

разкази — всеки от тях представлява отделно завършено цяло, годно да бъде възприемано и да въздействува съвършено самостоятелно. И връзката между тези „глави“ е само една степен по-тясна, отколкото между разказите на Антимовския цикъл например. Йовковите разкази нито са класически изолирани един от друг, нито пък се сливат така плътно, че да дадат класически монолитен роман, какъвто би могъл да стане „Ако можеха да говорят“.

Нито една връзка в тази книга не се завързва пред очите ни, нито едно начало не започва пред нас: не знаем кога и как е обикнала Василена (виждаме я направо годеница, после — направо вдовица), кога и как Захария започва да я задиря, откъде и при какви обстоятелства са дошли в чифлика Аго, Митуш, Чарин, Петър овчаря и кои са те изобщо, кога и как е създаден самият чифлик и къде собствено се намира той, и колко траят неговите случки и събития. Всичко в е ч е е б и л о, където и да отворим книгата. И. Йовков разказва тъй, сякаш читателят знае какво е било. Йовков не му представя нито герои, нито обстановка — той „се прави“, че те вече се познават и започва разказа сякаш продължава току-що прекъснат или изобщо непрекъсван разговор: „На нова година празнува именния си ден Васил Одаджията“ („Всеки с името си“); или „Като навлязоха навътре в полето, ловците оставиха пътя, излязоха всички напред в една редица, на пет-шест крачки един от друг, и тръгнаха направо“ („Лов с хрътки“). Така че всяка глава поотделно и „романът“ като цяло изправят читателят пред вече създадена ситуация и вече започнал процес: зачитайки книгата, читателят се озовава край реката, която вече тече, чийто извор е другаде, но по естетическа презумпция авторът си дава вид, че те двамата с читателя знаят къде ѝ е началото. . . . Както толкова други Йовкови творби „Ако можеха да говорят“ като цяло и всяка глава поотделно също по своему почват от средата.

Нито една връзка не е проследена — проанализирана в нейното развитие: Йовков и тук слага ударението върху готовия резултат, разчитайки на неговата пълна с внушение статика, без да търси динамиката, сиреч — причините и развитието му. Би могло, разбира се, да се говори за линията на Василена в романа. Погледнем ли я по-отблизо обаче, тя ще се окаже не „линия“, а „пунктир“: дори Василена не е проследена — проанализирана, Йовков просто я показва на няколко пъти пред читателя в четири-пет момента от живота ѝ и съответно в 5 глави от всичките 22 (Василена годеница, Василена — увлечена и прогледнала, Василена — омъжена, Василена — майка), т.е. в една поредица от готови състояния. И доколкото тези четири-пет момента са психологически (но не и фабулно) свързани помежду си, единствено за Василена би могло да се каже, че тя претърпява някакво развитие в романа.

Нито един от тези четири или пет момента обаче не е „атакуван“ фронтално — не е проанализиран пряко от автора: всички са дадени по повод и във връзка с друг момент, между, чрез, дори и за друга ситуация. Така в фабулен пунктир явно не е в състояние да стане композиционен скелет на романа, като организира епизодите, увлече ги в своята орбита и ги подчини на своя ритъм и своята логика. Обратното — Йовков подчинява Василенините епизоди на общоконфликтните, като ги разпръсва между тях, надробява ги и ги тушира така, че максимално да ги приравни към последните. В резултат се получава повествование-мозайка от горе-долу равнотежещи моменти от чифлишкия живот, между

които блещука нишката на Василенините. Тази мозайка е жанрово пъстра, както и приляга на една мозайка. Тук има и „разкази-натюрморти“ („Сутрин при изгрев слънце“) и „разкази-портрети“ („Скитник“ — за жълтото куче), и битови сцени, сякаш изписани от холандски майстор като „Лов с хрътки“, и тънки психологически етюди като „Сватбата на Василена“, и драми като „Господарят и Василена“ или „Последна среща“, и най-после — други, в които има и картина, и приказка, и психология, и лирика, и които трудно можем да определим другояче, освен като „мигове-състояния“, какъвто е „Нощен гост“ например.

Трудно може да се открие някакъв принцип в подредбата на тази мозайка. Само след най-внимателно взиране и с известна доза фантазия може например да се долови, че след първата зима („Всеки с името си“, „Сватбата на Василена“, „Борба до смърт“) и след една пауза може би от година, в която се запознаваме с жълтото куче, с Айа, с подвига на Аго — иде пролет („Гълъбът на прозорцата“), после лято („Вълчицата“, „Василена и господарят“, „Нощен гост“), после есен („При своите си“), после втора или трета зима („Лов с хрътки“, „Виелица“), после втора или трета пролет („Нов огън“, „Първеския“) и най-после — краят на лятото и на чифлика. Повече от ясно е, че Йовков не държи на тази скрита зад девет була последователност във времето и не тя държи романа. Пък и сама по себе си хронологическата последователност не може да свързва композиционно, ако не е подплатена с някаква причинно-функционална зависимост, ако появата на следващия епизод не зависи от развитието на предходния. Държи Йовковия роман не развитието, а статиката, трайното, непроменното. Не фабулата, а „рамката“, общия съсъд и общото лоно: чифликът. Единството на романа се корени във факта, че неговите разкази-глави са негови пози и ракурси, детайли от общата картина, мигове от големия миг, който, докато трае разказа за чифлика, сякаш е спрял в настоящето. Той е голямото „цяло“, чието многогласо, но хармонично звучене Йовков се стреми да предаде. И всички — от Галунка и Алашата, Балана и Чивгата, Ерофим и черната кобилка, които мирно следват течението, до Айа и Василена, жълтото куче или вълчицата които пръхат и се блъскат срещу него — всички по начало принадлежат на чифлика, на тази общност от „слуги“ — хора и животни, обработващи земята. Всички са живи части от неговия организъм и елементи от пейзажа му, всички следват неговия ход и се подчиняват на неговия ритъм. И вътрешната структура на „Ако можеха да говорят“ (на книгата и на отделните разкази) строго следват този принцип.

И наистина във всеки даден момент, епизод или глава героят от „Ако можеха“. . . (а това важи не само за героя) се оказва вписан в някаква по-обща орбита, участник в определена ситуация, точка в определена координатна система, която той изгражда на общо основание с другите ѝ одушевени и неодушевени участници и която го н а д м и н а в а , както цялото надминава частта и картината — своя детайл. Затова и героят нито може да бъде фокус, нито може да бъде „сам“ (Боянов — рефлектиращия герой на „Мечтател“ от 1920 г., който стои непрекъснато в центъра на зрителното поле на автор и читатели, в 1930 г. е вече изминат етап за Йовков, последна дан на новелистичната традиция). Композиционно той е винаги страна в някакво отношение — нечий обект, нечие видение, нечий партньор в една или друга форма и смисъл — винаги „в ситуация“, винаги е и субект и обект. Но същевременно във всеки отделен разказ той е достатъчен и завършен в себе си, независимо от малкото данни, с които го е снабдил авторът: така плътно

влиза той всеки път в момента, така неусетно поема и носи леко своя дял на част от цялото. Василена или Митуш от коя да е отделна глава-разказ са толкова з а в ъ р ш е н и , колкото Василена или Митуш от цялата книга: разликата е в по-голямото богатство и сложност на образа.

Чичо Митуш например е вторият човешки и композиционен стожер на романа: ако Василена е магията и чарът, любовта и поезията на чифлика, то чичо Митуш е неговата мъдрост и човещина. Но докато Василена падува и по своему търси, ако дори набелязва свой самостоятелен „пунктир“ в общия коловоз, то чичо Митуш представлява полюса на пълното сливане с чифлика, и композиционно, и по същество. Не можем дори условно да отделим няколко „негови“ момента, както можем да отделим няколко Василенини. Само една глава е „негова“ — смъртта му. Всякъде другаде — сиреч в още осем други, в които фигурира — Митуш е неотделим от хората и особено от животните на чифлика. И той, и те добиват лице само заедно и само един чрез друг. Ако „чифликът“ можеше да погледне себе си — би се видал с неговите очи, ако можеше да проговори — би говорил с неговите думи. И чичо Митушовата кулминация — смъртта му — е разказана с онази кротка епичност, с онази простота и предметност, които знаем от Василенината. Никаква нужда не изпитва Йовков да го снабди с прочувствена епитафия (както би направил Вазов), или да каже например, че чичо Митуш се връща в земята, която е орал, или друга високопарна баналност: още преди 10–15 години Йовков е оставил всяка риторика и почти се е простил с метафорите и фигурите — неразлъчното оръжие на Вазов и Елин Пелин. В последната фраза на тази глава, когато воловете с белите траурни кърпи са вече потеглили, Йовков казва: „Поразкъсаха се облаците, светна, откри се широкото поле. Бавно вървяха двете коли. Галунка плачеше“. Това е достатъчно. Читателят не осъзнава непосредно — а това не е и нужно — какво още освен предметното си съдържание носи този детайл. А вече го е усетил: чичо Митуш е при своите си, той се е слял окончателно.

Чичо Митуш се качва на покрива на господарската къща, за да отреже един клон от салкъма („Гълъбът на прозореца“). Но това е само поводът, който отключва цял един свят. Тук са еднакво и Галунка, с нейната мила и лесна добрина, и хаджи Петър — железният чифликчия, който плаче за хубостта на света, отивайки си от него, и циганинът, и бабата, и белият гълъб, и цъфналият салкъм, и зеленото поле, което опасва чифлика до хоризонта, и самият чичо Митуш — живата памет и мъдрост на този свят... За какво е този разказ — за отрязването на клона или за смъртта на хаджи Петра? Или за гълъба и ястреба? Или за чичо Митуш и Галунка? — Няма фабулен център в него, макар епизодите на хаджи Петра определено да натежават. Ако това бе „класически“ разказ за хаджи Петър, и ако неговата драма излезеше напред, разказът би придобил фабулен център, но би загубил простора и слънцето, пчелите и цъфналия салкъм и почти легендарните казани, в които се оглеждат гълъбите, ще изчезне и она бял гълъб, който „от ножа се отърва, а от орела не можа“, и който „може пък да е същият“: ще се разпадне единният и неповторим м и г , ще излезе неговото внушение за лъчезарна ведрина и безсмъртна хубост, в която човек живее и която наживява и човека и гълъба, за някаква обща хармония и обща съдба, чиято пътища са еднакво неизвестни за хора и животни, но която звучи наоколо, щом дадеш ухо да я чуеш... Няма и център по време: ако отрязването на клона и нападението на ястреба са в настоящето на чифлика, то всичко друго е или спомен, или предание. Сякаш чичо Митуш, качил се на покрива и зърнал

полето, съзира наведнъж и минало, и сегашно, и вярно, и вероятно, за да ги резюмира в известната си сентенция: „Може, на тоя свят всичко може.“

„Първеския“ е толкова глава-разказ за намирането на телицата, колкото „Гълъбът на прозореца“ — за отрязването на клона. Тук са еднакво важни за цялото „нивите и росата, лисицата и лисичетата, Ерофим с неговата незлобивост и детинска слятост с всичко живо, Галунка и телицата с майчинската им топлина, а по посока приказка и предание дядо — Обретен и змията в лозето, и селяните „от едно село Чурене“ . . . Пак миг, който диша едновременно с реалност и поверие, с хора и животни, пак сякаш нечие душевно състояние, в което светът едновременно се и възприема, и мисли. При това — със спонтанността и привидната нелогичност на нешколуваното съзнание (Ерофимовото в случая). Но логиката на аналозите тука е по-силна от логиката на умозаключенията: лисичетата например, които играят, и лисицата, която сякаш им прошепва „Бягайге, деца, хора!“ не са нужни само да характеризират Ерофим или за да допълнят пейзажа. Тяхното внушение отеква по-нататък в телицата, която пази теленцето си и още по-нататък — в Галунка, която го поема като новородено и го нарича „рождбата ми“. В с и ч к о е ведро, чисто, отчетливо в този разказ, в с и ч к и живописни доминанти излъчват младост и преснота; червената лисица, която се мярка на фона на зелените ниви; гъстата бяла роса, по която остават стъпки, като по сняг; долът е равен като корито, с чиста зелена трева, и там стои огрян от слънцето телицата; теленцето е чисто чк о и розово, с чисти копитца и черни очички като на сърна, и то гледа без страх и без да разбира нещо, също като дете; Галунка изтичва със светнало лице и живо отмята едната си плитка назад. . . Юнска свежест, сияние на младо лято и младо майчинство, на току-що роден живот струи от разказа от край до край. Разказът е споен образно-лирически, образно-асоциативно.

А от дядо Обретен (който фигурира в разказа не за да покаже колко е суеверен Ерофим, както функцията на Спасовата могила не е да изобличи суеверието на Елин Пелиновия дядо Захари) пък иде онази нотка на мечта и недоизказаност, на допускане и неточност — нали „на тоя свят всичко може“ — която разширява в още една, втора посока, звученето на разказа. На пръв поглед приказката за дядо Обретен е вмъкната нито в клин, нито в ръкав: така, без връзки и логика, по хрумване може да говори само Ерофим, какъвто си е смахнат и примитивен и следователно нейната задача тук е чисто характерологична. А връзка има. Със своя пример-доказателство Ерофим, който е възторжена душа, възразява на скептика Марин, който не вярва, че вълк не напада отелена крава: змията също е минала през човека, без да го ухапе, и цяло село нищо не ѝ е сторило — може и вълк да не направи нищо лошо на теленце. . . Вярва ли на подобни аналогии Йовков, както вярва Ерофим? Намирали са се критици, които почти са го обвинявали в подобни грехове (И. Мешеков). Йовков обаче слага тази аналогия не защото ѝ вярва, а — покрай всичко друго — и защото обича да оставя творени вратите след себе си. По-точно — не обича окончателно затворените врати, безвъпросните ясноти, веднъж за винаги решените въпроси. Не вярва на окончателността им. От какво се излекува добитъкът — пита се Галунка — от дъжда ли, от лекарството на ветеринара ли или от новия огън на ходжата („Нов огън“)? — Не си отговаря нито тя, нито Йовков. Читателят и тука остава сам да реши кои са причините на съвпадението, ако намери това за необходимо. За Йовков е достатъчно, че то излъчва внушение и му

създава определено единство. Чичо Митушовото „може, на тоя свят всичко може“ и дори Ерофимовото „ти знаеш ли, че към нас в едно село Чурене...“ — на своето равнище и за своя свят не звучат философски по-съмнително от друга една недотап ортодоксална реплика „на тоя свят, приятелю Хораций, има много неща, които. . .“

А ето „Нощен гост“, най-поетичната глава от романа. Като самостоятелен разказ той стои наравно с шедевровете „По жицата“, „Албена“, „Другоселец“. А може би и по-горе: няма Йовков разказ с по-сложна и по-незабележима вътрешна структура, с по-тънка полифония, с по-голяма простота и предметност. Нито една „красивост“, нито едно „поетично“ сравнение: миреше на сурово мляко, върлината, с която вдигат ведрата, лъщи от мас, кучетата се давят за суроватката, овцете се чешат. . . За най-красивия участник в тази нощна интермедия — звездата — се казва, че светела като въглен, пускала жици, смалила се била като точица. А само преди десетина години, в началото на зрелостта си, Йовков още сравнява Вечерницата с „едър скъпоценен камък“ („Грехът на Иван Белин“). Няма дори име тази звезда — няма ги и поученията за Керванджийката и Зорницата на леко стилизирания дядо Гено от „Вечерите“: чичо Митуш, Петър овчаря, Алипия Тарпанеца не са чели вечния календар на дядо Гено, те изобщо нищо не са чели. Тук хората са свършено неуки, те не и м е н у в а т звездите — не се о т д е л я т от тях като от обект за наблюдение. За разказа и за тях звездата е наравно с плета и коритото, детайл от общата картина, наравно с всички тя участва в общата ситуация и безшумно „работи“ в полумрака на развиделяването, от което изплува разказът.

Фактически нищо не става в тоя разказ — тук е още по-трудно да се определи за какво е той. За това — как се доят овцете в Добруджа? Или за Тарпанеца и кафявата овца? Или за Венда и Божил кехая? Или за това, че чичо Митуш е мъдър и благ, а Петър овчаря — още серт, още груб и недоверчив, макар че и той ще оемкне и помъдрее, когато вече няма да го има чичо Митуш, и в края на романа явно ще поеме неговата роля? — За нищо поотделно и за всичко заедно. Пак Йовковото едновременно загребване на няколко неща: Йовков бръква в „реката“, която тече край него и изважда пълна шепа — спира струите и улавя „мига“, а в ръката му се отцежда пъстрото съдържание на момента. И от тази пълна шепа той пак не измъква напред събитийно заредените елементи, за да ги размотае във фабула, в последователно развитие, както би направили Елин Пелин или Вазов. Обратното — ако има такива, той ги отдръпва във фон или оставя действителността им в потенциал, статизира ги. От Венда и Божил кехая може да излезе разказ, както от Хаджи Петър — роман или дори драма. А Йовков окастри всичко — оставя им само звученето, внушението, аромата, за да „парфюмира“ мига. Кулминация се набелязва и тук — в разказа на Алипия за Венда и Божил кехая. Но това пък не е кулминацията - развръзка на Вазов и Елин Пелин; а кулминация като висша точка на преживяването, като максимум на лирико-емоционалното напрежение на разказа, както е в „Другоселец“, „Албена“, „Стари хора“ и много други. Дори „фабулният“ пункт в разказа — търсенето на овцата — излъчва същото внушение на полу-приказка, полу-реалност, на поетически здрач, в който нещата губят точните си очертания и дневните си пропорции, говорят със загадки и се приемат по вероятност: кучетата не лаят Алипия, овцата стои като замаяна, един „нищо човек“ кара овчарите да въздишат и животните да вървят след него като омагьосани. И само по себе си като факт намирането на овцата (тази квази-раз-

връзка на разказа) въздействува по-слабо от начина, по който то се извършва от собственото си лирическо излъчване и неговата органична слятост с общото внушение.

Това е наистина „разказ-миг“ по предимство, изграден върху деликатното и съгласувано туширане на съставките, за да прозвучи хармонията на цялото. Той е еднотипен с „Гълъб на прозореца“, „Първескиня“ или „Стари хора“, макар да ги надминава, така да се каже, по жанровата си чистота, по силата и завършеността на изказа. Но в него има и нещо повече — един движещ се ориентир, един композиционен и лирически координатор, който те нямат: звездата. „Нощен гост“ се разпада отчетливо на три дяла (плюс нещо като епилог) в подчертана връзка с това — къде в даден момент се намира и как свети звездата: още е нощ, почва доенето — а звездите са струпани на гъсто, три от тях са наредени полегато една над друга и отпреде им като разпаден въглен свети друга, още по-голяма звезда (очевидно Орион и Сириус. . .); идва Алипия, почва да разказва за Венда, после за Божил кехая и за агнетата — а голямата звезда спира в зенита, сякаш слуша, и дълги лъчи като жици се спускат от нея; свършва приказката, развиделява се, свършва и доенето, Алипия си прибира овцата — а звездата е отишла далеч напред и едва се вижда смалена сега като точица. И когато овчарите подкарват стадото, чудят се този ли „нищо човек“ е дохождал при тях в тъмното и им е разказвал за моми и кехая: нощта е минала, изпълнена с легенди и сънни шумове и уплетена със звездни жици, само Митко се е търкулнал приспан от млякото — той продължава да сънува, за него звездата още грее, още плете дълги жици. . . Като че звездата наистина тегли невидими нишки и придвижва часовете и хората, и съответно те минават от ситуация в ситуация, от състояние в състояние, от миг в миг. И всеки миг носи своята мелодия и съответно — своята вътрешна структура и външни координати: всеки път хора, природа и животни застават в определено отношение, образуват определена физическа и духовна констелация. Някакво „космическо“ усещане за паралелно движение, за дружно вселенско преместване заедно с целия „звезден кош“ вее от разказа. Оттам — от дружното придвижване на хора, звезди, животни, на мигове и състояния, иде онова впечатление за ритмичност, що оставя „Нощен гост“. Всичко обаче е направено толкова дискретно, така умело е скрито зад видимостта на нещата, зад наивната предметност и невъзмутимия лаконизъм на повествованието, че у читателя остава само едно смътно, но дълбоко, почти телесно усещане за някакво стройно и незримо придвижване напред. Тъкмо това усещане може да сигнализира за наличието на подводно течение в разказа и така да стане повод и отправна точка за анализа на неговата вътрешна структура.

„Нощен гост“ представлява един нов и може би последен вариант на Йовковото сложно композиране. Към бавния разказ — наниз от епизоди и обстоятелства, от отклонения и паузи, сред които фабулно-действената струйка с мъка си пробива път („Последна радост“, „Мечтател“ до голяма степен „Съд“, „Дядо Давид“); към „кръговата“ постройка на „Индже“, „Шибил“, „Най-вярната стража“ и пр. с техните начала от средата и сложни вгвания назад и навътре; към преплитането на две и повече сюжетно-тематични линии, явно както в „Песента на колететата“ или скрито както в „През чумавото“, към краткия „разказ-ситуация“ (ако може така да го наречем), в който кулминацията-развързка избледнява пред кулминацията-преживяване („Албена“, „Другоселец“, „По жицата“, отчасти „Стари хора“) и навсякъде — при все по-намаляващото значение на фабулно-причинните връзки и растя-

щата роля на паралелите, аналогите, едновременността, т. е. на взаимотекването по родство и съзвучие като свързващ фактор, като невидима арматура на повествованието, — „Ако можеха“ прибавя своя принос: „разказът-миг“.

Наглед по-прост от него няма. Разказва се само а л и ч н о т о: онова, което е на мястото или възниква с е г а в съзнанието на героите. Няма връщания, фабулни скоби, сюжетни преплитания, няма и внезапни извисявания, върхни моменти — тук лирическата мелодия модулира, но не се сменя, нито прави резки скокове. Още по-малко — случка в собствен смисъл на думата, за която да се разкаже: би рекъл човек — не разказ, а описание. Но към елементарността на това „описание“ Йовков върви двадесет години.

Когато той тръгва, у нас — с Вазов и после с Елин Пелин — е в разцветта си класическият разказ, чиято ядка и организатор е събитие и всичко останало се разгръща съобразно неговия ход. Този ход е очистен от вторични наслоения и паралелни линии, взет е в главната му целенасоченост съобразно с това, какво от случката иска да подчертае авторът. Защото разказвачи като Вазов и Елин Пелин, при всичките им различия, се стремят — у Вазов това е осъзнат дълг, у Елин Пелин е непосреден импулс от преживяното — да дадат свое отношение, свой анализ и извод от разказаното. Йовков обаче е сякаш обсебен веднъж за винаги от чудото на света и човека, от тяхната сякаш и непроницаемост, от фантастиката на ходовете и странността на съвпаденията им, от дълбокото единство и закономерната свързаност на всичко съществуващо, които той усеща, без да може да си ги обясни — и не желаейки да ги обяснява. И прави добре, защото колкото пъти се е опитвал да им даде квази-социални или религиозни обяснения, толкова пъти е търпял крах като художник. Органично за него е именно това прекланяне пред света и човека такива, каквито се представят пред погледа, тая почуда пред загадката и красотата им и непрестанния стремеж така да разкаже за тях, че те да застанат и пред читателя сякаш сами, сякаш без посредник, в своята първична недокоснатост и неразгаданост. Той не иска да ги тълкува — той иска, внушавайки ги, да ги остави сами да ни заговорят на своя нечленно-разделен език. И той търси непрекъснато адекватни форми на това свое светоусещане и на този си стремеж като художник. Различните композиционно-структурни решения са израз на този стремеж плюс обективните изисквания и възможности на сюжета и материала. „Вечерите“, „Легендите“, „Ако можеха“ бележат пътя. Дори когато на преден план трябва да излязат епични по мащабта си образи („Легендите“ например) Йовков, без да накарни тяхната монументалност, едновременно внушава и тяхната обвързаност с други ясни и неясни фактори, със съзнателни и несъзнателни мотиви — тяхната н е и з ч е р п а е м о с т. Около Йовковото казано и назовано — постъпка или герой — има сякаш магнитно поле от неказано и неназовано, излъчващо внушението, че нещата са по-големи от видимостта си, че те не се изчерпват с това, което показват, както айсбергът не се изчерпва с частта, която се вижда над водата. Всеки от големите разкази на Йовков демонстрира по свой начин и степен това съчетание на казано и внушено, основавайки своя художествен ефект и композицията си върху тяхното съзвучие.

Що се отнася до „Нощен гост“, характерно, е че той е построен направо върху о т р я з ъ к о т в р е м е — върху определен момент, „миг“. Няма нужда Йовков да тушира фабулността, да изгласква случката на заден план — случка няма, има само отделни действия. Доенето на овцете и рязането на

клони не могат да дадат случка, те само отграничават мига, бележат контурите на момента. И Йовков чисто и просто разказва какво има в този интервал от време — описва съдържимото му. С каквито и лупи да гледаме това „описание“, трудно ще открием веществени улики за авторовото отношение, за неговата естетическа оценка. Авторът не е оставил такива. Няма дори тропи — няма например метафори, които да ни посочат с какво съотнася и в какъв аспект вижда, следователно как естетически оценява своя обект авторът. В съвършено редките сравнения също няма нищо от неговата субективност: те са, първо, предметни и второ — движат се главно в кръга на обективно даденото в описвания момент, или в кръга на опита и духовните възможности на самите герои. „Поетично“ само по себе си, т. е. носещо самостоятелен лирически заряд, е преданието на Венда, трогателна е сцената с агнетата и Божил кехая, мило е заспиването на Митко. Но вън от цялото те си остават неразразил се заряд, поетически потенциал. Вътре в цялото обаче те почват да звучат — потенциалът им се реализира — и заедно с тях зазвучават всички други съставки. И незабележимият плюс, който превръща нотките в разгърната мелодия и хармония — това е вътрешния резонанс в разказа, стройната съгласуваност на лирико-живописните акценти и движенията, дружно-ритмичното преминаване от състояние в състояние, за които става дума няколко пъти: т. е. самата лирико-композиционна структура на разказа. Колкото и странно да звучи, но авторът — като направляваща субективност — е най-вече тук, в структурата. Тук се е „скрил“ Йовков, и отгук дърпа нишките на своята система — регулира логическата струя, координира звученията — т. е. организира своя „м и г“, без да „вижда“ някой. Ехото връща звука многократно порасъл — а „Нощен гост“ е изпълнен с вътрешно ечене. Като че ли в този разказ Йовков е осъществил най-пълно своята мисъл за „музиката на цялото“. Както сам казва, той е петимен да я чуе цял живот, и тази музика отеква във всичките му зрели творби, но тук тя звучи във всичката си сила и в чистия си вид, без странична помощ. Тук неподвижността струи и резонира, а плътността е озарена извътре. Най-статичният Йовков разказ — разказът, в който съвсем нищо не става — е и най-раздвиженият ритмично, най-предметният и най-лиричният. И едно „описание“, направено от „нищо нещо“, почва да звучи като поема.

Като цяло обаче „Ако можеха да говорят“ представлява доста широк диапазон от отсенки в композиционните си и структурни решения. Редом с „Нощен гост“, „Първеския“, „Гълъбът на прозореца“ стоят техните антитипи: „Два врага“, „Вълчицата“, „Лов с хрътки“ или Василенината поредица. В тях още е важно как ще завърши двубоят между кучето и вълка или между Давидко и вълчицата, и кой път ще поеме Василена: развързката е все още фактор, и фабулността е жива, макар и по йовковски приглушена. От друга страна, разказите-мигове имат в романа свои двойници — разказите-картини: „натюрморти“, „жанрови сценки“, „портрети“. . . „При изгрев слънце“ и „Дивачка“ например са описания на птичия двор в чифлика (първият — какво вижда Ерофим рано сутрин, докато си дялка нещо; вторият — какво вижда Галунка, докато храни птиците и се грижи за насадената гъска). Същата неподвижност, в която нищо не става, същата постройка върху отрязък от време, както в „Нощен гост“. Само че — не „миг“, а „картина“. Живописната фактура е много по-плътна и отчетлива, няма доскритно транспониране в по-висша сфера — няма подводни течения и космичен лъх, звезди и предания не водят разказа отвъд и нагоре, той стои твърдо отсам и във всекидневието. Показателно е, че в тези разкази едно-

временно липсват и ритъмът, и лиризмът на разказите-мигове. Това са именно словесни натюрморти: в тях решително преобладава непосредствената жизненост, материалната плътност, телесната непрозрачност. Тяхната сила е в точния рисунък и в жизнерадата непосредственост на органичния живот. Най-„духовен“ тук е паралелът между дивачката (патицата — самотна майка) и Галунка, на фона на добродетелната гъша двойка. Но този паралел е съвършено експлицитен. Той не е внушен — прави го изрично самата Галунка като свое наблюдение и логичен извод, И с това логическият кръг се затваря, въпросът е изчерпан. Т. е. Галункиното сравнение си остава в сферата на „видимото“ и „казаното“.

„По-малката сестра“, „Шутият вол“, „Скитник“, „Бялата Алаша“, „Някога“ биха могли да се нарекат разкази-портрети (на Ая и сестра ѝ, Комура, жълтото куче, черния жребец) и същевременно характеристики на хората, които работят с тях. Епизоди, обстоятелства, живописни детайли са подчинени на тази задача, по начало пак „описателна“. Много нещо би могло да се каже за психологическата тънкост и дълбочина, за човешкото съдържание — второто лице на тия животински портрети, за пределното дори за Йовков съчетание на предметност и дълбочина, на езиков лаконизъм и смислова обемност: по своему тези портрети също са направени от „нищо-нещо“. Особено най-тънкия и най-дълбокият от тях — на жълтото куче. Пълната си реализация обаче разказите-портрети също постигат в рамките на цялата книга (пак там получават вътрешна перспектива и по-скромните от тях „натюрморти“). „Романът“ е тяхното цяло, което освобождава второто им — човешкото звучене и вътре в което те реализират своя естетически потенциал, в пълния му обем, смисъл и функция.

А като цяло романът е замислен и построен по-скоро по типа на разказите - „мигове“ и „картини“. Той има тяхната структура и носи тяхната свръхзадача. И това си е един голям миг — един неопределен отрязък от времето на чифлика, продължаващ няколко години. Както вече се каза, „Ако можеха да говорят“ не представлява последяване на нечие развитие, нито лично, нито на чифлика; той е „описание“ на онова, що може да се види вътре в този отрязък от време, досъщ както в „Пред изгрев слънце“ или „Нощен гост“ например. И тъй като, строго погледнато, развитие в романа няма (а времето се мери чрез промените, чрез развитието), — мигът спира, статизира се: той се превръща в картина. Отделните глави са като отделните моменти-ситуации на този голям миг и същевременно — като отделните детайли на едно голямо живописно платно — картината на „гnezдото“ или ако щете — „портрета“ на чифлика. Това е миг, застнал в картина, и картина, чиято плътна фактура трепти от вътрешно струене. Как е било построено това гнездо ние не знаем — заварваме го вече готово, остава да го разгледаме. И разглеждането му съставя романа. На края му присъствуваме, и този край е разпадането на чифлика. Каква по-голяма промяна от тази — би могло да се възрази. Но този край иде отвън, като готов резултат от неразказаната борба на други, чужди на гнездото сили, затова и се разразява почти изневиделица. Тези сили са почти толкова чужди за гнездото, колкото е телеграфът за дядо Давида или войната — за Антимовския хан. Затова и Йовков е оставил развитието на чифлика като собствено — а като такава той вече е чифлик, а не „гнездо“ — изцяло зад завесата. Краят на чифлика — имот на Захария и Севастаца, повлича със себе си и края на чифлика — гнездо на работещи хора и животни, на „слуги“. Но освен пресичането на края

между тези два свята няма нищо общо нито в романа, нито по същество. Докато вървят успоредно, те съществуват и двата, щом имотът засече гнездото — убива го. Убива го също така нелепо, грозно, изневиделица — „отвън“, както нелепо, грозно, изневиделица и „отвън“ войната убива Антимовския хан. А Йовков пише роман за гнездото, не за имота. За имота би могло да се напише друг роман и сигурно — от друг автор.

Структурата и композицията на „Ако можеха“ отчетливо отразява и това положение. Личното отмъщение на Севастияца например е красноречиво загатнато, но и си е останало само намек за човешката страна на собственическата драма. От този намек също би могъл да излезе роман, но пак — друг роман, пак не за гнездото, а за брака по сметка, не за слугите, а за Захария и Севастияца. Те не са членове на гнездото, а негови господари, и човешкото съдържание, което те носят, се различава твърде много от онова човешко съдържание, което носят слугите. Оттук — от обективно верните съотношения в романа, при дадената „целева установка“ (в центъра му да застане гнездото на слугите, идейно-художествената стабилност на „Ако можеха да говорят“. Този роман е вътрешно стабилен не защото в него няма изненади и изключителни събития, постройката му е здрава не само защото следва някаква своя иманентна логика; а защото неговата художествена логика се покои — през система от множество междинни звена, през една сложна художествена опосреденост — върху обективната логика на света, за който той разказва. Не винаги и не напълно става така при Йовков, но в случая миърката е улучена. Тази стабилност може да се покаже и докаже чрез анализа на романа; и в същото време тя се усеща непосредно от читателя като общо впечатление за вътрешна устойчивост, за здравина и логика. Затова не се учудваме, когато Йовков разказва най-подробно как тепа гъсокът от радост, че е станал баща, а минава с две фрази продажбата на чифлика. Неговият поглед — а заедно с него и нашият — е другаде: той бърза да се върне при слугите, при овчарите и говедарите, при овцете и воловете, за да нанесе последния детайл в голямата картина — сцената на прощаването — със същото спокойно и широко вписване на частта в цялото и със същата съдържана и стройна лирическа оркестровка, както във всичките „картини“ и „мигове“ на „Ако можеха да говорят“.

Интересно е да се отбележи, че Йовков както не си прави илюзии относно причините за края на чифлика, така не си прави илюзии относно човешките, нравствените ценности в него. Последните са разпределени по една подчертано-социална стълбица, чиято категоричност би направила чест на Елин Пелин; горе са слугите, долу — господарите, до тях — високо платените наемници, както бихме казали днес. . . Всекиму е отмерено своето — точно до грам. Ако у господаря мръдне нещо човешко, ако в сърцето му бликне безкористна струйка — Йовков честно я отбелязва, и още по-често я заобикаля с античовешкото, със собственическото: красноречив пример за това е портретът на хаджи Петра, който чичо Митуш и Галунка излепват, буквално редувайки положителен щрих с отрицателен, като в последна сметка отрицателното остава изцяло за сметка на хаджи Петра, а положителното — поезията — в трите си четвърти се отделя от него и се слива с общото лирико-философско звучене на разказа. Дори Галунка, при всичката ѝ мила женственост, получава по заслуги: нейната добрина е лесна добрина, Галунка е слаба, мека, повтаря като ехо съмнителните оценки на мъжа си и не иска да види какво стои зад неговите машини. Наистина първият ѝ порив е винаги да направи добро на човека;

но нерядко излиза, че на дело нейната милозливост и добрина замазват грубостта на Одаджията и подслаждат горчивия залък на слугите, за да го глътнат по-лесно („Първескиня“ например). Тя няма силата на сестриния си характер, на Василена, която сама търси, сама бърка и сама намира пътя си. Дори в користната съблазън да стане господарка на чифлика Василена е по-безкористна от винаги безукорната Галунка, която нищо не смее да си пожелае, но винаги следва желанието на по-силния. При това Василена се блазни не толкова от собствеността, колкото от възможността да си остане да живее и работи тук, както си знае, където е отрасла и където е работила с увлечение не защото е било нейно, а защото тази работа е била за нея естественото ѝ състояние, радостта и пълнотата на живота. Тя се заблуждава и лъкатуши, но компромис със себе си не прави и лъжата не приема. А Галунка не се заблуждава и не лъкатуши — тя винаги стои на завет под крилото било на мъжа, било на господаря, и там върши своите мили и лесни добри дела. Тя се ласкае от мисълта, че приличала на Дивачката. Всъщност на Дивачката прилича много повече Василена: Галунка не би се осмелила сама да стане майка и сама да изведе патетата си от зеления буренак, където се въдят змии, т. е. веднъж да бравира гъшето мнение и втори път — да отстон греха си и децата си.

Василена е и повече господарка на себе си, отколкото Галунка, тъкмо защото е повече слугиня от нея: и по социално положение и по душевност тя е по-близо до слугите, отколкото до собствениците. Като слугите тя принадлежи на „гнездото“ — и тя и те се трудят не само за единия хляб, защото „то е тъй, гладни няма да останем (т о г а в а — все още!) — казва Петър овчарят, — ама птичката ходи, ходи през морето и пак се връща, дето ѝ е гнездото“. Дори и най-големият „фармасонин“ измежду всички — жълтото куче — и той ходи де ходи, пак в чифлика се връща. . . Тия аргати и говедари о б и ч а т земята, добитъка, работата си не само за хляба, а и защото то е тяхното човешко дело, творчеството им; те биха искали да се трудят и да умрат в него както чичо Митуш, и тъгуват когато тяхното дело се разпада и гнездото им се разтуря. Докато собствениците му не го обичат — нито Севастица, нито Захария: те нямат към него отношение като към свое дело. На днешен език бихме нарекли чифлика на слугите „трудов колектив“, за тях и за онова време — и за Йовков — той е „гнездо“, дом и хляб, люлка и гроб на работещи хора, животни, птици, на „слуги“, както точно и спокойно ги нарича Йовков на езика на онова време. Но цялата поезия на човешкия труд и характер остава при тях, при слугите, дето има обич и безкористие, има и вътрешна свобода, следователно — достойнство и щедрост, красота и творчество — има ч о в е щ и н а. Тук, при тях се разгръща богатството на човешката природа, безразлично дали у хора или у животни, с еднаква у едните и у другите прелест на спонтанната изява, която не рефлектира, не съзнава себе си и още по-малко — цената си. Хора и животни са субекти току-речи на едни и същи преживявания, показани или предполагаеми, еднакво носители на човешки качества: ако Митуш е мъдър и благ, то Комура е она, на чието яко рамо винаги можеш да се опреш; ако Василена е магия и красота, порив и поезия, то Айа е цялата пламък и устрем; ако Аго е верността и дълбочината на човешката обич, то жълтото куче е може би актьор и художник, може би чудак и мечтател и естествено — малко паразит, бялата врана сред тия хрисими труженици. . . Често животното като характер надминава човека: у вълчицата има трагизъм, на какъвто Галунка не би била способна, жълтото куче

е нееравно по-сложно от един Давидко например, а Захария не може да стъпи на нокът на петела дори. . . Хора и животни непрекъснато се напомнят едни други, те са като уплетени в мрежа от по-близки или по-далечни прилики и паралели: Василена и Айа, Дивачката и Василена, Галунка — Василена и Айа — черната кобилка, Комура и Аго. . . Да си спомним как делнично и величествено умира Комура и как делнично и величествено умира чичо Митуш. И двамата отиват при своите си. При чичо Митуш воловете вървят бавно, светва слънце, провижда се полето; при Комура дъждът спира, всичко светва измито и зелено, а скелетът му се белее като корубата на потънал кораб и орли слизат и се подемят наоколо му (нещо от смъртта на Толстоевия Холстомер: нито за последния, нито за Комура или чичо Митуш може да се каже „напразна смърт“, още по-малко „напразно са живели“. . .). Повече от ясно е, че Йовков не е художник-анималист, както не е и битописател: съвършеното познаване на домашните животни и на бита в добруджанския чифлик са подчинени на задачата да се предаде неговата нравствена атмосфера, човешкото му съдържание. Йовков раздвоява света на slugите между хората и животните, за да може, обединявайки ги, да прозвучи по-внушително и по-богато хармонията на този свят. Пак паралел — този път и характерологичен, пак загребване на две струи, за да протече потокът на разказа по-богат и по-дълбок. Само че този път паралелът не е композиционно обособен в две успоредни повествователни линии, протичащи от началото до края. Той вниква отново и повсеместно при всеки нов случай и ситуация, обикновено от само себе си, понякога — от коментара на чичо Митуш или с негова помощ. Има в „Ако можеха да говорят“ едно генерално разместване на пластове, плановете и гледните точки, една всеобща траспозиция на неща и отношения — така, че всичко в тоя роман (животни, хора, природа, обстановка) да се подведе в крайна сметка към човека и човешкото. Действия и преживявания са сведени до първичната стихия на човешината, в нейния неразчленен и поради това още по-внушителен патриархален стадий, в който могат почти на едно равнище да взаимодействуват словесно и безсловесно, живо и неживо. Всичко участвува равномерно в общ и те ситуации и се вписва на общо основание в общото платно, всичко е потопено в един лирически синкретизъм и диша дълбоко и пълно поезията на патриархалния труд. Животните са очовечени и хората имат чистотата и дълбоката естественост на животните — докато наоколо им неживата природа безумно следва движенията на живота — това е главният паралел, който държи романа, голямото протичащо от край до край взаимоотношване, което изпъква „мига“ на чифлика и отзвучава във всеки негов момент поотделно. Затова в този хармония дребнолите на бита — а „Ако можеха да говорят“ е изтъкан от битови дребноли — звучат мащабно, отекват като в храм, както простата селска мелодия отеква с друга сила и звучи с друга изразителност, когато е хармонизирана.

Верен на себе си, Йовков иска своите слуги не само добри, той ги иска и поетични, дори величествени понякога. Щом са негови герои, на тяхна страна трябва да бъде не само доброто, а и красотата, възвишеността, поезията. Те можеха да си останат обаче и плоски като нравоучение, да не беше Йовков организирал и синхронизирал дълбокото лирическо ехо помежду им. Техните жестове можеха да изглеждат и дребни, да не беше ги заобиколил с неподвижността на цялото, на фона на която всяко движение добива значимост. Йовков внимателно настройва своите съзвучия и съще-

временно следи някой да не надскочи рамките на съсъда, нищо да не наруши равното течение на реката. Една мряна риба играе във водите ѝ и разбива струите ѝ: Василена. Но бръчиците скоро се изглаждат и Василена изкача от гнездото само за да свие редом с него второ гнездо, да създаде свой „чифлик“ със същия дух и нрави, със същата хубост. Нищо не стърчи над средната човешка норма: чичо Митушовата мъдрост е само кондензация на старата селска човещина, на нравствения опит на поколенията, а като Василена би постъпила всяка силна духом и разумна селска жена — би прозряла, би впрегнала конете и би си заминала (съответно Йовков не споменава за никаква суматоха в чифлика по този случай — инцидентът приключва с половин фраза: докато чакали да научат какво е станало, пристигнал селянин и съобщава, че Василена и Велико вече са се оженили). Индивидуалната смърт нищо не изменя в чифлика: един умира — друг го замества, няма го Комура, но плугът върви, отива си чичо Митуш — идва Ерофим като работник и се очертава Петър овчаря като „мъдрец“. Никой не се развива — героите показват себе си в една, втора, трета ситуация и слизат от сцената. Промените са включени в непроменността. Те засягат частите, не — цялото, изчерпват определен момент, не — всичкото време на чифлика. От край до край т р а е само чифликът. Той разгръща пред очите ни своето неизменно сегашно, живеейки сякаш в някакъв вечен *praesens historicum*. И могъщата неподвижност на това сегашно завладява читателя. Това е реалното б а в н о време на някогашното село — то именно стои зад бавното време на Йовковия чифлик. Йовков е намерил литературния еквивалент на това реално време, чиито темп и ритъм отекват в темпа и ритъма на чифлишките „мигове“.

Изобщо а д е к в а н н о с т и ц я л о с т н о с т еднакво характеризират този полу-роман, полу-цикъл. Целият опит на Йовков, цялата му чувствителност като художник са били мобилизирани, за да се изгради тази максимално стройна и максимално адекватна структура, съчетаваща епична статика с лиричен трепет, плътна живописна фактура с вътрешна озабоченост. Мащабът на човека у добруджанския селянин — една задача сама по себе си принадлежаща на идеалния свят на писателя и на съдържанието на творбата — Йовков постига и внушава по начало чрез своеобразната и сложна структура на творбата си.

«МУЗИКАТА» НА ЦЯЛОТО

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИЛА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ¹

Искра Панова

1

Връщането към Йовков — след Вазов и Елин Пелин — винаги буди остро чувство за неговата обособеност като художник.

Когато сравняваме Вазов и Елин Пелин естествено е да боравим с прилики и разлики, да говорим за закономерна крачка напред в развоя на късия разказ. Стигнем ли до Йовков, всичко това почва да звучи твърде общо и приблизително. Крачката напред и тук е налице. Но при него тя не е само крачка напред, а и крачка „встрани“. Приликите и разликите тук се оказват по-косвени и по-дълбоки, тъймо защото са сложно опосредени от художническата обособеност на Йовков. Наистина и Йовков се е опирал на Вазов — поне дотолкова, доколкото се е опирал и Елин Пелин. И Йовков, макар че прописва разкази десетина години след Елин Пелин, строго погледнато, няма друга национална школа и друго наследство зад себе си, освен Вазовите, а и друг пример редом със себе си — освен Елин Пелиновия. И все пак Йовков упорито, сантиметър по сантиметър, двадесет години под ред пробива с в о я художническа пътека все по-настрани от вазовско-елинпелиновската магистрала. И читателят усеща, че отделните съпоставки между тях и него биха дали още по-малко, отколкото между Вазов и Елин Пелин, ако не са минали през разбирането за цялото; че преди да се разлага на прилики и отлики, — тъймо Йовков повече от всеки друг — трябва да бъде почувствуван в неговата своеобразно усамотена, в сравнение с първите двама, почти затворена художническа система.

Но вместо да избързваме с обобщения, по-разумно е да се обърнем към текста.

¹ Статията е продължение на „Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков“, публикувани в сп. Литературна мисъл, кн. 2 и 3 от 1962 г.

Затова, когато отново разтвориш Йовков¹, най-напред те поразява не другата тематика, проблеми, сюжети, герои — оня свършено различен и своеобразен йовковски свят, от който няма откъсване, потънеш ли веднъж в него. Най-напред те поразява свършено другият ритъм и неразлъчно свързаният с него друг строеж — на фразата, епизода, на целия разказ. Преди още да сме успели да вникнем в сюжети и проблеми, преди да сме възприели характери и герои, другият ритъм и свързаната с него друга интонация удрят, така да се каже, по сетивата ни и ние още от първите фрази усещаме, че сме се сблъскали с някакво качествено различно, на друга закономерност подчинено художествено цяло. Ако спонтанното читателско възприемане на Йовковия разказ би могло да се разложи на своите съставки и ефектът им да се регистрира експериментално, както сеизмографът регистрира земния трясък — твърде е възможно най-напред отклонение да даде впечатлението от ритъма, интонацията, постройката. Няма значение, че у повечето читатели тази сеизмограма би останала неосъзната: свикнали сме, особено при прозата, първо да насочваме вниманието си към „разнителите“ от по-висш резред — фабула, сюжет, герои, характери — и да пропускаме покрай съзнанието си такива „от само себе си“ разбиращи се фактори като ритъм, строеж, интонация на фразата или разказа. Но те са реална съставка на творбата и реален фактор при възприемането ѝ, независимо от това дали ги регистрираме на екрана на ясното си съзнание или не.

Вече стана дума² за началата на Елин Пелиновите разкази. Да се вслушаме сега, като ги съпоставим с Йовковите в някои от тях вече с оглед на ритъма и строежа на фразата.

Ето как започва Елин Пелин например: „Рано в света неделя отец Игнатий се метна на своето пъргаво врано конче, прекръсти се, излезе из широките манастирски порти и се спусна надолу към полето да обиде ниви и ливади“ („Пролетна измама“).

А ето как започва Йовков: „Като излезе от Еньовото кафене и се запъти към дома си, сърдит, с разперени ръце и с издадени напред рамене, като че се готвеше да се бори с някого, агата стигна до прелеза, който беше между неговата къща и къщата на съседа му, един проход, като малка уличка, през която се влизаше отзад в двора му“. („Ревност“).

Елин Пелин: „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле погъна в мрака, сякаш изчезна и се предаде на дълбока почивка под монотонния напев на жаби и шурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе“ („Косачи“).

А Йовков: „Когато искаше да си спомни как додоха и как се заредиха злочестините в къщата му, Вълкадин си мислеше и за оная вечер през август, когато, след като отвяха, сред хармана светна като злато голям куп жито, а на изток, през плувналия прах се показа, червен месецът („Вълкадин говори с бога“).

Плавно и бързо тече мисълта у Елин Пелин, разгъва се просто и прозрачно — по-просто и по-прозрачно сякаш не би могло. Словесната фактура не се дори усеща — толкова е лека „плетката“ на фразата.

¹ Става дума по начало в тези бележки за зрелия, намерилия себе си разказвач Йовков, примерно от „Песента на козелетата“ (1920—1923—1925 г.) нататък.

² Вж. Литературна мисъл, кн. 2, 1962, Бележки върху стила на Вазов, Йовков и Елин Пелин.

А Йовковите начала не са лесни дори за четене, камо ли за асимилиране. Редом с Елин Пелиновата бързоструйна, лекокрила реч те тъпчат на място като спънати, като насечени, някак странно усукани около себе си: човек има чувството, че започват от средата и завършват с началото. . .

Дали причината не е в дължината на изреченията? Факт е, че срещу едно Йовково изречение често стоят по две-три Елин Пелинови, и това безспорно дава своето отражение. Но ето — „Той спря до малкото мостче, пи вода, стоя дълго, и като никога не се върна обратно дома, а прегази реката и се упъти към близката наша нива, дето се люлееше току-що вретенила ръж, в чийто вълни се обаждаше пъдпъдък и над която играеха малки перуруди“ (Елин Пелин — „Старият вол“) — то е по-дълго от „Случи се тъй, че когато Христо Месечката влезе в Антимовския хан, там нямаше никой и той вместо да седне, изправи се при вратата и почна да си прави цигара“ (Йовков — „Врагове“ 45 думи срещу 29). Ефектът обаче остава комай същият — дългото „Белчово“ изречение се чете по-леко от краткото „дядо Христово“. Причината не е в дължината, тя е в строежа и ритъма на фразата, съответно — на мисълта и образа.

Елин Пелин си строи фразата възможно най-„нормално“, сиреч възможно най-близко до средния тип писано изречение, до синтактичната норма, до граматически „правилното“: подлог с неговите пояснения, сказуемо — с неговите, допълнение — с неговите. Това е класически рационалната, класически четливата конструкция, с леки вариации — обикновено с някакъв ийверсия от най-простия и най-често срещан вид — я сказуемото ще излезе напред (както е в приведеното начало на „Косачи“, на „Закъсняла нива“ и др.), а обстоятелството („Рано една света неделя. . .“, „В сиромашкия двор на нане Стоичко. . .“, „Веднъж. . .“ и т. п.). Но грамадният брой от Елин Пелиновите изречения започват с подлога. Практически това ще рече, че читателят още от първа дума се ориентира за кого или за какво ще се разказва — че е налице първата предпоставка за леко и бързо възприемане. В първите две страници на Иглика“ от всички тринадесет изречения (без пряката реч) десет започват с подлога (Малкото стадо. . . Весело звънче. . . Животворното слънце. . . Шестнадесетгодишната Иглика. . . Някои от овците. . . Иглика Овците. . . Детското ѝ лице. . . Тя. . . Малкото звънче. . .) и само три с обстоятелството (В нея. . . На една полянка. . . Изведнъж. . .). Тази поредица от еднотипно-леки фразови начала би звучала дори монотонно, ако не се начупваше от чудесните Елин Пелинови реплики, но най-главното — ако не хармонизираше така пълно с оная ведрина и свежест, с прозрачната чистота и безизкуственост на героинята, на пейзажа, на цялата атмосфера в разказа.

Когато пише сложни изречения, Елин Пелин по правило избира пак най-простия и лек строеж — с ъ ч и н е н о т о сложно изречение, при това богато с глаголи и ярко оцветено с прилагателни, скрепено с най-простата връзка — „и“, и по-рядко с „а“, „но“ или с по някоя и друга запетая (виж приведените откъс от „Иглика“).

Друг много характерен белег — повечето от неговите сложни изречения имат е д и н подлог: И г л и к а върви, преде, подвиква на овците; о в ц и т е идат при нея, ближат ѝ ръцете, гледат я, искат ѝ утеха. . . Колкото и да е дълго подобно изречение, от колкото и прости изречения да се състои, колкото и определения, приложения, пояснения да има субектът на действието или самото действие, все пак той — субектът — е е д и н, и всичко останало така ли иначе се отнася все до н е г о, характеризира

все неговте постъпки, облик, държане. Излишно е да се изтъква колко се улеснява по този начин възприемането на подобна фразова цялост. Читателят няма нужда да прави нови логически връзки, връзката е една и всичко се наслоява върху нея, а като се прибави и вече споменатата особеност — че още от първа или почти от първа дума читателят знае кой е смисловият фокус на изречението (слънцето, овците, Иглика, звънчето), защото знае кой е подлогът — възприемането ѝ се ускорява и облекчава още повече.

Най-после, един трети и най-съществен белег, пряко противоположен на типичния йовковски строеж: Елин Пелин не обича да преплита в едно и също изречение две или повече логически линии — да обединява различни положения и действия, да проследява едновременно разгъване на няколко смислови нишки. При него стадото е пръснато, чопли, шуми и блее; слънцето пръска топли вълни; звънчето дрънка и пее; едн а фраза изчерпва едн а линия на действие и спира. Ако дядо Христо Месечката беше негов герой, а не Йовков, Елин Пелин щеше първо да го накара да влезе в хана и да види, че няма никой; а п о с л е (тук може да направи пауза — да тури точка) да излезе, да се спре при вратата и да започне да си прави цигара. Сиреч, да изтегли в една хронологически права линия редицата действия, вместо да сплете всичко това в едно кълбо от едновременно дадени положения от причини и следствия, като ги обедини с едно „случи се тъй, че“ и накара читателя да си ги представи и разбере всичките именно като едновременни — както прави Йовков. У Елин Пелин „засичането“ на образи, мисли, ситуации става не вътре във фразата, а м е ж д у фразите и фразовите целости, между отделните епизоди, картини, ситуации, моменти. Вътре в Елин Пелиновата фраза по правило владее логическо „единоначалие“, логическа „еднолинейност“. Едн н носител на действието — едн а поредица от действия — едн а логическа, образна, емоционална линия на развитие: такава е обикнатата, най-характерна и най-честа вътрешна схема на Елин Пелиновото изречение.

Огнositелно най-голяма сложност на фразата Елин Пелин стига в разкази като „Вдовец“ или „Спасова могила“, където портретът преминава в пейзаж и обратно. Но вгледаме ли се, ще открием и там същата лека, еднолинейна смислова и синтактична структура: подлог — сказуемо — допълнение, без връщания назад и вгъвания навътре, без смислови скоби и възли. Майсторството на Елин Пелин е в лекотата, неуволимостта на прехода между два последователни момента, не в сложната плетка на цялото.

Затова и Елин Пелиновата фраза се разгъва като навито на руло картина: стремително и плавно-последователно. Действия, образи; обстоятелства се редят едни след други в един и същи ритъм, който рядко се счупва: начален тласък, разгръщане, повишаване, успокояване. А приниждащите едно след друго прости изречения се възприемат като един вид еднакви части на голямото съчинено изречение — те са все действени атрибути на единния субект, все етапи на неговото прогресивно изявяване. И обратно — отделният пасаж се възприема почти като едно по-дълго сложно-съчинено изречение, с тази разлика, че на мястото на евентуалните запетайки стоят точки и многоточия. И тук, и там образите се нанизват безпрепятствено на една логическа ос, следват една логическа нишка и изчерпват една ситуация.

Мисълта на художника Елин Пелин се движи по най-кратката права не само в разказа като цяло, но и в отделното изречение. А най-кратък в изречението е диагоналят на действието — на прогресивно-хронлогическото му разгръщане, без завои, преплитания и отклонения встрани. Компози-

цията на цялото е дадена в композицията на частта и ритъмът на разказа отеква в ритма на изречението.¹

По начало същата проста и отчетлива езикова и логическа структура има и Вазовата фраза. Много по-богата с пояснения, обособени части и причастни конструкции, с по-развити и по-подчертани смислови и образни градации, Вазовата фраза се отличава с широко раздиплени цветисти периоди и с една улегналост и често пищност на изказа, каквито трепетният лирик Елин Пелин няма и не бива да има. Погледнато най-общо обаче, това са разлики количествени — по строеж и ритъм. Вазовата фраза е принципиално еднотипна с Елин Пелиновата, със същата права логическа и действена линия, само че по-дълга и по-обогатена с детайли.

А Йовковата фраза е построена върху друг принцип. Далеч не навсякъде, разбира се, може би не и най-често: характерното не означава непременно и най-разпространено.

Да почнем от главното. У Йовков има една жилава, специфична неговаси тенденция, полярно противоположна на Елин Пелиновата и Вазовата: не да разлага ситуацията или момента на съставните им части и да ги разпределя в отделни изречения, а да сплита в е д н о техните логически и сюжетни нишки; не да нанизва последователно-хронологически действия и положения, а да ги дава в тяхната едновременност, в тяхната свързаност и съвместност, вътре в рамките на едно и също фразово цяло. „Еднопосочният“ израз не го задоволява — той все гледа да сплете в един възел няколко образно-смислови нишки, да тръгне едновременно от няколко точки, за да засече вниманието на читателя от няколко страни и така да изгради един усложнен, многодиплен образ. И неговата фраза заприличва на една малка координатна система от няколко пресичащи се — по време, по подобие, по взаимовръзка и пр. — образно-смислови линии. Вълкадин мисли за злочестините в къщата си и едновременно — за августовската вечер, а тя дръпва още няколко нишки — вече са отдели — на хармана святка купът жито, червеният месец изгрява на изток. . . А всички тия четири или пет нишки са сплетени в един логическо-асоциативен възел: кога и как са дошли нещастията в тоя дом.

Още по-усложнена например е словесно-логическата структура на началото на „Най-вярната стража“: „Между братята от манастира Св. Троица, наричан от селяните „Клепалото“ защото, скрит в гората, никой не го виждаше, но често чуваха да се звъни там, пръв по ученост и крепкост на вярата беше Драготѣ.“ Това, че Драготѣ е пръв по ученост и крепкост на вярата — централната мисъл в изречението, която ще въведе във фабулата на разказа и поради туй е изтласкана в края на фразата — е спрегната с мисълта за манастира, който се казвал Св. Троица, но всъщност не го наричали така, а „Клепалото“, защото — пак нова мисъл — манастирят е скрит в гората и селяните не го виждат, само чуват звука на клепалото, възприемат го предимно слухово — та затова го наричат „Клепалото“. . . Читателят, особено ако току-що е чел Елин Пелин или Вазов, изпитва желание да хване

¹ Тези и следващите най-общи впечатления от стрсежа на фразата не претендират за точност и изчерпателност, още по-малко — за езиковедска компетентност. Точният и пълен анализ на езиковия стрсеж изисква специални методи на изследване, опрени на солиден лингвистичен апарат — нещо, което не е нито по силите, нито в задачите на настоящата статия. Тук става дума за някои най-общи и най-очевидни тенденции в най-ярките им и, така да се каже, самоочевидни прояви, в най-едрите им очертания — тенденции, които не се нуждаят от по-специални и по-подробни доказателства.

тая омотана в кръг фраза, да я разчлени на отделните ѝ изречения и да ги изтегли едно след друго в една логическа права, всяко с мисълта му и според мисълта му — да възстанови, така да се каже, логически и граматически „нормалния“ ред на мисли. Елин Пелин може би така би и написал: еди къде си има манастир Св. Троица; той е скрит в гората, не се вижда, само клепалото му се чува; затова селяните то наричат „клепалото“; и в тоя манастир живее монахът Драгота, който е еди какъв си. . Но подобно начало би зазвучало в съвсем друг ритъм и друга интонация, и този друг ритъм би изискал, особено при такъв чувствителен и придирчив художник като Йовков, по-друга постройка не само на фразата, но и на разказа като цяло, друг ред и темп на разгръщането му — нещо, с което тъкмо Йовков най-малко би се съгласил, защото н е м у то не върши работа.

Такива „уплетени“ фрази се срещат не само в началото на Йовковите разкази — има ги и вътре, в хода на повествованието, особено при обрат на действието, при нов етап в разказа, съответно — при нов фабулно-сюжетен дял. Например в „Сенебирските братя“: след като, както си му е обичаят, се е върнал назад и разказал предисторията на случката, Йовков пристъпва към самата случка — сбъдването на Халил ходжовите думи, и пише: „Случи се тия дни тъй, че не само дядо Щерю, но и всички селяни, които носеха снопи от нивите, или пътуваха с каруците с из пътищата — а всички пътища в тая широка равнина като че се въртяха все около двете високи дървета сред нея — не можеха да не приказват пак за Сенебирските братя, и приказваха сега повече, отколкото всеки друг път.“

Любопитно е, че у Елин Пелин имаме точно обратното явление: той пък разлага дори едновременните действия и положения на отделни кратки и прости синтактични (и съответно смислови и образни) единици, и ги нарежда последователно една след друга. Така е разложил и подредил би например сложния миг, когато Иглика вижда горския стражар за първи път: (1) „Иглика се уплаши и засрами. (2). Тоя непознат стражар тя виждаше вече два пъти из гората. (3). Преди него тук вардеше дядо Мартин, когото Иглика познаваше добре. (4). Той беше стар, добър, нисък и слаб. (5). Никак не приличаше на тоя млад, едър, висок човек с черни, големи мустаци, с очи, светещи като на горски звяр“: кълбото от мисли и вълнения, които изведнъж са нахлули у Иглика, е размотано: отделните жички са изпънати и завързани една за друга в стройна логическа верижка. Докато един Йовков би ги усукал така, че да се не познае къде е началото и къде — краят им. Йовков властно тегли към обединяване: неговият анализ е даден в синтеза му, а частите — в цялото.

Тъкмо отгук, струва ни се, иде тази толкова характерна склонност на Йовков да започва изреченията, пък и разказите си именно със синтактичната в р ъ з к а — със съюзите „когато“, „като“, „щом като“, „докато“, „както“, „след като“, „колкото и да“, „още като“, „още докато“, „ако и да“ и пр.: все връзки, изразяващи едновременността, съвкупността, взаимосвързаността на явленията, на онези сложни целисти, в които те реално са обединени и в които реално застават пред очите на наблюдателя. Йовков сякаш се пази да не наруши сложната цялост на явлениято и неговото също така сложно — единно и многосъставно — въздействие върху нас. И той сякаш се стреми да ни накара да ги възприемем в тази им сложна цялост — наведнъж, а не последователно, синтетично, а не аналитически — в сложната им статика, а не в постъпателното им движение. Тези негови съюзи в началото на фразата са толкова характерно йовков-

ски, че действуват буквално като условен сингал — достатъчно е да ги зърнеш в текста, за да си помислиш, че това е Йовков и да се настроиш съответно за по-нататък.

Оттук и тези толкова типични и толкова естествени за Йовков сложни съставни и най-често сложни смесени изречения (наистина по-сложни от тях едва ли някой друг е оставил в нашата литература), в противовес на Елин Пелиновите сложно съчинени. В тях мисълта криволи и се извива, почва от средата и се връща към началото, раздипля се и пак се закръгля, разгръща се и пак се затваря в себе си. Последното не е само метафора: Йовковите изречения наистина почват от средата или от края, защото почват от подчиненото изречение — а не от главното, от съпътстващите явления — не от основното: „Щом пътят отмина края на лозята, изви между двете старовремски могили и заслиза надолу, пред очите на Палазова се откри цялото Антимово, разхвърляно, пъстро, полузатулено от овошки, насечено от белите линии на каменните огради“ („Частният учител“). . . .

Затова и толкова често ние узнаваме кой е смисловият център на фразата (героят, фабулно важното действие или обстоятелство) едва към средата или в края на изречението. Така е с Драгота от цитираното начало на „Най-вярната стража“, с Агата от „Ревност“, с новината, която накарала всички отново да заговорят за „Сенебирските братя“, за да не привеждаме нови примери. Сякаш същественото за Йовков не е да посочи главния носител на действието или двигателя на сюжета, да оголи смисловия център на фразата или пасажа, а да внуши тяхната свързаност с всички други обстоятелства и детайли, да ги покаже като почти еднакво важна с тях част от едно цяло, от някаква микросистема от връзки и зависимости, от неща и явления. И неговите изречения стават дълги не от натрупването на пояснения, обособени части, частични конструкции, еднакви части — срещане от еднолинейното разрастване и разгръщане на образите и действията, както при Елин Пелин или Вазов. А — от стремежа му да дава нещата заедно, свързани и едновременни, като сложни мисловни и образни целости.

Още една любопитна особеност, пряко свързана с горното.

Йовков естествено има и къси изречения, има и съчинени, и праволинейно разгънати. А все пак, в голямата част от тях звучи същият „спънат“ ритъм. Липсва им плавното издигане и снишаване на интонационната вълна, така характерна за Елин Пелин и Вазов; липсва им онова хармонично разгъване и закръгляне (нелишени от тържественост при Вазов), онова свободно уравновесяване на частите и лека симетрия в разгръщането на фразата — точно толкова, колкото е нужно, за да не се автоматизира и обезцвети възприемането, да не дотегне на читателя. Ритъмът може да се ускори или забави, но не и да се спъне, фразата — да се скъси или разрасне, но не и да се уплете. Тъкмо така пише Елин Пелин. След поредица от по-кратки речеви единства идва едно по-разгърнато и по-спокойно; след изброяване на белези и действия едни до други, отделени само със запетая, идва последното, заключителното, присъединено с едно „и“, „но“, „а“ и затова звучащо именно като финал, като заключение и успокояване на фразата. Класически образец в това отношение би била „Иглика“, ако всеки Елин Пелинов разказ не беше също толкова класически. Ето един откъс от „Старият вол“ — разказ, който между другото с тържествената си размереност, с богатата си фраза доста напомня Вазов:

„Всяка сутрин Белчо ставаше, отърсваше се от сламата, облизваше си натърпналите от лежане места, излизаше из под сайванта и тръгваше към реката да пие вода. Той вървеше бавно, спокойно, равнодушно и държеше главата си гордо, сякаш съзнаваше великото дело, което е оставил зад себе си.

И със своите хлътнали хълбоци, с красивите си рога, на които стоеха нашите китки, с чистотата на космите си, с цялата си едра господарска фигура, той будеше почит и всички се спираха да го гледат.“

Твърде характерно и за Елин Пелин е това разделяне на фразата на две уравновесяващи се, често почти равни половини — свързани и съвремененно разделени с по едно „и“ (най-обикновеният съюз у Елин Пелин, най-честият и най-изразителният за него): „Отец Кирил лежи неподвижно на кревата в тъмния ъгъл на широката си килия и едвам диша. В почернелия иконостас над главата му мъжди кандило и немошната светлина гони по стените неясни сенки“ („Братя“). Или: „Скоро грамадното дърво се заляло страшно и се наведе. Разтреперяха се смъртно клоните му и дънерът изпраща сякаш извика от болка. Убитото дърво се наклони бавно и падна на поляната с трясък и проклетие“ („Нане Стоичковата върба“).

Това „и“ внася успокоение и симетричност, то разделя и обединява по най-простия възможен начин, не позволявайки нито струпване на образи, нито насичане на интонацията. Сякаш грижата за едно своеобразно синтактико-ритмическо „благозвучие“, съзнателно или не, е ръководела автора, когато е строил фразата си.

Йовков обаче показва подчертана немара към подобно благозвучие. Главното разгръщане, люлеещият ритъм на интонационните издигания и спадания, уравниовесеността на частите явно не са главната му грижа. За неговите сложно-смесени изречения това е повече или по-малко естествено. Но любопитно е, както казахме, че той съумява да „спъне“ и своите кратки, но прости или съчинени изречения. Най-често — като премахва тъкмо онова елинпелиновско „и“ (и изобщо съюза), което внася плавност, успокоение, симетрия. Ето: „Казака разбираше от работата си, як беше, пъргав“ („Мора“). „После се върна в къщи, беше спокойна, приказва с Галунка“ („Ако можеха да говорят“). „А Дафин работеше както трябва, ходеше в къра, връщаше се“ („Скитник“). „Грива падаше и въз челото му, над очите, погледът му беше див, пламнал“ („Ако можеха. .“).

Или — като обединява чрез запетая в едно съчинено изречение две прости, които Елин Пелин например би разделил с точка, тъй като те изразяват действия и положения, не особено тясно свързани помежду си, носени при това от различни подлози: „Тъмно беше, кално, пътеката, дето бяха са срещнали, беше тясна“ („Скитник“), „Галунка им изнасяше мамуленни зърна, ядяха двамата“. („Ако можеха. .“). „Тоя човек препускаше с всичките си сили на коня си, кой можеше да бъде той?“ („През чумавото“) „Изведнъж откъм мотора нещо забуча, запухтя пара, димът, който биеше от железния комин, затупка по-силно, по-често“ („Мора“).

Какво има тук? Не свободно изреждане-съединяване на действията, качества, обстоятелствата — а наслагването им плътно едно до друго, почти едно върз друго; не разделянето на двата или повече субекта на действието, на два или повече момента чрез естествените и наложителни за Елин Пелин или Вазов паузи с точка, а гъсто изплетена фраза без пролуки, без логически и езиков луфт, без издигане и снишаване на ритъма, с кратки и почти равни по дължина и интонация късове.

Колкото и парадоксално да звучи това, тези кратки, плътно изидани изречения са всъщност вариация на дългите и усуканите, трансформации на сложно-смесените. Само че — изидани „на сухо“, без хоросан — без граматичните и смислови връзки помежду им, без тъкмо онези „когато“, „щом като“, „както“, „случи се тъй, че“, „ако и да“, които и разгръщат, и свързват Йовковата мисъл в дългите изречения. Това е своеобразният и характерен йовковски фразов лаконизъм. Той е резултатът не на смислова едносложност, както при Елин Пелин или Вазов — не на това, че едно изречение изразява една мисъл, едно действие, качество, положение — а на „спресоването“ на няколко действия, положения, образи в едно изречение, като се спестяват връзките помежду им. Оттам иде онази ненадежност на съпоставките и съседствата, неочакваното сближаване на не близки по смисъл явления: редом с дрехите, които Джумалията е ушля на чичо Митуш — Галунка плаче; редом с общоцененото „Казака разбираше от работата си“ или „Дафин работеше както трябва“ — конкретно физическото „беше як, пъргав“ или „ходеше в къра, връщаше се“. Читателяското внимание пак е атакувано от няколко страни. Трудността сега не е в това — да възприеме едновременно няколко логически връзки, а — да възприеме едновременно няколко съобщения, без да си помага с връзките помежду им. Връзките са изпуснати — трябва да се подразбират без думи.

Трудна простота, труден лаконизъм. Получава се стегнат и строг контур, пестелива, предметна фраза, наистина със съдържание, маркирано обаче с по една дума. Фраза с такава постройка естествено не може да има плавен, волен ритъм — няма къде да се разгърне той. Но очевидно за Йовков по-важна от ритмичната плавност на фразата е нейната смислово-предметна наситеност. Що се отнася до изразната сила, до емоционалното внушение — тя си ги пази, те не са по-слаби от Елин Пелиновите, само че са други — с други средства постигнати и на други задачи подчинени.

Така че Йовков, четен след Вазов и Елин Пелин — това е не само друга мелодия, а това е друг настрой и друга хармония. . . Необходимо е — както когато чуеш нов композитор, след като дълго време си слушал другигиго — едно цялостно пренастройване на възприемачия апарат, за да разбереш какво говори новият автор. Йовков сякаш предава на друга вълна, рисува с друга перспектива, въпреки че пише за селяните като Елин Пелин и говори с езика на същата диалектна област, от която е и Вазов, както сам отбелязва с топлота и свенлива гордост.

*

Разбира се, би могло да се възрази: друг ритъм, друга интонация и строеж — но защото са други характерите, проблемите, сюжетиката, т. е. онова, което се разказва. По начало вярно, но не и точно: вярно само в последна сметка и само погледнато най-общо. Защото, „преди“ да се свърже с конкретната тема, сюжет, герой, проблем, Йовковият ритъм, който като в зародиш носи в себе си постройката на фразата и разказа, е вече дълбоко свързан с най-общия замисъл и общото светоусещане на художника, от които той извира, с конкретната за даден замисъл лирическа настройка на съзнанието, с вълната, на която ще предава в момента неговият духовно-емоционален творчески апарат. И едва „след“ като тази връзка е вече изплетена, върху нея почва да се наслаждат все по-конкретни

зирацията се сюжет, героите, образите, с постепенно оформящото се конкретно съдържание на конкретния разказ.

Характерно е, че Йовков принадлежи към онези художници на словото, у които тази често пъти дълбоко зарита в образа връзка с ритъма и композицията излиза наяве, напира и се налага от пръв прочит.

Характерно — и не случайно.

„Чувството, което туря душата в движение — споделя Йовков с проф. Сп. Казанджиев¹ — се преживява най-напред с неговите музикални елементи — основна линия, повече или по-малко сложна, ритъм, темпо. После идват образи, подробности, работа над композицията, но през всичкото време се държи връзка с чувството, с неговата основна линия, с ритъма и темпото му“ (к. м.).

А другаде: „Аз дори когато пиша работите си, смятам, че те стават толкова по-съвършени, колкото повече ги приближавам до музиката, колкото в композиция, в образи, в изрази, в общ ефект постигам едно еднство, една хармония, която сякаш ми звучи съвсем определено“ (к. м.).

Доколкото ни е известно, никой наш прозаик не е говорил с такава определеност и така изрично за музикално-ритмичната страна на творческия процес и така сигурно не я свързвал с чувството, от една страна, и с композицията — от друга. Чувство — ритъм — композиция (в най-общия смисъл на думата) сякаш са трите лица на единното и едновременно градене на творбата, от най-далечното ѝ начало, когато са налице само замисълът и ритмизираното чувство, до завършека на образното и сюжетно оформяне. За един поет това е, така да се каже, професионално естествено. Но ето че по начало буквално същото говори за себе си прозаикът, който при това не е от благозвучните, леещи се майстори на словото. Но ритмичност далеч не се покрива с плавност и благозвучие.

Обикновено Йовков взима перото след дълго обмисляне и подробна предварителна подготовка и разказът се ражда след редица мислени и писмени варианти. Понякога — по-рядко, Йовков може да започне, имайки в главата си само сюжетното зърно, когато образи, характер и техните взаимоотношения още дремят в него. Ала нито натрупаният и обработен материал, нито „зърното“ могат да оживеят, ако не е бликнало чувството, заявява Йовков. И това чувство винаги му звучи като музика. Защо — „като музика“? Защото за Йовков чувството е винаги ритмически организирано, има си свой темп, основна интонационна линия. Дали чувството е радостно или сръбно, меланхолично или ликуващо — това в случая Йовков не засяга. За него то е музика, защото има определена ритмична структура, определен ред на приливите и отливите, определен строй на интонациите и темп на разгръщането си. Тази ритмична настройка извира от чувството, и пак тя го храни и поддържа в същото време. Това е онази предварително дадена и необходима за Йовков ритмично-емоционална цялост, в чийто широки рамки ще расте и ще добива плът, ще търси и намира своето лице разказът. Тя именно осигурява ритмико-лирическата непрекъснатост и цялостност на творческия процес и на самия разказ, толкова важни за Йовков. Ритъмът буди, улеснява, храни, твори творческия процес — той също, наред с другите фактори. Без усещане за тази предварителна цялост Йовков не може да пише. Вътре в тази рит-

¹ Вж. Сп. Казанджиев, Среци и разговори с Йовков.

мико-емоционална цялост и под нейно въздействие почва дробенето, раздиплянето, „размножаването“ на творческите клетки-зародиши и от тях се оформят образи, епизоди, отношения — разказът расте наведнъж и нацяло, едновременно от всички страни. При това — нещо извънредно характерно за Йовков — със същата едновременност и сложност на растежа, която отличава и отделната фраза. Защото общата ритмико-емоционална нагласа храни и фразата, и разказа като цяло. Тя обединява строежа на отделното изречение със строежа на творбата, езика — с композицията.

Това не е само авторско самонаблюдение — авторът би могъл да се излъже. То е обективно закрепено и документирано в строежа на самия разказ — естествено с още по-голямо разнообразие на отсенките и вариациите, отколкото при отделната фраза.

Каза се вече, че в сравнение с Елин Пелин, който взима случката в самата ѝ развръзка или само миг преди развръзката, Вазов нерядко почва разказите си „отдалеч“. Но колкото и отдалеч да тръгне, той върви към целта право, без отклонения и връщания. За Йовков пък би било по-точно да се каже, че той започва разказите си „от страни“ или от „средата“ — досъщ както изреченията си. Той взима героя в момента, когато неговият прелом вече зрее, но о щ е не е узрял — в „средата“ на процеса или случката — и веднага се връща назад, за да му разкаже предисторията, после пак подхваща нишката, размотава я било до край, било с още някое връщане, и завършва с финала. Получава се нещо като сноване напред-назад около началото, което всъщност представлява средището в развоя на описваното събитие. Разказът расте, както бубата мотае пашкула си — едновременно във всички посоки и все по-гъсто.

Показателна е в това отношение композицията на редица разкази в „Старопланински легенди“. Когато „Шибил“ започва, хайдутинът вече слиза от Сините камъни; зад него е срещата с Рада, неговите подаръци и нейното „много здраве“, бягството на дружината му, прошката на кърсера-дарина и обещанието на Велико кехая; пред него — слизането в Жеравна, капанът в Черковното кафене, плаحوвете на майка му и на Рада, колебанията на бея, неговата и Радина гибел. А с е г а — сиреч в началния момент на повествованието Шибил стои на крътопътя на съдбата си и на разказа, премисля всичко отново и Балкана сякаш го пита — „на къде“? Най-сложният вариант на този тип „кръгова“ постройка като че ли дава „Индже“ — неговата драма гъмжи от събития и перипетии и се разгръща за много по-дълъг период от време. Когато разказът започва, Индже е пак там, където е бил п р е д 16 години — пред Урум-Еникьой, мястото на най-тежкия му грях — лежи в палатката си и мисли: з а д н е г о с а неизброим низ от кланета и пожари, юрушът връз Жеравна, срещата с Пауна, съсичането на нейното и неговото дете и изчезването на Пауна, куршумът на Сяро барутчията и кървавата мора след това, която го кара да не спи нощем и да мисли. П р е д н е г о — неочакваното оставяне на Урум-Еникьой непокътнат, срещата със стареца под цъфналата слива, разправата със старите му съюзници — и новият Индже, новата му дружина, новите му планове и мисли, радостното влизане в Урум-Еникьой и възмездие от ръката на сина; а м е ж д у т я х, в една композиционна скоба (която, трябва да се признае, не е най-хубавото в разказа — звучи и служебно-условно, и сантиментално-изтъркано, пък и напомня Петко Тодоров дори по езика) — споменът на баба Яна Калмучката, който трябва

да намекине — твърде прозрачно — за тайната на нейния уродлив храненик, синът на Индже и Пауна. . .

Не всички Йовкови разкази имат толкова отчетлива „кръгова“ или „средишна“ постройка, не всички почват от средата и се насновават между началото и края. Но всички така или иначе „бъгат“ от правата линия, от прогресивно-хронологическото и еднолинейно разгръщане на сюжета, така обичайно за Вазов и Елин Пелин. Ето „Асие“, писан доста по-късно от „Старопланински легенди“, много по-кратък и по-прост композиционно от „Индже“ например. Но първо — разказът започва не с някого от движещите случката герои, не с Асие или с Мурад, не дори с бащата на Асие, а с едно от немите ѝ свидетели — селянинът Лютфи (както Йовковата фраза често започва от съпътстващото обстоятелство, а не от подлога или глагола). Цели две страници Лютфи вади вода, гледа наоколо и си мисли колко му е хубав кладенецът, докато гълъбите хвърчат над горчивите кладенци и върбата спуща вейките си като косите на момиче. На третата страница идва Ибриам Чаушоолу да пийне от сладката му вода и обажда, че е хванат Мурад. Едва оттук — от третата страница — разказът се задвижва, но назад, към предисторията на това хващане. Най-после докарват Мурада и той скача в кладенеца — разказът тръгва напред. Но сега пък, докато вадят Мурада, насъбралите се селяни успяват да си разкажат и за падането на Касап Османовото момче, и за лудия Пенчо, и да се посмеят — все неща вмъкнати, нямащи нищо общо с фабулата и развързката — докато най-после идва красивият като песен йовковски финал: Асие вика, и само нея чува Мурад, и само нея послушва.

„По жидата“ е един от най-стегнатите Йовкови разкази. Но и той всъщност се състои от едно голямо фабулно вгъване „навътре“ и назад: от разказа на бащата на болното момиче, предшествуван от това, как го вижда и претегля в ума си Мъканинът и последван от това, какво вижда пак Моканинът, когато отива до каруцата и разменя няколко думи с майката и болното.

Йовков изобщо има много начини да избегне „еднопосочността“ на повествованието, правата линия на действието. Той може да разшири уводните ситуации на разказа (в каква обстановка, при какви свидетели или второстепенни участници ще се развие случката) до там, че те да се закръглят почти като самостоятелен разказ-битова скица. Такъв е „Другоселец“ с богатата, многогласа картина на кръчмата, с разговорите за берекетя и препирните на селяните. Разказът може да започне с дълга прелюдия от размисли и спомени на героя, достатъчно богата и завършена и като портрет, и като преживяване, за да задържи сама по себе си вниманието на читателя („Съд“). Може да преплете сложно и дълбоко главната сюжетна линия с поредица от епизоди, които да набележат като с пунктир един успореден втори сюжет („Песента на колелетата“, където линията на Сали Яшар е преплетена с линията Шакире-Джапар). Може — и Йовков го прави твърде често — да вмъкне в хода на повествованието спомени, епизоди, истории без никаква фабулна връзка с разказваното („Първеския“ — за змията и дядо Обретен, „Нощен гост“ — за Венда и Божил кехая, „При своите си“ — за Индже Стоян и воловете му, и много други). А може и да завърти като в калейдоскоп епизоди, картини, ситуации, както е в „Постолови воденици“, където всичко и всички — Марин, баба Ана, дядо Иван, Върбан, керванджията — се върти около една ос: къде ходи, какво прави, как изглежда Женда през очите на другите.

А в някои от по-ранните му разкази, където Йовков още не е овладял нито сложността на „Индже“, нито простотата на „Ако можеха да говорят“, действеността е преодоляна по най-простия начин: чрез мудността на повествованието. Черта по черта, епизод по епизод, описание след описание, пласт след пласт, в едно бавно и подробно натрупване на елементите се изграждат „Мечтател“, „Дядо Давид“, „Последна радост“. Действието тук общо взето се разгъва прогресивно-хронологически. Но то върви толкова бавно, автор и читатели се спират на толкова места, за да видят или чуят едно или друго, толкова малко са промените — толкова малко нови неща стават в тия разкази — че те едва кретат, сравнени с бързоногите рожби на Елин Пелин или внушителния марш на Вазовите. За тази им особеност трябва да се държи сметка, иначе разказът може да остане недоразбран.

И така — дали в кръг или на зигзаг, дали почва от средата или от края, дали с връщания и скоби или чрез многократни напастявания — Йовковият разказ расте бавно, по една сложна композиционна схема, в също така бавен и усложнен ритъм, твърде различни от Вазовите и Елин Пелиновите. В тази композиция страничните — по отношение на „случката“ и особено на изхода ѝ — епизоди тежат почти толкова в общата система на разказа, колкото самият изход. Нима е толкова важно да се знае например в какъв кладенец ще скочи Мурад, („Асие“), та е трябвало цели три страници да се посветят на него? От гледище на факта и развързката Мурад има точно толкова шансове да се удави в горчива вода, колкото и в сладка; толкова би послушал Асие от кладенеца на Лютфи, колкото от всеки друг кладенец. Но — не и от гледище на лирическа атмосфера, на настройка и въздействие върху читателя; сиреч — не от гледище на разказа като относително самостоятелно, по свои закони създадено и живеещо художествено цяло. . . Ако гълъбите не отлитат и долитат, ако върбата не спуща вейките си като момиче, ако Лютфи не се радва мъдро на света и на собствения си щастлив жребий в тоя свят — да върши добро, да дава сладка и хубава вода на хората, ако хорската тълпа не джумоли наивно, тревожно и все пак спокойно над кладенеца (ужас няма в този разказ, въпреки обективно ужасната случка) — шансовете не са еднакви. Разказът би бил друг, въздействието му — също. Неговата логика не се покрива с логиката на житейския случай, нито с логиката на възможните претворявания от други автори.

И Йовков строи разказите си, следвайки логиката на своето художническо мислене, която именно един стилос анализ би трябвало да разкрие. Той хваща интересувания го отрязък от време и прережда неговите елементи така, както му диктува тази логика. В един пререден и преакцентуван от художника свят нещата добиват по-друга значимост и разкриват по-други връзки, отколкото в бита или под ръката на друг художник. Къде застава и как свети голямата звезда в „Нощен гост“ се оказва в общата система на разказа като цяло по-важно от това — ще познае ли Алипия овцата си, въпреки че последното е фабулната завръзка и развързка на разказа; как дядо Обретен е видял змията в лозето тежи едва ли не повече от намирането на загубената телица в „Първеския“ (а и Ерофим разказва за дядо Обретен, с л е д като телицата е вече намерена, сиреч с л е д фабулната развързка). Случките са взети и разчленени, частите им — размесени с части от други случки, хронологията им е преобърната, акцентите им — преразпределени, а съответно и вниманието на читателя. Сякаш авторът е застанал на височина и рее поглед и назад и на-

пред и встрани — о к о л о р ъ т в ъ в времето и пространството. Той за-
ставя прогресивно-течащото време да се завърти в кръг около него. Това
му позволява да види многостранността на процеса и да избира от неговата
пъстрота — дава му предварително по-голяма свобода на съпоставките и
сближаванията, отколкото при прогресивно-хронологическия и еднолиней-
ния строеж. Той разказва, имайки предвид и вчера и утре, и близкото и
далечното, и едно, и друго, и трето — разказва с оглед на една широка
съвкупност от моменти и съставки, обединени от него
в едно цяло и с оглед на това цяло. Досъщ така, както прави в своята слож-
но изградена фраза. И у читателя неусетно се отлага чувството за всеобем-
ността и широтата на това цяло, за необходимостта на това всичко, за вът-
решната свързаност на разказаното, за подмолната му цялостност; чувст-
вото, че то е видно и хванато наведнъж, от край до край в свършения
му вид и във всичките му връзки. Фабулната развръзка не може да раз-
бие тази цялост — както вече се каза, тя само тегли сумиращата черта,
дава закръглящия акорд, яркия щрих, който остава да се нанесе, за да
добие картината завършеност.

И нека ни бъде позволено да смятаме неслучайна онази постоянна
грижа на Йовков за ц я л о т о и за целостността на разказа, проявявана
в различни форми, както не е случайна и грижата на Елин Пелин за „края“.
Всички тия „ритъм“, „темпо“, „музика“ на разказа, за които говори Йов-
ков, са му важни не сами по себе си, а защото му осигуряват, така да се
каже, основата, в която той ще вътква вътква на повествованието; защото
са онази постоянна величина, онова предварително дадено му и усещано
от него, ритмически и емоционално организирано цяло, вътре в което ще
се раздипля разказът, и което поради това му помага да постигне „едно
единство, една хармония на творбата в композиция, в образи, в израз,
в общ ефект“. Затова именно на Йовков е нужно, както сам признава, да
държи през всичкото време връзка с чувството, с неговата основна линия,
с темповете му. Затова и така трепери Йовков — да не наруши с нещо вед-
нъж установената си вътрешна творческа нагласа. Той се отказва да по-
сети новата Добруджа не само защото ще му бъде тежко да я види под
румънска власт, а за да не накърни предствата и усещането си за старата
Добруджа, с нейния определен емоционален ореол; прекратява контакта
си със запасните офицери, защото не вижда вече у тях оня тип на воин,
покрусен от националната катастрофа, който му е залегал в душата, а
новия тип запасни офицери — политикани той не желае да опознае: едно,
че е отвлечен от тях и друго, че не иска да променя веднъж взетата насока
на мисли и представи. Той не участва в обществени прояви, не ходи
по театри и концерти, не променя с нищо веднъж установения ред на живот
и работа, не разговаря охотно. . . Дори и в характерната за Йовков гри-
жа — да събере колкото може повече материал за разказите си (анкетите
сред жеравненските ученици, търсенето на епиграфи за „Легендите“), в уди-
вительно точната и подробна — сякаш топографска карта — картина на
Добруджа, Котленско и Сливенско, която може да се възсъздаде въз основа
на разказите му, в онова гъмжило от хора, случки, местности и имена, от
прототипове, протослучки и протодетайли, което стои зад почти всеки
разказ и което е идентифицирано в спомените на Йовковите близки и дру-
гари — в това „копиране“, което толкова е дразнело един Елин Пелин¹.

¹ Вж. Сп. Казанджиев, Среци р разговори с Йовков.

няма само стремеж към реалистична достоверност. То е и грижа — да си изгради и поддържа един т р а е н свят от образи и емоции, който да му говори все едно и също с всяка своя подробност, да му носи все една и съща атмосфера, да му напомня и буди асоциации все в една посока — да крепи и пази „цялото“.

Разбира се, наивно би било всички тия прояви — от бита на писателя, та до творческия процес — да се сведат до грижата да се опази веднъж постигнатата творческа нагласа. Самата тази грижа е резултат от преплетането на редица фактори от мирогледен, творчески и индивидуално-психологически характер. Тук е преди всичко общият идеен и житейски консерватизъм на Йовков, който слага къде по-силно, къде по-слабо своя печат върху му като гражданин и личност; и неговата природа на художник — съзерцател и наблюдател по предимство; и онова постоянно търсене на общочовешкото и непреходно българското (илюзорно понякога), оня копнеж по красотата и възвишеното, неизменни в променливостта на всекидневнието, в който е коренът на Йовковата романтика; и живата му рана — скръбта по Добруджа, която държи съзнанието му здраво закотвено за света на спомените, изисква съсредоточаване назад в миналото, поддържане на определена емоционална атмосфера. Всичко това се претапя в светоусещането на писателя, а то пък захранва творческия процес в неговата пряка „материална“ изява — изграждането на творбата. Получава се единна сплав. Не случайно близките на Йовков подчертават изключителната монolitност и категоричност на характера му, в която всичко едно от друго зависи, едно на друго съответства. От нравите на писателя до техниката на писането: навсякъде минава червената нишка на грижата да не се разруши крехката сложност на цялото. Грижа, свършено непозната и недокументирана у Елин Пелин например. Очевидно Елин Пелин е, така да се каже, сигурен, че щом хване развързката, „края“ на случката откъм социалната ѝ страна, ще стигне така или иначе до желания резултат. Като е сигурен и Вазов, когато се доверява на гражданската страна на събитията.

„Цялото се овладява т е п ъ р в а в процеса на писането“, заявява на друго място Йовков пак пред проф. Казанджиев¹. Струва ни се, че това е ключово положение за поетиката и в частност за композицията на Йовковия разказ, както мисълта за „края“ е ключова за поетиката и композицията на Елин Пелиновия разказ. Това е не само баналната истина, че в творбата всяка подробност е важна, че преди да си завършил не можеш да съдиш за резултата и т. н. В сложния контекст на Йовковите творчески навици това призвание има и по-друг смисъл: разказът се овладява в частите си, в самото свое разгръщане, той расте наведнъж от всички страни, при еднаквата важност на всичките си съставки. За Елин Пелин овладял ли е краят, може да се смята овладяно по начало и цялото. Краят е идейно-композиционното звено, което Елин Пелин хваща, за да издърпа цялата верига. За Йовков обаче всеки момент от овладяването на разказа е току-речи еднакво важен в идейно-композиционно отношение, от всяка точка може да се размотае сюжетното кълбо или обратното — да се сплетат в едно няколко сюжетни нишки. И краят е само една от точките на завъртяното в кръг време, на обхванатия от птичи полет отрязък. Затова и отделният момент може да понесе същото или дори по-голямо художествено натоварване, отколкото събитийната развързка: цялото вдига на висотата

¹ Вж. Йовков лист, София, 1937 г.

си и частите. Процесът става толкова важен, колкото и резултатът. Напреден план в разказа излиза не до какво се стига, а — как и през какво стига до него. Както в отделната фраза важно е не само, понякога и не толкова съобщението какво става и кой върши действието, а съпътстващите действието обстоятелства и особено едновременно спрегнатите с него други действия. „Краят“ изследнява за сметка на „цялото“, на неговите връзки, на неговата сложна хармония.

Защо? Какво стои непосредствено зад сложната хармония на Йовковия разказ?

Безспорно има съзвучие между строежа на Йовковата фраза и строежа на неговия разказ. Факт е, че на сложно-усуканата, от „средата“ започваща фраза отговаря сложно-усуканата, „кръгова“ композиция; на стремежа — да се хванат в едно изречение няколко смислови нишки отговаря генденцията да се преплитат по две или повече сюжетни линии в повествованието, а лаконизмът, предметността, неочакваните сближавания в кратките, „на сухо иззидани“ Йовкови фрази намират своя успоредица в простотата, предметността, неочакваните извънфабулни сближавания на епизоди, явления и спомени например от „Ако можеха да говорят“. Но да се твърди, че Йовков си изгражда фразата, за да му бъде тя съзвучна по строеж и ритъм на композицията или обратно — че нагажда композицията си към фразата заради самото съзвучие, заради голата стилност на творбата — би било най-малкото наивно-формалистично като обяснение.

Безспорно е също така, че тази сложно-композиционна структура дава възможност на Йовков да разгърне съответно сложната етико-психологическа панорама, за която вече става дума. И прав е П. Зарев, когато твърди, че Йовков след Пенчо Славейков развива психологическата линия в българския реализъм. За Йовков е естествено да строи разказа така, че да даде героите в няколко ракурса, да изгради едно многосложно поведение. Но психологията на героя и нравствената проблематика могат по начало да се разгърнат и чрез събитието, могат да намерят пълно и дълбоко развитие и в действието, в една наситена с промени и перипетии събитийна фабула и съответно да се фокусират ярко и убедително в развързката: литературата дава достатъчно примери за такова разрешение. Ала когато става дума, както е сега, за психологизма на Йовков не е изобщо, а като стилово явление, в неговата, така да се каже, пряка „материална“ изява в строежа на разказа, — не е достатъчно да констатираме, че психологическата сложност се е отразила в композиционната, сиреч, че съдържанието е намерило своята форма. Такава зависимост е твърде обща, за да бъде достатъчна за един стилистичен анализ. Въпросът е — какво стои непосредствено и едновременно зад сложността и на езика, и на композицията, и на психологическото съдържание? Коя е тази конкретна в логиката на Йовковото художническо мислене брънка, която свързва строежа на разказа и с неговия етико-психологичен пълнеж, и с езиковата му структура? И която заземява, опосредствува, неповторимо материализира в разказа а принципноалната връзка „съдържание“ — форма“, пренасяйки я отвън, от сферата на общите категории — вътре във връзките и зависимостите на авторовото художническо мислене и градене?

Струва ни се, че секретът тук е в своеобразното, дълбоко зарито „недоверие“ на художника Йовков към събитието и оттам — в мястото и функцията, които той им отрежда в разказа.

Майсторът Йовков трябва да свърже помежду им хора, неща, случки, за да направи от тях разказ. Но очевидно той не е убеден, че „токът“ ще протече от събитието към героя, т. е., че обективните промени в хода на нещата променят и героите, че събитията моделират човека. В Йовковия разказ събитието не променя героя: то го р а з к р и в а . Не го твори — помага му да намери себе си. То му дава възможност да узрее вътрешно, за да изнесе на бял свят най-дълбоката си индивидуална човешка същина, непреходното зрънце, което живее у всекиго. То е било налице и преди събитието, преди да се завържат, развият и развържат обективните промени в живота на героя, само че не проявено, не осъзнато, или не развито, погребано под бит, нрави, обстоятелства, смътно проблясващо под видимостта на нещата. Йовков борави със събитието, съответно с фабулата, като с химически реактив, който само прави видимо онова, което съществува и без тях и се развива само по своему. Действията, събитията, външните промени само оголват същността на героя — те нямат вътрешно-причинно отношение към нея. Не те внасят новото у героя — ново няма, има вечно, има същина, която чака събитието, за да се прояви. И обикновено развързката — още веднъж — не е край, защото за вечното няма и начало; не е резултатът, качествено новото, което ще се получи през очите на автор и читатели от обективни събираеми, както е при Вазов и Елин Пелин, а финалният акорд, който увенчава разкриването на една предварителна даденост.

Ето „Женско сърце“ (не от най-бляскавите, нито от най-сложните Йовкови разкази) — разказ току-речи събитие, току-речи фабулен: Илия пристига, заминава, върти се около Аничка, краде коне, препуска каруци, хващат го. . . А в резултат — нищо особено, Илия, е така да се каже, банален случай: плюськ, почти жалък човек, без своя дълбочина и своя сила. Но редом с Илия и с всичките толкова видими негови действия живее невидимото — Аничкиното, тук-таме загатнато в някоя нейна усмивка, поглед, реплика, дребно епизодче и в даден миг тази скрита същина пробива кората на видимостта и излиза наяве: Аничка, след като през целия разказ е бездействувала и мълчала, изведнъж (въпреки логиката на досегашното си държане и в рязък контраст с държането на всички) излиза и дава хляб и дреха на неумния и несретника, който сега е вече и престъпник. Човешината и любовта или по-точно — споменът за любовта, за неповторимия младежки порив към красотата, кам абсолютата взимат връх над бит и морал, над нормите на общественото мнение и поведение. И знаменателно е, че това става изведнъж и неочаквано, почти немотивирано: между събитията, описани в разказа и жеста на Аничка Йовков не е поставил причинна връзка. „Аничкиното“ в разказа е живяло подмолно, хранейки се от свои източници и за своя сметка. То не е проследено от Йовков в неговата обусловеност и не неговото развитие съставлява фабулният скелет на разказа. А е разкрито еднократно, като някакъв „готов“ резултат, като трайна и дълбока човешка същност на тази жена, същност, която има дотолкова отношение към описаните събития, доколкото те я принуждават да се изяви. Ала идейно-хуманитарната кулминация на разказа е тъкмо в тази неочаквана изява на скритата Аничкина същина, а не — в залавянето на конекрадеца Илия или в отказа на баща му от него.

Или „Албена“ — един от най-стегнатите композиционно разкази на Йовков. Какво всъщност става в „Албена“? Става (от гледна точка на събитийността, че се узнава, кой е убицет на Куцара. Най-малкото — тук е събитийната и фабулна кулминация на разказа. Но няма тук и неговата идейно-

художествена кулминация? — Съвсем не. Същественото в разказа е как в перипетиите на Албениното изпращане се вълнува, зрее, просветва и пак помрачнява нещо в душата на тълпата селяни. Това са приливите и отливите в тази душа, която в даден момент стига своя връх, намира себе си, разкривайки един от най-съкровените си копнежи — копнежа по красота, откликва се на нейния зов и се слива с нея, за да падне след малко отново в коловоза на бита. За един миг, без видима подготовка, без причинна връзка с това, което става, напротив — в пълен контраст с него, тълпата се издига в друга, по-висока сфера на мисли и чувства, в която законите на битовия морал отстъпват пред законите на красотата. Пред силата на този кратък миг действителната кулминация на разказа — признанието на Нягул — избледнява и бяга настрана. То се възприема едва ли не като битов аксесуар на голямото преживяване. Бидейки композиционно симетрично на разговорите, които предшествуват появата на Албена, признанието на Нягул — което я последва — е само една степен по-значимо, по-въздействащо от тези разговори. У Йовков събитийната кулминация не съвпада с психологическата и с идейно-художествената, както е у Вазов и особено у Елин Пелин, където действие-преживяване-събитие вървят ръка за ръка. Кулминация на Йовковия разказ става онзи „духовно-възвисяващ момент“, за който така точно говори Владимир Василев¹ и който, според него, Йовков открива във всеки жизнен случай. Абстрактно погледнато, същият житейски материал, който е залегал в „Албена“, би могъл да се развие по външно-фабулна линия — и тогава би се получил разказ за разкриването на едно престъпление. Би могъл да се развие и по линия на душевната драма на убийците — и тогава би се получил разказ за тяхната еволюция от престъплението към признанието, разказ за душевното събитие, за нравствено-психологическите премеджия на героите (една събитийност от рода на тази на Достоевски). Йовков обаче не тръгва нито по външно събитийна, нито по вътрешно събитийна линия. Разкриването на убийството той третира почти като съпътстващо обстоятелство. А какво преживяват Албена и Нягул той направо премълчава. Във фокус остава мигновеният и върховно-извисено колективно преживяване на красотата, но пак — непроследено в неговото развитие, не проанализирано психологически, необосновано причинно, редуцирано до еднократен акт. То настъпва (както в „Женско сърце“ и в толкова други разкази на Йовков) внезапно, както в тихо море внезапно може да се надигне вълна, чийто първоизточник лежи някъде зад хоризонта. В разказа то извира неусетно от хорските приказки, от коментарите и законите на тълпата, от онова битово джумолене, което дава фона и на „Асие“, и на „Другоселец“, а в разни вариации — и на редица разкази от „Ако можеха да говорят“. Това е някакъв мигновен пробив в кората на всекидневното, през който може да се надзърне в душата на народа или по-точно — по който може да се съди на какво е способна тя. Заклучен между началото и края на разказа, този кратък душевен „акт“ е толкова цялостно-неразложим, че оставя впечатление на своеобразна неподвижност, на в миг зърната духовна константа, на в миг разкрита непроменима величина. Мени се битовото в „Албена“, развива се второстепенното. Не се мени съкровеното, не се развива главното. Краят на „Албена“ е събитие, но не е кулминация; а средата е кулминация, но е статична. . .

¹ Вж. Йовков лист, София, 1937 г.

Неуловимо — и толкова по-неопределимо и вездещо — е впечатлението за статичност, що излъчват Йовковите разкази. Читателят има чувството, че светът в Йовковия разказ е някакъв огромен затворен съд, в който се вълнуват съдбите на неговите герои: те се плискат в стените му, понякога се разбиват в тях, но не могат да ги прескочат. И — логично — връщат се назад, към себе си и вътре в себе си, там търсят своето разрешение. И това впечатление не лъже. По начало в Йовковия разказ светът върви по своя линия, човекът — по своя, както телеграфът следва своя път из Добруджа, а дядо Давид своя, както на разпрата за мерата двете села намират своята истина, а Токмакчията — своята.

Светът не е двигателят на драмата в Йовковия разказ, а — рамката, която затваря и едновременно открива картината. Затова срещу Елин Пелиновия раздвижен, динамичен свят, разделен на две враждуващи половини, чието сблъскване и ражда, и разрешава човешките драми; срещу гражданския и политически кипещ на Вазова България, в който се мята нейният гражданин — стои, така да се каже, статичното вълнение на Йовковия разказ, в който вълната се удря о стените на съсъда, сякаш за да може с удвоена енергия да се върне назад и да заоре още по-надълбоко в себе си. И затова Йовковият герой не толкова действа, колкото узнава себе си, и ние — него — събитията идат, за да свалят едно след друго покривалата от неговата трайна — „вечна“ — човешка същност. Те всъщност откриват не личното — онова, което е било винаги, само че непознато, неосъзнато или непроявено — а не го творят. Елин Пелиновите и Вазовите герои реално възмоздействуват със света и, възмоздействувайки с него, те се променят — творят себе си. Йовковите — намират себе си. Когато четеш Елин Пелинов или Вазов разказ, иде ти да кажеш: „Виж какво става“, какво се случва с хората“, при Йовковия — „Виж какви били хората...“ Обективно погледнато, Йовков гради своята проблематика върху относителната самостоятелност и устойчивост на човешката психика и нравственост спрямо социално-историческите фактори. Елин Пелин и Вазов — обратното — върху тяхната генерална (и в този смисъл абсолютна) социално-историческа променливост и обусловеност. Техните разкази тъкмо за това разказват — как се мени човекът под натиска на света. А Йовков и в промените все търси човешки-непроменимото, и във вълнението — открива статиката. А това значи, че по отношение на героя светът в Йовковия разказ е практически неподвижен: липсва помежду им пресичането, контактът, „искрата“, която ще запали веригата от причини и следствия и пряко ще взриви душевността и съдбата на героя, както става у Елин Пелин и Вазов. Защото между това, което става у Йовковия герой и онова, що става около него, има повече и по-често едновременно съвпадане, съзвучие, възмозподсилване или контраст, отколкото причинна връзка, причинна зависимост на героя от света.

Спомнете си неговия укор към Пенчо Славейков — къде било у Пенча българското, къде било „отношенията на овчаря, на говедаря към балкана... движенията на ръцете и краката на българина в игрите му... у него едно добър вечер няма българско“ — възмущава се Йовков. Несъмнено тук има нещо вярно и нещо невярно, най-малкото — едно въпиешо неизлизане от своя опит, своя свят, своята художническа задача. Но за нас в случая е важно това упорито търсене на „българското“, сиреч пак на общото, на трайното и съкровено, тази постоянна грижа, властно обсебила съзнанието му —

него да намери, него да отсее и пресъздаде — с която живее Йовков и която той очевидно смята за първа задача на всеки художник. Задача, често пъти илюзорна и рискована, както показва творческият опит на самия Йовков. Тя се решава — и Йовков я решава — когато той улучи художествената мяра между трайното и променливото, обективното и субективното, личното и обществено-историческото за всеки конкретен разказ. А търпи крах — решението се оказва илюзорно — когато му измени художественият такт и той почва да абсолютизира „вечното“ — човешко или българско, а неговата мирогледна ограниченост му пречи да възстанови нарушената мяра с möglichия коректив на социалните и исторически фактори.

Това търсене на вечни черти и непреходни същини, твърде характерно за Йовковия психологизъм, неочаквано сближава Йовков с Пенчо Славейков, с неговите търсения в тази насока и съответно го отдалечава от конкретния, за нищо общо и „вечно“ нехаещ Елин Пелин. Сходството е, разбира се, само най-общо, в най-абстрактните очертания на задачата.

*

Ето „През чумавото“ — един характерен в това отношение разказ. Когато го прочетеш — и едва с л е д к а т о си го прочел — става ти ясно, че всъщност тука има два разказа: един за чумавото време — как Жеравна чака, парализирана от ужас, да дойде чумата и да я изстреби; и втори — как Тиха чака Величко.

„Първият“ разказ е разгърнат епически в редица епизоди, населен е с образи и характери, мощно е озвучен лирически — всеки детайл излъчва ужаса на настъпващата гибел, Така да се каже, всички новелистични елементи са налице, липсва само един — кулминацията. Защото моментите, които при друг авторски замисъл биха могли да станат кулминация, тук съзнателно са туширани от Йовков.

А „вторият“ — него практически го няма чак до финала. Само се загатва бегло, че Тиха уж чакала Величка, но той пропаднал някъде и тя комай се отказала от него. Всичко липсва от тоя разказ, освен едно — кулминацията. Сватбата изцяло принадлежи на другата, общоселската сюжетна линия. Между двете сюжетни линии — на Тиха и Величко, и на чумата — Йовков не е дал никакви други допирни точки, освен с ъ в п а д е н и е т о по място и по време. Мястото е Жеравна, а времето чумаво. . . Това, което става в селото, н е е в причинна връзка с онова, което става между Тиха и Величко. Двете сюжетни линии вървят успоредно, едната — явна, другата — скрита, за да се засекат едва на края, когато Величко се връща и всички в паника избягват от него („Хасъл като от чумав“). И само Тиха остава, взема чумавия на коленете си, а булото ѝ пада и закрива и двамата.

И т о г а в а — всичко се преобръща: „оказва се“, че през цялото това време, докато чумата е настъпвала дебнешком, докато са горели миризливи тревни и са текли разноцветни води, докато Тиха се е шегувала със старците и тъпаните са тупали в двора на хаджи Драгана — у Тиха е зрела, незрима и беззвучна, нейната драма, драмата на любовта и на смъртта. Тя излиза наяве, и то само за да се разреши в някакви си секунди, едва когато — по силата на съпадението — пътищата на чумата и на любовта се пресичат и любовта побеждава чумата, защото доброволно и свободно става нейна жертва. Поантата не е в това, че се вдига сватба напук на чумата, нито в „щедрия“ жест на чорбаджията, който държи селото в шепата си, а в т а з и

гибел и в тази победа. От възможния разказ за Тиха и Величко Йовков е реализирал само кулминацията му, оставяйки ни само да гадаем за всичко останало. Но тази кулминация подчинява всичко разказано на себе си, превръщайки го в своя подготовка. Писаният разказ се превръща в част от написания. Прочитайки края, ние осъзнаваме в един и същи миг и двойствеността, и единството на разказа.

Как се получава това единно звучене?

Естествено секретът не е в съвпадението по време и място, нито в силата на финала сам по себе си. При цялата си възвишеност този финал можеше да остане и механично прикачен към разказаното. Секретът, струва ни се, е в това, че Йовков превръща явния разказ за селото в един явен паралел на скрития разказ за Тиха и Величко, в една пълна с внушения и намеци външна успоредница на вътрешната драма. Паралелът се изгражда върху мрежа от загатвания, съвпадения, аналогии, знамения на онова, което върви някъде подмолно и скоро ще излезе на бял свят: хората играят на сватбата, а плачат като на погребение, очите на булките са червени, орли-лешояди прелитат над селото, всеки се старае да забрави чумата и всеки я чака — „Кой дошъл, кой? — А-а-а-, чумата дошла!“ — писват в църквата: защото Величко иде — и чумата иде, иде любовта — иде с нея и смъртта, за селото и за Тиха, едновременно и в един и същи човек възплътени и донесени. . . Двете успоредни вериги от действия, явления, състояния отекват една в друга, без да се обуславят една друга. Това са аналогии, подсещания, почти „поличби“ — както поличбата в народно-фолклорното мислене е знак за нещо безотносително към причината му. Те не обясняват — те сигнализират за събитието, подготвят възприемането му. Те съгъствят атмосферата на трагична предопределеност, а тя на свой ред засилва тяхното зловещо внушение. И когато се разразява неочакваният край, ние сме поразени — а в същото време го възприемаме така, сякаш само него сме чакали. Той изведнъж „ляга“ на мястото, идеално „пасва“ на всичко разказано допреди него, защото носи неговата атмосфера, неговата тоналност и багра. Те са ни подготвили емоционално и ние спонтанно включваме финала в цялото по лирическа асоциация, по съзвучие, по вътрешно сродство. И второ, по-дълбоко: зад съвпадението по време, което е случайност (Величко можеше и да не се върне тъкмо когато чумата пламти по долните села и той е вече заразен, и любовта му с Тиха пак да завърши трагично, щом е толкова силна и ако срещне непреодолима преграда). Зад съпадението по време стои много по-дълбокото и по-съществено съвпадение по вътрешен трагизъм на двете паралелни ситуации. Смърт и живот еднакво люшкат на везните и съдбата на селото, и съдбата на Тиха и Величко. Гибел виси и над него, и над тях, макар по различни причини. И от това, че за селото тази гибел е поражение, е сляпа необходимост, а за Тиха — свободен избор и победа, тя не престава да бъде трагична. Голямата ситуация е една и за селото, и за влюбените, и вътре в нея нещата профилират по две сюжетни линии: селото разгъва явната драма, Тиха и Величко — подплатната. „Съсътът“ е един, и вътре в него се вълнуват двете съдби, еднакво обречени да не надскочат стените му, освен морално-духовно — чрез любовта, и то едната от тях — личната драма.

Ето това взаимоотекване на нещата вътре в дадена ситуация, тази няма, но пълна с внушения успоредница между зримо и незримо, външно и вътрешно, описано и загатнато, върху която Йовков специфично гради разказа си (а и образа, както ще видим по-късно) е твърде характерно и принципиално

важна отлика на неговото композиране, на художническото му своеобразие изобщо.

Тази успоредача може да прозвучи между света и човека, както е в „Чумавото“ или „Дядо Давид“ например. Между неразказаната драма на дядо Давид и разказаната поредица от епизоди в граничната митница има едновременно съотделни частични разкривания на героя — сякаш пролуки към загатката на поведението му, има широк битов и психологически фон с една постепенно нажежаваща се атмосфера, особено в отношенията с коня, има многозначителна успоредача между тия отношения, описани в разказа, и неописаните някогашни грехове на дядо Давид, има и втора успоредача — иде телеграфът, иде и краят на дядо Давид, а заедно с него иде възмездие... Дори тук, в този сравнително по-прост по вътрешна структура разказ, нещата се викат едно друго, без да се причиняват, съзвучни са си, без да бъдат еднакви или еднородни по природа.

Йовков може да построи целия си разказ и върху взаимоотношването на две или повече сюжетно-фабулни линии, като спрегне в едно повествование два или повече, макар и неравномерно развити, сюжета. Типичен в това отношение е „Песента на колелетата“. Успоредно с разказа за Сали Яшар се разгъва разказът за Шакире и Джапар — в темата за творческият труд се преплитат, като вторият глас на хорово песен, темата за любовта. Напред излиза ту едната, ту другата, при водещата партия на първата — творчеството. При това без никаква н е о б х о д и м а причинно-логическа (съответно фабулна) зависимост помежду им: майстор като Сали Яшар може и да няма дъщеря като Шакире, и проблемът за неговият „себап“, както е възникнал независимо от отношенията между Шакире и Джапар, така може и да се разреши без тях. Елин Пелин напр. никога не би свързал две тематико-фабулни линии в един разказ, когато — както е в случая — те могат да се развият поотделно и да дадат два самостоятелни разказа. При него усложняването на разказа по правило се постига лирически, чрез лирическото озвучаване на действието с помощта главно на един нефабулен елемент, какъвто е пейзажът. Това му стига, за да каже каквото иска. Докато у Йовков композиционното, съответно и фабулното в широк смисъл на думата, усложняване е често явление, почти принцип. Защото му разрешава една сложна и специфично важна за него задача: като разчупи еднопосочността, раздвои и забави действието, съсредоточи вниманието върху герои и обстоятелства, загребне едновременно две и повече сюжетно-тематични струи — да създаде сложен, многопланов разказ. А всичко това — за да изplete връзка между практически несвързани явления, да внуши тяхното вътрешно единство, сложната им хармония, съзвучната им същност. Двата фабулно-сюжетни плана в „Песента на колелетата“ например са двете страни на едно цяло, чиито синтез обаче се извършва не на сюжетно-фабулно равнище — там има пак само съпадения по място, време, битови връзки, както в „Чумавото“. Синтезът се извършва въз основа на вътрешната дълбока връзка между двете теми — творчеството и любовта. А тази връзка е красотата. Сали Яшар търси да направи „себап“ — безкористен дар на хората, и го постига чрез творческия труд, сиреч трудът, който им дава едновременно и добро, и красота — докато Шакире и Джапар са млади и хубави, а хубостта ражда любов, ражда на свой ред красота и добро помежду им и между хората, които ги заобикалят. Каруците на Сали Яшар са ш а р е н и и п е я т когато вървят, и с тази песен също носят радост на човека, будят и поддържат безценното у него — нежността и душевната топлина, привързаността и верността един към друг;

докато под леките стъпки на Шакире мъртвата къща оживява, болят баща я гледа и оздравява, и всичко, „каквото направеше Шакире, беше добро, каквото кажеше, беше хубаво“. . . Това е взаимоотноение на явленията по най-дълбокото им сродство: достатъчна е една почти случайна фабулна връзка, за да зазвучат хармонично и двете. Темите си взаимоотноение философско-лирически и на този резонанс Йовков може да изгради разказа си и композиционно. Двуплановостта му е нужна, за да подчертае целостта и той търси сюжетното двугласие, за да усилва единното звучене на разказа.

Между другото, Йовковата склонност към циклите и изобщо към цикличността не ще да е без връзка със склонността му да композира, карайки образи и теми да си взаимоотноениеват, а обстоятелства и епизоди да се напомнят едни други. „Моите разкази винаги са свързани“, казва той на проф. Казанджиев. И наистина всичко у него е свързано в една или друга форма — от лирико-философското съзвучие, до любопитните, пръснати навред из разказите му бегли съпадения на хора, гори, кръчми, чешми, кафенета, села, пътища. . . Герои, централни за даден разказ, се мяркат като епизодични или като неми фигуранти в други. Давид Кьосето от „Мора“ зърваме в „Стари хора“ и „Разплата“, Филип и неговата кръчма фигурират поне в четири-пет разказа. Темелковият хан — в „Друг свят“, „Другоселец“, „Баща и син“. Неназованото село на Асие по всичко изглежда е Али Анифе, селото на майстор Сали Яшар, само че двадесетина години по-късно: в него има вече българи, има граничен пост с войници и офицери, Ибриам Чаушоолу, който иде да пие вода от кладенеца на Лютфи, е сигурно пораслият син на Чауш Ибриам от „Песента на козелетата“ — едно от ония деца, които са скимуцали като прасенца около майка си, когато баща им се е връщал с пеещата каруца на Уста Сали, а Касап Османовото момче, което е падало в кладенеца, ще да е дете на оня Касап Осман, който държи хана в „Песента“. А не е изключено Али Анифе да е и селото на „Дядо Давид“ и на „Мечтател“ (граничен пункт, поща и пр.). Иланлъшката гора, Каралезката чешма, Мимерлика, Дурасийския път също срещаме неведнъж из Йовковите разкази. По едва доловими белези може да се гадае кое село е към Балчик—Варна, кое — към Добрич, и кой сборник към коя местност гравитира. Това са все дребни знаци, белегчета, които сякаш Йовков нарочно е оставил, за да сочат, че пишейки, той живее все по тия места и с тия хора — че неговият свят е един и траен, пряко години и събития. . . Без да бъдат наричани от автора си „цикъл“, отделните сборници от разкази са по същество цикли и са замислени и усетени от него като такива.

Подобна структура е свободна от „принудата“ на причинно-следствения строеж, тя няма, „теснотата“ на свързаната фабула, която налага на читателя своята логика, своята необходимост. Между епизоди, дати, герои, ситуации Йовков оставя един своеобразен „луфт“, в който действуват асоциациите и паралелите. Този луфт играе специфична роля в структурата и във въздействието на Йовковите разкази: той е пълен с намеци и аналогии, той дава свобода на читателското възприятие — читателят сам може да си го запълни, повече по усет, по обща атмосфера. Разбира се, това запълване и допълване може да бъде обяснение по вероятност; но по-често то е чисто и просто неразчленено усещане за пълнотата и убедителността на прочетеното. Действията рядко се проследяват в развитието им, случки и състояния почти не се анализират — във фокус се дават готовите резултати, крайните състояния: Баташки — труп в тъмната стая, вместо дядо Моско — един гръм и черен стълб барутен дим, Сарандовица поправя косите си и гледа усмихната към

вратата, откъдето ще се покаже Матей. . . А читателят усеща — подразбира какво е станало, и разказът на очевидците, ако има такива, само потвърждава и обогатява подразбраното.

Така че Йовков съобщава малко и анализира още по-малко, но говори и с неказаното. Той свързва хлабаво, но обединява повече и по-надълбоко. Затова е така естествена за него тенденцията към цикличност: цикълът и свързва, и дава свобода. Той е достатъчно хлабав, за да позволява извънфабулен допир между нещата и така да маркира най-широката орбита на родството им. Всичко у Йовков е свързано: свършено вярно. Но всичко у него е и „развързано“. И обратното: Йовков не обича строгата последователност на причинно-следствените връзки; а в същото време почти няма негов разказ, от който да не тръгва някаква нишчица към друг разказ. Защото, казано най-общо, специфичната за художника Йовков връзка между нещата не е толкова причинността, колкото р о д с т в о т о — еднаквата им приroda, аналогичната им същина.

Разбира се, абсурдно би било да се твърди, че Йовков е заменил причинността с аналогии и паралели: във всеки разказ може да се открие една ясна причинно-събитийна последователност, определен фабулен скелет. Йовковият разказ обаче не е нито фабулно-събитен, нито аморфно-лирически, нито психологически-аналитичен. Той има двупланова структура: причинността не е заменена, а е удвоена с аналогии и паралели, фабулните връзки са подплатени с връзки по асоциации, по лирико-философско сродство, по съзвучната им обща природа. У Йовков едно явление предизвиква друго явление, но същевременно и а п о м н я за трето. Предмети и случки дискретно се препращат едни към други чрез подбрани белези, контекст, ред и ритъм на появите си. . . Така се изплита една мрежа от съответствия, която държи с п е ц и ф и ч н о разказа, успоредно с фабулата — специфично, а може би и по-здраво. И специфичната сила на Йовковото въздействие не е в това, което „става“, не е в ефекта на развързката, а — в ефекта на това взаимоотекване вътре в разказа, цикъла, сборника, в сложната, звучаща от внушения, хармония на успоредниците и съответствията. „Най-йовковските“ творби тъкмо с тази си сила въздействуват най-вече.

*

„Ако можеха да говорят“ е една от тези най-йовковски, може би най-йовковската от всичките му книги. Разбира се, може и да се спори дали тя е най-хубавото, което ни е оставил Йовков: „Вечерите“ са твърде опасен съперник, особено ако към тях се прибавят, както е прибавил сам той, трите му новелистични бисера — „Албена“, „По жицата“ и „Другоселец“; а „Старопланински легенди“ излъчват огромна притегателна сила, дишат поезия. Но няма друга Йовкова книга, в която основните и специфични тенденции на неговото творчество да са намерили толкова пълен и толкова свършен израз. „Ако можеха“ е венецът на един дълъг развой, есенция на своето, което внася Йовков в нашия разказ. По-йовковска книга Йовков не е писал след нея.

Георги Цанев проникателно нарече тази книга „роман“ още в 1937 г. И тя е роман, ако се съди по вътрешната ѝ сложна цялостност; цикъл разкази е, ако се съди по външно-композиционната ѝ структура. Наистина всичко е „свързано“ и „развързано“ в тази книга, с онази свобода, която цикълът дава, а Йовков умее да използва. Вместо глави, този роман има