замесят в неприятната история, която ще последва. Гората, която пазеше завет на орача, леко шумолеше под стъпките на есента и живо му отговаряше с ехото си, сега е вече г л у х а — неразбираща, безучастна. А наоколо е все същата самота — „наблизо нямаше никой“, п о в т а р я Елин Пелин.

Следват отчаянните усилия на Боне да дигне кравата — той я придумва като дете, поднася ѝ парче посолен хляб до устата — няма резултат. Боне въздъхва отчаяно и — пак природата — „погледна нивата, която пръхнеше, погледна гората, която м ъ л ч е ш е, погледна Белчо, който пасеше кротко на слога, погледна слънцето, което б ъ р з а ш е и видя, че той е с а м и ч ъ к в тоя валог, че от н и к ъ д е н я м а п о м о щ“. Нивата пръхне безпомощно — орачът не ще може да я засее, слънцето вече не се колебае дали да се измъкне, а открито б ъ р з а да си отиде, гората не е вече само глуха — тя враждебно м ъ л ч и: всички един през друг., в растяща градация на образи и ритъм, бързат да оставят селянина „самичък в тоя валог“, да му дадат да разбере, че помощ няма. Така за три-четири прехода топлиите багри изстиват, упованието преминава в отчаяние, приветливостта, опората, участието — в отчуждение и враждебност. Орачът действително остава с а м — най-страшното нещо за човека. Това е огромната социална самота, в която гинат сиромасите на Елин Пелин.

Такъв разказ не би могъл излязло да се „драматизира“: в такъв случай на сцената би следвало да излязат не само Боне и животните му, но и слънцето, есента, ехото, гората — да казват своите „реплики“ и да се оттеглят, както се „оттегля“ ехото, докато слънцето и гората например остават да „играят“ и след него. Такъв пейзаж не би могъл да се замени с декор — обстановка, колкото поетична и изразителна да е тя: декорът би трябвало да се движи и говори като действащо лице. Неговите елементи — гората, слънцето, ехото, есента — би следвало да се явяват при всеки нов момент от повествованието, но не за да по-

кажат мястото на действието — валогът си е все същият, — а за да разкрият вътрешното човешко и очовечено съдържание на момента, неговият лирически пълнеж. Именно те очертават лирическата мелодия на разказа, най-малкото — те са водещата партия в неговото сложно-хармонично звучене. По свой начин те изпълняват функцията на авторския коментар във Вазовите разкази. Затова именно лирическият глас на природата, нейният облик и „поведение“ са не по-малко необходими за пълното и вярно идейно-емоционално звучене (и разбиране) на разказа, отколкото „живите“ му герои. И — логично и необходимо — природата получава своята относителна композиционна самостоятелност, своята роля на действащо лице, действащо наистина по своему, но на равна нога с тях. Това вече не е природа — обстановка, не дори и природа — лиричен фон, а природа — лиричен герой.

Подобна лирико-композиционна структура има и „Мечтатели“. Реката например с нейните „подписвания“ и „въздихвания“, която тече на спокойни извивки, разгалена от слънцето и ласкае златния пясък край бреговете си, която ту спира и не шава, ту сънливо избълбуква край корените, ту тихо и равно шумоли; или сенките на върбите, които се нахвърлят като жадни върху ѝ; или вещателните удари на клъвача; или ливадите, които се смеят под слънцето¹: всичко живее, движи се, говори — следи разговора между чичо Горан и Рустем и „подава“ своите реплики в него. Без тези реплики, без природата като трети герой, „Мечтатели“ е немислим.

Както е немислим и „Спасова могила“ например. Там също главният носител на лирическата мелодия е природата — она „трети“, който невидимо присъства, услужва се и вмъква своите реплики в разговора между дядо Захари и Монката. Но същевременно в „Спасова могила“ има и нещо друго: природата е не само партньор на героите — тя е и плътно втъкана в ътрето в сюжетните елементи на повествованието, тя е сляна с жеста и диалога, с портрета и размисъла на героите. На места лирико-пейзажните моменти не са дори обособени в отделно изречение: една фраза може да започне като портретна скица и да завърши като пейзаж, или пейзажът да бъде даден в полупряка реч, сиреч да бъде видян и почувствуван през очите на героя, да се окаже не само пейзаж, но и състояние на героя, негова мисъл и преживяване.

Ето, дядо Захари е отстъпил пред молбите на внука си и го е пуснал да походи: „Монката, десет годишно момче, болнаво и хилаво сираче, тръгна край дядо си като сянка. По бледото му и сухо лице се прозираха големи сини жили, краката му се преплитаха от слабост, ръцете му висяха като клечки. Големите му сини очи, някак страшно отворени, се въртяха навред и с едно умилено учудване следяха ту птичките, които мълчавито прехвъркваха към гнездата си, ту гривите гълъби, които чезнеха във вечерното сияние към тъмната кория на запад, ту златните мушички, които жеркаха като водни капки във въздуха“.

Всичко в тия няколко реда е пределно просто, пестеливо, изразително; всичко е абсолютно логично, абсолютно необходимо, абсолютно

¹ Ср. У Горки — „Морето се смееше“ („Мальба“). Но близостта далеч не се изчерпва с това съпадение. С тази своя трактовка на пейзажа и природата Елин Пелин по начало твърде много напомня Горки, особено в по-ранните му разкази, например „Челкш“, „Мальба“ с ролята на морето в тях, „На савовете“ и други. Пейзажът е мъгълно средство за лиризиране на разказа и Елин Пелин много нещо е научил от Горки в това отношение.

точно; и всичко е неуловимо — като въздух, като вода, преливащо се, чезнещо, пеещо. В случая обаче нас ни интересува преди всичко художествения факт, че портретът на Монката преминава в пейзаж, и че това преминаване става чрез движението на Монката, което всъщност е душевно движение — чрез неговия учуден и непоносим поглед на обречено дете. Читателят възприема почти сляно, като две вълни на един поток, като два последователни момента на едно действие сирачето, което крета като сянка край дядо си — мълчаливия летеж на птичките, прозрачната бледност на личицето му — и вечерното сияние, в което чезнат гълъбите, сините очи и сините жили — и тъмните кории на запад, детското умилено учудване — и златните мушички, които жеркат като водни капки из въздуха. Портрет и пейзаж се преливат и взаимно отекват, за да се слеят в мелодията на момента, в лирическата характеристика на ситуацията, та да се получи необходимата настройка на читателя.

Портретът на болното дете — клинически точен и проникновено лиричен, пейзажът — магистрално „хванат“ също с абсолютна художническа точност в три образа и една фраза — са, така да се каже, достатъчни за себе си и сами по себе си. Но в разказа те са неразлъчими както по езиковата си организация, така и по дълбокото си вътрешно сродство — по преживяването, заключено в тях. Анализирайки лирически двете явления (детето и природата) Елин Пелин загребва толкова надълбоко, че хваща общото, което може да ги обедини, да ги накара хармонично да зазвучат: лирическият анализ тутакси преминава в лирически синтез. Основата и двигателят му е общата лирическа функция на портрета и разказа. Оставайки си сами по себе си великолепни портрет и пейзаж, едновременно с това те решават с обединени сили и своята обща „свърхзадача“: да озвучат лирически момента, събитието, да внушат пряко, като чувство и образ, неговото съдържание и смисъл — да осигурят преживяването му от читателя.

И обратното: преживяването може да върви от пейзажа към героя, пейзажът да се прелее във впечатленията и мислите на последния. Така се развива например първият лирико-пейзажен фрагмент в „Спасова могила“, който идва непосредствено след началото и дава тона на целия разказ: „Слънцето вече захожда. Наоколо из миризливите ливади, из раззелените нивя, из храсталаците и тъмните кории, които се простират на далеч, таинствено и с въздържано дихание дебне нощта.“ И веднага след това: „Пък хора, хора! От всички страни, по всички пътеки идват хора един през друг, настигат се, заминават се, все към онай висока, стръмна и островърха могила, Спасова могила. Вижда се кичестият стар дъб на върха и малкото бяло параклисче до него. По голата зелена стръмина плъзнал свят като мравуняк. Дядо Захари гледа и се чуди. От где се взе тоя народ, това чудо! С кола, с коне, от пеши, от близо и далече, от всякъде идат хора и бързат нататак. Между тях какви не, какви не!...“ и пр.

Какво имаме тук? От една страна, лирическият пейзаж се развива в пейзаж-гледка — обобщеното преживяване на природата, на което отговаря нощта, която дебне, преминава в конкретно зрительно възприятие на могилата: одухотвореният образ-троп все повече се „материализира“ в нагледна скица. От друга — тази нагледна скица представлява лично зрительно възприятие на героите и поради това се прелива в техните впечатления и мисли. Оттук третата особеност на откъса: езиково,

той минава от непряка реч в тъй наречената полупряка, в която звучат интонациите, мислите, речникът на героите (и затова свършено естествено в следващия пасаж тази полупряка реч на свой ред минава в пряка — в диалога между стареца и детето, който не стихва до края на разказа). И най-после, четвърти аспект — лирическият пълнеж се заменя със сюжетно-фабулен: коя, къде и каква е тази могила, кой, къде и защо се възкачва по нея, — за да може, със същата неусетност, отново да се подхване „случката“, разказът да се преведе на сюжетно-фабулни релси. А целият този сложен преход, чиито страни вътрешно се преливат една в друга, служи за да се въведе герой и читател в събитието и проблема, да се завърже сюжетно-идейният възел на разказа... Елин Пелин е големият майстор на това толкова трудно и рядко съчетание: нещата да с т а в а т и едновременно да з в у ч а т.

Не само приведените два откъса — цялата „Спасова могила“ е изградена върху преходи и преливи, върху своеобразни лирически и логически „анжамбмани“. Разговорът между дядото и внука, което изпълва трите четвърти на разказа („Спасова могила“ е един от ония разкази, които са „направени“ от диалог и пейзаж) тече и се прелива на вълни — както ходят, както стават и седат двамата, спират се и забързват, услужват се или се готвят за сън — чак до предсмъртния унес на детето, в който то, преди да угасне съзнанието му, вижда всичко, що му е обещал дядото. И точно така — на талази, на талази, следвайки техните думи и жестове, приижда и се оттегля, блясва и замира и природата. Същата музикалност, същата лирическа преливност, същият неразчленим поток от действие и преживяване, който характеризираше частта, характеризира и цялото. Това е някаква „звучаща“ конструкция, в която отделните моменти (защото епизоди в пълния смисъл на думата у Елин Пелин рядко има) се преливат един в други: пълен антипод на отчетливо разчленение „Една българка“, „Наум“, „Дядо Йоцо“, „Тъмен герой“ и др., в които дори отделният сюжетен момент, портрет или черта в характера показват тенденцията да се оформят и закръглят в цялостен дял или епизод.

А може и диалогът да се прелее в пейзаж, героите да замълчат и да продължи природата. „Воденичарят млъкна и затегли силно от лулата, пише Елин Пелин във „Вдовец“. „Шопът устреми замислен поглед към нивята и баирите, над които отдавна бе паднала есенната тъга, и не отговори. Слънцето разтапяше вече сланата, и лицето на земята беше скръбно и мокро, като лицето на жена, плакала над своите хубави спомени.“ Елин Пелин дава път на пейзажа не само защото героят му е устремил поглед към баирите. Пейзажът възниква на това именно място и то за втори път (той представлява всъщност силно метафоризирана вариация на вече цитирания начален пейзаж във „Вдовец“) не защото е станало нужда да се доопише обстановката; а защото разговорът, мислите и преживяванията на героите са опрели до такава точка, че трябва да се сумират и изразят по друг начин, пряко и сгъстено като чувство и образ. И това става с помощта на природата. И наистина: по вътрешно духовно съдържание есенната тъга и мокрото лице на земята се „свързват не с мястото на действието, а с оня разговор за сиромасите и сиромашията, за „болките“, които не жалият нито жени, нито мъже, за това, че „навсякъде една кукувица кука“ и че „мрат сиромасите, мрат, а сиромашията се живее, не свършва се.“ Битовият „казус“ — вдовец търси да повтори за вдовица, да му изгледа децата, та „да понаякнат баре

при майка“ — се обобщава веднъж, така да се каже, рационално, в разговора между шопа и воденичаря, които с пълно основание разискват този случай на фона на общото социално бедствие; и втори път — лирически, в и чрез скръбната и строга красота на есенната утрин. И тези две различни по форма обобщения са органично свързани едно с друго — разговорът се разтваря в пейзажа, и пейзажът — в разговора.

Художините — живописци и графици — имат един термин „състояние“: постигната ли е „като състояние“ дадена творба или не. Това „състояние“ включва всичко, но се носи пряко от изразната сила на баграта и линията. На подобни „състояния“, вече словесно постигнати, е майстор Елин Пелин — б и м о г л о да се каже, колкото и приблизителни и поради това опасни да са аналозиите между две изкуства. Реплика, жест, поглед, портрет, място — всички компоненти на една сюжетна ситуация са дадени слято и съгласувано, носят една атмосфера, едно настроение: това е, така да се каже, самата сюжетна ситуация, м о м е н т ъ т, който по определен начин звучи лирически, защото една лирическа кръв тече безпрепятствено в него и захранва всичките му компоненти. Това отсъствие на точни граници между лирическите периметри вътре в дадена ситуация, тази дифузност и неразложимост на преживяването допълнително разширяват и обобщават звученето и смисъла на Елин Пелиновия пейзажен къс. Четейки например какво вижда Монката, когато стъпва на крачетата си, или вдовецът, когато устремява поглед към баирите, ние чувствуваме, че виденото не е само тяхно индивидуално преживяване, не принадлежи само тям. То е и на дядо Захари, и на воденичаря, и на автора, и на природата, и на всички, които пълят въз могилата или мрат от разните „болки“: пейзажът обгръща всички, всички заразява с едно общо преживяване и става изразител на това общо преживяване. Всеки участник в един Елин Пелинов откъс дава своя глас в общото звучене. Но самото то като цяло не е механичен сбор от лирически „гласове“, а техен обобщен израз, който вдига преживяването на друга висота, придава му по-обща и по-дълбока значимост.

Такова обобщено, дифузно лирическо звучене не е характерно за Вазовите разкази, и още по-малко — „еманципирането“ на природата до степен на лирически герой. У Вазов — в рязък контраст с Елин Пелин — преживяването на пейзажа е здраво закрепено за определен индивидуален носител (действащо лице, разказвач, автор), както индивидиалният пейзаж е географски закрепен за определена местност. Естествено, то не може нито да се „прелее“, нито да се „еманципира“. Винаги има местност, която държи пейзажа, око, което го наблюдава, съзнание, което възприема и оценява.

Ето например „Из кривините“ — разказ, в който природата заема значително място. Героят — автор и разказвач — пътува и гледа: „Широкият Троянски проход зафаща и кривулички между зелена габарова гора, която облича цялата планина тъдява. Тия гъсталаци стават все по-високи и по-буйни колкото се отива нагоре... Из вътрешността на гората се разнасяха весели рулади от песните на славеи... заедно с възвишаването и панорамата на долината се разширяваше, гледката ставаше все по-обаятелна. Аз се прехласвах и не можех да се наситя и нарадвам на тия живописни и райски ландшафти между Стара планина и Богдан.“

Контрастът с Елин Пелин е явен. Там — непосредно и слято преживяване, което се излъчва от всичко и в което трудно можеш каза кой има по-голям дял — герой ли, автор ли, природа ли; тук — ясно съзнание, че се гледа именно пейзаж („л а н д ш а ф т“), че се възприема, п а н о р а м а, и че тя е живописна, о б а я т е л н а, р а й с к а, че славеите песни са руладни: все понятия, които окачествяват преценяват, о п о с р е д с т в у в а т преживяването и които не съществуват в Елин Пелиновия поетически речник, защото не съществуват и в неговото и на героите му възприемане на природата. У Елин Пелин автор и герой са, така да се каже, емоционално и художествено неотделими от природата: за тях тя не е наблюдаем обект, а оня необходим трети партньор в дадена художествена ситуация, който поема не малък дял от онова, което първите двама носят със себе си и трепти заедно с тях, често пъти по-ясно и по-красноречиво от тях. У Вазов тя е обстановка и гледка, сиреч нещо наблюдаемо, което може да събуди и друга реакция у наблюдателя, ако неговото положение се промени и мислите му вземат друга посока: инициативата за преживяването е у възприемачия, у героя-наблюдател, у разказвача-тълкувател. Ето например второто виждане на „ландшафта“ в „Из кривините“. Щом остава сам в гората, героят се сеца за двамата подозрителни пътници от ханчето, озърта се — и изведнъж „вижда“ една „панорама“, досещ различна от току-що видената: „... пътят оставаше пуст. Защото една гора в Турция означава хайдушки вертеп. Всяка шубрака може да изкара едно нападение, всеки шумак — да донесе едно престъпление, да изригне един кръвник, както индийските лесове една боа, един тигър или пантера. . . всяко такова място преговаря в шума на листака си не поетически легенди за самодиви и русалки, а кървави истории за убийства и ужаси. . . гъстаците заприличава на пусии и шумтенето им ставаше мистериозно-страшно, като шепота на един заговор. . . слънцето припече, ветрецът престана, гората заглъхна. . . Един разбойник не би нащел по-сгодно място за престъпление“.

Това не е лирическо сливане с природата: това са размишления, съпоставки, разсъждения върху даден кът от природата под напора на определено чувство, породено от ситуацията. Авторът о б я с н я в а своето чувство и в тая връзка к о м е н т и р а природата. Тук също от елемента „обстановка“ вече е останало твърде малко. Но докато в подобни случаи — когато чувството напре — Елин Пелин би направил кратка пауза, оставяйки природата да я озвучи (обикновено в една метафора) — би казал например, че в гората шумолят босите нозе на есента или че далеч нейде се дигнал писък, ударил се в небесния купол и паднал във водите на Марица („Косачи“), или просто, че земята е „топла“, както в „Иглика“; Вазов продължава описанието, превръщайки го в колоритно отстъпление върху опасността, които крие „една гора в Турция“. И естествено, следвайки логиката на своето художническо мислене, той стига до Индия и митологията, до пантери и самодиви, заговори и разбойници. В този ярко живописен разказ, изграден с щедри и уверени мазки, ясно е кое към какво се отнася: пластиката, живописният облик принадлежат на обекта, на природата; чувството, разсъждението, сравнението, обобщението — на субекта, на героя.

Разбира се, не всеки Вазов пейзаж е описание на очевидец. У него има лаконични и силни пейзажни щрихи, удивително предаващи например атмосферата на есента и зимата („Иде ли?“), зноят на софийското поле

„Негостолюбиво село“) и други, близки по дух на Елин Пелиновите. Пейзажът в „Негостолюбиво село“ например е толкова близък до Елин Пелиновите описания на полето през жътва, че става ясно колко много е научил Елин Пелин от Вазов като майстор на природните картини. И все пак при всичката си емоционална изразителност в общия контекст на разказа тези штрихи си остават преди всичко характеристика на мястото, времето, обстановката. Няма го неуловимото преливане между герои и природа или прерастването на природата в композиционно равнопоставен участник в събитието. Функциите са различни — оттам и разликата.

Каква сила има у Вазов тази пряка зависимост на пейзажа от възприемания го герой показват макар и редките случаи, когато най-сериозното „основание“ за присъствието на природата в разказа остава всъщност присъствието на самия разказвач-автор. Става дума за „Беседа над Княжево“: една дружина приятели си пие кафето „отсам разкошната елова гора“ и оживено разсъждава върху отношението на нашата и руската интелигенция към държавата по повод военното поражение на Русия в 1905 г. Но тази политико-историческа дискусия е увенчана в началото и края с „възхитителната гледка въз Княжево, въз Люлин, въз софийското поле и полуveneца планини от север, с прохладния ветрец, който люшка младите дъбчета, с приветната целувка на слънцето, което се показва през едно прозорче над Люлин — с всички майски дъхове и трепети на пролетта...“

Каква е тук връзката между политическия спор и насладата от природната красота? Вярно е, че Вазов не може да не закрепи случката по време („Това беше на 21 май — вчера“ — почва разказът) и по място, и щом мястото е красиво, не може да не опише и красотата му. Но твърде мощно звучи в това описание възхищението от природата, за да остане то предимно описание на обстановка. От друга страна, пресидлено би било да се каже, че този красив пейзаж е даден, за да контрастира с политическите страсти и разпри, както би могло да се приеме за контраста между гледката на хубавицата Витоша и житейските пошлости, наблюдавани от Вазов при някои от неговите разходки с княжевския трамвай. Вазов не смята разисквания проблем за дребен, нито тълкуването, което му дават събеседниците, за невярно. Напротив, той е изпълнен с уважение към тях и със загриженост за отношението към Русия и към българската държава. Така че между политическия разговор и пейзажа няма контраст, но няма и съзвучие. Най-силната връзка помежду им си остава личното отношение на автора към природата... Ако у Вазов не гореше това негово неудържимо обожание на природната красота, княжевската беседа не би имала нито това начало, нито този край.

Интересно е обаче, че нито началото, нито финалът стоят като чуждо тяло в нея: разказът звучи плавно и хармонично, и ние го възприемаме цялостно, от край до край. Но не защото пейзажът със своето лирическо съдържание е влязъл в идейно-емоционалната сърцевина на разказа. Пейзажът си остава красива рамка, вълнуваща и убедителна сама по себе си, но именно само рамка. Тази рамка обаче не нарушава единството на разказа, не изпада от него. Защо? — Секретът е, струва ни се, — в това, че Вазов великолепно е намерил пропорциите на творбата си, майсторски е осъзмерил частите и разпределил емоционалния й пълнеж — защото умело минава от пейзажа към беседата и от нея пак

към пейзажа: повествователната вълна се разгръща плавно, редува се съзерцание със спор, отпускане с напрежение, и обратно. Композиционното майсторство на разказвача Вазов и тук е в пълния си блясък. И една втора спойка, пак несвързана пряко със съдържанието пак откъм фактора „форма“: езиковото единство на разказа. Във всичките му дялове звучат вазовските интонации и обрати, Вазовият речник, Вазовата речева експресия — нещо, което изисква обаче по-специален анализ.

При Елин Пелин обстоятелството, че разказвачът има подчертано възторжено отношение към природата, никога не може да бъде достатъчна причина, за да фигурира тя в разказа. За да влезе в Елин Пелинов разказ, природата трябва да се сроди с вътрешното съдържание на с л у ч к а т а, да прелее своето лирическо съдържание в нейното — да се извърши онова взаимнопроникване на елементите, онова лирическо „спояване“, което е абсолютно необходимо за Елин Пелиновия разказ. За Елин Пелин е важно — ситуацията, случката „сама“ да застане пред читателя, да зазвучи и да се характеризира сякаш от себе си. В неговата художествена система няма нужда от наблюдател. Тя е построена върху друг принцип — принципа, на така да се каже, лирическото „самоизразяване“, „саморазкриване на нещата“, докато Вазовата се гради по начало върху спично-рационалното им описание и тълкуване от страна на разказвача.

Всe в тази връзка — още една забележка: характерно е, че лирико-пейзажният къс у Елин Пелин зазвучава преди своето разгръщане и продължава да звучи и след него, като много често се възражда в един втори, по-кратък, но по-силно лиризиран (и съответно по-силно метафоризиран) вариант. Обикновено първите една-две дискретни нотки от началото се развиват в цялостна мелодия, която замира в следващия пасаж, за да отекне с нова сила във втория, а понякога и третия лирико-пейзажен „връх“ на разказа.

„Вдовец“ е пример за такава лирическа вълнообразност на постройката. Първият лирико-пейзажен къс — хладната и ясна есенна утрин с чистото небе, тъмните гори на изток и сънната земя — прозвучава непосредствено след началните изречения на разказа. Но за да се възприеме цялостно този първи първи лирико-пейзажен момент, трябва да се прочете и началото: „Рано една света неделя, по черковната улица на горското селце Брестак бързо премина не по з н а т селянин, прескочи с тоягата си малката вадичка и в н е д о у м е н и е спре на широкия мегдан сред селото. Тук постоя, огледа н е р е ш и т е л н о б е з д о м н и т е дворища и с е з а м и с л и“. Вече завръзката е предварително леко заразена от настроението на пейзажа, който я следва: пустотата и бездомността на мегдана, недоумение и нерешителността на замисления непознат селянин подготвят читателя за хладната и строга чистота на есенното разбуждане, в което едничка земята е още топла — неразсънена, сама не знае какво точно става, само умилено, с някаква смътна надежда, гледа към слънцето. След пейзажа — отзвучават пак нотките на самота и отчужденост: о т н я к ъ д е изкачат момичета, селянинът ги запитва н е щ о (какво — също н е и з в е с т н о), но те го отминават, а „полянинът остана сам и чужд и пак в н е д о у м е н и е с е з а о з ъ р т а н а о к о л о“. Задава се старият воденичар, завръзката се разговор между него и селянина, и в определен момент лирическата тема от началото наново възкръсва в един втори лирико-пейзажен къс — с есенните баири и мокрото от слана лице на земята. Вторият пейзажен

момент е по-кратък, но по-обобщен и по-ударен по въздействие — по-силно метафоризиран: едва съзрени от героя, над баирите пада есенната тъга, а мократа земя се превръща в жена, която е плакала.

Така се поддържа, заедно с хубавия ритъм на прилив и отлив — непрекъснатостта на лирическото звучене, на вътрешния живот и оттам — целостността на Елин Пелиновия разказ. Лирическата вълнообразност и преливност стават и композиционен фактор, който крепи разказа като цяло.

Вазов осигурява друг род непрекъснатост на вътрешния живот в своите разкази. В тях няма „нотки“, които да се разгръщат и заглъхват като пейзаж-мелодия. Дори в неговите лирико-пейзажни импресии като „Капят листата“ или „Под есенните лъчи“ повтарящите се мотиви имат по-друг характер. Елегичният възглас „и тази песен (на водоскока) звучеше много меланхолично“, който се явява трикратно в „Капят листата“, принадлежи на разказвача, той е типично вазовска авторска оценка-окачествяване, един вид лирически извод от разходката му. Докато ироничното „а тъпанът тупаше — посред самата министерска криза“ („Под есенните лъчи“) не поддържа, а напротив, умишлено разбива плавния лирически поток и настойчиво, на три пъти, връща не към чувството, а към мисълта, към гражданския спор, към политическия въпрос.

Вазовите уводи („Дядо Йоцо“, „Наум“ и др.) също не представляват мотив, който предстои да се повтаря и разгръща в разказа. Те дават определена насока на мислите и на придружаващото ги чувство и намират своето потвърждение в събитията, които ще последват. Вазов пише във въстъпителния дял на „Наум“, след като съобщава къде и защо е бил на чужбина: „Най-последно и тия разходки, и тая музика и красотата на тия видове ми омръзнаха: домилия ми за България, домилия ми да чуя български език, да видя български лица, да дишам български въздух. Тъгата за Отечеството растеше у мене, колкото приближавах към срока на стоенето ми в Херкулесбад. Никога родната земя не е ни тъй скъпа, както когато сме далеч от нея. Колко по-тежко щеше да се чувства изгнаникът! Мицкевич в чужбина е казал: „О, Отечество, ти си като здравето: ценим те, когато те изгубим!“ Аз не бях изгнаник и при се това мъката ми приличаше на изгнаниковата. Най-последно когато влака ме понесе към Дунава аз си отдахнах с радост“. Между този увод — с високия патриотичен патос на автора и цитатите от Мицкевич — и историята на „локантаджията“ от Оршова няма лирически прелив, няма и второ лирическо отстъпление, което да повтори и развие горното. Но историята на действителния изгнаник Наум и на неговата нежна синовна привързаност към родината логически потвърждава авторските мисли и преживявания от увода. Читателят съпоставя положението на Вазов в Херкулесбад и думите на Мицкевич с положението на конкретния и реален изгнаник Наум, и от тази съпоставка изниква обобщаващият извод, откроява се идейният смисъл на разказа. Разбира се, в същото време читателят е дълбоко развълнуван, заедно с автора и той преживява остро съдбата на Наум: Вазов е мощен и щедър лирик с голяма заразяваща сила. Но не това въздействие осигурява пряко идейно-духовната цялостност, вътрешната непрекъснатост на разказа. Разказът си има една основна и отчетлива логическа конструкция от съпоставки и аналогии, която преди всичко го крепи и организира — и вече върху нея се наслаждава емоционалният



съпровод. Така е и с увода в „Дядо Йоцо гледа“: историята на дядо Йоцо е потвърждение на авторовите мисли и чувства от увода, който е подготвил читателят, разорал е, така да се каже, предварително терена чрез сравнението между дядо Йоцо и поколението, измряло преди да лъснат сладките лъчи на свободата. В „Тъмен герой“ обратното — съзнанието на читателя е обработено от историята на Ненко, а в послествието авторът ѝ прави нравствено-политически разбор, обобщава нейния граждански смисъл. Организаторът на разказа, в частност — на идейно-духовното му съдържание, е винаги авторът Вазов. Неговата винаги будна мисъл на свидетел и съдник наблюдава, съпоставя, обобщава положения, мнения, чувства, регулира яркия емоционален поток на разказа. Т а к а в а организация и може, и трябва да разчлени отчетливо повествованието, за да може то да изпълни задачата си. Вътре в рамките на това разумно и логично разчленение има място и за уводи, и за отстъпления, и за размисли, и за паралели.

Елин Пелин не разполага с такова място. И то не му е нужно. Както се каза вече, у него нещата стават и едновременно звучат — обяснения и посредници не са необходими. В това съчетание е най-големият секрет на неговия лаконизъм, на изиязната и лека простота на разказите му. В същото време тази едновременност на „звученето“ и „ставането“ не само пести новелистичното „време“ — тя е и една от опорите на здравата сюжетност, на събитийността на Елин Пелиновия разказ. Лиризмът се споява тутакси и непосредно с мястото, жеста, репликата, портрета — със сюжетно-фабулните елементи на разказа, както видяхме това с не един пример. Затова Елин Пелиновия разказ не се разплува в преживяването, въпреки че целият е просмукан от него, не се губи и мотае в лирическа мъгла. Сюжетно-събитийният му скелет стои неприкосновен, той крепи разказа композиционно и поддържа неговата яснота, мярка, естественост. Лаконизъм — лиричност — събитийност стават трите лица на едно и също художествено цяло.

Това органично единство на всепроникващ лиризм и ясна и здрава сюжетна конструкция е едно от най-големите и специфични качества на художника Елин Пелин. Наруши ли се мярата на това единство, веднага се понижава художествената сила на разказа. И нарушенията, доколкото ги има, са обикновено в дозировката на лирическата струя. Елин Пелин непрекъснато го влече да прави лирика — не случайно той цял живот пише лирически стихове. И не случайно те са слаби лирически стихове. С а м о преживяване, неопряно на събитие, незаземлено за случка, дава по-слаба творба при Елин Пелин. Най-плодотворно и естествено за него е неразлъчното единство на събитие и преживяване. Когато загуби пропорцията на това единство — губи и творбата, както е загубила например „Самодивски скали“, в които художествената мяра е нарушена по линията на една отвличена риторика и пресилена, изкуствена образност. Силният лирик Елин Пелин не може без епос: това, което става на село, без случка не може да бъде показано. . . Това е колкото закон на жанра (късия разказ), толкова и творческа природа на Елин Пелин.

При такова съчетание на лиризм и епичност Елин Пелин м о ж е да бъде лаконичен, без да обедини духовното съдържание на разказите си. Той м о ж е да мине без психологически детайлизации и пълнота на описанията, защото случката и местността сами разкриват своето вътрешно съдържание. Той м о ж е да вземе една вече назряла ситуация,

защото няма да бъде принуден да се спира, за да я тълкува и доразработва. Може да отреже ниско хоризонта на платната си и да пусне разказа по талвега на действието. И същевременно — той трябва да бъде такъв, защото и назрялата ситуация, и бързото действие, и лирическото саморазкриване не търпят друга трактовка, друга организация. Точно така, както Вазов и може, и трябва да отрязва високо хоризонта на своите картини и да спира на не едно пристанище, преди да стигне в края. Вазов и Елин Пелин и могат и трябва да бъдат такива, за да изпълнят своята задача и да спазят закона на собствената си творческа природа — което е едно и също у истинския художник.

Тази неделимост на „може“ и „трябва“ е един от главните белези на голямото изкуство. Всеки автор по своему я постига, изграждайки своя цялостност, своя убедителност, своя достоверност в обективно-вярното пресъздаване на действителността. И когато я постигне, той вече не е само талант, а и майстор: със свои творчески секрети, свое лице, свое мислене на художник.