

ХУДОЖНИКЪТ НА ВИДИМИЯ СВЯТ

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИЛА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ

Искра Панова

„Ако можеха да говорят“ може би по-непосредно от всяка друга Йовкова творба изправя читателя пред една особеност, на няколко пъти споменавана напоследък¹ като „предметност“ на изобразяването, на словесния рисунок. Всъщност тази т. н. от нас предметност представлява един от аспектите на въпроса за строежа и функциите на словесния образ у Йовков. Разрешението, което той му дава, е толкова важно, колкото е и характерно йовковско. И един анализ, засегнал така или иначе строежа и композицията на творбата като цяло (на „макрообраза“), не може да не се спре върху строежа на „микрообраза“ — на отделния езиков образ и неговата функция в цялото. Това са въпроси на словесната тъкан на художествената творба, взети откъм тяхната специфично стилова страна.

Докато композицията и изобщо строежът на Йовковия разказ претърпява сравнително по-сложен развой, словесният рисунок у Йовков се развива, така да се каже, по възходяща права: това е прогресивното разгръщане на една и съща изобразителна тенденция от „Овчарова жалба“ до „Ако можеха да говорят“. Пътят е дълъг — от 1910 до 1936 г. — но прав; разликата е огромна, но естествена и неминуема.

Както и други път, една съпоставка с Елин Пелин и Вазов най-добре ще открие и различията, и същността. Още повече, че тя ще допълни онова, което в друга връзка бе вече казано за първите двама.

Нека пак излезем от текста (съответно от непосредното читателско възприятие). Сам по себе си текстът не лъже (както не казва и истината) — лъже интерпретацията му, когато е погрешна. Но сам по себе си той е незаменима отправна точка и незаменим коректив за литературния анализ. Макар да не е „истината“ за творбата, в него е нейната достоверност — той е творбата „во плотию“, овеществената художествена истина.

Какво се хвърля в очи, когато Елин Пелин рисува своя обект (човек, природа, животно, обстановка) в сравнение с Йовков? — Обилието на окачествявания, на определения — епитети, тропи, фигури. Зрелият Йовков е в това отношение значително по-беден от Елин Пелин и неотклонно обеднява, колкото по-далеч отива в своя път. Когато преработва например „Жетварят“ петнадесетина години след отпечатването му, той остава неприятно изненадан от „множеството прилагателни“, с които го е бил от-

¹ Вж. Литературна мисъл, бр. 5, 1966 г.

рупа на времето и които едно друго се обезсилвали, давайки „повече казано, а не действително изразено, фраза, а не израз“. Той признава „skonфузено“ пред проф. Казанджиев, че не може да чете („сега — в 1932 г.) първите си десетина разкази, печатани още преди войните, и не ги включва в събраните си съчинения, защото „по онова време съм обичал много прилагателните и съм ги блъскал без мяра, по две-три наведнъж“. . . Оставя само „Овчарова жалба“, сякаш за да се мери по нея изминатият път. И тя е действително неприятното слабо звено в „Легендите“ — една жалба, в чийто глас явно се чуват чужди, петководоровски интонации, отрупана с фолклорен реквизит и къдрави стилизации „под народна песен“. Наистина е мило от какво да се skonфузва авторът на „Шибил“ и „Нощен гост“.

Елин Пелин, обратното — и в началото, и в края на творческия си път рядко оставя съществително без прилагателно, глагол без наречие, фраза или пасаж без сравнение. Почти не ще намерите у него обект, неопределен пряко или косвено, при това най-често не с едно, а с по две, дори с по три и повече определения: „Две едри сълзи се търкулиха по мургавото му юнашко лице (едно, две) или „Гласът изви дълбоко, затрептя тъжно, самотно и спря“ (едно, две—„Край воденицата“). „Някои от овцете смилено идваха при нея, ближеха ръцете ѝ с влажните си муцунки и гледаха мило и значително с топлините си простодушни очи, сякаш искаха утеха за своята дълбока, мълчалива и вечна тъга (1, 1, 2, 2, 3 — „Иглика“). „А нощта вървеше тъмна, мълчалива и тайнствена. Вървеше неусетно, тихо и леко (3, 3—„Братя“). „Неговия глас беше сух, омразен, безсърдечен и циничен (4 — „Сълза Младенова“) и пр., и пр.

Елин Пелин много обича двойките определения, свързани със съюза „и“ — така да се каже, конструкцията „определение-и-определение“. Тя е толкова характерна за Елин Пелиновата фраза, че ти действа почти като условен сигнал, досъщ като йовковските „като“, „когато“, „след като“, „още като“, с които започват неговите изречения. Явно на Елин Пелин не му стига едно определение, та бърза да присъедини още едно, което прибавя своя нюанс към първото: мила и сладка (усмивка), руса и златна като тинтява, светла и рохкава като опашка на някоя звезда, спокоен като камък и равнодушен като добиче, лют като арнаутска чушка и намръщен като облак („Нане Стоичковата върба“). Вече се отбелязва, че тази конструкция има и ритмическо значение: това „и“, което и съединява смислово, и разделя ритмически, успокоява фразата, дава ѝ плавност и симетрия.

Обилието от прилагателни и фигури не пречи, напротив — помага на разказа, стига да не надхвърля неговата собствена, елинпелиновска мяра. Явно — Елин Пелиновият словесен рисунък, бидейки елемент от друга художествена система, се подчинява на друга закономерност, изпълнява друга функция. За него не важат Йовковите норми.

Поразителен контраст дава съпоставката между „Косачи“ и „Нощен гост“ например. И в двата разказа има нощ, поле, беседа между селяни — овчари и косачи, в която се смесват реалност и легенда. Можем да оставим настрана контраста между драматизма и раздвижеността на „Косачи“ и неподвижността на „Нощен гост“, в който нищо не става; можем да не вземаме под внимание и контраста между героите на Елин Пелин — разбунени вътрешно, разсъждаващи и иронизиращи, спорещи доказващи, вече откъснали се от земята, вече трънали да търсят хляба, дето го намерят — и Йовковите овчари, още вкоренени тялом и духом в земята, не спорещи

и не размишляващи, а по-скоро „бленуващи“ (да не беше толкова антийовковска тази компрометирана от сантименталност дума); да не се спираме дори върху поразителния контраст в ритъма и интонацията — стройна и плавна, леко симетрична и широко дишаща, емоционално повдигната, почти вдъхновено мелодична фраза у Елин Пелин — и „безритмената“ в сравнение с „Косачи“, неугледна фраза на „Нощен гост“, насечена и отрупана с еднакви части, наглед погълната от свръххиперзоичната грижа да предаде точно какво се вижда в тъмния ъгъл, като се влезе в него „един-два часа докато съмне“. Достатъчен е контрастът между словесния рисунък в единия и в другия разказ.

Да припомним отново всеизвестното начало на „Косачи“: „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле потъна 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. Земята отвори страстите си гърди и замря в наслада.

Марица тихо подписнуваше мътните си води, пълни с удавници, и с лениво спокойствие се ширеше между тъмните брегове, обраснали с върби и раkitак. Влага и хладина лъхаше из тайнствените ѝ недра.“

В пет изречения — 16 прилагателни и наречия, 5 метафорични изрази (потъна в мрака, земята замря в наслада, отвори гърдите си и пр.), три съществителни-метафори (напев на жабите, спокойствие на реката и пр.), едно сравнение (сякаш изчезна), една хипербола (води, пълни с удавници). . . Буквално н я м а елемент в тоя нощен пейзаж, неопределен пряко или косвено, несъотнесен с нещо, неозвучен лирически, неоценен емоционално.

А ето началото на „Нощен гост“:

„Беше рано, един-два часа докато съмне. Чичо Митуш и Митко влязоха в големия ъгъл, дето бяха овцете, но нищо не можеше да се види. Малко по малко очите им свикнаха на тъмнината: покрай плетищата, прислонени надлъж една до друга или насъбрани на купчини сред ъгъла, овцете стояха кои прави, кои легнали и си преживяха. Откакто още по Петровден продадоха агнетата им, те ги забравиха и вече не блееха. Напасли се бяха добре, почиваха. Тук-там някоя ще пръхне, ще кихне, друга по-натъй ще забуха и ще закашли като старица. И някое звънче треперливо ще издрънка.“

В седем изречения — едно определение (наречие „треперливо“) и едно сравнение („като старица“), но домашно, катадневно. . .

Съответно — финалът на „Косачи“: „Рано сутринта, когато дрезгавината на близкия ден вдигна косачите, те видяха, че Лазо не беше при тях“ — изненада, кратко, изразително съобщение. Борбата е свършила, нощният спор е разрешен. А в „Нощен гост“ — Митко се е търкулил и заспал и чичо Митуш го завива и си говори, както правят старците „Ех, Митко, ех овчарию. . .“ Нищо особено, един вид Йовков прекратява предаването с оная реплика, която заварва в момента. И докато в „Косачи“ земята диша страстно, в „Нощен гост“ овцете се чешат и дори не проблейват за агнетата си — никакви майчини жалби, просто сити са и са ги забравили; докато царската дъщеря в описанието на Благолаж има очи „черни като тая черна нощ“ и косата ѝ се влачи като копринена река и лъщи като злато, за Венда чуваме само прибавката на Алипия: „Хубаво било момичето; младо било. Па може и да са се любили с Божила“ и момчешкото „браво“ на Давидко.

Песента на Благолаж е описана по всички правила на фолклорно-стилизаното красноречие, вече създадо традиция по онова време: „Веднага в тъмнината се поде гъст, сладък и треперлив глас и заизвива тъжна прочувствена песен. Думите като пъстри и миризливи цветя се сплитаха на венец, занизаха се една след друга и с безкрайна болка се спущаха с поток от звукове и разправяха историята на коварната Стоянова булка.“ У Йовков, който обича народната песен така, че чуе ли я, трябва да стисне зъби, за да не се разплаче, т а к о в а описание няма. А както вече се отбеляза, видът и положението на звездата — най-поетичният участник в „Нощен гост“ — са ни повече, ни по-малко протоколирани: колко е голяма, къде се намира и как свети, като светлината ѝ е измерена с „подръчни“ на овчарите мерки — въглен, жица, точица. Докато психологическото състояние и реакциите на косачите са проследени и предадени ярко емоционално, реакцията на овчарите е спомената само с два глагола — веднъж, че някой въздъхнал, втори път — че те се чудели тоя ли Алипия е същият човек, който им е разказвал през нощта — без определения, без тълкувания. Елин Пелиновите метафори, сравнения, описания остават завършени и поетично въздействащи и вън от контекста, сами по себе си; Йовковите нищо не говорят извън цялото, извадени вън от мрежата на съответствията и ритмиката на отгласите му.

Разбира се, при всичката ефектност, този паралел не може да бъде съвсем точен, тъй като не е и съвсем „честен“: той съпоставя една сравнително ранна Елин Пелинова творба с пълната и най-хубава зрялост на Йовков. Защото, въпреки че „Косачи“ е един от най-често цитираните (особено началото му) и печатани Елин Пелинови разкази, че нашата критика го третира като образец и връх на Елин Пелиновата лирическа и живописна сила, затваряйки си очите или просто не усещайки лекия книжен лъх, лъха на литературна реторика, който иде от него, — все пак, „Косачи“ не е „Задущница“ или „Иглика“, не е „На браздата“, „Андрешко“, „Спасова могила“, „Пролетна измама“, „Нане Стоичковата върба“, „Сиромашка радост“, „Хитрец“, „Вдовец“, не е дори „Летен ден“. При това, у Елин Пелин, въпреки удивителната бързина, с която стига зенита на своята творческа зрялост, все пак се набелязва н я к а к в о предвиждане вътре в десет-петнайсетте години на тази зрялост към по-голяма простота на образа и словесен лаконизъм. Макар и минимално, усеща се и з в е с т н о „озаптяване“ на лирическата стихия, едно едва доловимо „изтрезняване“ от разгула на въображението, малко по-пестелива дозировка на багрите и емоциите. Това проличава, когато се сравнят например „Напаст божия“ или „Косачи“ (да не говорим за „Самодивски скали“, които са явно извън мярката) с работи като „Нане Стоичковата върба“ или „Сиромашка радост“. В никой случай обаче не може да се говори за някакво последователно развитие по тая линия у Елин Пелин, определящо пътя на художника — това са леки отсенки вътре в рамките на едно и също качество.

Но може да се подберат и не толкова контрастни съпоставки — да се сравни например пролетта в „Иглика“ с пролетта в „Грешница“. В Игликината пролет има баири и млада трева, въздух, пропит от светлина и пролет, весело звънче, което дрънка и пие като шурче, животворно слънце, което пръска широки и топли вълни върху ободрената земя, и в нея отново се събужда „живот, трескав и бърз, който кипи и подновява всичко наоколо“. В пролетта на Славенка има веднъж една червена прежда, окачена още припролет за мартеница, която се полюшва на чердака, и втори път — една напечена стена, цъфнало дърво с пчели и влажна пръст с наболи ла-

лета, без нито едно сравнение и нито една метафора, неразвити в пейзаж и споменати единствено. В качеството им на това — де опира погледа на Славенката, когато се озърта и крие от свекъра си.

Или зимата в първите четири изречения от „Първи сняг“ и „Борба за смърт“ („Ако можеха да говорят“). Любопитно е, че в случая Елин Пелин и Йовков почват досущ еднакво, с едно най-прозаично по интонация и съдържание съобщение. Елин Пелин — „През нощта духа силен вятър. На сутринта времето омекна и заваля сняг“; Йовков — „След Богоявление хвана тежка зима“, за да продължат след това всеки по своя път: Елин Пелин — „От сивото снишено небе се посипаха на превара дребни снежинки, запчелиха гъсто въздуха и бързо-бързо почнаха да покриват калната земя с бяла рохкава покривка, девствено чиста. Селото се потаи, сякаш заспа под нежното копринено шумолене на снежинките, и от комините се заиздига сладкоструйно тънък син димец и се понесе към небето като обредно кадене“. Йовков — „Нощем, под бледните лъчи на месеца снегът блестеше като стъклен. Или небето потъмняваше пак и започваше да вали сух, ситен сняг, който сякаш не падаше на земята, а само се въртеше във въздуха. Мъртва и глуха изглеждаше бялата равнина, като пустиня.“ Тоест, Елин Пелин — към лирически пейзаж, който трепти с епитетите, метафорите и сравненията си и неусетно вдига калното село в друга сфера, където има и девственост, и копринена нежност, и обредно кадене; Йовков — към точния и предметен рисунък, при който, ако се наложи сравнение, сравнява се познато с познато (сняг със стъкло) и в които метафорите „глуха“, „мъртва“ и сравнението „като пустиня“ не надхвърлят онова, което могат да усетят и помислят хората в чифлика. При това подобни метафори и сравнения са толкова употребими, че преносността им почти не се съзнава — те са се превърнали в катахрези. Най-последно, дори и те са редки в „Ако можеха да говорят“.

Така че контрастът между Елин Пелиновата и Йовковата словесна образност си остава полярен: леките количествени колебания у Елин Пелин не променят нито функцията, нито строежа на образа му. А този строеж е крайно характерен: образът у Елин Пелин се изгражда по правило от взаимодействието на преки и преносни значения. Езиково той представлява най-често съчетание от „обикновени“, преки епитети от тропи и фигури. До прекия епитет по правило стои метафоричният, до конкретното сравнение — олицетворението и одухотворяването, хиперболата, контрастът, иронията — всички средства на т. н. художествена образност (тъй като в една художествена творба няма нехудожествена и необразна, т. е. естетически ненатоварена, естетически неутрална частица, щом тя е част от художествено цяло, елемент от художествена структура). Естествено е, при такова съседство, преносното окачествяване да въздействува често по-силно от прякото: бидейки по природа изразна сигла и съгъстено сравнение, тропът привлича върху си емоционалното и логическо удареие, носи и разкрива авторското отношение. У Елин Пелин се среща непрекъснато съпоставяне-обединяване на едно с друго и характеризиране на едно чрез друго, едно свободно влизане-излизане от обекта, сноване между одушевлено и неодушевлено, живо и неживо, конкретно и абстрактно, предметно и психологическо: птиците се замислят, ливадите се смеят, гарето потъва в сладки размишления, реката играе като момиче и вика „сбогом, сбогом, сбогом, а воденицата ѝ говори сърдито: „Течеш, течеш, ще претечеш, ще претечеш, долината е затоплена като пазуха, главите на държавните мъже се сбират една до друга като зелки на бостан, ля-

тото е прегазило полето, нощта дебне с въздържано дихание, каручката свети празнично и с доброта, Ангелинка е като слънчево петно, паднало от зирките на тавана, а от устата на майка ѝ стърчат два зъба като два зелени сали камъка пред входа на някоя пещера. . .“

Всеки един от тези микрообрази е завършен шедьовър — цялостна „микротворба“ със своя структура и ритъм, със свой колорит и своя логика.

В нашата литература има и по-големи творци. Но няма по-буйно и по-мълниеносно въображение с по-остра чувствителност за света, няма по-находчив и по-остроумен художник, по-голям виртуоз на лирическото превъплъщение от Елин Пелин. Нищо в тази действителност не стои пред него неподвижно като истукан, непрозрачно и загадъчно в своята видимост — както стои пред Йовков например. Всичко е прозрачно и подвизно за Елин Пелин, зад всяка физиономия, жест, дума, облик, той съзира другото — подобно или контрастно нему — явление и мигом го определя — разгадава чрез него. Няма н е м и предмети или същества за Елин Пелин. От всяко нещо той може да изтръгне най-съкровения му и точен звук и веднага да му отгласи със съответния призвук, както менците отгласят на Пелиновия кавал — с възхищение или ирония, нежност или сарказъм. Всичко е открито и достъпно за него, майстора на светкавичните връзки между нещата. Той преминава от сфера с невероятна лекота и небрежна грация. Това е не само професионален опит или блясък на таланта, а самата природа, качеството на таланта: така е устроено неговото художническо око, „чувствилището“ му на художник. Той вижда нещата едно чрез друго и защото с цялото си същество реагира на въздействието им, и за да може да изрази адекватно тази си реакция. Затова не само не му стига едно определение, та трябва да прибави второ, но най-често той не може да се удържи да не прескочи границата на прякото възприятие, да не метафоризира.

Характерното елинпелиновско възприемане-претворяване на света, трайно и неделимо съчетаващо предметност и лиризм, конкретност и метафоричност, обуславя както строежа на отделния образ, така и строежа на разказа. Съответен разбор на Елин Пелиновите творби сигурно би показал интересни комбинации от пряко и преносно в хода на разказа, разкривайки не само тяхната образно-лирическа, но и композиционна и ритмико-интонационна функция. Очевидна в „Мечтатели“, „На браздата“, „Спасова могила“, „Задущница“, „Вдовец“ и др., тя несъмнено действа и в другите Елин Пелинови разкази. Тук обаче за нас е важен фактът, че когато Елин Пелин разказва, въображението и на автор, и на читатели трепти непрекъснато между двата полюса — и образът се основава от това мигновено преминаване от пряко към преносно или обратно.

Това свободно влизане-излизане от сфера в сфера, това волно разместване на пластове и властно сближаване на равнищата, тази бърза и уверена четка до немай къде отговарят — и помагат на бързото и уверено течение на разказа, на ясните мотивировки и стремителни развръзки, на категоричността на авторовите оценки и изявеността на неговите симпатии и антипатии, на отчетливото разположение на героите отсам и отвъд социалната граница. Защото тъкмо това дава на Елин Пелин възможност лирически да синтезира факта и да преосмисли бита, като ги вдигне в друга сфера, както вдига калното село заедно с Доне Козицата и чичо Кола — да вдъхне „второто дихание“ и изгради втория план на разказите си. Онази роля, която пейзажът играе в разказа на Елин Пелин като цяло, метафората по начало играе в отделния образ. Това е свободата и увереността

на художник, преизпълнен с чувството на сигурност, че знае и владее своя свят. Той не се „съмнява“ в правомерността на своите реакции към този свят, защото не се „съмнява“ и в истинността на своето знание за него, в правомерността на своята сигурност. За него съществува не само „видимият свят“ (за да се позволам на многозначителния израз с дълга история в изкуството). Съществуват като познати-постижими и невидимите пружини на тоя свят, поне на света, който той рисува. Затова Елин Пелин не се „бои“ да прекрива граници и сфери, да смесва признаци и да измерва едно с друго. Той не се „бои“, че като застане (с въображението и отношението си на художник) между обект и читател, ще затъмни първия и ще заблуди втория, или — че тази му намеса може да се окаже излишно звено във възприятието на читателя. Метафората, тропът са възпълтен израз тъкмо на художническата намеса. Те са съпоставка и извод, обработка и преработка, взимане страна и поставяне на място. Те са опредметеният автор и субективизираният предмет; вътре в тях са едновременно обектът и художникът, моделът и майсторът. Обобщеният образ на тропа или фигурата сумира скрита работа на чувството и ума едновременно. В този смисъл би могло да се каже, че Елин Пелин е „рационалист“ в лиризма си: вътрешната логика на неговата образност се покрива с логиката на дискусивната мисъл.

А ето че Йовков се „бои“ да се „намеси“, да застане между читателя и обекта. „У Добри (Немиров) и Полянов н я м а р а з к а з“, заявява Йовков в 1930 година. „Те през всичкото време сами разправят или декламираят чрез устата на някои от своите герои. Това н е е р а з к а з. Аз сам в собствената си работа съм минал по този път и съм разбрал, че истинският разказ не е там, където авторът стои през всичкото време пред очите на читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето авторът вдига завесата и оставя читателя сам да следи живота, който става пред очите му. Авторът тук липсва почти съвсем. Разбира се, този начин на разказване е много по-труден, но тъкмо затова е и по-съвършен.“

Разбира се, Йовковото убеждение, че този начин на разказване е „по-съвършен“, е строго погледнато, илюзия. Йовков генерализира своя опит и своя път като художник. Факт е, че той сам се прекланя пред Елин Пелин и Вазов — най-големите майстори, всеки по-своему, на художническата намеса в разказа — и че критикува двама слаби автори. . . Сами по себе си „начините на разказване“ нито са съвършени, нито компрометират едно творческо дело. Те дават само едни или други, исторически обусловени възможности за създаване-въздействие. „Съвършен“ или не, бива само резултатът — живото изложено цяло, в което откритие и начин на откриване са едно, имат свой общ корен, своя задача и функция, своя мяра и хармония.

„Много пъти съм се канил — заключава Йовков — да се опитам да дам такъв един разказ, в който — като се почне от първия и се свърши с последния ред — всичко д а с т а в а, а аз да отсъствавам, да отсъствавам напълно.“ И работите му показват, че този стремеж да отсъства напълно, т. е. да не остави видимия следи от своята работа над образа, Йовков е превърнал в задача номер едно на своята писателска техника, в линия на развитието си като художник.

Практически за Йовков това означава преди всичко чистене от „прилагателни“ — епитети, сравнения и пр. Между другото, това чистене е само най-очевидният дял от общия процес към все по-голяма предметност, лаконизъм и композиционна събраност, интензивно разгърнал се у Йовков

след 1920 г. Вече първият сборник от онова време — „Песента на коелетата“ (в него Йовков включва разказите „Последна радост“ — от 1920 г., „Мечтател“ — 1920 г., „Съд“ — 1920 г., „Дядо Давид“ — 1920 и „Песента на коелетата“ — 1925 г.) е твърде показателен в това отношение. Ако в „Последна радост“ Йовков все още може да нарече цветята на Люцкан досъщ по вазовски „вдъхновена някаква лития на хубавия слънчев ден, на младостта и любовта“; ако в „Мечтател“, запазвайки си многословието, той все пак е по-събран и по-конкретен, с известни остатъци от поетическо „красноречие“ („Месецът беше изгрял. По дрехите и по земята акациите хвърляха черните си сенки, изпълнени с трептящи, прилични на жълтици, петна. Нощта бе и топла, тиха и с една непреодолима сила зовеше навън.“), то в „Песента на коелетата“ (1925 г.) вече взема връх прякото, предметното рисуване: ливадите са зелени, огрени от полегатите лъчи на слънцето, наблизко минава човек и наедно с него напреки по земята върви сянката му, край плета святка цигара. . . А мотивът за лунните петна и трепещите сенки, който и тук се явява, макар да носи подчертан поетичен ореол, е даден по-съобразно като фраза, предметно-веществено като рисунък и необособено като пейзаж, между другото („Прозорците бяха отворени, вън се чернееха салкъмите, между листата им личеше бялата светлина на месеца“ или „Сали Яшар тръгва към къщи, гледа светлите петна, които трепят като жълтици в сянката на салкъмите, където. . .“). Изобщо този сборник е нещо като преход към „класическия“, вече обособилия се, вече творчески еманципиран Йовков. И ако „Последна радост“ все още гравитира по език, структура, звучене към военновременните му разкази, то „Песента на коелетата“ вече принадлежи на „Легендите“. С нея (преди това отчасти с „Дядо Давид“ и „Съд“) започват разказите със сложно-кръговия строеж и витата фраза, загребваща няколко смислови струи, с плътното и спокойно живописване, с лиризма на асоциациите и взаимоотгласите, който се разгръща в „Старопланински легенди“ (1926—27 г.). Както с антимовския цикъл (1922—28 г.) започва преходът към компактните „еднократни“ разкази с подчертано несъбитиеен връх, чиято сложност окончателно се е дръпнала навътре, зад външно-фабулната, композиционна и фразова опростеност, които въздействуват с предметността на своя рисунък и намират, през „Женско сърце“ (1935 г.), завършен израз в „Ако можеха да говорят“.

Какъв път е изминал Йовков,¹ гонейки все по-голяма простота и предметност, най-добре проличава при съпоставка на разкази, писани в интервал от 10—15 години — например „Грехът на „Иван Белин“ (1924 г.) с „Вълчицата“ (1936) от „Ако можеха да говорят“. Това са две разработки, едната от началото, другата от разцвета на Йовковата зрялост, на един и същи сюжет: преследването и убиването на вълчица, на която са взели вълчетата, с аналогична тема-идея — „и тя е майка, и тя деца храни“, и оттам — за мъката и обичта, за връзката и общността на всичко живо. . .

Първата и най-проста констатация: в „Грехът на Иван Белин“ има много неща, които липсват във „Вълчицата“ — изчезнали са, сякаш Йовков ги е изгубил по пътя, докато е вървял към „Ако можеха да говорят“. Какво изчезва? — Първо, изчезват страници: срещу дванайсетте страници на „Иван Белин“ стоят шестте на „Вълчицата“. После — изчезва последователното членене на дялове — подчертаното нанизване на епизоди, ха-

¹ Докосваме мимоходом творческия развой на Йовков, за да се открият по-ярко, на фона на сравнението, тъкмо особеностите на зрелия, класическия Йовков.

рактерно и за „Съд“, „Последна радост“ и пр., отделени дори със звездичка, по вазовски. В „Иван Белин“ те са четири: уведен, в който се поставя на широко и патетично темата за майката; втори, по-делничен — Иван Белин хитрува с овчарчетата, запива се, хваща се на бас, че ще улови вълчицата; трети — кулминация: Иван Белин тържествено разнася из село ранената вълчица и вързаните вълчета, но разбира, че е извършил грях; и четвърти — епилог: нещата се връщат на местата си, но Иван Белин изглежда ще пусне вълчетата, „когато станат големи“...

Докато „Вълчицата“ е един компактен разказ без обособени епизоди (тя е от типа на еднократните разкази с изпусната действена кулминация, като „Албена“, „По жицата“ и др.), завъртян около няколко реплики между овчарите и трите мървания на вълчицата, последвани от една пауза за неописания двубой между нея и Давидко, и един финал — селяните, събрани, гълчат около мървия звяр. Трето — изчезнало е характерното за „Иван Белин“ (пак както в „Съд“, „Мечтател“, „Последна радост“ и пр.) проследяване от разказвача на душевното състояние на главния герой при всеки етап: Иван Белин, потопен в съзерцание и мъдро умиление, после Иван Белин хитрува и се перчи, после изпада в смут, в пиянско вцепенение, в смътно разкаяние. Докато във „Вълчицата“ читателят може само да съди за състоянието на действащите лица (тук дори терминът „герой“ е неуместен) по малкото, което чува и вижда от тях, по думите и жестовете им. Най-после изчезва всичко, което има непосредно отношение към идеята на разказа или би могло пряко да я разкрие, открито да я формулира: не се говори за участва на вълчицата като майка, не се осъзнава стореното като грях, не се правят едни или други лирико-философски обобщения по въпроса било от автор, било от герой. Докато, обратното, Йовков е посветил целия първи дял от „Иван Белин“ на съзерцанията и умиленията на героя си, който, наблюдавайки отдалеч вълчицата, размишлява за участва ѝ и търси в звездите очите на бога.

След хващането на вълчицата, реакциите на действащите лица продължават да се въртят около нейната участ като майка: жените гледат с омраза Иван Белин и шепнат „Горката, и деца има, божичко!“, Иван Белин повтаря объркан „Стана тя една, ама нейсе“, вълчето-сираче така го поглежда със сините си като мъниста очи, че ръцете му се разтреперват и, най-после, за да не остане у читателя никакво съмнение относно идеята за универсалността на доброто и злото, еднакво за хора и животни, щом те са деца и майки, Йовков вмъква паралелната сцена с баба Бяла, която същата вечер, когато селото празнува убиването на вълчицата, „пее“ и нарежда имената на двамата сина на Иван Белин, убити „някъде по бойните полета“.

Цялата тази експлицитност на идеята на разказа, това разкриване на вътрешното — било като психология на героя, било като смисъл на неща и събития — съвършено липсва във „Вълчицата“. Там вътрешното е потънало дълбоко под външното, дръпнало се е някъде навътре в конкретното и предметното, заровило се е в сетивно доловимото, в онова, което читателят би могъл сам да види и чуе, ако би бил там — и само косвено сигнализира за себе си с по някое движение, реплика, обстоятелство. По това например, че след като са взети вълчетата, в гората почват да се намират небутнати късове от прясно убити животни, може да се предположи, че вълчицата продължава да мъкне храна за децата си, да се грижи за тях — да ги „чака“ да се върнат: по това, че тя ту изпоразкъсва половин стадо, ту минава през друго, без да го закачи, ту застава на сред пътя,

сякаш не знае накъде да тръгне — може да се гадае в каква трагична обстановка е изпаднал звярът. Хората разбират, че той е наблизо по неговия вой. Само веднъж обаче този вой е охарактеризиран емоционално („могъщ и страшен, ту слаб и хрипкав като въздишка, ту проточен и жаловит сякаш зове някого“). Ала в общия и съдържан контекст горните окачествявания си остават само една по-ярка характеристика на действащото лице, само по-прочувствена констатация на чутото — те не прерастват в лирически къс с относително самостоятелно съдържание и внушение, който да синтезира образа в друг, по-висок план. Никакво осъзнаване на нравствената страна на събитието от никого: Давидко е момче, което гори единствено от амбицията да се срази победоносно с вълчицата, а за Петър овчаря тя е „лоша гад, вярa няма“. Едва накрая Петър овчаря, в разгара на разказа си за Давидковия подвиг, поглежда случайно към отворените очи на мъртвата и си спомня да е чувал, че когато някой имал нещо свидно на този свят, умира с отворени очи. „Но той само помисли това, н е г о к а з а“ — отбелязва Йовков, — продължава приказката си, после пак поглежда, понечва да я ритне с крак, но пак среща погледа на мъртвите ѝ очи и това вече го смущава: „Виж я как гледа, — казва той — умряла с отворени очи“. Но това е всичко“.

„Наоколо селяните пак захващат да викат, да гълчат“ — тук свършва разказът (неволно си помисля човек как би развил Вазов подобен финал). Няма и помен от лирико-философските обобщения, до които стига Иван Белин с помощта на автора: Петър овчарят остава при чутото и виденото, при началната елементарна връзка между факт и поверие. У него има само едно дълбоко и неразчленено, почти неосъзнато състояние. Нито той, нито авторът не анализира това състояние. И докато в разказа от 1924 г. паралелно се разгръщат външно и вътрешно — разбира се, с Йовковата съдържаност, не с буйната одухотвореност на Елин Пелин или с патоса на Вазов — в 1936 г. определено доминира лаконичното външно. „Вълчицата“ е разказ по начало изграден от онова, което може да се види и чуе от действащите лица, от сетивно възприемаемото — от „предметното“. Естествено силата на тази предметност е съсредоточена в появите на вълчицата, хванати точно като във фотообектив — те са фокусите на образното въздействие и смисловите възли на разказа: „виждаме“ първия път как вълчицата, хванала овцата със зъби, я удря с опашката си, за да я накара да търчи; други път — как я грабва, захапва я за шията и я мятa на гърба си; трети път — как ходи от двор на двор, тънка и дълга, с напращели бозки и увиснал език, раздъхтяна от умора, — докато в гората се търкалят глави и крака от прясно убити животни, небутнати и кървави още, накацани от мухите: вълчицата върши своята работа делнично и страшно. . .

Иван Белиновата вълчица също „виждаме“ на три пъти, но, първо — далеч не в тази страшна роля и главно — петорно повече у з н а в а м е за н е я от онова, което мисли по неин адрес Иван Белин, редактирано от автора: че тя забравила да търси спасение, че в очите ѝ нямало ни страх, нито грижа за себе си или за каквото и да било друго наоколо, че в тях горял огънят на друга болка — дълбока и скръбна, и че Иван Белин никога не можел да забрави погледа на тези очи, той ги познавал — това били очите на всяка майка, все едно дали е тя човек или звяръ, че оттам вземала тя куража да се брани и да напада.

Най-послед, една последна, но характерна подробност. В разказа от 1936 г. природата присъствува с едно единствено съобщение от девет думи:

„зорницата изгря, а малко след нея и месецът, жълт, нащърбен“. В „Иван Белин“ залезът гори като разгорена жар върху златото на небето, вечерницата огрява като едър скъпоценен камък, полъхва хладен вятър и носи дъх на билки, свирят шурци, широко и сладостно се разлива песента на звънциите (читателят се радва на този пейзаж и в същото време съзнава, че т а к а вече е говорено и преди Йовков). Разбира се, никакви кървави меса, при това, накацани от мухи (обърнете внимание на това „небутнати“, „прясно убити“, „накацани“ — в тия точни и жестоки думи е цялата сила на образа). Пък и не им е мястото тука. „Грехът на Иван Белин“ е разказ в друга тоналност и с друга структура.

Все пак, сравнени една с друга, кратката, почти безсловесна „Вълчица“ от 1936 г. е по-внушителна, по-мощна от своята красноречива и многооречива предшественица от 1924 г. Сбрана и мускулеста като композиция, точна и лаконична като рисунк, тя е сурово-безкомпромисна и дълбоко трагична като виждане. В нея няма примирение, нито изкупление — вълчетата не ги пускат, за да може доброто дело да покрие греха, и бог не посредничи между звяра и човека. Тук Йовков оставя ситуацията без изход и трагедията открита — така както в „Другоселец“, „По жицата“, „Албена“, „Грешница“, „Ако можеха да говорят“ (що се отнася до разрушаването на чифлика, макар че то само по себе си бяга в периферията на романа), антимовския цикъл. Той не търси морално разрешение, шом липсва реалното, не трансформира конфликта в друга сфера, за да го „разреши“ там, не т ъ л к у в а образи и ситуации — оставя ги да тежат със силата на факта и с неумолимостта на това, че те с а. Той не успокоява читателя: читателят трябва да знае, че има и нерешими ситуации, и неизкупими грехове. Затова тук са на мястото си и кървавите меса, и мъртвите очи, и точните, като заснети във фотообектив появявания на звяра. Йовков от 30-те години вече м о ж е да говори само с видимостта на нещата — не случайно той почувствувал, че така т р я б в а да говори; вече е постигнал собственото си изискване да ги остави „да станат пред очите на читателя“, а сам той „да отсъства почти съвсем“.

Неоснователно би било обаче да се търси в основата на тази сурова предметност непременно някакъв мирогледен прелом, въпреки че, както се отбелязва, след войните и особено след 1925 г. Йовков на много неща гледа с по-други очи. Не бива да се забравя, че Йовков, както пише „Жетваря“ преди войните, така пише „Обикновен човек“ след тях. Т. е., че когато си п о с т в я за разрешение един граждански или морален проблем, за чието разрешение трябва да мобилизира съзнателно основните си идейни ресурси, Йовков не може да надскочи рамките на социално-религиозната философия и абстрактния хуманизъм. Но, еволюирайки частично и колебливо като гражданин и мислител, Йовков определено еволюира като художник, сиреч — в специфично художническото си виждане-резиране на света, във формите и методите на неговото претворяване в разказ. Идва момент, когато тази растяща предметност на рисункъа и събраност на композицията, този тотален стремеж на автора да изчезне, за да остави читателя на четири очи с обекта — особено когато се срещнат с едно по-трезво, по-зряло, дори по-горчиво възприемане на нещата — почват да налагат все по-определено своя печат върху замисъла и звученето на разказа, върху избора на сюжета и решението на темата: със „средствата“ на „Вълчицата“ не може да се напише „Грехът на Иван Белин“. Воден от своя инстинкт на художник (Йовков израз), от изискванията на занаята си, ако щете, следвайки своята творческа природа в търсенето на собствен

израз, Йовков леко измества ъгъла, под който пречупва света и така му дава едно по-сурово и често по-дълбоко отражение в творбите си. Налице е, струва ни се, нагледна проява на прословутата относителна самостоятелност и вторична активност на формата, която, още зараждайки се, вече въздействува обратно върху своето съдържание.

Погледната по-отблизо, тази йовковска предметност на словесния рисунок представлява доста сложно явление — многостенна призма, която при всяко завъртане дава нови ракурси и връзки. Бидейки едно от съсредоточията на Йовковата стилова система, в което се пресичат току-речи всички по-главни особености на творчеството му, тя заслужава едно последно вглеждане.

Типичният Йовков образ действа преди всичко със своята „видимост“, „зрителност“ (визуалност) и разчита на нея. За да бъде възприет естетически, той изисква да бъде „видян“, т. е. да бъде възстановен във въображението на читателя главно като зрителен образ. После иде „осезаването“ му — „усещането“ му като топъл, студен, тежък, корав, сух, грапав и пр. Може би на трето място иде звукът. Главните акценти в Йовковия образ си остават живописно-пластичните: цвят, контур, големина, тъмно — светло, сянка — блясък. Йовков достатъчно се е погрижил за това. Читателят носи запечатани в съзнанието си десетки йовковски „кадри“: зелените поляни и ниви, по които пълзят черни сенки от облаците („Имане“, „Другоселец“, „Антимовския хан“, „Ако можеха“, „Песента“); синята стена на Балкана от „Легендите“, червеният карамфил и бялата кърпа в „Шибил“, зеленото знаме на жеравненските въстаници, опънато върху тъмните облаци, белият Боцур под месечината, като че настлан с бели петна, зеленият листак, напъстрен от черните сенки на овошките и бялата риза и червеният фиштан на непозната съблазнителка от „Измама“, хаджи Емин с жълтеникавата брада, който седи, чука по ефеса на сабията си и поставените надалеч свещници пълнят със светлина очите му, или хаджи Емин и Ранка, огрени от пожара. Последният „кадър“ е толкова характерен по рисунок, че заслужава да се процитира: „... в сиянието на пожара, като по бял ден, се показва хаджи Емин на белия си кон. ... (конниците) се тълпяха гъсто един след друг и сиянието на пожара грееше в зениците на очите им, заливаше лицата им, настръхналите им коне, отвесно и право стърчеха дълги пики, лъщяха криви саби. И всички гледаха към султана и чакаха какво ще им каже. А султанът стоеше до Ранка, загърнат в жълтата му атлазена дреха, понавеща се към нея и даваше ухо на онова, което тя ниско му говореше. ...“ Втори ракурс от същата картина: — във фокус сега застава хаджи Емин. „... (Султанът) отиде и спря пред трупа на Косана. Сиянието на пожара го огряваше. Без връхната си дреха хаджи Емин изглеждаше още по-тънък и по-строен, отпред на зелената му чалма стърчеше пауново перо. И като прихвана, както му беше обичая, с ръка, червеникавата си брада, той се понаведе и загледа Косана, все така голям и страшен, какъвто беше приживе.“

Това са почти филмови кадри или по-точно — словесно запечатани сцени, определени да бъдат възпроизведени на екрана на читателовото въображение. Те притежават отчетливия рисунок и точния мизансцен на добрия филмов сценарий, неговите категорични светлинни и цветови акценти, ясно маркираните му жестове — максимална в и д и м о с т и пределна зрителна изразителност. Така описана, горната сцена може да се възпроизведе и заснеме в студиото като един от възловите кадри на един филм по „Най-вярната стража“.

Спомнете си как плаче Василена в последната глава на „Ако можеха да говорят“, когато се прощаваме с воловете и чифлика изобщо. Достатъчно е да разделим на съответни абзаци („кадри“) отделните моменти на този откъс, за да получи той и графически вид на сценарий:

„1. Балана беше дошъл до плета и като гледаше спокойно с влажните си черни очи, лизна се с езика по влажния си хълбок, след туй взе да се почесва о един кол.

(2) Усмивната, с пъргави крачки, Василена отиде при него и го замилва с ръка.

(3) Може Балан да позна гласа ѝ — спря, не мърдаше, само позаваряше очи.

(4) („звук“) — Балан, Балан. . . къде отиваш, Балан? Къде отиваш? — говореше му Василена и го милваше. — Кой ще те купи, Балан? На кого ще работиш? Кой ще те гледа? Ще те гледат ли хубаво, Балан? Кажй, Балан? Кажй. . .

(5) Отведнъж тя се спря, похвана се за челото, замисли се, после се обърна и със строго, обтегнато лице, без да погледне никого, дойде до къщата, опря се с лицето си към стената и стройното ѝ тяло, от кръста нагоре, се затресе от плач.“

Една сцена — Василена се прощава с воловете — е отчетливо разделена на пет момента (ракурса, един от които „озвучен“): разработка, готова за обектива на апарата и за окоето на читателя. В първия момент читателят не се и сеца, че Василена именно плаче, когато млъква, похваща се за челото, отива и се изправя до стената — така старателно е избегнато да се назове онова, което става всъщност с нея в момента, така е съсредоточено вниманието му върху онова, което може да се види от нея: читателското „око“ трябва да се насити със зрителни впечатления, трябва да се изпълни до край с конкретния зрителен образ във всичките му ракурси, в цялата му нагледност, т а, когато тази нагледност изведнъж обърне другото си лице, разкрие същинското си съдържание, то да рекушира с двойна сила върху него. . . Това е специфично йовковски ефект и начин на рисуване — да сигнализира за вътрешното чрез външното, да подготви първото чрез второто. Стотици са примерите, които биха могли да се приведат.

За някои Йовкови разкази би могло да се каже, че са по начало построени като сценарии върху отделни възлови „кадра“-сцени, всеки от които се дроби на няколко момента или ракурса. „Шибил“ като че ли е един от най-показателните: Джендемите, срещата на хайдутите с жените; Шибил сам в Балкана (след слизането си в Жеруна); Шибил в къщи (обнизан с оръжия, огрян от огъня), Рада пред огледалото („пише веждите си и се смее“); Шибил върви пременен, без оръжие, с карамфил в ръка, а над него, „над покриви и овошки греє слънце“; и последният — „припукнаха пушки“. . . Сценарното звучене се подсилва и от обстоятелството че на места Йовков води разказа в сегашно време — читателят в момента „гледа“ какво става пред очите му.

Разбира се, не бива да се забравя цялата условност на горната аналогия и изобщо на аналогите между две изкуства. Безспорно е обаче, че във всеки Йовков разказ ще открием по няколко картини или „кадри“, опорни и за композицията, и за смисъла и звученето на разказа, отчетливи, лаконични, пределно изразителни и неотразимо неподвижни в своята изразителност. Тази неподвижност е крайно характерна за Йов-

ковата словесна живопис, в пълен контраст с раздвижеността на Елин Пелиновата.

Йовковите картини-„кадри“ са „неподвижни“ преди всичко поради еднородно-предметния си смислов строеж: възпроизвеждайки си ги, въображението на читателя не трепти, както при Елин Пелиновите, между различни смислови сфери и значения — то остава приковано към живописно-сетивните им, зрителни доминанти. Създавайки ги, Йовков не ги съпоставя и тълкува чрез тропи, одухотворявания, сравнения, не ги поетически анализира и синтезира — той „само“ фиксира облика им с думи. Съответно и читателят, възсъздавайки ги, съзерцава техния облик както се съзерцава пластична творба, макар и във въображението си. Те имат, условно казано, цветовата, линейната, ако щете и фактурната определеност, своеобразната вещественост и нагледност на живописното платно или графиката, — а последните са покрай всичко друго, и особен род предмети, чието предназначение е да въздействуват по зрителен път. Йовковият словесен образ носи нещо от тяхната няма изразителност, от спецификата на тяхното естетическо въздействие. Докато „трае“, т. е. докато го разчитаме, Йовковият образ въздействува самостоятелно и специфично, сякаш картина, завършена и оставена от автора и сама да действа върху съзерцаващия я, докато не изчерпи своя заряд от зрителни внушения. Естествено този образ възбужда асоциации, внушава настроения, навежда на мисли и съпоставки — както прави и картината, и това е всъщност задачата и функцията на Йовковата образност. Но — пак както при картината — тези асоциации и пр. са вече работа на читателя, който „съзерцава“ словесния образ. От образа иде тласъкът и посоката на тези асоциации, но реално тях ги няма в него — те не са дадени и езиково в текста, както при Елин Пелин или Вазов — а ще възникнат от взаимодействието между текста и читателя, ще се явят вече като резултат от работата на неговото въображение. Затова винаги остава по нещо недоизчерпано в Йовковия образ, нещо недоизказано докрай, неразгадано до дъно — както картината не се изчерпва наведнъж, не са разлага без остатък. Читателят може десетки пъти да извиква във въображението си настръхналият кръг от конници, хаджи Емин със зелената чалма и Ранка с жълтата му атлазена дреха, а под тях, голям и страшен, Косан, — тъкмо защото са така категорично фиксирани зрително; и всеки път да ги види по новому, въпреки същата тази категорична фиксираност, както всеки път по новому се вижда и преживява една картина, макар тя да си остава неизменна и непроницаема като обективизиран образ — и тъкмо защото си остава такава. И толкова по-трайно, по-неотразимо е внушението на Йовковия образ: оставайки си завършен, предметно-непроницаем, „ням“ и „непрозрачен“, той дава на читателя по-голяма свобода на възприемане и тълкуване.

Когато Комура умира („Ако можеха да говорят“), извличат леша му на поляната край чифлика. „После додогода и орли — черни, големи“ — продължава Йовков. „Те стояха настрана и не се помръдваха, като вкаменени. Кога да хвъркнат, прибягваха със широки крачки, прегърбени, с разперени крила, и тежко се подемаха.“ Защо пък сега тия орли? — ще си каже читателят. Те нищо не правят в разказа, те дори не рфат леша на Комура, само стоят и показват себе си. И те наистина са дошли не за да вършат нещо в разказа — действителната връзка в случая не е нужна на Йовков, нужно му е читателят да ги види. Изпусната е дори най-простата причинно-фабулна връзка между орлите и смъртта на Комура —

защо са дошли. Сякаш Йовков пише за тях просто защото те са там и той не може да не констатира присъствието им: погледнал е, видял ги е и ги е фиксирал в своя обектив. Причинната връзка не му е важна, важен е обликът им. Но тъкмо защото това тяхно безмълвно присъствие е така точно и осезаемо фиксирано, и тъкмо защото остава немотивирано — то говори. Тия „черни“, „големи“, „тежко подемащи се“ птици, които Йовков е поставил там сякаш не за да рѣфат, а за да вещаят — те говорят за вечност, за древност и неразгаданост, напомнят за нещо важно и неизразимо с думи. И това тяхно внушение се слива с живота и смъртта на Комура, дава му дълбочина, резонанс, величие, значимост — без образни или логически тълкувания, без сравнения и тропи, а пряко, по образно-експресивна асоциация.

Интересно е, че Йовков говори за орлите, които долитат при леш, и пред професор Казанджиев. „Имаше нещо зловещо и мистично в тези птици, като някакви странни същества“ — коментира той описанието си пред него. Един Вазов би включил този коментар и в разказа си. Йовков докъм 1920 г. също, може би. Дори в „Легендите“ той все още може да каже например, че Божура гледала „както дивакът гледа истукана си“, сиреч да прибегне до културно-историческо сравнение. Но не и Йовков от 1936 г. Той остава орлите сами да говорят с немотата и с неотразимата си нагледност — с това че те са.

Тук отново опираме до принципиалната разлика между Елин Пелин и Йовков. Очевидно Йовков е убеден, че оставени сами, неговите орли говорят по-добре от самия него. Очевидно като художник той „доверява“ повече на видимостта на нещата и не „доверява“ на тълкуванието им, дори когато то е образно-лирическо, — както не „доверява“ на причинно-следствената връзка, на действието и събитието. За него видимите неща са суверенни в своята цялостност, почти непроницаеми, почти тайнствени. Той не се опитва да проникне в тях, за да ги проанализира и оцени, сякаш се бои да не смути и накърни онова, което живее дълбоко у тях. Той може да ги „описва“. Той е убеден, че колкото по-вярно и почитателно-сдържано, колкото по-лаконично и сбито-изразително даде зримото, толкова по-вярно и по-пряко през него ще се прояви същината, през външното ще се усети вътрешното, както картината се усеща през баграта, линията, фактурата.

Тази негова благоговейна грижа — да не даде повече от онова, което в дадената ситуация може да се види от обекта, открystalизира в траен похват у Йовков. Характерни са честите Йовкови ремарки като „не се виждаше какво има по лицата на овчарите, но...“, „не се видя, направил ли Сарандовица знак с очите си, но...“; Галунка гледа, че Марин и ходжата правят нещо, но какво е — не разбира; не се чува как плаче и какво нарежда в плача си Пауна, само се вижда как сълзите ѝ текат по бялото ѝ лице; не се вижда как и кога Мурад скача в кладенеца — досега го имаше, сега го няма, или „тъмнината скриваше очите на Сали Яшар и не можеше да се види какво има в тях“, но той гледа в земята и мисли за синовете си.

Обикновено хората и обстановката се рисуват през очите на действащото лице, така както то ги вижда в дадения момент — не през очите на автора, който по принцип всичко може да види и обясни. Женда например не е „видяна“ нацяло от Йовков. Нейният образ се изгражда постепенно от онова, което виждат в дадения момент дядо Иван, баба Ана, Марин: пред къщи, на чешмата, на сянка, на слънце, под ореха, в ливадите... Този похват има сложна палитра на въздействие. В едно и също време той подсилва авторската дискретност — вижда не разказвачът,

виждат героите; потапя виждащия и видяното в една обща атмосфера, свързва ги, като ги прави творци в една обща ситуация, на едно общо преживяване; внушава особено ценното усещане за свежа достоверност, за непокътнатост на впечатлението — сякаш ничии други очи и най-малко вездещите и условни автори очи не са погледнали преди читателя това дърво, тази жена, тази сцена, не са ги усетили, не са ги познали — за първи път ги вижда и усеща сам читателят, защото ги вижда едновременно с героите и през техните очи.

Някой може да бъде изкушен да окачестви този благоговееен йовковски респект пред видимостта на нещата като своеобразен художнически „позитивизъм“ и дори „агностицизъм“. Това би било пресилено философско излитане. Общо-реалистическото виждане на света в изкуството е сложно и многообразно явление, което дава безброй исторически и индивидуални отсенки и вариации, както е сложно и многообразно общо-материалистическото светоотношение. Йовковата образност представлява подобен вариант на реалистичното виждане, по-различен от Вазовия или Елин Пелиновия. Един вариант, който обогатява нашата литература, защото разкрива нови възможности за възприемане и преживяване, за израз и въздействие. Точно хванатият и пределно изразителен предметен детайл разбужда асоциациите на читателя и го кара да си възстанови цялото в определена тоналност и върху определена смислова плоскост; а то на свой ред отключва нова верига от връзки, вече от по-общ или по-висш разред. Такава „верижна реакция“ има предвид Чехов, когато изисква от пишещите братя, през устата на своя писател от „Чайка“ — с едно парче от счупена бутилка, което блести на месечината, да нарисуват лунна нощ — т. е. да умеят да напипат оня почти единствен за дадения случай предметен детайл, който да тласне въображението на читателя в необходимата посока, като отключи нужните зрителни и емоционално-смислови връзки. В това е тайната и смисъла на лаконизма в изкуството.

Зрелият Йовков все по-нашироко и уверено работи по тази рецепта, особено в „Ако можеха да говорят“. Там например липсват дори сравнително нашироко обхванатите, сравнително закръглените картини, каквито са вече цитираните пасажки от „Най-вярната стража“ или от „Божура“ и пр. Основа и често единствен елемент на образа става единичният жест, детайл, ремарка, пръснати из разказа, максимално точни и максимално натоварени по смисъл: Василена сяда на издутия корен на едно дърво (може да се предположи как ѝ са се подсекли краката, като е чула какво си приказват Севастица и Захария, как не е избирала къде да седне, как може би дори се е препънала о този корен и как е било тъмно наоколо) и се замисля. Всичко това читателят не го м и с л и отчетливо в мига, когато и се чуе фразата. Но то се съдържа в усещането му за момента, то е — то се чува. Внушава неразчленено от този единичък, най-прозаичен детайл „на издутия корен“. Достатъчно е да р а з ч л е н и м усещането си за момента, да се замислим над него, и те ще излязат повече или по-малко отчетливо, в един или друг ред и брой, на екрана на проясненото ни съзнание. Тоест ние сами ще разширим и детайлизираме образа — от счупеното стъкло ще изплува лунната нощ.

Колко органична, коренно присъща на Йовковата творческа природа е „зрителността“, „визуалността“, пластично-предметното виждане и рисуване с всичките му последици и връзки показва и творческият процес у Йовков. Характерна е изповедта му как е написал „По жицата“. „Мотивът“, както той го нарича — поверието за лечебната сила на бялата

лястовица — Йовков прочита във вестниците. „Той залегна в съзнанието ми“ — казва Йовков. Но този мотив си остава мъртво зърно, докато не се свърже у Йовков с конкретно „видение“, с картина. „Видях — именно „в и д я х“, казва той — шосето за Добрич, Каралезката чешма, полската шир и някаква бедна кола, впрегната в малко слабо конче, селянин-сиромаш подир нея — както съм ги виждал в действителност. . . Свързах това видение с мотива за бялата лястовица“. Към това конкретно видение, изплувало от личния му опит, Йовков прибавя второ, вече от косвения си опит — от народното предание — змия, спяща на гърдите на жертварка (като причина на болест). „Тоя о б р а з — казва той, — по-рано ме е занимавал. Сега връхлетях на него като на нещо готово. Т а к а разказът беше построен“ (к. м.).

Построен върху два образа, върху две картини — не върху случка, върху конфликтна ситуация, върху завръзка-развързка. . . Случката, съответно драматичната ситуация, остават заключени вътре в образа, като зародиш, който не се развива във фабула, не оживява в събитие, както би станало при Елин Пелин или при Вазов. Оттам — „извътре“ — тя поддържа драматичния тонус на образа, лирическото му напрежение. Тя служи на картината, а не картината — ней, както разказът на селянина в „По жицата“ за това, как е заболяло момичето му и какво търсят из този край служи като обяснение, представлява коментар на безмълвната каручка сред полето между двата реда телеграфни стълбове. Композиционно тоя разказ-обяснение е придаден към картината на каручката. При Елин Пелин и Вазов става точно обратното: картината служи на случката, на фабулата и действието. Случката се разгръща, действието върви, следвайки своята логика, а картината следва неговите завои и ги озвучава лирически, обогатява, задълбочава, възвисява разказаното. Композиционно (и смислово) тя е подчинена на действието, управлява се от него. Докато в „По жицата“ заболяването на момичето и търсенето на лек са придатък на картината, композиционно и смислово те се управляват от нея.

Разговорите със Сп. Казанджиев свидетелствуват, че Йовков носи в паметта си богат запас от такива „видения“ — неизличими зрителни впечатления — които впоследствие често стават опорните кадри на разказите му: самотните дървета, Каралезката чешма, орлите, синурите, хергелите, пътища, каруци, препускащи из равнината. . . А често повтарящият се типаж в разказите му (напр. кръгло лице, черни светли очи, черни плитки — за жените, или бели мустаци и черни начумерени вежди — лице контрастно разделено на усмихната и навъсена част — за старците и хайдутите му, рижите и светлооки негови турци и татари и др.) говори, че той носи запечатани в паметта си портрети-физиономии на хора.

Очевидно Йовков ще да е от „виждащите“ света художници, докато Елин Пелин е повече от „преживяващите“ го. Единият е лирик-съзерцател, другият — драматичен лирик. В и д и ли Йовков картината, която му е нужна, за него разказът е по начало „построен“, „хванат“. Както за Елин Пелин разказът е построен, когато му улови „края“, разрешението на драматично заредената ситуация, изходът на случката. Единият носи в паметта си „картини“ — в и д е н и н е щ а. Те са му достатъчни, тяхната няма цялостност може да се раздипли в героин, обстановка, фабула, в определен ритъм и с определено звучене, или да ги по б е р е, да ги обхване и организира образно-лирически, подчинявайки ги на себе си. Другият записва в тефтерчето си случки, реплики, драматично заредени сценки и ситуации, готови да се разразят, на които после — като рече да ги пре-

върне в разказ — той ще намери героите, които да му ги „изиграят“ и пейзажа, който да му ги озвучи.

Това е един фактор повече за статичността на Йовковия образ. В сравнение с Елин Пелиновия Йовковият образ е „неподвижен“ не само по вътрешно-смислова структура, а и в отношение към действието на разказа. Верен на себе си — „стилен“ от край до край — Елин Пелин обича да хваща своя обект в движение и действие, в промяна, при преминаване от едно състояние в друго: Монката виждаме, когато слиза за да походи, Ангелинка, по която и без това всичко трепти и шумоли — когато сякаш пада като слънчево петно от тавана, портретите на Андрешко, Лисичката, Отец Игнатий, Станчо, Стоилка и пр. се открояват чрез жестове и ракурси, хванати в повратните мигове на случката. Показателно е, че Елин Пелиновите описания и характеристики са най-често глаголни: у Елин Пелин пламъците и г р а я т, звуците се л ю л е я т, и з д и г а т с е, у д р я т с е, п а д а т, л я т о т е п р е г а з и л о полето, снежинките не с а к а т о пчели, а направо з а п ч е л я в а т въздуха. Знаменателно е също така, че неща и същества з в у ч а т у Елин Пелин (реката вика, полето ехти, често се чува чиличеният ек на жабите, постоянно долитат песни, шепот, въздух, гласове). Най-после неизменното, наред с героя „действащо лице“ в Елин Пелиновия разказ — пейзажът — също се явява на завоите на случката. Сам раздвижен и одухотворен, той идва за да озвучи, лирически да разкрие „душата“ на онова, което става. Прозвучал обикновено в началото, той се обажда още веднъж, дважд или дори трети път, отгласяйки на промени и разговори, преливайки се в тях и отново откроявайки се през тях („Вдовец“, „Задушница“, „На браздата“, „Андрешко“, „Хитрец“ и други). Раздвиженост и преливност, динамика и лирико-образна прозрачност еднакво характеризират четката на художника Елин Пелин.

А Йовковият образ не се движи и не се прелива. Той не възниква от и в хода на събитието: виждаме го по правило когато, така или иначе, събитието е вече станало, причината вече е задействувала, промяната се е извършила и движението се е уталожило в с ъ с т о я н и е, откристализирало е в зрим мизансцен. Йовков с п и р а хода на разказа, за да запечати този мизансцен: Албена иде — в син сукман и скуртейка с лисици, със скръстени ръце, бяло лице, сведени очи, между двата реда поразени и трогнати селяни — след като вече се е извършило и убийството, и Албена се е признала; високият пригърбен селянин крачи редом с каручката, майката седи пребрадена с черния чембер, а от двете страни лястовичките се разхвърчават и после пак се връщат на жиците; всичко е изприказвано, мъката е изплакана и лекът не е намерен; досъщ както в „Другоселец“, където, след като пак всичко е изприказвано и лекът не е намерен, селянинът седи, турил главата на коня на коленете си, и оттам го гледа едно око, голямо, в което се чупи светлината на звездите. Такива картини не толкова озвучават по елинпелиновски ставащото, колкото с у м и р а т същината на станалото и в е щ а я т за резултата му. Те са образна „поличба“ за онова, което зрее и се готви невидимо от нас, защото е или твърде далеч, или е твърде надълбоко, за да го видим. Хаджи Емин мъчи и се усмихва, прихванал с ръка жълтеникавата си брада, докато свещниците пълнят със светлина очите му: нещо става у него и когато, след половин страница, узнаем резултата му, усещаме, че сме били подготвени за него — от нямата изразителност на горната сцена. „Нито черно, нито бяло, а румено“ е лицето на Женда — това е нито черната, нито бялата — неуволнимата магия на тази жена във възприятието на Марин, която го влече със

себе си, поръсена със слънчеви петна, с бухнали коси и очи черни като сливи. Зримият, предметният еквивалент на онова, което се извършва невидимо, вещае за това невидимо, без да бъде самото то. И Йовков с основание изпуска много често самото събитие или го съобщава с две думи, а цялото внимание на читателя и цялото свое майсторство съсредоточава върху живописния „кадър“.

(Между другото — колко маловажно в сравнение с изразителната, няма и неподвижна сцена е действието за Йовков, съответно колко маловажна е логически-причинната мотивировка на фабулата, показват лесните смърти — внезапни и немотивирани изходи — в някои негови разкази: мъжът на Шакире умира съвсем неочаквано, без връзка и без обяснение, но тъкмо навреме, сякаш за да оправдае „кадъра“ — Шакире шие и се усмихва, питайки за Джапар; както лесно и съвсем навреме умира Захарчо, за да освободи чара на младата Сарандовица, или — мъжът на Василена. Това са все смърти, минати с по една дума, безлики, ненарисувани и нетежащи, а само облекчаващи разказа. А това и не е нужно на Йовков — има какво да тежи и кое да каже важното в него.)

Йовков не описва как Баташки стреля по Сарандовица и после по себе си (съобщават само факта селяни от тълпата) — черният отвор на прозореца и бялото перде, което вятърът издува над празната стая резюмират смисъла на станалото. Т. е. Йовков с п и р а действието — прави пауза в хода на разказа — за да фиксира една няма сцена, нещо като живата картина в стария театър. Но нерядко тъкмо тази пауза, запълнена с картина, тъкмо този неподвижен и лаконичен кадър побира в себе си идейно-емоционалната кулминация на едни от най-хубавите и типични Йовкови разкази, както е в „Албена“, „Шибил“, „Другоселец“, „По жичата“, „През чумавото“ и други.

Каква работа върши на Йовков това образно-лирическо спиране, колко силно звучи неговата сумираща, резюмираща нотка показват Йовковите финали. Много от тях представляват едно последно кратко „видение“, последен живописен шрих. Те теглят черта под разказаното и в същото време своеобразно, пак по лирическа асоциация, връщат вълната назад, възстановяват статуквото в „съсзда“.

Мурад се връща отново в света, от който е избягал, и Асие вече си е изиграла ролята и си тръгва. Но Йовков прибавя последния кадър: Асие върви известно време, сякаш знае колко, и спира, обръща се, постоява, после пак тръгва към дома си. Каквото е трябвало да стане е станало, нарушеното равновесие на селцето е възстановено — и над него стои, неподвижно като статуя момичето с червените коси — то го е нарушило, то го е и възстановило. В „Женско сърце“: Илия е хванат, Аничка вече му е дала хляба, случката е изчерпана; но Аничка постоява, подпряла с ръка страната си, постоява и после си влиза в къщи. Животът пак се връща в коловоза си и Аничка отново поема работата си — само сме узнали, че в неговата непроменност има Аничка, нейното сърце, нейната сила. Краят на „Антимовския хан“ също е „кадър“: Калмукът лежи убит, до него Сарандовица, румъните изтеглят двете канати и затварят вратите. Завесата буквално се спуска над изиграната пиеса, над хана и над трите Сарандовици, и наоколо е същото равно поле, същото добруджанско статукво, каквото е било преди ханът да бъде построен. „Кадри“ са и вече цитираните финали на „Шибил“, „Другоселец“, „През чумавото“, със същото внушение за възстановено статукво. Такъв е и краят на „Скитникът“.

Една последна характерна подробност: рисувайки, Йовков спира не само хода на разказа, но и хода на изречението — прави пауза не само в повествованието, но и в отделната мисъл. Обикнат негов похват е да характеризира героя, обстановката и пр. с приложение (апозицио) вместо с прилагателни, с вметнати изречения, вместо с нови самостоятелни такива. Така, той назовава своя обект (в изречението това може да бъде подлогът, допълнението, обстоятелството, сказуемото) и спира, за да го обрисува с приложение или с вметнато изречение. После може и да продължи по-нататък. Примерите са много: „Велико, както си беше по риза, със заперти ръце, здрав, с накъдрена коса, усмихнат, погледа, погледа Василена и каза“... Или: „Шибил се спря, страшен, хубав“. Или още: „Гледаше го едно око, голямо, препълнено с мъка, и вътре в него...“ „И той си тръгна към къщи, висок, снажен...“

Йовковото определение не се стреми да се слее с определеното, с главната логическа линия на изречението. Напротив — то се стреми да се обособи синтактически и като образ, да се еманципира в една картинна пауза вътре в изречението — да се обгради като в рамка между двете запети, за да се запечати именно като картина в съзнанието на читателя. И читателят спира изречението, за да я види, както Йовков го е спрял, за да я нарисува.

Наистина Йовковата статика е всепроникваща — тя се чупи и модифицира на различните равнища на творбата, става атрибут и на композиция, и на фраза, и на фабула, и на рисунък — тя тях изисква, и те — нея. Безпредметно е да се търси кое е „причина“ и кое — „следствие“ в трев това живо функционално цяло, дали например Йовков е „предметен“, защото е „статичен“, или е „статичен“, защото е „предметен“. Те са като лицата на едно многолико цяло, страните на една многостенна призма. Изворите, ако щете „причините“ на творбата като такава лежат „извън“ самата нея. Те са в светоотношението и светоусещането на художника и оттам — в история и епоха, в психология, творческа традиция и пр. Но тъкмо те са живият първоизточник, предусловието на нейната цялост.

Тази цялост може и трябва да се раздипли и проанализира; к л ю ч ъ т ѝ обаче трябва да се търси извън нея. И трудността на литературния анализ е в тази диалектика между описание и обяснение, в това необходимо, наложително и непрестанно преминаване от творбата към изворите ѝ и от тях — към нея, от света към изкуството и обратно, или по-точно — в това непрестанно откриване на действителността вътре в изкуството, в този светотатствен за някои и утопичен за други „трансгресус“, при който нито творбата бива да се сведе до изворите си — защото ще изчезне като такава, нито да се откъсне от тях — защото ще се прережат жизнените ѝ артерии и тя ще се превърне в с б о р от значения, в куха словесна черпука. Задачата и смисълът на стиловия анализ е да разкрие и обясни живото единство на живата, т. е. на значимата форма, в която откритие и израз, видимо и виждане са едно.

Наличието на такова единство — а то е толкова трудно за автора, колкото естествено за читателя, който го поема, без дори да го осъзнава — е специфичен белег за стилсот на творбата, за наличието на стил у ху-

дожника. Единен и неповторим е Вазов, от подстъпите на творчеството си, та до речника и пунктуацията, както са единни и неповторими Елин Пелин и Йовков. Тъкмо поради това обаче нито приликите, нито различията помежду им могат да се изтеглят в три симетрични и успоредни, автоматично отговарящи една на друга, прави. Обратното, те се взаимопреплитат в една сложна и неравномерна схема от сходства и контрасти. Ако Вазов и Елин Пелин например се приближават принципно един към друг по постройката на разказа, който и у двамата се гради върху действието-събитието, и съответно се отдалечават от Йовков, за когото събитието играе спомагателна роля, то Елин Пелин и Йовков принципно се приближават един към друг и съответно се отдалечават от Вазов по характера и функцията на своя лиризм и в тази връзка — по мястото и ролята на автора в повествованието. У Вазов авторът е композиционно обособен: разказвач или коментатор, той взима читателя за ръка и ясно и обосновано, сладкодумно и увлекателно, често наставнически, често патетично го завежда там, където е искал да го заведе и обикновено още в началото е заявил, че иска да го заведе. В отчетливата структура на Вазовия разказ има оня, който разказва, има събитие, за което се разказва, има герой на събитието и неговия портрет, мястото на действието — и неговото описание, време на действието — и неговата характеристика. Всеки заема своя периметър и изпълнява ролята, която му е отредена, а разказвачът дирижира и оценява изпълнението. Има и пейзажи — сочно живописните и ярко почувствувани Вазови пейзажи. Но у Вазов пейзаж е по принцип място на действието, което предизвиква авторската емоционална реакция, дава повод за преживявания и оценки.

Т о з и автор по начало липсва и у Йовков, и у Елин Пелин. Но лиризм има — и той, за разлика от Вазовия, почти няма свой периметър. Той просмуква всички компоненти на разказа и прониква много по-надълбоко, носи много по-сериозна естетическа натовареност и изпълнява в системата на разказите им по-отговорна задача от Вазовия.

От тази обща допирна точка на Елин Пелин и Йовков обаче почват и различията помежду им. Елин Пелин е възложил — казано опростено — лирическата партия в разказа на пейзажа. Пейзажът не е място на действието, което — когато авторът поиска — може да даде лирически фон или съпровод на действието. Пейзажът у Елин Пелин е онзи самостоятелен „трети“ в разказа, който лирически партнира с героите и казва — вместо автора — за тях и за случката дори повече, отколкото те казват и знаят за себе си. Това е очовечената природа, метафоризираната обстановка, в която се разиграва събитието и която откликва на всеки негов похват, разкривайки неговото човешко съдържание и смисъл.

На свой ред т о з и пейзаж пък изчезва у Йовков. Няма у него лирически п е й з а ж, има в и д е н и н е щ а — картини на едно или друго, хванати точно и лаконично и нарисувани по онова, що може да се види от тях. И те стават все по-лаконици, докато се сведат до предметен детайл, до образна ремарка. Редом с Елин Пелиновата одухотвореност и смислова прозрачност, те са плътни-пластични, „непрозрачни“, „веществени“, би рекъл човек — едно своеобразно връщане към пластическата точност на Вазовия рисунък. Но разликата е огромна, защото в основата ѝ стои друга функция. Точният пластичен детайл е нужен на Вазов, за да документира верността на описаното и верността на своето виждане за него. Още в следния миг Вазов „напомня“ по един или друг начин, че именно той е свидетелят на описаното и гарантът за неговата вярност. Пластичният детайл

е нужен на Йовков заради своята и з р а з и т е л н о с т, заради евокативната си сила: за да може по една черта да се извика целият образ у читателя, с определен експресивен ореол и в определен смислов аспект, и оттам асоциативно да се навържат за него по-нататъшни образи и звучения. Същевременно, пак в противовес на Вазов и Елин Пелин, пластичният детайл е нужен на Йовков, за да се скрие зад неговата плътна предметност, та да внуши своята авторска непричастност и неговата „суверенност“, неговата неизчерпаемост и неопровержимост на „обективна“, на видена вещ. И от ритъма на тези предметни акценти и съзвучията на образните асоциации се ражда лирическата хармония на Йовковата картина — а тя пък се посреща с ритъма на композиционните отгласи и паралели в разказа като цяло, за да зазвучат и двете още по-внушително.

От друга страна, и от Вазовия, и от Елин Пелиновия, Йовковият разказ рязко се отделя по своята значително по-сложна композиция и строеж, както се отделя фразата му със своя значително по-сложен синтаксис. Наистина Йовков се развива към композиционна и фразова простота и лаконизъм. Но това не са Елин Пелиновата простота и лаконизъм: Йовковата сложност не е изчезнала. Тя само се е дръпнала навътре, зад сложността на наметите и асоциациите — както лиризмът му се крие зад плътността на предметния рисунък — и оттам командува тяхното сплитане и разплитане. У Вазов и Елин Пелин простотата и лаконизмът са свързани с тяхната действителност и с лирико-смисловата им експлицитност; у Йовков — с неговата статика и с дискретната предметност на неговия рисунък.

За нашия разказ и за литературата ни изобщо това е нов — трети след Вазов и Елин Пелин — начин на разказване и рисуване, трети тип новелистична структура, трета стилова система. Би могло да се каже, макар и с редица уговорки (те биха ни отвели твърде надалеч, ако речем да ги излагаме тук), че като творчески почерк Йовков е по-съвременен от тях, ако щете — по-„модерен“, в смисъл, че стои по-близо до някои типични художествени търсения на 20 век. Реализмът на 19 век ни е завещал, покрай другото, образа на автор-анализатор и съдник на времето си, открит и активен в позициите си, красноречив и многоречив, открито разсъдъчен и открито емоционален в едно и също време, обясняващ и остро реагиращ, убеждаващ и застъпващ становища. Реализмът на 20 век е по-резервиран“. Той се стреми да „остави“ нещата такива, каквито всеки може да ги види, да говорят „сами“ с читателя, дискретно управлявайки обаче вниманието му чрез онова, което му позволява да види от тях. За него обликът на нещата сам по себе си крие огромен потенциал от въздействиение — пълен е със значимост — и той се стреми да я накара да му служи. Затова обича и цени повече предметния рисунък от преносния, прекия израз — от фигуративния, асоциациите — от тропите и сравненията. Той храни своеобразно „стеснение“ от всякаква изява на чувства или позиции, от лирическата експлицитност, която за него е почти равностилна на излиятелност. Цени цялостното звучене на неразчленените ситуации и състояния, оставяйки анализът да действа подмолно, да се дореализира в съзнанието на читателя. Не е случайно огромното влияние, което Чехов упражнява и до днес върху европейската литература.

Подобни тенденции — или зародиши на подобни тенденции — констатираме и у Йовков. Настрани от всякакви контакти и влияния (ако се е учил от чужбина, то сигурно най-вече от Толстой — родоначалникът на редица от характерните отлики на новата европейска литература, въз-

можно и от Чехов) — „самоук“, сиреч самобитен — той проправя своя пътека, създавайки своя свят и търсейки неговия израз.

Това не става нито случайно, нито от само себе си. Йовков също изпълнява обективно значима „социална“ поръчка, без каквато няма живо дело и още по-малко — изкуство и стил. Той също твори под натиска на една обективна социално-историческа потребност, която му поставя задачата и насочва търсенията му. Ако Вазов след Освобождението трябва да свидетелствува и напомня, да съди и въодушевява, да изгражда гражданско и патриотично съзнание; ако Елин Пелин трябва да покаже какво става в нашето село, да разкрие драмата и поезията му, да даде глас на хората му; — на Йовков, който иде след тях като разказвач, макар да им е съвременник по години, се пада задачата да покаже мащаба на човека у народа ни, да разкрие нравствения му потенциал в мигове на душевно възвисяване. Тази потребност изниква от времето и пряко — от войните и бурните години след тях, съчетавайки се с развитието и потребностите на нашата литература.

За честната българска интелигенция — оная, която обича народа си, вярва в него и върви с него — минала за 50 години през всички мъки на капиталистическото развитие и изпитала на гърба си буржоазния строй и държава, прогледнала в не една лъжа, покрусена и дезориентирана от войните — има два изхода: или да поеме пътя на революцията, или да потърси временна опора в нравствените, във „вечните“ ценности на народа ни. Йовков е от вторите. Революционната социална борба той не разбира, но разбира какво носи у себе си неговият народ от векове. Това не е ясно класова задача, както тези ценности не са достояние на българските чорбаджии или българската буржоазия. Знаменателно е, че подобни тенденции по онова време се очертават и в другите изкуства — в музика, в живопис и архитектура например, където също се търси народното и българското като тема и език не вече фолклорно-подражателно или декоративно-стилизаторски, а творчески. Тази задача очертава най-общото русло на Йовковото творчество и дава опорните пунктове на неговата художествена система. И той успява в тази задача: „Старопланински легенди“, „Вечерите“, „Ако можеха да говорят“ са вече влезли в душевния опит на народа ни, в нравствената му и художествена култура, станали са мая на неговото самосъзнание. Гледайки света и себе си, земята и народа си, ние ги виждаме вече и през Йовковите очи, както ги виждаме през Вазовите и Елин Пелиновите.

С делото на Вазов, Елин Пелин и Йовков нашият разказ минава през три последователни стъпала на развитие, постига три ясно очертани стилови облика. Трите творчески задачи — модификации на социално-исторически и културно-исторически потребности — са захранили три творчески свята. вътрешно единни по същина и по израз — три стилови системи, три структури на художническо мислене, от които могат да се взимат и са взимани елементи, които могат да дадат и са давали тласък на други търсения, но които са „живи“, като са стил само в своята цялост и неповторимост.

Казано е н о в о слово и е казано п о н о в о м у. Изкуството умира, ако тези две неща се разделят.