

ЗА ОРГАНИЧНОСТТА НА БЕЛЕТРИСТИЧНОТО МИСЛЕНЕ

Енчо Мутафов

1

Разликите между художественото (конкретно-образното) и научното (отвлечено-понятийното мислене) са много отдавна обект на изследване. Досега литературната наука ни е дала сравнително точно разрешаване на този проблем — като се започне от несъвършеното определение „изкуството е мислене в образи, а науката — в понятия“ и се стигне до синтетичното определение „в науката описаните обекти са знаци сами за себе си, а в изкуството — преносни знаци за човешки състояния“.

Органичността на научното мислене предполага точна логическа конструкция и точно изведени понятия и идеи. С други думи — съответствие между логическото построение и способността на човешкия ум към абстракция.

Основната предпоставка за органичност на художественото мислене е хармонията между елементите, които превръщат обектите в преносни знаци. Т. е. хармонията между идейните и формалните елементи. За различните изкуства тези елементи са различни и встъпват в най-разнообразни връзки.

При литературното мислене градивният материал, словото, предполага редица специфични особености, най-съществените от които са: разговорният език, залегнал в основата на произведението; езикът на литературата; стилът.

За конкретизиране на задачата, която сме си поставили, ще отбележим, че ни интересува точното взаимодействие, функционалната зависимост и обусловеност на концептивните и структурни елементи в някои нови явления от съвременната ни проза. Очевидно методологическа предпоставка на изследването е основното марксистическо изискване за художественото произведение — единство на съдържание и форма.

Макар и да са правели впечатление, не бяха доказани функциите на сложната фраза на Йовков, характерните подчинителни и съпоставителни връзки в изречението, комплицираният синтаксис и композиция, „музиката на цялото“. Или обратното при Елин Пелин — опростената фраза, преобладаване на съчинителната връзка, „праволинейната“ композиция, хронологически достоверният сюжет, мисълта за края като основна в поетиката му. . . Тези елементи са анализирани в редица студии, но малко са тия, които ни убеждават в органичното им единство, в строгата функционална зависимост на един от друг. Подобна стойност според нас има книгата на Искра Панова „Майстори на разказа“.

Не влиза в задачите ни подробно разглеждане на тази книга, но ще отбележим нещо друго — Панова по убедителен начин доказва една необорима теза на известните съветски литературоведи Гачев и Кожинев. В своята работа

„Съдържателност на литературните форми“¹ те пишат: „Всяка художествена форма не е нищо друго освен втвърдено предметено художествено съдържание“ (стр. 18).

„Задачата на науката често се състои в изследване на корените, на генезиса на явленията. Но въпросът не е само в това. Въпросът е в това, чен, най-формалните елементи никога не губят своята съдържателност“ (стр. 19). И по-нататък: „Своеобразието на тази съдържателност на формата се заключава в това, че от само себе си тя е твърде обща и абстрактна съдържателност. Докато цялостният смисъл на произведението е неповторим и конкретен“ (стр. 20). Затова и техните възражения срещу формалистичната методология (както и срещу съвременния структурализъм) са мотивирани. „Истинската задача на науката не се състои в това да посочва просто тези или онези похвати, а да разкрива съдържателното значение на всеки похват“ (стр. 30 — курсивът навсякъде мой).

Ако направим невъзможното — да откъснем формата от съдържанието на Йовков (или Елин Пелин, независимо), ще видим как формалните елементи „синтезират“ и дават в най-абстрактен вид съдържанието, как в тях се таи огромно съдържание.

След задълбочено изследване на промените, които Флобер е нанесъл в свое произведение, Волфганг Кайзер прави извода за същностната вътрешна връзка (die innere Verbundenheit)², между семантичните и ритмичните елементи в литературната творба.

Точни наблюдения в разглеждания аспект е направил и съветският литературовед Н. Гей: „Истински научната задача започва с търсене на модусите на прехода от тематика и проблематика, характери и конфликти към носителите на това съдържание и обратно, за да се намери обективното съдържание, реално закрепено в неговата образна система и структура... Художествеността е онова особено качество, благодарение на което се затваря веригата между живот, образ и неговата структура... Същността на изкуството се заключава в безкрайните превръщания на съдържанието във форма, постоянното затвърдяване на съдържанието във формата и постоянното излъчване на съдържание, т. е. обратното превръщане на формата в съдържание“³ (к. м.)

Имайки предвид казаното дотук, можем да схванем дълбочината на следната мисъл на Юри Тинянов: „Всяко произведение на изкуството представлява сложно взаимодействие на много фактори, следователно задача на изследването е определяне специфическия характер на това взаимодействие... Мотивировката в изкуството е оправдание на един от факторите чрез всички останали, неговата съгласуваност с всички останали (В. Шкловский, Б. Айхенбаум), всеки фактор е мотивиран чрез връзката си с останалите“⁴.

След тази предварителна (с методологически акцент) постановка на проблема можем да преминем към конкретни анализи на някои характерни явления в съвременната ни проза.

¹ Теория литературы, Роды и жанры, Наука, 1964.

² Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, стр. 266.

³ Н. К. Гей, Искусство слова, Наука, Москва, 1967, стр. 202—203.

⁴ Юри Тинянов, Проблема стихотворного языка. Сов. писател Москва, 32—33 стр.

Йордан Радичков се изяви като талантлив белетрист още с първите си четири книги („Сърцето бие за хората“, „Прости ръце“, „Обърнато небе“, „Планинско цвете“). Но след „Шарена черга“ в неговото творчество настъпи обрат. Творчеството му се измени както тематично, така естествено и формално. Първите му разкази, колкото и да бяха оригинални, все пак носеха редица белези на познати и използвани похвати и теми в нашата литература. След „Шарена черга“ можем спокойно да говорим за едно съесем нево явление, което всички с основание наричат самобитно. Но в какво се състои тази самобитност? Какви причини я обуславят (дали само талантът на автора)? На какво служи и от какво се определя гротескното и пародийното начало?

Основните теми, които варират във всички творби на Радичков (ще имаме предвид естествено вторият период на писателя) са примитивът, наивният, консервативността и метаморфозите в съзнанието на селянина. В неговия тип селянин ние съзираме трайни, относително устойчиви елементи, наслоявани векове наред в характера на българина и чиято инерция не е така лесно да се неутрализира. Съзнанието на черказеца се формира в сравнително елементарен низ от връзки и взаимоотношения. Това ражда пословичната му подозрителност, скептицизъм и ирония към всичко чуждо, „нечерказко“, консервативността и по детски милата наивност на усещанията и възприятията. Тези примитивни форми на съществуване откриват пред читателя много същности, дадени в оголен вид проблеми на човешкото битие (за жалост в някои мнения може да се долови нелепата теза, че Радичков е само жонгльор на словото, майстор на формата, писател, който си играе на усещания, въображение и гротескни „гафове“! . . .). Бурното развитие на техниката и цивилизацията чувствително са ни отдалечили от това битие и са притъпили усещанията ни за неговата първична свежест и чистота.

За да не споделим участта на много наши критици (изпадане в коментирани и отгук в голословие), ще се конкретизираме.

Истина е, че тези особености на съзнанието отживяват и си отиват по реда. Такава е неумолимата логика на историята — непрекъснато да погребва и да ражда. Факт е също, че това са основните теми при Радичков и че акцентът пада върху тях. Но това далеч не е цялостната истина на неговото творчество. Комплексът на Радичковата художествена правда се оформя от ред други истини.

Примитивният свят на черказеца е в непрестанен конфликт. Негов „противник“ са елементите на новото, на „нечерказкото“. Ще отбележим още тук, че „новото“ не е напълно равностоен елемент, че то е повече „фон“ за типично черказкото. Това обуславя особености на конфликта, на които ще се спрем. Схематично можем да обозначим три варианта на конфликта — херметична затвореност на старото и отбиване на всичко ново (най-рядко); модификация на новото според характеристиките на старото; модификации на старото според характеристиките на новото.

Очевидно вторият вариант е най-честият. Със смях черказецът пречупва през собствената си призма всичко, до което се е докоснал и което е неприлично за установените му норми.

Този концептивен елемент е органически преплетен със стилови явления като модификации на понятия и представи.

Например: Париж погъделичква любопитството на Гоца и той отива да го види. Но Париж е неустановено и неутвърдено за него понятие, което съзнанието на Гоца не може да приеме — „Париж има почивен ден!“ Луната става за Гоца място, където човек „нема къде да си простре прането“ и той се връща

отново в Черказки. За старата жена от разказа „Скандинавците“ скандинавецът е неизвестно понятие. На въпроса на поляка не го ли е виждала някъде, тя отговаря: „Щом бега, требе да се връзва“. Трансформациите са очевидни.

Отбелязаните процеси са само една съставка от онова забележително явление, което ще наречем радичковски иносказателни елементи. По принцип в основата на метафората заляга „сходството при несходство“ (Шкловски), поставянето на една семантична плоскост на различни неща. Очевидно това, което е общо за метафората, важи и за Радичков. Кое тогава е характерното само за него (поне в нашата литература) и от какво се обуславя то? Традиционната представа за метафора в неговото творчество най-често бива изменена. В радичковската примитивна реч метафоризиранияте предмети и явления разширяват своите функции в изображението и много често се превръщат в персоналифицирани действащи образи. По този начин писателят достига до едно забележително художествено явление — сплавяване на пластичното и сюжетното начало, единство на предмет и действие. Предметът-символ не е вече само фон или уплътняваща характеристика, а участва заедно с героите в действието. Ще посочим два примера: „Отвсякъде се трупаха облаци, вървяха тромаво, на цели стада, сякаш нямаше вече какво да правят в небесните пасища, та бяха потърсили паша в тайгата и пътъм оставяха кичури вълна по дърветата“ („Неосветените дворове“). Или: „Един храст веднага излезе от мъглата и ми се представи. Беше колоритен, тук и там имаше кичури шума по себе си“ („Заяк в храстите“). Същата конструктивна основа има и материализирането на абстрактни понятия. В Радичковите разкази те често биват облечени в дрехите на нещо материално, конкретно-чувствено и се превръщат пак в действащи образи. Например. „Денем страхът може да излезе на улицата, може да му хрумне да се разходи из гората или да се полута из пасищата. Но нощем той също се бои да остане навън, затова се промъква тихичко, без да вдига шум и стига да напрегнем слуха си, можем да го чуем как диша в къщата на бурята“; „Мислите на човека са неговите слуги, ще ги прати тук или там да огледат нещо, да чуят или да видят и да се върнат веднага запъхтени от тичане, за да докладват“ („Неосветените дворове“). Върху причините на това художествено явление може да се напише цяла студия. Ние ще се ограничим само с тяхното отбелязване. Те трябва да се търсят преди всичко в особеностите на примитивната реч на черказеца, която заляга в основата на Радичковия език на литературата. Както е известно, примитивната реч е много образна и емоционална. Тя „избягва“ максимално абстрактни елементи и се стреми да ги конкретизира и материализира. Непознатият за примитивното съзнание факт винаги се олицетворява и одухотворява с цел да се приближи до кръга на познатото. Това именно причинява неговото „снемане“ в примитивния кръг. Радичков писа следното за своите герои: „Новите думи, нахлуващи в моята долина, имат съвсем непознат мирис за селянина, видът им е също необичаен, човек не може да отгатне това влечуго ли е, хвъркато ли е, от коя страна му е муцуната и т. н. Селянинът съвсем предпазливо хваща тая нова дума, с два пръста за опашката, както се хваща мишка и хем я държи да се похвали, хем го е страх да не би онуй да се обърне внезапно и да го ухапе. Само лекомисленият човек хваща храбро за въображаемата гуша всяка непонятна дума. . . Ще припомня един мой селски, прост човечец, той не бе в състояние да борави с много думи и за да не уморява паметта си, се изразяваше с най-подръчни средства. Човекът наричаше всичко с „тая жена“. Мъж, жена, облак, язовец, вятър, бясно куче — той на всичко казваше „тая жена“. . . Съвсем естествени, при този стремеж са споменатите модификации и особеност на метафората. Съобразявайки се изцяло с този

стремеж (между другото той се вижда най-добре при децата — за това и някак символично в началото на този период при Радичков застана „Шарена черга“), авторът, тъй да се рече, пренася природния факт не първо в своя свят и оттам на героя, а направо в света на героя. Фактът заговорва направо чрез примитивно-консервативните представи на селянина.

Третият вариант е най-редкият, но той е всъщност, така да се каже, перспективният. В себе си той съдържа утвърждаващ елемент. Всички Радичкови отрицания се правят в името на тази модификация. Разказът „Електрическа история“ е характерен в това отношение — смъртта на Мил и прекарването на електрически ток е в името на новото.

Известна е мисълта, че всяко литературно произведение съдържа конфликт между старото и новото. При различните автори ще видим различно поставяне на акцентите. Радичков, както казахме, акцентува върху старото. Но не за да го окарикатурава и отрича по светлославинковски. Акцентът му е продиктуван от разбирането на големите промени, които времето носи със себе си, от схващането му за конфликтите на дадена епоха и тяхното развитие. Големите ни сатирици отричат и издевателствуват над неща, от които са отвратени. Дълбоко ще сгрешим, ако кажем, че Радичков е отвратен от Гоца и Араламби. Добър или лош, този свят си отива. Историята го отритва назад и по известните думи на Маркс се смее. . . Затова Радичков не може да не се смее, не може да не си прави „гаф“ с тези неща. Той използва навсякъде езика на черказеца, но неизменно го пародира. На Радичков му е мил техният примитивизъм и наивитет, но в същото време непрестанно ги пародира.

Затова пародията е основната стихия на това творчество. До такава степен тя е присъща на автора, че превръща черказките му истории в решителна деконструкция на жанрове и стилове в нашата литература, публицистика и журналистика, научна терминология. А в някои работи тя „завлича“ и самия автор — Радичков започва да пародира самия себе си, дори и собствените си пародии.

Това пародиране става естествено при смешение на различни лексикални пластове. В примитивния поток изведнъж изпъква някоя дума или израз, който е съвършено чужд и дори „враждебен“ на Гоца Герасковия. Комичният ефект се създава точно от това несъответствие и противопоставяне. Ще отбележим обаче, че в тези случаи не става сливане на лексикалните пластове. Функцията на това диференциране е да пародира, разобличава неестественото и необичайното за черказкото съзнание и да изтъкне неговите особености. Великолепни примери в това отношение ни дава „Нова библия“. В разказа „Риба от небето“ книжно-баналният израз „събитие то отшумя, но остави отпечатък от себе си“, е заобиколен от следните изрази: „Предположихме, че той е бил вдигнат във въздуха по време на силна буря, а останалите черказци си спомниха, че веднъж от небето падали жаби“ и „Черказките котки всяка сутрин на тумби, на тумби се отправяха към мястото, където бе паднала рибата“. Още по-убедителни примери ни дава „Мисълта покорява яйцето“ (още заглавие е една пародия!): „Селяните ахнаха пред петлото и го попитаха защо му е толкова дълга братата, на което той им отговори, че Галилей също е имал брада“, „За други това щеше да бъде нещастие, но за черказеца, който от яйцето направи петле, тази история постави нови задачи за разрешаване и след продължително мислене го осени внезапната мисъл, че лисицата е вредно и хитро животно“ и др.

Анализът, който направихме, вече ни подсказва причините за гротескното начало в изображението. В този твърде неясен термин все пак има нещо категорично. Това е, че гротеската „разрушава структурата на предметите, създава нови закономерности и връзки“ (Юрий Ман). Гротеската на Св. Мин-

ков разрушава структурата на изобразяваните обекти с цел саркастичното заостряне и окарикуатуряване на определени техни неприемливи черти (както на общественото, така и на индивидуалното съзнание). Радичковият гротесков образ има други функции. За него най-добре приляга Бахтиновото определение: „Отношението към времето, към процесите е необходима конститутивна (определяща) черта на гротеския образ. Другата, свързана с това необходима черта, е амбивалентността, в нея в една или друга форма са дадени (или набелязани) двата полюса на изменението — и старото и новото и умиращото, и раждащото се, и края и началото на метаморфозата“¹ (курсивът е на автора). Затова в гротескното изображение на Радичков присъства „невиждано смешение“ и кавалкади, преплитане на реално и фантастично. Гротескният му образ е една нова структура, чиито нови взаимовръзки, заострения и акценти имат друг философски и исторически смисъл — същността и измененията на едно примитивно съзнание, перспективите на това изменение.

3

Конкретни проблеми на българското самосъзнание вълнуват и друг голям наш белетрист — Генчо Стоев.

Макар и да е твърде рисковано подобно намерение, мисля, че бихме могли само с два термина да обхванем особеностите на неговото белетристично мислене — синтетичност и драматизъм на изображението. Философската идея на отделната творба намира по възможност най-точни, най-лаконични изразни средства. Фраза, композиция, детайли, характеристики — какъвто и художествен фактор да вземем, всичко е сбито до предел. Фигуративната перифраза на това ще рече, че Генчо Стоев се движи винаги по онези пунктове на изразявания обект, където е съсредоточена най-голяма енергия, обхваща винаги неговите възлови, „изходни“ моменти.

В изразните средства можем да набележим ред отлики (обусловени естествено от тематиката — на това ще се спрем след малко), но обектът е неизменен. Засега ще го означим по-общо — феномените на човешкото съзнание, неговото отношение към действителността, към собствената си същност. В името на тази особеност събитията се деформират чувствително. Те изглеждат неестествени, съобразени с обичайната им причинно-следствена последователност и естествени, съобразени с отношението на съзнанието към тях (в този аспект „Цената на златото“ е по-характерна от „Лош ден“).

Драматизмът на повествованието се определя от конфликтния характер на неговите герои. По друг повод посочихме, че всеки негов герой се превръща в поле на драматизъм, което по логиката на композиционните похвати влиза във взаимодействие с други драматични полета. Героят е строго субективизиран. Тези герои не са индивидуализирани характери от Толстоев тип, а самостоятелни и субективизирани образи-символи. Това е една от основните отлики между произведенията на Генчо Стоев и Радичков. Отделният черказец е твърде безличен, това обяснява повторенията на характеристики у неговите герои. Черказци не са индивидуалности, „самостойни“ субективни полета в структурата на разказа, а съставки на един обобщен (сумарен) тип селянин.

Колкото са героите на Генчо Стоев, толкова са и зрителните ъгли към дадено събитие (или проблем, по-общо казано). При Радичков това е изключено. Отделните отлики от съотношението субект-обект са незначителни и не се отразяват върху неговата поетика. В черказките истории съществува само

¹ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле. Москва, 1965. изд. Худ. литература.

един тип отношение — сумарен тип селянин — обект. У болшинството писатели индивидуалните зрителни ъгли към проблема е налице, но при Генчо Стоев той е основен и обуславя неговата поетика. Оттук и своеобразието на функцията на разказвача. Тази функция не е концентриращо-обединяваща. Авторът не стои над героите и не синтезира чрез своята намеса и присъствие тези индивидуални отношения, а „преотстъпва“ функцията си на читателя.

Феномените на съзнанието, символичният образ, драматичното поле, стремежът към същностното във факта са във функционална връзка със синтетичността на изображението. Ако искаме да бъдем още по-точни — синтетичността се обуславя най-напред от насоката на авторската мисъл единствено към същностното във факта. Философското осмисляне и психологизиране на наблюдаваните обекти предполага непрекъснато „отърсване“ на факта от всичко ненужно, извличане само на най-характерните му детайли. Абсолютно чужди са на Генчо Стоев щедрите описания, разностранното разгръщане лабиринтите на дадена ситуация. Това би противоречило на желанието му да изобразява най-същностните за художествената идея особености на съзнанието.

От композиционно гледище интересен е паралелният монтаж, „кинематографичният“ израз. Самостояните драматични полета се намират в контраст или съзвучие, без да са членове на една събитийна поредица. Външната връзка между тях е охlabена (някъде направо не съществува), за да отстъпи място на вътрешната връзка, на напрежението между съдържанията на отделните епизоди.

Какви стилистични средства обуславят композиционната лаконичност и напрежението при Генчо Стоев?

На първо място ще отбележим характера на иносказателните елементи. Метафората, сравнението, символът са изпълнени с голямо съдържание, явяват се неочаквано и многопланово. Генчо Стоев съумява да създаде широка семантична и емоционална основа на своя изказ, защото отделните елементи на иносказанието са заредени с голямо съдържание. Да си припомним например великолепия символ на един епохален сблъсък от повестта: „Бяха останали само неколцина живи въстаници и те пестеха фишеците си. Гюлетата удряха по стените отвън, светините от вътрешната мазилка оживяваха, размахваха ръце и се просваха с цял ръст върху плочите.“ Да се спрем малко на следния пасаж от „Цената на златото“: „Като че беше някоя от снахите ѝ. Тя не разбираше коя от трите и как е могла да дойде изпод срутения покрив дотука, но гласът молеше и зовеше: — „Детето! . . . А-о-оо! . . . Май-чи-це-е! . . .“ Точно такъв глас бе огласял дома ѝ при ражданията на нейните внуци“. Един кратък епизод, мимолетно изграден образ символизират голямото съдържание на епохата, диалектиката на историческия процес и човешкото съзнание. Сред погрома и отчаянието гласът на ужаса е асоцииран с гласа на раждането, на сътворението!

Характерът на изречението решително подпомага синтетичността на изображението. Генчо Стоев максимално „разтоварва“ изречението от излишна номинативност и описателни елементи. Синтактичната конструкция съдържа само такива елементи, които по възможно най-кратък начин ще назоват, факта. При това в тях най-често е съсредоточен предикативен признак, подсилени характеристики на действителност. Експресивно неутралният, недействителният (описателен) речев факт е необичаен за Генчо Стоев. По принципа „синтетичност на изображението“ една мисъл следва друга, „избягвайки“ (в границите на възможното, разбира се) вариации върху мотива, неговото пластично, нюансиране, многодетайлно „разясняване“. Това, естествено, е възможно само при писател, който е в състояние да съсредоточи в една фраза максимално съдържание.

Впросите, които разгледахме, са валидни за цялото творчество на Генчо Стоев.

Очевидно обаче отделните му произведения, поради тематичните си отлики, притежават специфични черти, които ще се постареем да обосновем. Ще се спрем на „Лош ден“ и „Цената на златото“.

„Лош ден“ използва модерен (в хубавия смисъл на думата) художествен похват — анализиране на човешки състояния и преживявания, мисли и спомени в един ден от живота на героите. Един ден, в който се сблъскват най-различни съдби, най-различни характери. Един ден, в който се проявява сложната картина на социалистическото време — честната и хуманна по природа душа на едни и подлостта на други, лукавството и хитрината на трети. Генчо Стоев съсредоточава вниманието си върху проблемите за отговорността на човека пред обществото и пред себе си, за призванието на човека, за естествеността на поведението, за секса и пр.

Очевидно житейската картина на „Лош ден“ е много по-усложнена от тази на „Цената на златото“. Много повече образи, взаимоотношения участвуват в оформянето на идеята за съвременния социалистически човек. Не бива обаче да избързваме с извода за по-голяма действеност и драматизъм или за по-свободна композиция на романа в сравнение с повестта. Но едно е сигурно — изображението на повече „драматични полета“ без участието им в едно общо „взривяващо“ събитие създава най-неочаквани връзки и вътрешното напрежение е много по-осезаемо. Без да се познават Чико, Журналистът и Гачевски например взаимно се допълват и обясняват, благодарение на типичната генчостоевска структура на романа.

По-сложната система от взаимовръзки в „Лош ден“ и общите принципи на неговата поетика обуславят някои особености на диалога. В ред случаи това не е „обикновеният“ диалог с равностойни акценти върху участващите в него, а някак твърде деформиран — читателят го възприема повече през погледа на единия от героите. С други думи казано — диалогът акцентува върху характеристиките на единия от героите. Чрез този, нека така да го наречем, субективизиран диалог Генчо Стоев съсредоточава нашето внимание върху фактите с а м о на едно съзнание и засилва неговата самостоятелност в звученето на творбата. Четейки тези диалози, ние ги преценяваме от позицията само на единия герой, а не от неутралната позиция, която би раздвоила вниманието ни към двата образа.

Много сполучливо на места Генчо Стоев си служи с така наречения поток на съзнанието. В този метод авторът концентрира чудесно основните си принципи на израз — стремеж само към същностното и синтетичност. (С това той, както и Богомил Райнов, а в съветската литература В. Аксьонов, В. Катаев и др., доказва, че този метод може да служи чудесно за защита на идеята за социалистическия човек — стига да е честно разбран, а не снобски изнасилван.) Едновременно проследяване на ред мисли, съгъстен израз на различни насоки на мисловния процес свидетелствува за възбудено действено съзнание, за сложни вътрешни и външни взаимоотношения. Ще цитираме само един малък епизод от „Лош ден“: „И не знае как би протекло днешното посрещане, ако самият той — Чико — беше бригадир. Ако имаше орден. И апартамент. И кола. . . Сребърни коси. Тясна черна рокля. Къса бяла. Къса бяла престилка. С кофа в ръката. Дали мъжът ѝ е още на сондата в Позлата? Дали изобщо пак. . . Не, не, не“. В един няколкорецов епизод авторът посочва как в съзнанието на Чико проблясват бързо и неочаквано мисли от най-различно естество — за бригадира, колата и апартамента, за посрещането на певицата, за Петра и отношението му с нея, за конфузното състояние в отношението с певицата. . . Този епизод всъщност синтезира неща, които преди това са били

обект на по-обширно изображение. Представени само като моментни проявлящи се на по-голям психичен опит, ние ги чувстваме като „знаещи“ за драматично състояние на съзнанието.

В „Цената на златото“ житейската картина не е толкова пъстра. Философските истини се изваждат от взаимодействието само на няколко образа. В тази великолепна повест Генчо Стоев е съсредоточил голямо съдържание на епохата. Една епоха на големи състресения, на разлагане на едни съставки и организиране на други. В кулминационния момент на епохата (Априлското въстание) настъпи пълно разлагане на стари взаимоотношения (при това не само между поробител и поробени), деформацията на представи за човека, смещение на стойности, което неминуемо вървеше към своя логически край — победа на прогресивното. Тази епоха решително разруши възрожденско-снафиските схващания за човека и отношението му към живота, култа към материалното като уют за душата (подробен научен анализ от марксистеска гледна точка по този въпрос е направил, както е добре известно, Ив. Хаджийски в книгата си „Бит и душевност на нашия народ“). Огромната болка на умиращия Хаджи Враньо не е физическа, не е толкова болка и по неоползотвореното злато, колкото от смъртното осъзнаване на собствените остарели представи и неспособността да ги преодолее. Смъртта му е логична последица от невъзможността да схване истинския ход на времето (и в исторически и в нравствен аспект) и да спомага за неговото ускоряване.

Тъмръшлията и Даскала са двата полюса на българския дух през това време. Изгубилият всякакво национално чувство е сигнал до озверяване. С тези черти той е противопоставен дори на Исмаил ага — издънката на турски спахии. . . За Даскала няма друг изход, освен апостолската съдба и смъртта в името на народния идеал.

Най-сложни са образите на баба Гюргя и Исмаил ага. В тях се осъществява главният сблъсък на епохата. Затова едното развитие е възходящо, а другото низходящо. Не ще сбъркаме, ако кажем, че баба Гюргя олицетворява целия ни народ — неговото пробуждане в името на нов идеал. Един народ, за когото основното в тази епоха беше издигането и утвърждаването на собственото достойнство и национално самочувствие.

В Исмаил ага Генчо Стоев е вложил много „човешки черти“, които не отговарят на нашите представи за турчина-поборител (желанието за топлина в хорските отношения, бащинска любов към невинното дете, усет за красивото и пр.¹). В друг художествен план тия качества биха очертали възходяща линия на развитие, но в „Цената на златото“ те трасират низходяща линия. Тези нови представи за поборителя говорят за изображение на човека в по-сложен план. Но според мен е по-важно нещо друго — че тези качества на турчина са всъщност доказателство за разколебаване и несигурност. В нашите представи турчинът-поборител е символ на зверства, насилия, потисничество. В Исмаил ага усложняването е всъщност едно смесване на стойности, което е свързано с разколебаването. Именно затова линията на развитие е низходяща. В този смисъл Исмаил ага е едно голямо откритие на писателя. Обрисувани по подобен начин, двата образа подчертават категорично перспективата на конфликта.

Очевидно структурата на образите в „Цената на златото“ се отличава много от тази на „Лош ден“. Образът в повестта е образ-обобщение, образ-символ на голямо съдържание в една епоха. По тази причина вниманието на писателя се задържа много повече върху един образ, много повече задълбочава в неговата същност. В „Лош ден“ образът е в една или друга степен ха-

¹ Подобно нещо срещахме между другото и в творчеството на Йордан Йовков.

рактеристика-отломка от по-пъстра социална картина. В „Цената на златото“ образите са средоточия на големи историко-философски идеи. Връзките между тях са по-тесни.

По-краткотрайните наблюдения върху отделния образ в романа и често отскачане от едно изображение към друго, по-бързата смяна на картини, асоциации, ретроспекции придават на ритъма по-динамичен характер. Веднага обаче трябва да допълним — по-динамичен не означава по-драматичен (динамичното и драматичното са категории, които често не вървят заедно). Напротив, повестта е много по-драматично произведение — очевидно поради тематиката.

По-голямата динамика на „Лош ден“ и по-голямата драма на „Цената на златото“ доказват верния усет на писателя към психологическите особености на съзнанието в една или друга епоха.

*

Силно впечатление направи на литературния свят и повестта на Богомил Райнов „Пътища за никъде“. Може да се твърди, че това произведение внася много обновяващи черти в белетристиката и начертава пътища, които за разлика от заглавието, не са „за никъде“.

Както е добре известно, една литература е новаторска, когато е в състояние да отрази изискванията на съвременното ѝ обществено и индивидуално съзнание. Или, ако перифразираме тази мисъл според нашата тема — тогава, когато формата сама по себе си е функционално свързана с „ходовете“ и възможностите на общественото и индивидуалното съзнание.

Една от основните причини за хаоса в душата на Александров е догматизмът, който уязвяваше всяка проява на свободомислие и полет на човешкия дух. Всяко желание на Александров да се развива самостоятелно според повелите на собствените си разбирания и стремежи среща силния отпор на Стоев и неговата хайка. Стоев действа тихо, подмолно, с всевъзможни доноси, клевети и всички останали средства на догматика, с една ужасяваща упоритост. Забележете, че този главен конфликтующ елемент в структурата на повестта се появява твърде рядко в сюжета — само в няколко диалога. Но неговото присъствие (в страниците, разказващи за работата на Александров) е неизменно. Защото стоевщината е атмосфера, която душеше всичко и която царуваше в нашия обществен живот. Тази атмосфера ще я почувствуваме както в конкретните прояви на Стоев, така и в косвени характеристики (думите на Васил, спомените на Александров), така и в обезкрилените, безпомощни усилия на Александров да се самоизяви. Но нека още да конкретизираме рядката поява на Стоев в сюжета. Не е никак трудно за писателя да се поблазни от описание на чести сблъсъци между двамата, от по-всестранно изображение на Стоев и неговата група, на всичките им машинации. Райнов предпочита обаче да го държи повече „скрит“. Очевидно към догматизма, слепотата, властничеството и др. е прибавена една много важна черта — подмолност на действията, външна рафинираност и кротост на поведението (спомнете си между другото задържането на нервните реакции, раздвижването на пръстите, усмивката). Тези именно черти, прибавени към горните, диктуват на писателя друга структура на образа, зареждането му с други художествени функции. Райнов предпочита да го скрива и в същото време да запълва атмосферата с неговото присъствие.

Ред достойнства има тази повест в характеризиране на индивидуалното съзнание. Съвременните психологически изследвания посочват по-голяма фрагментарност, впечатлителност и претрупаност на нашия душевен живот. Изтъкването на причините е неуместно в тази статия. Важен е самият факт.

Нашето съзнание в много по-голяма степен от това на дедите ни е склонно да отскача от един обект на друг. В много по-голяма степен то е задръстено от най-различни факти, станало е много по-гъвкаво и асоциативно. Невъзможна е обнова в литературния процес, без да се съобразяваме с тази психологическа истина. Днешният читател иска да види не само доминантите (една или няколко), а комплексната истина на сложното човешко съзнание. Чрез обикновена фабула, чрез обикновен низ от случки (които по един или друг начин ще изведат определен характер) това е все по-трудно достижимо. За да характеризира един психичен опит съвременният писател изоставя последователното (темпорално съобразено) изображение на един събитиеен низ, за да съсредоточи вниманието си върху неговата пълнота от прояви. Асоциативното и ретроспективното начало навлиза дълбоко в световната литература (даже и в театъра — вж. например „След грехопадението“ на Милър). Свободната игра на асоциации и ретроспекции не е самоцел (естествено тук изключваме крайностите, дилетантството и снобизма), а сполучливо формално средство, защото „конспектира“ съвременната психика. Сигурен съм, че това е много убедително доказателство на диалектическото единство на схващането за човека и формата на творбата. За да характеризира едно съзнание писателят търси най-често „жалоните“ на психичния опит, достигайки до ранното детство. (Тук не е нужно да се позоваваме непременно на Фройд. В това отношение, както е известно, той направи точни наблюдения, с които се съобразява и марксистическата психология. Балзак, без да е чел Фройд, пише, че нашият живот не е нищо друго, освен преодоляване на детските ни представи.) Така в центъра на изображението застава съзнанието и през него като на филмова лента преминават картините на собствената му интимна същност, на общественно-политическите и духовните явления на времето. Струва ми се, че в този случай индивидът може да се изобрази много по-добре като „възел от обществени отношения“. Някой може би ще ни възрази, че това е проява на субективизъм. „Птица за никъде“, както и прозата на Генчо Стоев са достатъчен отговор. Райнов прониква в едно индивидуално съзнание и пречупи през него един обществен период в нашата страна. Както виждаме, картината е явна и до никакво субективизиране не се е стигнало. Разбира се, подобно изображение не е никак леко за овладяване. Възможно е в такива случаи и безсмислено натрупване на асоциации и представи вследствие на непознаване психологията на човека. Когато обаче писателят е проникнал дълбоко в същността на битието, формалният елемент не може, струва ми се, да бъде сомоцелен.

Имам чувството, че Б. Райнов се е пазил много от увлечения в израза на индивидуалното съзнание. Той си е поставил ясна и категорична задача — изображение на едно разтревожено, почти невротизирано съзнание вследствие на причини от най-различен характер в и извън субекта — потисната радост на детството и младостта, бомбардировките, ударите на съдбата, негодите в любовта и семейството и накрая — ужасяващия сблъсък с догматизма. Райнов старателно е избягвал разюздания поток от асоциации. Той умишлено се е стремил към организация в свободата на потока.

Времето като художествен фактор присъствава реално единствено в описание на състоянията в болницата. Потокът от ретроспекции тръгва винаги оттук. Например героят слуша една песен от улицата. Тя извиква рой от спомени. „Песента не идва сама — казва авторът — в главата му изведнъж е станало шумно и объркано, блестят гирляндите от крушки на градинската бирария, въртят се танцуващи двойки и съвсем близо до лицето му нямат големите черни очи на Рина.“ Това е основен структурен признак — едно впечатление извиква спомени, които идват, за да ни обяснят някои комплекси

в неговото съзнание. Интересно е и друго обстоятелство. В болницата героят е изобразен в трето лице единствено число, а в ретроспекциите във второ лице. Третото лице (в случая) — наред с убийствено повтарящите се сцени на прегледи, мерене на температура, мяркане на сестри и санитарки — характеризира героя като неутрален обект, а второто лице създава илюзията за диалог между автор и герой. Така писателят се „доближава“ до своя герой, създава „интимност“ в отношението към него и започва да го води из спомени, търсейки причините за това психично състояние. И чрез неутралното състояние, и чрез активния диалог Райнов внушава идеята за пасивното атрафирано съзнание на Александров.

За да не допусне неразбории и да съхрани реалистичните елементи в модерното литературно изображение, авторът избягва бързата и задъхана смяна на картини, плетеницата в потока на съзнанието. Спокойно (дори методично и последователно) редува картините на спомените с неутралното състояние в болницата, целейки, така да се каже, композиционното уравнивяване на повестта. (Ще отбележим между другото, че бързата и по-усложнената плетеница от асоциации сами по себе си още не означават нереалистичност — такава става изображението, когато похватът се превърне в самоцел.) Подобно ритмично и композиционно начало е най-подходящо за този герой! Задължителният ритъм не би бил характерен при обрисовката на това съзнание. Затова монтажът на тази повест има по-уравновесен характер. Монтажът на Генчо Стоев например има по-експресивни и динамични черти, освен това той, както посочихме, разкрива субективното отношение на няколко съзнания към един обект. При Райнов е излишно да се търси подобно нещо, защото творбата му е от друг тип — изразява отношението на едно съзнание към себе си и действителността. Показателно за монофоничността на тази творба е и финалът и прологът на повестта. Символичното и остро метафорично изображение тук композиционно отваря и затваря психологическата картина на героя, като извисява авторовия глас над нея.

4

Много интересни наблюдения, доказващи органичността на белетристичното мислене, могат да се направят над творчеството на Николай Хайтов и Георги Марков. Разглеждаме двамата писатели в един раздел, защото ги считаме като полюси в съвременната ни проза по отношение разговорния език, който заляга в произведенията им и начина на изразяване на експресията.

В сборника „Диви разкази“ Хайтов направи решителен завои в творчеството си — както тематично, така и формално. Вниманието му се насочи към начин на съществуване, от който днес модерният човек е чувствително отдалечен и за който може да се съди повече от фолклорни, етнографски и исторически данни. Основната характеристика на дивия родопчанин е близостта до собствената му първична същност. Предимствата и недостатъците на цивилизацията още не са се стоварили върху него, не са го оттеглили в един пункт, в който би загубил връзката си с природата. На родопчанина са чужди неизчислимите взаимоотношения, с които се обвързва човекът в едно рафинирано и напреднало общество. По тези причини вътрешната задръжка — това пагубно психологическо явление за модерния човек — му е неприемлива. Езиковото сближение с природата, чувството за вътрешна свобода и естественост в поведението, незадържането на първичната енергия обуславят едно явление, което условно може да се изрази като съзвучие на човешкия ритъм на съществуване с природния ритъм.

Без да сме чели Хайтов, можем да си представим какви могат да бъдат взаимоотношенията на героин с диви страсти, примитивна енергия, чувство за волност и широта на действията, с култове към мъжественото, силното, грубото, героичното и в същото време към красивото и хармоничното в природата, един герои колкото груби, толкова и човечни.

За да бъде верен на тези герои, Хайтов си служи с един много сполучлив метод — преситена от събития, случки и действия фабула. Вътрешните жестове (както обичаше да се изразява А. Толстой) на своите герои Хайтов би могъл да изрази и по друг начин, но нямаше да бъде органичен. Читателят щеше да остане в неведение за стихийното и първичното начало в поведението на героите. Това е дало отражение върху сюжетиката на разказите. От една страна, има чувствително приближаване на сюжета до фабулата.¹ Хайтов поднася груби житейски факти без чувствителна сюжетна „преработка“, оставил е фактът сам да разказва за сблъсъците между хората. (Можем да си представим какво майсторство е нужно за подобно литературно изображение — познаване на факти и герои, тънка наблюдателност и преди всичко — за което ще стане въпрос по-нататък — отлично боравене с техния език.) Това обстоятелство, използване на грубия житейски факт (както основа на фабулата) в сюжета без чувствителна преработка (в рамките, естествено на художественото изискване) сближава двата споменати компонента на сюжетиката. В основата на сближаването им лежи много интересна причина от идейно естество — незадържаната вътрешна първична енергия на героя. Всеки вътрешен жест, всяко вътрешно движение веднага търси пролук и освобождение. По-редките случаи — оформянето му като вътрешен жест без външна проява — става по две единствени причини — страхът или безсилието, които от своя страна подготвят ново усложняване на фабулата.

Хайтов много рядко си служи с психологически анализ на вътрешните жестове, с тънко проследяване на най-малките им душевни движения. Затова между действията, характеризиращи фабулата и сюжета има малка количествена разлика. Общият извод на това е, че разказите на Хайтов се отличават с повишена фабулност, лаконичност на сюжета. С други думи казано: сюжетът се отличава с максимална фабулност.

За да създаде у нас впечатление за стремителност на действието, за енергичност и драматизъм в неговите ходове, Хайтов чувствително пренебрегва природните описания, пейзажите, оттук и метафората. Според Шкловски поетичността на литературното произведение се създава чрез забавяне на действието от метафората. Нелепо би било да търсим причините за рядкото използване на метафората в „Диви разкази“ в евентуална авторова неспособност. С „Шумки от габър“ и други свои работи Хайтов доказва убедително, че е майстор в опоектизирането на природата. Неопоектизираната природа, рядкото използване на метафората е следствие на фабулността на сюжета.

Един от основните проблеми за изследване в тези разкази е стилът. Задачата ни се усложнява още и от проблема, който разглеждаме — да се установи диалектичното единство на концепция и стил.

Очевидно в езика на разказите заляга разговорният език на изобразяваните герои. Можем да си представим колко нелепо би било в художествено от-

¹ За да избегнем недоразумения, ще дадем кратко определение на нашето схващане за тези обръкани термини в литературознанието. Под сюжет разбираме художествена, психологически мотивирана последователност от действия и състояния, от вътрешни и външни жестове (според термина на А. Толстой). Под фабула разбираме скелетът на произведението, последователността от груби факти в действието с ориентация към тематиката. Поради това споделяме тезата на Кожин, че терминът „безсюжетни литературни произведения“ дори и в лингвистиката, е безсмислен.

ношение, ако Хайтов се беше постарал да изрази дивите страсти на героите си, напрежението в конфликтите, стихийното и безпрепятствено освобождаване на енергията не чрез разговорния език на местното население, а примерно — на големия град!

Разговорният език на дивия родопчанин се отличава с емоционалност и енергичност. Това се чувствава в лексиката. Тук по принцип се избягват неутралните и абстрактни лексически съставки. Речта е сетивна и осезаема. Говорещият се стреми към такива думи, които най-конкретно и емоционално ще изразят мисълта и ще въздействуват предимно на въображението на събеседника. И все пак при Хайтов емоционалните и енергичните черти на речта се проявяват в много по-голям степен в синтаксиса. На синтаксиса на „Диви разкази“ може да се посвети голяма студия. Ние тук ще се ограничим само с изтъкване на някои особености, които подчертават най-добре емоционално-енергичното ядро на мисълта и в които най-ярко „отеква“ концептивната страна на разказа.

Според известния швейцарски лингвист и стилист Шарл Бали разговорната реч представлява „субективният и афективен аспект на общия език.“¹ Най-ярката проява на афективния характер на разговорния език е постоянното използване на косвени изразни средства; пристрастието на разговорния език към такъв род средства се обяснява с това, че преките изразни средства (т. е. думи и словосъчетания) са доста наситени с логически елементи и затова не могат да удовлетворят напълно потребността от израз на индивидуалните чувства“ (стр. 334). „Афективните косвени средства, това е своего рода термометър, с който можем да измерим душевния наклон.“

Основните косвени изразни средства са интонацията на фразата, елипсите, синтактичните дислокации и реконструкцията на едно нормативно синтактично построение. На която и страница от „Диви разкази“ да отгърнем, който и епизод да разгледаме, ще се натъкнем на изобилие от примери.

Нека да се конкретизираме.

Основната реконструкция на фразата се състои в разбиване на нормативния синтактичен порядък подлог — сказуемо — второстепенни части. В началото най-често се поставя сказуемото (или второстепенна част от групата на сказуемото). По този начин на преден план изпъква онай синтактична част, която е носител на предикативния център на мисълта, на неговото енергично ядро. Ако се изразим фигуративно, действеността, енергетиката на мисълта, е нетърпелива и изпреварва всички останали (номинативни и атрибутивни) признаци.

Подчертани функции в динамизирането на повествованието изпълнява друго стилистично средство. Глаголи като „викам“, „казвам“, „рече“, „кай“ и др. се вмъкват в потока на героевата реч, като разкъсват много често не само сложното изречение на две части, но и една плавно течаща синтагма. Например: „Ще хванем — вика — и без пицови“, „Ти — вика — Бъкларът — само гледай“, „Влезте — казвам — в черквата“, „Свършихте ли — вика с Бъклар“ и др.

Най-интересното стилистично явление в Хайтовите разкази са елипсите в простото и сложното изречение. Големият авторов усет както за психологически съдържания у героите, така и за техния език, го подтиква на всяка крачка към това толкова характерно, бихме казали, дори блестящо експресивно средство. Очевидно характерът на героите е причина за елипсите, по-конкретно — въздействието на интензивната емоция и по-малко на нерешителност, колебание или стремеж към по-малка загуба на сили (Бали). На това явление би могло да се направи много подробен и ценен анализ, като се разгледат редица случаи

¹ Шарл Бали, французская стилистика, Изд. Иностранной литературы, Москва, 1961 г.

и техните конкретни функции, но това не влиза в задачите ни. Ще отбележим само два много съществени факта, които са от голямо значение за доказателство на нашата теза. Елипсите предизвикват реконструкция във фразата, при това психологическият стремеж е да се даде отново предимство на предикативния признак на мисълта. От друга страна, те въвеждат (особено когато на мястото на пропуснатата дума се постави тире) елемент на изненада и неочакваност, а в сложното изречение — редица противопоставни или съпоставителни връзки. Да разгледаме следния пример: „Щеше праз да си купува, ала заряза прازа — отбива се при мене.“ Една „нормална“, емоционално-безразлична синтактична конструкция би имала приблизително следния вид: „Той щеше да си купува праз, ала го заряза и се отби при мен.“ Елипсата на съчинителна връзка, промяната на глаголното време и поставяне на „отби се“ на първо място в едно от изреченията изпълнява споменатите функции.

Ето още няколко примера: „Тая дума като ти мине през ушите — да ти е ясно, че не е току-тъй измислена — изстиваш, вдървяваш се и — край, а краят си беше току-речи готов, ако в това време не беше се изкукуригал един петел.“ (Приблизителен емоционален-безразличен вид: „Като ти мине през ушите тая дума, трябва да ти е ясно, че не е току-тъй измислена; от нея можеш да изстинеш, да се вдървиш и настъпва край, а краят. . .“) Или: „Сърцето лапалупа — да се пръсне“. . . „Слушам за някаква икона се разправят“ и т. н.

Не по-малко интересни са дислокациите в изречението. Те не само динамизират фразата и нейните психологически съставки, но и помагат за обособяването и акцентуването на отделни съставки на мисълта, най-често, разбира се, емоционално-експресивни белези. Да се обърнем пак към примерите: „Като се оправи ходжата с погребението, отби се при мен да ми каже „сбогом“. Приблизителният емоционално по-безразличен вид би бил следният: „Като се оправи с погребението, ходжата се отби при мен да ми каже сбогом.“ Очевидни са новите и логически, и емоционални акценти и в главното, и в подчиненото изречение (особено чрез това „грапаво“ поставяне на думата „ходжата“ в подчиненото и освобождаване първенествуващо място за казуемото в главното). В изречението „След известно време срещам го пред хоремага“ казуемото е изпреварило допълнението „го“. Този „грапав“ вид придава известните ни вече стилистични функции.

Характерът на сложното изречение е функционално свързано с характера на сюжета. В сложното съчинено изречение (което преобладава) е интересно да се изтъкне естеството на съчинителните и противопоставителните връзки. Известно е, че в народно-разказваческата традиция едно такова изречение може да опише цяла история. Нещо подобно прави на места и Хайтов. С тази разлика, че драматизмът и динамиката са изрично подчертани. Съчинителните връзки на простите изречения (изразяващи последователно нанизани във времето действия) скоро се „изоставят“ и на тяхно място идват съпоставителни или противопоставителни връзки. Например: „Палиха я, грабиха я, секоха я, пасоха я, дъвчиха я, дърво о дърво, парче по парче, докато най-сетне се прозъбиха тия, голите баири, дето ги видиш. . .“ Очевидно сложното изречение не „понася“ спокойното безпрепятствено бродене на индивида през факти, случки и събития и плавното нанизване на детайли. Твърде скоро вътре в изречението се „създава“ конфликт и бурно взаимодействие. Съвсем естествено е, че сложното съставно изречение с разнообразните си подчинителни връзки или смесеното изречение подчертават не по-малко тази тенденция на художественото мислене.

Става ясно от казаното дотук строгата връзка, която писателят осъществява между идеи, състояния, характери, сюжетика и стил в своите разкази.

При Георги Марков положението е коренно различно. Свободната самозиява на Хайтовите герои, фабулната наситеност на сюжета, волните гротескни и пародийни сблъсъци при Радичков са му чужди. При него се извисява един основен принцип, който споява всички художествени фактори — стремежът към логична яснота, „дисциплина“ в съизмерност и точна разчетеност. Неговите герои са хора на големия град (най-често млади). Авторовото внимание е насочено главно към психическите им особености като причина за нравствени несъвършенства. Съвсем логично е да се допусне, че в езика на неговата литература заляга разговорният език на големия град. По принцип този език се отличава с по-слаба експресия от този на селяка, балканджията, моряка и пр. Логическият елемент е много повече застъпен. Разликите между логичното и експресивното е по-малка. Една от причините за това е от лексикален характер — нахлуването на доста абстрактни, емоционално безразлични думи. По-съществена е другата причина — чувствително нормативизиране на синтаксиса. В сравнение с езика на родопчанина например, този разговорен език се отличава с по-малка употреба на елипси, дислокации, реконструкции, произвол в изграждане частите на изречението и пр. Естествено веднага трябва да направим уговорка — въпросът е само за степен, а не за крайност. Би било глупаво да се твърди, че това е неемоционален, неекспресивен език. Достигането до крайност в подобни разсъждения би означавало всъщност приравняването му с научния език. Но точно тази степен, за която споменахме, ни интересува в случая.

Редно е в анализа на Марковите произведения да държим сметка и за нещо друго — склонността на автора към по-точно мислене. Тематиката, характеристиките на героите, социалната им окраска и разговорният език допускат честа употреба на абстрактни понятия, съждения, сентенции, дори и на цели пасажии, имащи на места характер на трактати. В „Диви разкази“ това е немислимо. В черказките истории тук-таме се промъкват, но те са така страхотно пародирани, че ни карат да се превиваме от смях. Генчо Стоев сигурно може да ни подхвърли много сентенции, да си служи с логически построения, но това ще бъде в разрыв (нефункционално) със синтетичността на изображението, ритъма на фразата и не на последно място с характера на иносказателните елементи.

При това положение очевидно експресията при Георги Марков трябва да се търси повече в отделния речев факт, отколкото в синтаксиса. Марков съзнателно или несъзнателно улучва по-често емоционално наситените експресивни речеви факти. С това, според мен, може да се обяснят честите абсолютизации на понятия, състояния, характеристики. Фигуративната перифраза на това е, че отделният речев факт се „надува“ максимално, за да побере емоционалната енергия, „неприютена“ от синтаксиса.

Синтаксисът се оказва по-устойчив. Това, разбира се, не значи, че афективността изобщо не му е присъща. И тук ще се сблъскаме с дислокации, елипси и пр., но те не са така характерни (и количествено и качествено) и не могат да изразят емоцията на разказа. Затова твърдим, че синтаксисът на Георги Марков е по-нормативен, сповече логическа стройности порядък.

Композицията на Марковите произведения по принцип „повтаря“ характера на изречението. За нея също така са характерни логическа стройност, точна разчетеност на детайлите. Невъзможно, направо фатално е всякакво разместване, вмъкване или измъкване на композиционни елементи. Лев Толстой твърдеше, че успехът на творбата е в онова „чуть-чуть“ в изображението, в строго спазената мярка. Без да изпускаме от очи неуспехите на места, ще от-

бележим, че Марков се отличава с остро чувство за мярка, което подсилва още склонността му към съразмерност, строго разчитане на детайлите, контрола на разума в изображението.

Последният извод, който направихме, най-добре може да се провери в структурата на образите. Пластичната свобода и така наречената самоизява на героя е изключена при Георги Марков. Авторът сякаш се страхува, че и най-малката свобода ще разруши структурата на образа и ще измени логическия порядък на нещата и непрестанно „бди“ над героите. Не ще бъде пресилено, ако кажем, че контролът му на места преминава в издевателство. Героите му се превръщат в марионетки, в играчки, с които авторът си прави каквото си ще. Много често те ни изглеждат изкуствени и нереални. Подобни изглеждат и ситуациите, които се разиграват. Не винаги реално можем да видим себе си в тези герои и ситуации, но покрития, така да се каже, между психичните и нравствените ни съдържания съществуват. Именно това прави и концепциите му правдоподобни и убедителни. (Степента на убедителност естествено не произтича от тези принципи положения, а от умението на автора. На места той не се е предпазил и от фалш.) За да очертае дадени психологическо-етични схеми Марков не щади външната реалност на факта. Ако ни кажат, че между два етажа е спрял асансьор и намиращите се в него мъж и жена се влюбват и разкриват напълно душите си, бихме се изсмели. Очевидно фактът е нереален. В новелата „Асансьор“ обаче този нереален факт придобива символичен характер и „участва“ в изграждането на реална психологическа ситуация. Спрелият асансьор символизира разкъсването на връзките и взаимоотношенията, оставането насаме със себе си. В една такава „неконвенционална“ ситуация блясват с цялата си сила характер, психичен опит, естествени стремежи и пр. Неочаквано блясва и разликата между естественото и фалша, между външните и вътрешните прояви на човешката същност. Безпощадното разделяне на двамата герои е направено в съгласие с истината за човешките взаимоотношения — след като заемат първоначалните си позиции, героите отново са обхванати от стандартни и конвенционални връзки и непосредственото и искрено отношение между тях повече е невъзможно.

Можем с положителност да твърдим, че точните психо-етични схеми в повечето случаи се отдават на автора. Това е така, защото той е с ясното съзнание за ред движещи механизми в човека. Изобразявайки нравствените осакатявания у много млади хора, той търси корените в психичната (нерядко в несъзнателната) област. Безспорно за наблюдателното око всяка нравствена постъпка е информация за определени психични процеси, но при Георги Марков акцентът е върху психичното. И то към психични явления, които са валидни за много хора и които са една от основните причини за някои нравствени несъвършенства в нашето общество. Имаме предвид душевната неустойчивост, вътрешната несвобода, децентрирането на личността и като последица опасното за всяка човешка индивидуалност идентифициране с едно чуждо битие, лишаване от себе си, възприемане на конвенционални форми.

Ако романът на Вера Мутафчиева „Случаят Джем“ превръща документалния факт в знак на много проблеми на историята, естетиката, философията и психологията, то „историческият“ роман на Емилиян Станев „Легенда за Сибин, преславския княз“ е от друг тип. Доколко фабулата е достоверна, на нас ни е трудно да съдим. Някои историци може би ще отчетат, че съществуването на прабългарски родове през 14 в. е спорно, но това в случая не е от

значение. За нас са важни философските проблеми, които се разглеждат в романа и тяхната функционална връзка със структурата на произведението.

В легендата за Сибин Емилиян Станев съзира герои, които в произведението му се превръщат в самостоятелни центрове на големи обобщения. Сибин е езичникът-прабългарин, търсещ сред страдания и съмнения, между дявола и бога, своя собствен бог, собствената си истина. Каломела — невъзможността да идентифицира себе си напълно с една идеална и отвлечена същност (бог). Тихик — догматикът, при когото страхът и робското подчинение стимулират безпаметните фетишизации на тази същност. Отец Силвестър — мъдростта и познанието, които слагат край на догмата, на човешкото заслепление, на отдалечаването на човека от естественото. В романа се появява и друг централен образ, който не може да се нарече действащ герой, а само „глас в структурата на романа“ — Сатанаил. Сатанаил е една абстрактна същност, която олицетворява вечното движение и изменение, вечната диалектика в живота. Сатанаил се появява още във втората глава на романа (след първоначалното запознаване със Сибин). Той вдъхва неутолимия си „дух на непрекъснатото движение и промени, на раждане на нови и нови човешки същества“. Той е причина за „пълното смещение между светлина и тъмнина, между добро и зло в човешката душа“, той е великият строител и враг на всякакъв покой. След всяка нова поява Сатанаил е винаги нов! Стимулиран и обновен от предходните ситуации! Функцията на подобно художествено изграждане на образа е в пълно съгласие с авторовата идея за вечното обновление в живота. Фалшив и неверен би бил той, ако беше откъснат от конкретните процеси, т. е. въведен в структурата на романа като постоянна и неизменна същност. Дълбокото вникване в диалектиката на природата и човешкото съществуване подсказва на автора именно такова изграждане на образа. По този начин Сатанаил е рязко противопоставен на бога като абстрактна и метафизична субстанция. Бог се появява само веднъж в структурата на романа и през цялото време, така да се каже, стои невъзмутимо в страни от неимоверните противоречия, конфликти и движения, конкретизирани в останалите образи.

Да се спрем сега на конкретизацията на проблема за диалектиката и метафизиката. Сатанаил и бог са двата полюса, които постоянно привличат човешкия дух. С други думи казано, героите проектират собствения си духовен свят ту в едната, ту в другата същност. Проекцията в сферата на бога е метафизична и неестествена, следователно отчуждаваща. Проекцията в сферата на Сатанаил е животът! Истинският, естественият и непринуденият! Една проекция, която осъществява напълно човека, доближава го до автентичното у него, изпълва го с виталните сокове на безспирния и несекващ поток на реалния живот. Диалектиката в мисленето на писателя се проявява не само във великолепно структуриране на образа на Сатанаил, но и в проследяването на споменатите проекции.

Всеки образ конкретизира основната авторова мисъл за сложния и противоречив възел на човешката природа. Няма образ, който да не търпи развитие и да не изпада в противоречие. Може би единствено мяркащата се в спомените на Сибин Котра, бившата му жена — олицетворение на езическо-първичното и естествено отношение към живота. Търсещият истината за себе си и съществуващото Сибин е чужд на фетишизацията. Съмненията, тревогите и мъката по изчезването на прабългарския дух го тласка не към отвлечената и идеална субстанция, а към търсенето на бога вътре в себе си. „Сега аз знам много повече за себе си и за света. Чрез моите падения и възходи разбрах, че истината е заключена в безкрайната верига на дявола и бога, дето кръжи умът ми и за да се освободя от тираните, трябва да се осланям само на разума си. Друг път на спасение няма, освен този на познанието.“ Чрез този образ Станев

внушава основното в романа — до истината достига само освободеният от задръжки и предразсъдъци дух. Къде е завоят в поведението на Сибин и каква е функцията на този завои? Когато вижда голото тяло на къпещата се Каломела, Сибин за първи път започва да се моли на бога. Този моментен фетиш е много симптоматичен. Сибин вижда бога чрез тялото на Каломела! Чрез нея за миг той „осъзна душата си“. Това осъзнаване очевидно е продиктувано от гласа на Сатанаил. Завоят на Съвършеният (отец Силвестър) е продиктуван от същия глас — любовта му към Каломела го кара да захвърли заблуджението и да потърси пътя на познанието и мъдростта. „Аз я обикнах с тайна и възвишена любов и тая любов ми помогна да отворя за нови зори очите си към света.“ „Славя любовта, творец на света и на всичко, що има по него и смятам проповедите си за отричане от земното като заблуджение от незнание и душевна слабост, страх от смъртта и самолюбие.“ Същото е и при догматика Тихик — безпаметното отдаване на бога е всъщност продиктувано от Сатанаиловия глас (любовта му към Каломела). Чрез това отдаване всъщност той, слабият, търси нея. . . По този начин образът на Каломела функционира като структурен център, в който се средоточват отношенията на останалите трима герои, отношения, породени от естествения и движещ глас на Сатанаил. Същият глас раздвоява и самата Каломела. Двойственото начало — фетиш и естественост — вървят ръка за ръка, за да се разреши накрая чрез победата на жизненото. Влечението към земното в началото само се загатва чрез малки детайли от пластика Ем. Станев (например снежинката, която се топи на носа ѝ или заруменяването на лицето и свеждане на очи под черния пламък на Сибиновите очи). По-нататък то се изобразява все по-пълно и стига до чудесното описание на тялото ѝ и насладата от къпането и накрая — до пълното отдаване на земната радост, на Сатанаиловия глас, на вечното изменение и творчество.

Чрез това проследяване на образите и техните взаимоотношения, на тяхната двойственост и завои Ем. Станев подчертава решително силата на жизненото, на невъзможността на временните заблуджения да победят естествения ход на битието. Картините в края на романа, имащи едва ли не апокалиптичен характер, са всъщност нова възхвала на диалектиката в живота. След разбирането на заблудженията рушителното начало ще се замени непременно със съзидателното начало.

Концептивната система на Емилиан Станев се отразява не само в структурата на образите, но и в стила на творбата. Писателят е с ясното съзнание, че пластиката на изображението трябва да изпълни важни функции. Пластиката, както е известно, е израз на психичното чрез предметния, който е свързан с нея. Конкретното, сетивното, предметното е, така да се каже, една от основните съставки на Сатанаиловата същност. Неговият глас непрекъснато побужда у героите естествените, жизнените влечения, усета за земното, противопоставяйки с това на фетишите на абстрактната субстанция бог. В тази връзка трябва да споменем за един много органичен стилистичен похват в израза на двойствеността. Фетишизациите и идентификациите с бога са показани винаги декларативно, а влеченията към земното почти винаги пластично. Функцията на пластиката най-добре се чувства в образа на Каломела и Сатанаил. Посочихме, че Сатанаил не е реален герой. Той е само една философска субстанция. Не е особено трудно при това положение да бъде представен в абстрактно схематизиран вид. Ние вече отбелязахме чудесната му структурна особеност (непрестанната му новост и обогатеност след всяка ситуация). Сега ще споменем за друга особеност на образа — реализацията на тази все пак абстрактна философска същност в конкретни прояви, в предметния и чувствен свят. Същността на Сатанаил е в снежинката, която се топи на носа на Кало-

мела, и в голото ѝ тяло, в чувствената наслада от животворната вода на пещерата, в горящия поглед на Сибин, и в Дионисевия възторг на кипящата от живот гора, в соковете на вековните дъбове, в шумните пирове на насекоми, във влажната и дъхава земя, в сладострастните спазми на усойниците, във вакханалията на всяка жива земна твар. . .

Ще спрем накрая вниманието си на още един факт — времето, в което се развива действието. Станев не избира твърдо един сезон, а взема прехода между два сезона — зима и пролет. Един преход, който сам по себе си е естетически знак за понятни психологически явления у човека. Именно този естетически знак осъществява и авторът. Голяма част от действието се осъществява на прага на двата сезона — на прага между зимния студ и пролетното обновление. Успоредно с настъпването на пролетта върви и „размразяването“ на застиналите фетиши, победата на Сатанаиловото начало, за да се стигне до трите основни структурни пункта: буйните пролетни възторзи на природата, жизненото опиянение на Сибин и Каломела и новото учение на отец Силвестър.

6

Очевидно настоящата работа нямаше за задача анализ на всички нови, интересни явления в прозата ни. Един преглед би си поставил други задачи, друга тема и друг обем. Нашата цел беше въз основа на разгледаните белетристични произведения да изследваме според силите си възможността за органичност на писателското мислене в новата ни литература. Нашите наблюдения биха могли да се разпространят и върху други автори, където могат да се открият ценни функционални връзки между всичките или част от художествените фактори. Фактът, че тези автори не са малко (поне според мен е така) говори, че прозата ни наистина има напредък в последните години. . .