

ДУХОВНО ЗАВЕЩАНИЕ И НАСТОЯЩЕ

ЗА СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКИЯ И ФИЛОСОФСКИ СМИСЪЛ НА ЕДНА КОМПОЗИЦИОННА ФОРМА

Енчо Мутафов

Тенденцията, за която ще стане подробно въпрос в тази студия, за сетен път показва удивителната способност на литературата да вгражда в относително самостоятелния си процес само онова, което е свързано и продиктувано от живота; показва, че литературоспособно е само онова, което животът е „направил“ художествено, преди то да стане литература.

Не повтарям самоцелно тези познати мисли. Ще ги видим потвърдени след малко в един проблем, който има особен и интересен смисъл в нашата съвременна литература. Той е характерен за нейните нови търсения; някак странно се разкрива наглед като страничен, а по същина е свързан с основните насоки на литературата ни и дори представя някои от тях. Защото проблемът засяга съществуването на определени духовни начала в съзнанието на съвременника, отговорността на съвременника пред тях, способността или неспособността му да живее съобразно тях и, разбира се, целесъобразността им.

Тези начала имат исторически или социални корени. Едни са свързани с комунистическия идеал, по-точно произтичат от него. Други отговарят на драматични истини за днешния човек, имат психологически или философски характер. Не на последно място — всички те са свързани с националната характерология и съдба, което в крайна сметка, пряко или не, е основание за всяко художествено творчество.

Тези проблеми вълнуват цялата ни литература. Какъв е нашият аспект?

Те ни интересуват във взаимовръзка с една композиционна форма, която ясно се откроява в днешната българска белетристика. Тази композиционна форма, която ще бъде обобщаващ знаменател на иначе разнородни писатели и книги, характеризира някои от модерните насоки на литературното и в частност епическото развитие. Имам пред вид движението към синтетично литературно изображение, към синтетични художествени форми. Ненужна и непосилна задача би било да анализираме този процес в цялост. Още повече, че той е неизследван от нашата литературна теория и всяко схващане се нуждае от солидна и обемна аргументация. За това тук ще набележим аксиоматично някои важни белези на това развитие, които се намират в пряка връзка с проблема за една жанрово-композиционна тенденция днес.

Синтетичната проза на двадесети век преобрази основно редица показатели на аналитичната проза. Преди всичко тя се отказва от подробната обстоятелствено-ност и от хронологическата достоверност на сюжета. Сюжетът и фабулата встъпват в нови взаимоотношения, дистанцията между тях е чувствителна. Сюжетът

като една по-сложна система от „вътрешни и външни жестове“, от постъпки и психологически реакции днес е много по-богат и вътрешно динамичен от фабулата като „събитиеен скелет“ на произведението. Времето в синтетичната творба се съгъсти изключително много (много от модерните произведения дори представят само един ден или няколко часа от живота на героите). Художественото време чувствително се различава от достоверното време. Съвършено нови са функциите на повествователя. Според моето гледище от епическите художествени категории най-солодни преобразования претърпя повествователят. (Изглежда и за това днес с особена настойчивост се поставя въпросът за качествената разлика между автор и повествовател — един въпрос, който винаги е съществувал, но по-рядко в сравнение с други въпроси е бил анализиран от теорията.) Ако разрешим с необходимата научна аргументация проблема за повествователя, смятам, че най-плътното ще се доближим до новите закономерности и функции на композицията. Пред вид отказа от обстоятелственост и хронологическа достоверност повествователят в синтетичната проза играе минимална, да не кажа нищожна, функция. Неговите аналитични пространни намеси и обяснения, неговите „всевиждащи и всезнаещи“ очи, неговото господство над творбата остана в разрез с модерната композиция, с новите съотношения на отделните равнища на творбата. Функциите на повествователя като организираща и особено оценяваща художествена категория се прехвърлят на други компоненти. Авторът днес е повече скрит зад героите си, зад ситуациите, откогато и да било. Той се отказва не само от подробни обстоятелствени и психологически описания („разрези“), от описания на пейзажа и средата, от анализ на дадена ситуация, пък и от изводите. Той се отказва дори да определя и характеризира дадена реплика или даден малък жест. Тези функции се изземват от самия жест, от самия диалог, от композирането на конфликтите, от определени съотношения на детайлите, епизодите, характерите. Синтетичната проза търси нов тип слово. Ето какво казва по този повод носителят на Нобелова премия Астуриас, демонстрирал интересни образци на синтетична композиция и тип слово: „Да търсим думи действащи. Не да правим литература. Не да заместяваме нещата с думи, а да търсим думи-неща, думи-същества, думи-дела.“ Свикнахме да определяме тук-таме този подход като съгъстен, ла-оничен, експресивен, символно-условен. Това е вярно, но е твърде общо, за да ни даде точно понятие за процесите и типа. Освен функциите на повествователя на интересни мисли за синтетичността на прозата може да наведе и психологическата (емоционалната) достоверност на образите. Мисля, че това е главната, основната придобивка на синтетичната проза. Аналитичната проза достигаше дълбочина и всестранност на човешката психология, но никога не се домогваше до нейната достоверност. (Дори и един Достоевски с модерния си полифоничен метод!) Под достоверност на душевния живот разбираме протичането на реакциите в нашето съзнание, комплекса от чувства, страсти и мисли в порядък, съобразен с реалния, автентичния. Синтетичната проза много повече се домогва до тази достоверност (автентичност) във времето и комплекса от човешки страсти. Казано в духа на всички тези разсъждения — аксиоматично, — синтетичната проза предпочита не да разказва и да описва нашите страсти, а да ги показва в тяхната естествена динамика и подтик (включително и подсъзнателния импулс). Дотолкова, разбира се, доколкото е възможно това в изкуството.

Някой би помислил, че имам пред вид т. нар. модерна психо-асоциативна проза, водеща началото или утвърдението си от Джойс. Може да прозвучи странно, но аз мисля, че тъкмо тази най-нашумяла доскоро по света проза е на синтетичност. Въпреки кокетнирането с автентичност на душевния импулс тя е твърде, твърде далеч от нашата психологическа достоверност. Функциите на повествователя са хипертрофирани, а често слети с позицията на автора, с неговото

гледнше. Всичко това е един сложен комплекс от въпроси, които се нуждаят от подробно разяснение, при това със сложен литературно-исторически смисъл.

Та всички тези показатели на синтетичното мислене (дори като аксиоми те пак не изчерпват въпроса) преустроиха основно и главно епическата композиция. Тя вече не се базира на обстоятелственост, хронологическа достоверност и на повествователя. Тя се гради върху съгласно художествено време, психологическа достоверност на човешкото съзнание, усложнени връзки и съотношения между отделните равнища на творбата и не на последно място — на по-голяма степен на символност и условност на обективния художествен факт. Изображеният факт независимо от неговата величина се оказва с много по-съгласна и преплетена мрежа от връзки и взаимоотношения; наситен с много повече значения, по-богат, по-гъвкав и по-въздействащ в кратък отрязък от време и пространство.

Такива са нашите предварителни бележки. Чувствувам тяхната схематичност, но мисля, че засега не е нужно да се боим от нея. Стремешт ни бе да потърсим мястото на нашия проблем в едно по-цялостно литературно развитие, по-точно мястото на интересувания ни композиционен принцип в днешната ни белетристика. Един принцип, който, както ще видим, не е самоцелен, а отразява социални и духовни реалности от важно значение за социалистическия човек, за образа на съвременника.

Какво представлява тази жанрова композиционна форма? Нека първо да посочим произведенията, които ще бъдат анализирани. „... енекиеното петле“, от Радичков, „Мария против Пиралков“ и „Безкрайната улица“ от Ат. Наковски, „Лош ден“ от Генчо Стоев, няколко новели от Дико Фучеджиев, „Козел“ от Радичков и „Ле енда за Сибин, преславския княз“ от Емилиан Станев.

Ключът за подстъп към особеностите на композиционната форма ни се открива от присъствието на един тип образ или мотив в произведението. Тяхното естество се състои в това, че нямат фабулни функции. Те имат само композиционни функции. Не участвуват във фабулата на произведението, стоят сякаш встрани от единния поток на взаимоотношенията или по-вярно не участвуват директно в този поток. Ще рече, сами по себе си нямат развитие, те са дадености. Затова такъв образ или мотив се прокарва като лайтмотив. (Между другото, те са интересно потвърждение на концепцията на Томас Ман за литературния лайтмотив, дошла по всяка вероятност под влияние на музикалната естетика, особено на Вагнер.) Явлението, което няма вече развитие и съществува като даденост, може да бъде само историческо, да изхожда от миналото. Тези образи или мотиви играят ролята на повели, на „съдници“, на духовни начала, завещани ни от миналото, от историята, от класовите битки, от една морално-психологическа „традиция“ на съзнанието и пр. В тях се съзират здравите корени на едно духовно минало, което завещава нещо на нашия съвременник. В повечето случаи това са прогресивни социално-политически или духовни феномени, а в някои случаи и неособено привлекателни или просто невъзможни от съвременния човек и общество. Подробно на този въпрос тук не ще се спираме, защото в хода на анализите ще се занимаваме и с детайлите му.

Синтетичната композиция (или композицията със синтетични съставки — за да бъдем по-точни) е разположила по нов начин своите образи и мотиви, потърсила е нови съотношения между тях. (При Атанас Наковски например ще видим как един образ „сам по себе си“ би звучал по един начин, а при тази композиция той получава съвършено друга трактовка. Композиционният принцип, който ни вълнува, му е придал от своето съдържание.) Става възможно един образ или мотив, който не играе почти никаква роля във фабулата, който е фабулно страничен и второстепенен, да бъде първостепенен в композицията, а оттук и в идейните внушения. Подобно нещо аналитичната проза не познава, поне в този вид. Създава се и възможността за изместване на акцентите от определени,

лесно допустими и експлоатирани от аналитичната проза центрове и за поставяне върху други центрове на творбата.

Такъв художествен тип ни представя тази жанрова композиционна форма. Тя ще ни открие някои от предимствата на синтетичното изображение, без, разбира се, да смятаме, че е основата на такова изображение, та дори и определяща. Но така или иначе движението към синтетичното в литературния процес съществува и ние трябва да търсим неговите белези. Особено когато става въпрос за проблеми не само от чисто теоретическо гледище, но и за проблеми от критическо гледище, които имат, както ще се убедим, важно значение за съвременната ни литература и общество.

ОБРАЗ-ИДЕАЛ

В първата част на статията ще разгледаме произведения, чийто интересуваш ни композиционен лайтмотив разкрива образа и възгледите на комуниста. Пред вид тяхната фабулна страничност и композиционна лайтмотивност те са образи-символи, социално-политически и нравствени доминанти в съзнанието на съвременника. Дошли са от близкото ни героично минало, отдала сили и време за победата на революцията у нас. Те са един своеобразен барометър, образ-идеал, който повелява определени социални и политически възгледи и норми на поведение на нашето съвремие, който диктува някои начала в съзнанието на социалистическия съвременник.

В началото на шестдесетте години Йордан Радичков написа една хубава повест — „Тенекиеното петле“. Тя не е от най-хубавите му работи, но не е изолирана както от развитието на писателя, така и от литературния ни процес. В нея Радичков успя да вгради един поетичен символ, който обобщи и възвиси идеята на цялата творба, може би и на цялата книга „Обърнато небе“. Тенекиеното петле е поетичен образ на нашия съвременник, на нашето „попътно“ движение: ще се разколебае в трудни моменти, ще настъпи безветрие или обратен вятър, но ще намери върната посока.

Алеко е млад и неопитен още младеж, дори юноша, романтично настроен, възторжено прегърнал делото на социализма. Идеалът му не се помрачава от изпитанията по време на краткия престой на село: в името на този идеал той безкомпромисно ще разкрие злоупотребата и на местната група от стопанството, и на собствения си зет. Защото така го е възпитало новото време и партията, така му диктува честното и непредубедено сърце. Фабулно творбата се организира около тези събития, неочаквани за героя, променили настроението му да си почине сред очарованието и спокойствието на есенната природа. Композиционното гледище на повестта не се изчерпва с тонуса на събитията. То се издига над тях и обема по-широк и по-дълбок контекст, един многоречив къс от нашата действителност. Този контекст е и поетичен, и драматичен, и възторжен, и патетичен, дори сантиментален на места. Алеко е нашият млад съвременник, отдал сили и воля за развитие на социализма. „Тенекиеното петле“ е една поема за красотата на новия живот, за оптимизма на социалистическото битие. Всичко, до което се докосне вътрешният взор на героя, получава романтично-възвишена краска, оживява и в поетични състояния. Това композиционно гледище придава лиричен мотив и на размислите, и на тревогата, и на драматичните състояния, и на смешното, дори и на грозното.

Фабулно необвързан образ, образ-идеал е Железничарят. Той почти не участва в действието (като се изключи историята със залавянето на крадците и успокояването на селяните, които искат да накажат зетя на Алеко). Железничарят не е някоя медитативна фигура (разкрита в съзерцание или размисъл или чисто и просто във философски диалози с Алеко). И въпреки това чувства се, че ця-

лата повест сякаш е написана заради Железничаря, че той е душата ѝ, че е във всяка нейна фибра. Този фабулно изолиран герой е композиционен и идеен лейтмотив. Той е стимулът и смисълът на всяко позитивно действие, на всеки целеустрем.

След началните поетични видения и медитации Радичков внезапно въвежда образа на Железничаря с една точна дешифровка — „За мен Железничарят бе не само един неуморен инструктор на Окръжния партийен комитет, но бе пример на апостолска всеотдайност, която ни бе внушена още от ученическата скамейка с образите на апостолите от Възраждането.“

В драматично-поетичната композиция, в която тенекиеното петле ще изгубва, а по-често ще намира посоката на движението, в тази поема на красотата на съвременieto, образът стои доминиращо над всичко — като съдник, като повея, като нравствено и политическо начало. Алеко не ще го забрави за миг — и в трудностите, и в борбата, и в радостта, и в смеха, и в лиричните настроения. Ще го видим много често в неговите размисли, като лейтмотив на поведение и възглед: „Железничарят ме гледаше“, „Спомних си, че сутринта минахмe отгук с Железничаря и разговаряхме за мошениците и за красотата“, „Трябваше вътрешен огън (това бях чул от Железничаря и го повтарях често)“, „Бях убеден, че ако на моето място е Железничаря, той също би постъпил така“, „Кой ми беше казал това? Железничарят навярно ми го е казал, защото той беше човек, който не живееше за себе си, а всичко правеше заради другите“, „Това мога да кажа само за Железничаря, но не и за себе си“. И т. н.

В тези образи очевидно и умишлено авторът търси обединяващи и осмислящи начала, съдници и повели. В тях — това е знаменателното — се средоточва композиционното ядро, идейната категоричност на художественото явление. В тях се крият ярки социално-исторически тенденции. Едни нови сили — и нравствени, и политически — движат времето. Те идват от миналото, от класовите битки и стълкновения, обгорени и възвеличени от тях; идват, за да придадат романтичен порив на нашето съвремие. Днешните ни белетристи добре схващат този процес. Той се възплъщава не само в образи на комунисти като централна фабулна фигура и като пълнокръвен герой. Той се възплъщава и в тези образи като фабулно необвързани типове и като композиционно-обединяващи ядра.

Особен пиетет към подобни нравствено-социални и художествено композиционни явления има и Атанас Наковски. Без да притежава художествената мощ и идейни внушения на писатели като Емилиян Станев, Радичков, Дико Фучеджиев или Генчо Стоев, Наковски изгради собствена поетика. Тази поетика съдържа много от особеностите, които ни вълнуват в настоящата статия.

Героите на Наковски обикновено са инженери и архитекти. Алгоричният смисъл на този подбор е очевиден. Той носи възможността за „пряко“ отражение на парливите проблеми, на проблемите на челото на социалното развитие. Ще имам пред вид последните два романа на писателя. В „Мария против Пиралков“ отчетливо се сблъскват две начала — задръжките на нашето общество в образа на Пиралков и городеният напълвателен дух на съвременника, не овата честност и отговорност гред социалистическия идеал в образа на Мария. В „Безкрайната улица“ конфликтът е аналогичен: между инерцията на съществуване (Дончев) и творческия размах (Симов). Наковски съзнателно се стреми към двете крайности на динамичния обществен конфликт, където проблемите най-ясно и впечатляващо се проявяват.

Хармонично общество може да се изгради само от хармонични и честни спрямо себе си индивиди. Този проблем вълнува сериозно Наковски: в собствен художнически вариант и смислови акценти, претворен в разнообразни човешки съдби. Наковски се вълнува от драматични съдби, от човека, който е в състояние да обърне поглед към себе си, да вникне в конфликтите си, да ги съзнае и да потърси

пътя към вътрешното си единство и благополучие. В обратния случай страда най-много обществото. Забележете например, че в „Мария против Пиралков“ Наковски се отказва от популярното развитие и разкриване на един масов социален модел, поевтинен не в една книга — Мария се изправя срещу Пиралков едва когато съзнава себе си, когато се изправя срещу себе си: след мъчителни съмнения и размисли.

Най-любопитно е — и това е връзката с проблема ни, — че героите на Наковски разсъждават и действуват не по логиката на конфликта аз срещу другите, а по логиката на конфликта аз срещу себе си. Това е логиката на индивидуалната нехомогенност в името на вътрешното единство, на саморазкритието в името на социалната значимост. Индивидът търси мъчителните възли на характера, онези травми, които смущават духа и пречат на освобождението на творческите сили у него; търси смисъла и единството на собствената си личност. Такива са и Сашо, и Мария, такъв е, ако щете, дори и Пиралков, и Дончев на моменти, въпреки че стремежите на двамата имат безизравствено естество, резултат са на егоистични, а не честни социални подбуди.

У едни герои като Мария, Сашо, Влахов (новелата „Заклученото недоволство“) нехомогенността (търсенето на себе си като социално значимо индивидуално битие) е творческа; тя разкрива богатия и противоречив смисъл на техния живот, възможността да се реализират пълноценно в динамичното време. При други, като Пиралков, Дончев, Елена, академик Кривошиев и Драган Николов, нехомогенността е само едно безплодно раздвоение, вътрешна пустота и безличие, отсъствие на друга истина освен безизравствената.

Наковски не противопоставя своите герои в действието (в „Мария против Пиралков“ го се получава противодействие между героите, докато в „Безкрайната улица“ изобщо не съществува). Противопоставя ги като величини, които не застават една срещу друга, а са една срещу друга. Между Дончев и Сашо няма видимо противодействие: те пак са старите приятели от детство. И въпреки това между тях има сериозен конфликт. Той се поражда от голямото несъответствие на духовните им величини; когато ги поставя една до друга (а тъкмо това се проследява в мислите и състоянията на героите), вижда се неизбежният конфликт. Той е сблъсъкът на двете начала в живота — творчеството и пустотата.

В търсенето на себе си — като индивидуално и социално битие — у положителните герои на Наковски винаги живее някакъв императив, някаква доминанта. За нея ни е думата, защото придава композиционния смисъл на творбата, тя осмисля нейните социални конфликти. Досега като в произведенията на Радичков. И при Наковски героите са в развитие: и той разкрива пораждането или продължението на настъпателния дух на съвременника, осъществено в резултат на една повеля. Нататък ще се натъкваме все на този типологически белег.

„Мария против Пиралков“ и „Безкрайната улица“ се обединяват освен от съвременния идеен патос, от конфликтността и от сходния ритъм (интензитет), така също и от композициите си; от съотношенията и мотивировките на конфликтните начала, на несъответствията. В основата на този патос и на тези композиционни решения стоят интересувашите ни доминанти-повели, образи-идеали: Иван („Мария. . .“) и бай Игнат („Безкрайната улица“). В тях е вложен генерален мотив на нашата действителност, за който вече говорихме. Наковски го е схванал добре и го е организирал в творбите си не по шаблонния начин.

Иван е комунист отпреди Девети септември. Опитал е от прелестта на фашистката полиция. В очите на своите приятели и на жена си Мария той израства като пределно честен човек, твърд и силен по убеждения и морал. В характера му се прокрадват нотки на ограниченост и праволинейност, на неспособност заради романтичните си увлечения по борбата и бъдещето да подходи творчески към конкретна ситуация. Същото можем да кажем и за бай Игнат. Дори в

по-голяма степен, защото той се разкрива пред очите ни като наш съвременник, не като Иван само в миналото в ретроспекциите на Мария и поради това до-нейде митологизиран.

И двата образа, като Железничаря и Капитана, не участвуват във фабулата, но и двата плтно се чувствуват, творбата живее чрез съответния образ-идеал и повеля.

Комунистът Иван смазва със своя морал и със своите идеи еснафа професор Пиралков. Професорът не може да понася спокойно дори името му днес. Обратно — за Мария той е не само любимия съпруг; за Мария той е повеля, която непрекъснато присъствува в мислите и реакциите ѝ към света. Така както Железничарят присъствува в мислите на Алеко. Тя, съвсем обикновено момиче, което цял живот ще проявява малодушие пред Пиралков, накрая ще намери сили в себе си да се изправи против пиралковщината. Едно, героично бих казал, пробуждане на духа на съвременника срещу бюрократа и двуличника! И това пробуждане, тази героика е резултат на една комунистическа повеля в съзнанието на обикновен човек, на нейното активизиращо въздействие.

По подобен начин живее и бай Игнат в двата образа на „Безкрайната улица“ — Дончев и Симов. За Дончев той е само един удобен повод за кариера: когато не я постига, Дончев изпитва неприязън и страх от тази силна личност. Обратно — за Сашо и бай Игнат не е фанатик, а една прекрасна повеля, един образ-идеал, един стимул за полет на духа. Конфликуващите герои на Наковски са различно настроени и срещу тези образи-начала. Комунистическата повеля е същината на нашето време; тя живее и присъствува навсякъде срещу диалектическите противоречия на живота; едни (поради морална нечистоплътност или духовна празнота) я възприемат със страх или неприязън, чувствуват я като пречка за пошлите си амбиции; други живеят с нея, чувствуват я като свой битиен и мирогледен принцип, като романтичен полет.

Дори от казаното можем да схванем, че композицията на Наковски не е повествователно-обстоятелствена. Тя не е и монологи но-психологическа (от типа, да речем, на „Пътища за никъде“). Композицията се изгражда от други съотношения и мотивировки, обусловени именно от тази типология на герои и проблематика. У Наковски не отсъства фабулност, богата социална обстоятелственост и действия. Една монологична структура например подчинява обективната реалност на субекта (със или без изпадане в субективистичност — това е частен авторски подход). При Наковски монологичното повествование е само един принцип и то, както може да се очаква, подчинен на други в общата система от връзки и сцепления. Това не е един герой в монолог, а няколко герои в диалог със себе си и действителността. Диалог — активен, променящ същината им. Диалог под знака на някаква водеща повеля в нашия живот, под знака на образа-идеал. Диалогът на Наковски произтича или подготвя фабулни епизоди. Фабулата има „разпокъсан“ вид, композицията се изгражда върху нови съотношения между случките и съзнанието на героите. Дадена ситуация се описва не цялостно и не обстоятелствено — обхващат се само възлови пунктове, а останалото се доизгражда в съзнанието на рефлектиращия или диалогизирания герой. Обстоятелствено Наковски се задоволява да разкрие само техническата страна на фабулата, „за какво става въпрос“. Има епизоди, които се изчерпват с двете-три „показания“ на разказвача, а са интересни сами по себе си или спрямо цялото. Останалото продължава в рефлекс на героя в много по-усложнен, мисловно претоварен вид.

Наковски следователно се вълнува не от епичния, а от драматичния смисъл на епическото действие. Казвам на епическото действие, защото почти всички негови работи съдържат материал за обемисти епически романи. В „Мария против Пиралков“ се разказва още за първите трепети на това крехко

момиче, за любовта ѝ с Иван, за първите срещи с Пиралков и жена му Елена, после за живота ѝ в социалистическото общество, за дейността на цял институт и пр. Съставките на този обемист житейски материал са „разхвърляни“ (композирани) така, щото да се получат напрегнати съотношения и мотивировки, драматични ударения.

Смъртта на Иван например (нещо, което вълнува читателя поради известна загадъчност и „митологичност“ на образа) е разкрита между другото мимоходом. То не е случайно. Съобщението за смъртта идва между четенето на две писма от Мария. „Третото писмо беше най-кратко. Даже не писмо, а десетина реда, дракани върху лист от бележник. Сега то имаше подпис и дата — два дни преди оня следобед, в който докараха мъжа ѝ у дома вече труп. Той умря по време на една конференция, в мига, в който му даваха думата“. . . Писмата разкриват в нова светлина Иван пред Мария, онази светлина, която ще я тласне към голямото пробуждане, към удивителното противодействие на Пиралков. И там, между двете писма, когато сълзите ѝ ще текат не само от мъка по любимия, но главно от това раздрусване на душата от непознати трепети, тогава мимоходом е подхвърлено съобщението за смъртта на Иван. В пораждането на активния настъпателен дух на съвременника под повелята на един морален и политически императив смъртта се обезсилва. Иван остава жив — като идея, като смисъл в нашето време. С новия композиционен принцип се отселява по различен начин обстоятелственият материал, придава му се допълнителна съдържателност и мощ.

Очевидно драматичният смисъл на композицията на Наковски се „завърта“ около такива образи — начала на комунистическия идеал. Драматичният смисъл на богатата социална картина (основана върху човешката формула аз срещу себе си и върху социалната формула аз срещу моята противоположност) овъзможнява бай Игнат и Иван не като второстепенни образи в една обстоятелствена композиция, а като първостепенни образи в една драматична композиция.

И още. При изтъкнатите недостатъци в характерите Иван и бай Игнат не биха играли „диктуваща“ роля в една епично-повествователна композиция, дори и да бяха основни образи. Слабостите им щяха да натежат. При тази организация на материала, при тази нова съдържателност на жизнения материал слабостите не играят своята роля. Те си остават слабости на индивида: за времето, за партията героите отдават най-ценното от душите си. И с това именно те живеят в съзнанието на героите и в динамиката на съвременните конфликти като образ-идеал.

*

В изграждането на синтетични художествени форми Генчо Стоев е един от водещите ни белетристи. Подробно на неговата идейно-художествена специфика се спрях в статията си „Когато светът се преобразува революционно“, Пламък, 19 кн., 1970 г. Сега ще използвам някои наблюдения за доказателство на темата. Имам пред вид, разбира се, романа „Лош ден“, който със своите новаторски композиционни похвати и с актуалността и драматичността на внушенията си е поинтересен — колкото и странно да звучи! — от „Цената на златото“.

В тази творба винаги ме е вълнувал бодрият и оптимистичен дух при разкриване на една болна атмосфера. За контраст искам мимоходом да изтъкна, че други наши писатели създадоха фалшификати, защото направиха обратното — показаха лакиращо живота и после съвсем нормално от творбата им лъха болен дух!

„Лош ден“ свидетелствува за мъчителни трудности в изграждане на съвременно социалистическо общество и повече — на съвременния човек. За разлика от Наковски Генчо Стоев е „слязъл“ в ниското, заел се е с обикновени делнични

хора, с тяхното обикновено и делнично ежедневие. (Героите са работници от един вибробетонен завод, повечето са от една бригада за комунистически труд; градът е крайдунавски и няма достатъчно вода; бригадата носи това звание доста помпозно и формално, защото според разкритите характери и морал в нея няма нищо комунистическо.) Взети от низината, героите на „Лош ден“ са несретници, сбъркани съдби, носещи в себе си много обиди, комплекси и драми. Чико е сирак, скитал е на много места, работел е какво ли не. Мичона е също сираче, едно крехко и беззащитно същество; Димето Васев е попски син, отказал се от родителите си, омотан в задръжки и комплекси, досадно същество; певицата и Флори са поругани в амбициите си, не постигат и частица от това, към което са се стремили; Пинтю Другаря се смята за удавник; Журналистът Ремс, една романтична и красива натура, има много болки в душата си. И т. н.

Социалните истини са горчиви и драматични. В града без вода за чужденците се грижат повече, отколкото за българите; бригадата е с фалшив морал. Петра чистосърдечно разкрива морала на сондърите в Позлата, за които са писани помпозни репортажи: „Така вика и намига. Другарите му — и те тъй. Не са вече същите. И в Позлата карти играят, и в града, като дойдат, не престават. Или в една къща, или в друга... Сега са у нас. Ако не играят — пият ракия. Днеска пият ракия, защото моят щял да става техник, без да учи. . . Удостоен. . . А какъв момък беше. . .“ В този лош ден петима души се давят; линейката тревожно фучи към реката; между хората дифузира тежката мисъл и настроение за подлост и за измама. За нещо лошо. Журналистът е стигнал до други изводи: „... не го попита за кофите по хотелите, за резервоарите, които се строят тайно по фабрики и заводи, за всички ненужни разходи, в които е въвлечен градът. Не попита пресметната ли е амортизацията на хиляди човешки нервни системи, изчислено ли е времето, изгубено от тия човечи за утоляване на жаждата, оценени ли са лъжата, покварата и апатията, които се промъкват сред тях.“

Да, „Лош ден“ не може да се нарече лакиращо произведение. В него има толкова суров реализъм, толкова драматизъм, толкова болка и такъв социалистически оптимизъм и хуманизъм!

От романа вее ведър дух, мъжествен и изстрадан!

Сред тези герои, сред тази атмосфера, сред този суров житейски реализъм Генчо Стоев открива заряда на утрето, положителното начало на нашето време, капитала на обществото. Писателят не го средоточи в един герой — „положителен“, лакиран и нереален. Той вижда този заряд като „флуиди“, които са впръснати сред обществото, които живеят в него и му придават оптимистичния тон въпреки болките. Този заряд, тези „флуиди“ (нека да повторим тази неточна дума) не са нищо друго освен самочувствието, дръзновението и оптимизма на победилата класа. Този заряд не е само у Чико, той е и у останалите герои, сред сложните им взаимоотношения — къде в чистия нравствен порив, къде в потъпканата мечта, за която сърцето не спира да копнее, къде в едно красиво усещане, къде в един интензивен, богат жест. Всички те произтичат и обогатяват атмосферата на класата. Това е голямо завоевание на романа: да се разкрие зарядът на обществото, положителното начало в „низината“, без схематизъм, без готови формули за герой и отношения. „Лош ден“ показва положителното начало в нашия живот не с един герой, а с конфликтите на всички герои; това начало произтича не от единицата, а от множеството. Но това е вече друга тема.

Героите на „Лош ден“ са ненормативни — може би и поради „странната“ си съдба. Невъзможно е да им се надене калъп, да се натикат в познати рамки. Така е не само с Чико, така е и с Мичоната, и с Петра, с Ремс, с Димето, със Спациро. Бригадата иска да възпита Чико; все в този същия лош ден тя дори му приказва възпитател и контролор — Димето Васев. Причината е една — Чико

инстинктивно, с най-чистите трепети на душата си се бунтува срещу всичко фалшиво, зализано, плакатно, срещу всичко ненормално; у него има нещо от Горкиевите романтични бунтари, непокорни, силни и волни.

Започва от сутринта този лош ден в романа. С всички противоречия и сложни драматични съдби и отношения на героите. На тези, които се познават, и на тези, които не се познават — структурата на Генчо Стоев не се интересува от външния контакт.

Трябва да пламне сякаш някаква искра: Флори ще подмами Мичоната...

У Чико нещо ще се изопне. От дъното на душата му ще започне да избухва сякаш нещо ново, непознато, но властно. Като у Мария на Наковски въпреки коренната разлика в типове. Чико иска да спаси Мичона от мръсните ръце на Флори, у „безпътния“ Чико, у тази волна и бунтарска натура ще се събуди новият дух на съвременника. Тук е големият заряд на книгата на Генчо Стоев. Сурово и непредубедено да се разкрие истината и да се покажат корените на онова, което наричаме социалистически оптимизъм и мъжествена борба за новото.

Драматична кулминация на творбата е двубоят между Чико и Флори заради Мичоната, заради поруганата или спасената чест на едно чисто същество, като конфликт на две противоположни начала. В това е символичният смисъл на кулминацията, дошла като венец на много заплетени отношения. В този венец Чико за първи път усеща безсилие и е бит здраво. В това пък е другият смисъл на кулминацията — не по-малко интересен, защото е житейски оправдан.

Чико и Флори не се бият заради една жена, а за нов морал. Бият се един нов, „пробуждащ се“ социалистически човек срещу декласирания тип, срещу пречките на развитието. Макар и победен (това е нормалната логика), Чико не чувства нито болка, нито обиди, нито гняв, така както би изпитал във всеки друг случай. Чико е ведър, защото е направил голяма крачка. До него след боя седи Мичоната. Сестричето му.

Боят между Чико и Флори е прекъснат монтажно от две други глави — седемнадесета и осемнадесета. Седемнадесета глава усложнява излишно монтажа, но това не ни интересува сега. Важна е осемнадесета глава. Тя е разговорът между Журналиста и Гачевски. Журналистът, честният комунист, ще постави Гачевски на тясно.

Кой е Гачевски?

Ако не схванем композиционно и тематично този образ, романът губи голяма си смисъл и не е чудно боят между Чико и Флори да зазвучи като бой за една жена. Биха изгубили драматичното си съдържание и разгледаните по-горе творби без образите на Железничаря, Капитана, бай Игнат и Иван. Гачевски композиционно е от същата категория, но тематично е с обратен знак. В напредналото социалистическо общество Гачевски се оказва причина за болките! Задръжката в новото социалистическо общество. Той е стар комунист, минал през класови битки преди и след Девети по време на колективизацията. Борец, политзатворник, отдал по наше време всичките си сили за колективизацията, индустриализацията и разхубавяването на родния край. Гачевски е един от познатите обаятелни образи на хора, съзнали и осъществили своя идеал, потвърдили го през по-голямата част на живота си.

Гачевски е отстъпил от борбата и е разрушил себе си. Тук е неговото падение и трагедия. Старият комунист се е уеснафил. Обикновената човешка психология го е победила: прасковите и водата в затвора едва не го подлудявали и сега той си полива редовно прасковите в безводния град. И уволюява по лични съображения — това е вече повече от лична грешка. Ремс иска да му каже: „Ти си уморен, другарю, много си уморен; за туй забравяш; победата също уморява; страшно уморява; да устоиш на победата — това е сега мерилото!“ Но само допълва: „Големите дела са си винаги само народни, а големият срам си е винаги само

личен. "Гачевски нищо не може да каже освен: „Иди си“. Животът го е изпреварил и го е изхвърлил от редиците си; трудностите са го победили.

Гачевски е от същия тип образи като Железничаря, същият комунист, но се е саморазрушил и не е устоял на тежката борба за крайната победа на революцията. Затова той не може да бъде образ-идеал. Гачевски е интересна социална фигура и за да изясним неговите тематични и композиционни функции в творбата, трябва да изясним композиционните съотношения в цялото произведение.

Боят между Чико и Флори е прекъснат. Подготвян през целия роман, натежал от напрежения и психологически и социални сблъсъци, понесъл обиди, болки и мечти — боят е прекъснат от разговора между Ремс и Гачевски. Докато Чико и Флори се бият, сблъскват се и Ремс и Гачевски — две други начала. А в същност двата двубоя са едно и също. И двата демаскират задръжките, и двата активизират положителните ядра на живота ни.

Да се спрем още на този момент.

Възможно ли е Гачевски да играе важна роля в романа? Оказва се, че е възможно въпреки епизодичността на образа.

В споменатата статия за Генчо Стоев бе посочено, че организиращ стилъв белег на прозата му, основа на синтетизма и лаконизма в Генчо Стоевите произведения е внезапната конфронтация на разнородни елементи. Бе посочено още, че тази конфронтация се простира върху всички структурни равнища: като се почне от лексикалното, фразеологичното, синтактичното, оценъчното и се стигне до сюжетното и композиционното. То е все в името на висшия драматизъм, на сложното и тънко преплитане на мотиви и взаимоотношения, съгъстени в един „лош ден“, нарушили събитийната последователност, създали нови композиционни върхове. Монтажът е съвсем неравен, като разговорна реч, някъде епизодите са съгъстени, другаде разредени — според притока на чувството, според сложните мотиви на вътрешния монолог, на подсъзнанието даже. Поради внезапните конфронтации не знаеш къде какво ще се случи и как ще се случи. И още. Не можеш изведнъж да определиш смисъла му, защото той не се носи от един образ: средоточие на дадена идея. Това не е автентичният и еднозначен смисъл на факта — това е приоритет на обстоятелствената фабула. При синтетичната организация — Генчо Стоев го показва прелестно! — всеки факт е многозначен, символен, защото кореспондира не само с конкретните моменти на фабулата и на характера, а и с много далечни и близки мотиви на повествованието. Фактът е много повече условен и символичен и притежава, така да се рече, малък и голям смисъл.

Та боят между Чико и Флори не е „знак“ само за един мъжки бой между двама мраклии. Той има не само по-дълбок идеологически смисъл; той има върховен композиционен смисъл в решаването на конфликтите или по-вярно — в перспективата на това решение.

При тази организация Чико и Гачевски няма да се срещнат, но през цялото време ще си „говорят“. Те са в спор, отношенията им се развиват и достигат до кулминация. (Друг интересен проблем — по този начин се показва как един редови работник „участва“ в управлението със своя морал, със своя диалог със света!) Единият си полива прасковите, другият морално се пробужда и се бие за комунизма. Единият уволнява, а другият се бие с един мръсник.

При конфронтацията на разнородни, символно извисяени и многозначни факти един ефект или един принцип се оказва водещ, пресоващ останалите. Лаконично и стегнато се подсказва този афект и после ред епизоди и мотиви — съвсем различни от него — минават под неговия знак. Под неговия знак — като повеля. Досуш както при знака на Иван, да речем. Но нека още веднъж да го кажем — с обратен тематичен мотив.

Други произведения с белезите на тази композиционна форма притежават лайтмотивни нефабулни герои, които нямат социално-политическия смисъл, който разглеждахме дотук. В „Легенда за Сибин“ например Сатанаил има съсем друга духовност, друга историческа и философска мотивировка при същия композиционен принцип. (Не е ли знаменателно и доказващо единството на литературния процес това явление — произведения толкова различни в едно отношение и толкова еднакви в друго да се появят по едно и също време!) В „Козел“ на Радичков пък едно животно, при това не олицетворено, не участва във фабулата, не „приема“ човешки черти, притежава същите композиционни функции! Най-любопитният пример ни дава творчеството на един оригинален и твърде превратно тълкуван (а често и пренебрегван) наш писател — Дико Фучеджиев. При него изобщо не съществува пък образ-тип (с малкото изключение в „Дървото на греха“ — прародителя Жура). В неговите новели просто съществуват доминиращи мотиви и представи, които са композиционно-организиращи ядра, даващи важни философски насоки и определения на дадена тема. Без образи — пак набелязваме философски доминанти. Да напомним, че и тези новели се появиха в плодотворните шестдесет години на нашия век в литературата пак във времето на останалите произведения, които разглеждаме и са в единство с тях при дълбоките различия.

Примерите показват как една форма може да получи различни изпълнения, как чрез нея може да се отразят най-разнообразни човешки съдби и проблеми и житейски ситуации — от богомилско време до социалистическо. И, както вече неведнъж подчертаваме и се възхищаваме, так в това разнообразие съществува сходство.

Но да преминем към конкретната задача.

От творчеството на Дико Фучеджиев ще спра вниманието си върху три творби — „Дървото на греха“, „Въздушните мостове“ и „Зодията на рака“.

Дико Фучеджиев е влюбен в природата, в прелестта на нейната хармония, в единството и смисъла на многообразието ѝ. Пленява го естествено начало, всичко „от бога дадено“, нейният чар и безкраен оптимизъм; пленява го наивитетът и чарът на наивната детска представа, без да се захласва сантиментално или да се вдетинява. Чрез наивно-хармоничните представи Дико Фучеджиев търси същината на своите герои, независимо дали живеят хармонично или не, дали са съхранили прелестта на това начало или са го изгубили завинаги. За каквото и да пише, проблемите му се отразяват неизменно в тази особена хармония на света, чието съхранение някой наричаше подвиг. Представите, мотивите на тази хармония са философската повеля и доминанта в съзнанието на разнородните му типажии.

Хармоничното начало е отразител на неговите проблеми: съвременната тема на Дико Фучеджиев (а той е изключително съвременен писател, разработва актуални въпроси, а не носталгия по изгубени реалности) „минава“ през него. То, това начало, е дифузиращ мотив във всички творби на писателя; прониква не само в епизодит: за детството, прониква навсякъде, в цялата „тъкан“ на новелата; определя нейните философски уларения и доминанти.

Именно този дифузиращ и определящ философски мотив ни интересува за нашата тема. Той обуславя поетичността на прозата му и още — по-важното за случая — острата драматичност и мъжествена тревожност. Единството на тези две следствия е парадоксално — поетичност и мъжествена тревога. В анализа предполагам, че това ще се изясни. Засега ще отбележа общото — то идва от възможността или невъзможността да се живее (постигне) хармоничната пред-

става. В последна сметка този принцип определя и композиционните (конструктивните) похвати

В „Дървото на греха“ е разказана една обикновена история от селското всекидневие. От една пределно скромна фабула Дико Фучеджиев е създал новела, чийто идейно-композиционни внушения далеч надхвърлят скромните възможности на „събитийния скелет“. Това произтича от богатия и сложен духовен свят на простия селянин — пазача на градината Боге. У него живее познатата ни привързаност към земята и труда, все хубави български качества, но не се изчерпва с тях. В съзерцанията на тази душа виждаме голяма духовност — все категории. Виждаме преклонението пред природната хармония, пред величието на естествено начало в живота — езическо, жизнено, българско, нерелигиозно, без задръжка. В душата на Боге писателят е събрал доста откровенията на външно затворения, но вътрешно богат и благороден дух на българина. Преди да премине към драматичните ситуации, Дико Фучеджиев проследява неговия вътрешен строй — хармоничен, монолитен. Представите и съзерцанията му говорят за езичник, за една свободна и естествена духовност. Смисълът на неговия свят е удивлението от плода, от венеца на природата и нейната хармония. Затова Боге ще обича най-много есента — тогава човек е най-съзвучен със себе си; тогава, когато природата чрез плода разкрива своя върховен и съкровен смисъл. „Винаги бе ра отил с мисълта, че ще дойдат есенните месеци, че работи само за да дойде това благословено време, когато царевците поръждавяват, а дърветата край Соколка се свеждат към земята, сякаш ѝ се покланят за щедростта.“

Сега, когато не може да работи поради болест и е пазач — сега е безпомощен. Българинът се чувства силен в труда и смеха. Тогава той чувства силата на земята и природата. Драмата на Боге започва от безсилието му, без да има видим повод за драма. Ябълките падат, гният, всяко трупане край него е болка — рязка, по-силна от физическата, далеч по-дълбока и „философска“ от болката на собственика-егоист. Тя не е само от това, че стопанството е в загуба от ябълките; болката е от нарушаването на „божествения“ закон, на хармонията; обижда се земята, която е родила и извършила най-великото нещо на този свят; защото плодът е оставен да изгние. Боге е ням и безпомощен свидетел на драмата си и това го довежда до мъчителни реакции в б реносната нощ и до смърт.

В духовния строй на Боге освен тези представи живее и един малко странен образ, фабулно пак страничен, но с важни композиционни функции: Жура. Това е легендарен герой, началото, един от тематичните първоелементи в тази новела. Той е морален повелител и съдник на хората. Жура се преплита с мотиви на хармоничната представа у Боге. Излишно е да изтъкваме след казаното, че тези мотиви са композиционни ядра, философски доминанти в съзнанието на Боге. Ще ги видим на всяка страница — като оправдание на всяка мисъл и постъпка на героя, като негови повели.

Естествените начала са опорите на човешкото битие. В тях той намира смисъл и оправдание на своето съществуване; изгуби ли ги, губи и своите опори, не може да намери лесно заместители и нови опори в този сложен и конфликтен свят.

Та тези опори — съществуващи или изгубени — са смисълът на Фучеджиевото творчество. Те съставят мотивите на философските доминанти в неговата композиция. Ще ги последва ли човек или не — това обуславя хармоничността или раздвоеността на героите му. Социалномиграционните процеси в нашето общество създават много по-бързо своите икономически и обществени категории, отколкото духовните, и то неминуемо дава отражение върху човешкото съзнание. Една стара, отживяла вече хармония си отива, а на нейното място тепърва се гради нова. В такъв социално-философски контекст се движи прозата на Дико Фуче-

джиев. Той ѝ намира собствени гледища — тъкмо с типа композиционно изграждане на творбата, на което се спираме.

Героят на новелата „Въздушните мостове“, 45-годишен семеен мъж, живее без тези психологически опори. Неговата детска и юношеска представа съответствува на тази на Бог. Настоящото — обратно — е пусто, малодушно, непълноценно. Детството и юношеството: „Като юноша обичах да се излеждам след уморително къпане на гладкия и топъл камък. Лятното слънце грееше настръхналия ми гръб, млад и ръбест, с изпъкнали лопатки и аз потъвах в някакви неясни, но много красиви мисли.“ Настоящото: „Миговете с нея ме изтръгваха за малко от всичко, с което живеех, връщаха ми за броени минути една свобода, изгубена завинаги. . . Калина и миговете с нея — това беше една носталгия. Това беше желанието да се върне нещо отдавна изчезнало, да преживея нещо, за което вече нямаш сетива.“

Контрастът е повече от очевиден.

Хармоничната представа и тук е дифузиращ мотив, философска повеля, но с обратен знак. При Бог, дори и да не присъствува мотивът, представата чувствуваме как стои зад всеки рефлекс на героя; тук нейният глас не може да се последва, защото са похабени сетивата за нея. Бог следва повелята на Жура и на хармоничната представа, интелектуалецът от тази новела не може. Бог е безпомощен да „изпълни“ повелята поради причини извън него; интелектуалецът — поради причини у него.

Тревогата на писателя в новелата „Зодията на рака“ е по-голяма. С дълбоки и разностранни мотиви, с по-голяма всевалидност. Тук проблемите излизат от конкретни исторически и социални мотиви. Те изразяват тревогата на нашия век.

Една романтична натура загива от рак. Това е основното ядро на новелата. То изразява безпомощността и обречеността на човека. Верен на своя социалистически-реалистичен метод, писателят и тук не изразява безверие у човека: изразил е само голяма и мъжествена тревога от драматични конфликти, чието решение човечеството още не е намерило. И на тази база е направил психологически и етнически наблюдения върху съвременника.

И тук, както в повечето работи на Фучеджиев, са използвани няколко ядра в повествованието. Безвъзвратната смърт на летеца, безпомощността на летеца, лекарите, приятелите му и целият наш век е едно ядро. Но и тук — странното е именно това! — писателят намира отразител на съвременната си тема, не я остава автономна, търси ѝ по-голям контекст, по-сложна композиция, в единство (съзвучие или контраст) с други мотиви, търси по-богата гама от чувства и усещания, за да „провери“ проблема си. Епизодите от детството на повествователя подготвят и мотивират разказа за летеца. Между тях няма обстоятелствена връзка (като се изключи омонимическото съчетание на болестта и животното рак — повод само за асоциации, но не и за същина, за „вътрешна връзка“). В това е майсторството на писателя — да обедини под един композиционен знаменател разнороден материал. Асоциациите на героя-повествовател (Симов) разкриват едно тежко детство, в което яденето на рачета с булгур е същински празник. Тази ситуация разкрива не само детския живот, но психологически подготвя сегашното състояние, неговото раздражение от пустословната атмосфера в кафенето (дамите си говорят за „Тексим“, мъжете си похапват рачета, всички си разменят механизирани реплики и жестове). Поводът за спомена е един, причината е друга. Причина е смъртта на Узуна от рак. В композицията смъртта се разкрива после — мотивира се от нарастващото напрежение, чийто връх ще бъде именно тя, тази смърт на човека-канара.

Тъкмо е прокаран епизодът с гледане на кафе и на зодии — все израз на човешката глупост и безсилие, на човешката тревога от незнаенето на себе си.

Накрая Симов съобщава причината за своето състояние. „Узуна е болен от рак. Безнадежно. . . — О-о, господи! — изохка жената, хвана го за лакътя и започна тихичко да скимти като уплашено кученце, което няма къде да се скрие.“

Композиционната логика на напрежението тръгва от детството, от сиромашията, живее в съзнанието на героя и подготвя трагизма на новелата, разразен от конкретен повод. Около разказа за летеца витае атмосфера на тревога. Трагическият епизод получава осмисляне и звучене, далеч по-мощно, отколкото сам по себе си или в по-скромна композиция.

Такъв е принципът на Дико Фучеджиев. Поне в трите му новели — толкова разнородни по теми. С една смела конструкция (технологическа схема на композицията) писателят съединява разнообразни епизоди и мотиви, обстоятелствено несвързваеми, създава им художествено единство и неминуемо в тях дифузират мотивът-доминанта на наивната представа. Дори и в „Зодията на рака“, където това изглежда невъзможно. И тук този мотив е композиционно ядро, дифузирало в тъканта на творбата, зазвучава като лейтмотив, в който се отразява една съвременна душевност — в съзвучие или противовес.

*

Тревожни са въпросите и на Йордан Радичков в новелата „Козел“. Тя показва една тенденция, която по моя преценка бе господстваща и в предишните му работи и която се съзираше само от неколцина — философичността на неговото художническо мислене.

В „Козел“ Радичков не се смее. Не пожела, както в гротескно-пародийните си работи (цикъла след „Шарена черга“), да се радва на противоположни, амбивалентни процеси в съвремението, да схваща пародийно съотношенията между древната и модерната представа. . . (И в „Козел“ се промъква тази тенденция, но тя не е основна — например епизодът със свраките или пропуснатите тук-таме по инерция, струва ми се, изрази, които нарушават „тъканта“.)

Вместо в смехови план Радичков потърси съотношенията на древното и модерното у човека в трагичен план. Безкрайната пародийна „игра“, ироничните сризове и като резултат амбивалентността на представите, тяхната вътрешна нехомогенност в смеха, въвлечането им в единен поток на движението и изменението на нещата (толкова актуално за днешните социални, та дори и езикови процеси у нас!) — всичко това отстъпи място на сложна философска символика, която за първи път след началните му работи представя явленията в завършен, хомогенен вид.

И ситуацияите, и образите на новелата изглеждат доста странни, на места доста условни и философски многозначни. Разкошното му артистично и пластично въображение обогатява много интригуващата фабула, композира я в един много по-сложен контекст, където интригуващият момент е отстъпил или се е претопил във философската символика в името на една психологическа концепция за човека.

На всеки е известно, че Радичковото творчество е изпълнено с древни, „праисторически“ гласове — на митологичното и легендарното, на примитивно-наивното (взето в смисъла на спонтанно-първичното) и фолклорното. От нашите писатели Радичков като че ли е най-чувствителен към тази първооснова на човешкото съзнание, която, желаем или не, съществува у нас, макар и днес не така очевидна.

Гротеските на Радичков имплицитно съдържат мотива на трагичното. Смехът от сблъсъците и деформираните представи не го скрива: при гротеската винаги нещо умира във времето; освен това още в етимологията на думата се съдържа мотивът на подсъзнателното (гроті — подземни пещери). Та някои от

имплицитните мотиви на своите гротески писателят разработи детайлно, с отчетлива неамбивалентна символика в „Козел“.

Козелът е символ на Радичков. Косматото животно, с демонична брада и фигура, с рогата на митологичен дявол, той е олицетворение на витални и първични инстинкти, на мощни праисторически сили, на мъдро съзерцание и спокоевие, населено с древни векове, на несублимирана енергия.

Козелът не е олицетворен герой и новелата не се води през неговото гледище; ако има участие в сюжета, то е символично. Но козелът е навсякъде: в жанрово-композиционния смисъл, който е предмет на студията. Новелата се води от гледището на козаря. На дивия, силен и наивен планинар, самотен в природата. Като него е само овчарят Анани и гледищата им се преплитат. Отношенията на козаря не са с козела (казахме, че козелът не е олицетворен герой), не са и с Анани, а с експедицията за скални рисунки. Повече с жената от експедицията, отношенията с останалите са кратки, като фон. Жената не е в добри отношения с мъжа си, в града живее затормозена и затова търси отдушник в планината и в амбицията да открие сама скални рисунки. Търси отдушник на силното си вътрешно напрежение — предадено без аналитична намеса от писателя, много пестеливо и убедително. Тя харесва козаря и го търси: козарят е самотен и с цялото си същество се увлича по играта. Това не е любовна връзка, не е дори и романтична носталгия по нещо, което и двамата нямат. Отношенията им са страст, силна, неудържима страст, дива и непобедима. Страстта, която опустошително води към трагични последици.

Такава е ситуацията.

Очевидно тя е екстрена, затова е твърде условна. Писателят е далеч от измерението да прави социални обобщения за съвременника — то личи не само от ситуацията, но и от съпоставката с цялостното художническо мислене. („Текиеното петле“ или „Барутен буквар“ например.) В тази екстрена ситуация е използван поводът да се разкрият скрити пластове на човешката душа, онези феномени, които първично, неприкрито и „вакханално“ живеят у козаря и прикрито, но несублимирано живеят и у „цивилизования“ човек. Онези сили, които човешкият напредък и интелект още не могат да победят напълно.

Образът на козела или неговият философски символичен смисъл прониква (дифузира) в тъканта на творбата. Козелът не живее в мисълта на героите; образът му живее в инстинкта, което се разкрива в ред епизоди. Козелът следователно е психологическа повеля — не политическа (това би било абсурдно), не и нравствена (защото акцентите са не върху всекидневното поведение на човека, а върху реакции и усещания в една екстрена ситуация).

Писателят вижда човешкото като възел от разголени и неразголени неща. „Какъв пастир си, човеко, и какво стадо водиш през пасбищата, като си събрал кон, змия, костенурка, пчела, гъска и крава, коза и овца.“ Под мотивите на този тревожен въпрос ще премине цялата новела, нейната трагична същина.

В творбата доминира не само козелът. Доминиращо се включват и други мотиви — все от разряда на първичното, легендарното, изначалното. И пак в трагичен аспект, а не в амбивалентно-ироничен. Търси ги сред едно модерно битие, в сблъсък с неговите представи. Те са в епизодите за самодивите, за огъня, за планината, за самотата. Разказът за огъня е като че ли най-категоричен и символно богат.

Концепциите за първоелементите стават още по-любопитни, когато схванем тяхното мотивиране чрез доминиращата функция на символа на козела. Рогатата и брадата фигура на козела ще съпровожда императивно всяка постъпка не само на козаря. Особено в кулминационните моменти.

В съзнанието на козаря живее образът на жената от потока. А като лйт-мотив „Оня стоеше насреща му, космат и настръхнал“. И после „Козелът го

следваше през цялото време по петите“. После пак — „Като се обърна подир козела, видя жената в края на ливадата“. Когато жената идва в колибата му, „козелът пак стоеше до нея“; когато се любят, „от козела на вълни идеше дъх на пръчовина. Ето чий бил тръпчивият мирис, дето ги влудяваше“. Кулминационният момент е „причинен“ пак от козела, развръзката — пак от него.

Козарят е обвинен пред съда в насилие над жената, която измамно вика за помощ при неочакваната среща с екскурзианти; жената едва не загива при търсенето на скални рисунки — козелът я следи и за малко не я блъска в пропастта със силните си рога. Символично развихрената енергия на козела хипертрофира отношенията и неминуемо ги довежда до разрушение. Накрая целият лагер е изпотъпкан от козите копита.

Тя е същата енергия, която живее в душата на Анани, стигнал до жестокото самоубийство, гнетен от една натрапчива идея и комплекс.

В условно-екстремните ситуации писателят е демасирал един аспект на човешката душа и същина: реалистично, без предубеждение. Не се е поколебал от трагиката и тревожните въпроси. Може би защото като всеки творец съзнава прекалено, че истинското творчество гледа на света реално. И истините му за човека и света са сложни.

*

В творчеството на Емилиян Станев намираме благодатен повод за изследване на нашия проблем: високохудожествено и концептивно богато, изпълнено с интересни прозрения за човека и историята в една конкретна същност — противоречива, странна със своите парадокси и неизследвана — българската.

Ще средоточим вниманието си върху „Легенда за Сибин“, понеже в нея се съдържат впечатляващо жанрово-композиционните гледища на проблема за една философска повеля. Отчасти и на „Антихрист“, доколкото имат допирни точки. Тези произведения са благодатни и с това, че в тях най-добре, струва ми се, се разкри българското мислене, смелите прозрения на този художник-мъдрец.

Първостепенни за него са философските драми на времето (на историята); философските драми на българина в неговото историческо формиране като етническа същина и общност — в отношението му със себе си, с религията, с държавата, с властта и с другите народи. Драматичното търсене на свободата у индивида е обединяващо звено на всички мотиви.

Търсят я — инстинктивно или съзнателно — всички герои на „Легендата“ и особено смешника Теофил от „Антихрист“. В „Легендата“ я търси не само Сибин, най-неспокойният, напористият, езичникът. Търси я и Каломела, и апостол Силвестър, и останалите богомили. Както е известно, богомилите я търсят антиофициално, против канона и догмата на религията. Разликата между богомилите на Ем. Станев и историческите богомили се дължи не на историческо изопачение, а на по-широка философска мисъл у писателя. Богомилството е характерен израз на народностната същина на българина, но религиозно и философски то е несъвършено учение, една нова догма, изправена почти както официалната религия срещу живия живот.

В „Легендата“ всички герои минават през богомилството; всички, с изключение на Тихик, го отричат като догма. В „Антихрист“ Еньо — грешника Теофил ще достигне до нормите на богомилите като по-висши от заблудите на официалната църква, но и те не ще го удовлетворят, защото са далеч от истината. И в двете книги героите търсят трескаво, по емилиянстаневски истината на битието. Преминават през всевъзможни теgebи и унижения — животът, изглежда, най-трудно поднася готови формули.

В своето безсилие и незнание човекът е наклонен в различни форми да бяга от истината. Най-честата от тези форми е догмата, предпръсвдъкът, илюзията: все създаване на идеални същности, в които човек се мъчи мимо житейските сили да се проектира. Все „предимство“ на малодушния, бездарния, глупавия, незнаещия. В „Легендата“ най-мрачният образ — резултат на тези заблуди — е Тихик. У него живее душата на покорния, верния на догмата: въпреки голямата му енергия. Следствието на този морал е неизменно: „Той установил твърде строги наказания и започнал да началствува.“ Тихик е фанатикът, който се бои от всякаква промяна, от живия живот, от всяко движение; Тихик се опиянява само от догмата и канона, които един ден с божата повеля ще му надаянат расото на съвършен. И в своя фанатизъм той никога няма да схване, „че за да бъде съвършен, на човек са потребни не само добродетели, но и познание, не само святост, но и мъдрост!“ Възторг могат да предизвикат думите на отец Силвестър, на мъдрия и силния духом, към Тихик: „Силата на разрушението вилнее, за да предизвика силата на сътворението, да създаде ново съвършенство сред хората. Иди си, ти не разбираш!“

Да, за Тихик истината е нещо непостижимо, пък и той не се стреми да я постигне. Под нейния предлог, както често се случва, той се вълнува от друг морал: „Бог го осъди. Ето аз съм прав“ — каза Тихик.“ И после: „Кой от вас ще отрече, че бог ме избра за ваш спасител?“ Тихик е кулминацията на човешкото заслепение и глупост, фанатичната им крайност. Негов идеен антипод е отец Силвестър. Апостолът не е реална фигура, не е и философска повеля. Той не живее реално в съзнанието на никой герой. В сюжета действа малко, но значително. Апостолът е изразител на истината в романа — на всеобхватната, диалектичката истина. Учението на отец Силвестър е животът. То е истината, свободата и обновлението. Противоположните сили взаимно се подготвят и отрицават, за да възтържествува вечното движение и драматичните (конфликтите) истини за битието.

Противоречивите истини за живота владеят героите на „Легендата“ — независимо от умственото и моралното им напрежение да се отдадат на догма, на бог, на повелител извън и чужд на тях. Богомилската общинария едва се крепи и малкият повод може да я разруши. С учението на апостола тя е обхваната от „бесовски“ сили — оргии, плътски влечения, пиянства, побоища. От херувимската чистота на членовете ѝ не остава и помен. Колко малко пък трябва на Каломела преди тях да се отърси от заблудите на ума и вихрено да се отдале на своето сърце.

У човека живеят тези сили и не могат да се изкоренят, защото трябва да се извърши невъзможното — да се изкорени животът, да се спре развитието и обновлението. Както казва апостолът, „силата на разрушението вилнее, за да предизвика силата на сътворението“.

Апостолът не е философска повеля, а само изразител на висши житейско-философски истини. Философската повеля и доминанта в романа е Сатанаил.

Реално в съзнанието на човека живее не висшата, но абстрактната истина, а демонът — със своята конкретност, сетивност, чувственост и най-важното: жизнена противоречивост. Сатанаил е в естеството и противоречията на нещата, в разрушението и съзиждането, извън догмите и техен враг. Враг на онези догми, които човек в своята слабост и незнание си създава. Сатанаил е строителят, великият строител и враг на всеки покой. Той е стремежът към безкрайното познание.

В тази същина писателят влага лайдмотив, доминантата на творбата си — всичко се променя, руши се и се създава ново съвършенство, умира и ражда се — остава вечен Сатанаил: движението, неспокойствието, творчеството на природата и човека.

Сатанаил е философска субстанция.

Разгледан като философска субстанция, демонът ще ни се представи в нова светлина, различна от теологическо-религиозната. Сатанаил не е дяволът. На моменти двете субстанции — философската и религиозната — се сближават, но най-често се разделят. Очевидно в тези категории белетристът е вложил съвсем малко от църковно-религиозното понятие за дявола и повече от богомилското. Но далеч не я изчерпва с тях.

Философската субстанция на Сатанаил се изчерпва с диалектичното понятие. А то е продиктувано от съвременни гледища за човека и историята. Сатанаил е конфликтният взел на доброто и злото, на красотата и грозотата, на разрушето и създаването. Той е над моралните и психологическите категории, повече и по-абстрактен от тях. Защото сам по себе си той е единството на живота. За това Сатанаил е във всяка земна твар, във всяка частица, във всеки порив и движение, във всяка мисъл и усещане.

Вдъхновена от тази философска реалност, творбата на Емилиян Станев е залята от пластични, чувствени, жизнени представи за природата и за човека, за тяхната хармония и единство; представи пълнокръвни, сензитивни, естествени, опияняващи; представи на голям художник.

Сибин е главен герой на романа. Наследник е на прабългарски род, езически неподвластен на византийския Исус и на християнската църква, незагубил азиатската си ирония и мисъл, неподатлив на догма и самозаблуда; Сибин търси истината за света, за историята, за своя род и за себе си. Заплетен в противоречия, търси страстно своя бог, защото не го намира в религиозния бог, нито в дявола, нито по-късно в бога на богомилите. Неговият бог го води към загадките на битието — все нови и нови; заплита го в своите мрежи, изкушава го, подхвърля го от една крайност в друга, в радост и мъчение. Но никога не го оставя в покой, нито в митотворчество и идеализиране на чужди нему същности.

Богът на Сибин е Сатанаил. Собствената житейска истина, собственият бог! Сибин живее според повелите на Сатанаил; Сатанаил се реализира в творбата главно чрез Сибин. Във всеки миг преславският княз го чувства в душата си, в поведението си, в мисълта си. Чувства как го води през света, през противоречията, как го тревожи и радва, как го извисява и осквернява. Да проследим някои от тези усещания и мисли на прабългарина:

„Сатанаил не зачиташе никакви канони, той обичаше промените, вечното движение, слагаше пръти на световното колело и го въртеше, както си ще, събаряйки от него властниците, за да издигне на тяхно място други.“ „Князът си представяше, че разговаря със самия Сатанаил. Ако не искаш да се дразниш, не му противоречи и той ще те остави.“ „Отдавна князът би трябвало да разбере, че е обсебен от Сатанаил не чрез убийствата и неверието си, а чрез ума си, който вече не различаваше доброто от злото, защото Сатанаил беше го издигнал високо и оттам му показваше световното колело, дето доброто и злото бяха лостовете на движението.“ „Тогави му стана мъчно, дето Сатанаил го изоставя, понеже единствен му вдъхваше гордост, ирония, войнствен дух и смях — оръжия, с които се издигаше над личното и се бранеше от световния ужас.“

За разлика от някои разгледани образи или мотиви на тази жанрова-композиционна тенденция Сатанаил не се изчерпва в присъствието в едно съзнание. Той прилича на козела по начин на „разпространение“ в творбата — чувства се във всяка постъпка и вещ, както вече имаме възможност да посочим. Той е в „сетивата“ на целия роман.

Нека да видим още композиционното му присъствие в творбата, по-точно — в развитието и отношенията на героите.

Сибин, смутен, живее в противоречията. Тихик и Силвестър са отдадени на една догма, макар различна от официалната. Каломела е отдадена на същата

догма. Сибин тръгва след Каломела — за да се спаси в гората или в общината на богомилите от гоненията на Борил; за да спаси и душата си от раздвоението; а може би най-много, за да последва могъщия повик и глас на Сатанаил. Апостол Силвестър прави Каломела своя възпитаничка и послушница. Тихик вижда себе си в райското царство до Каломела.

Оказва се, че всички мотиви на героите (и на езичника, и на догматика) се кръстосват около един герой — Каломела. Каломела не е само основа на интригата. Тя е структурният център на произведението. Композиционното основание е Сатанаил.

Болярската красавица, „божествената“ ѝ плът и душа е кръстовище на мъжките постъпки и желания, едва ли не на всички епизоди в романа — техен лост, техен движещ механизъм. Какъв удивително сантиментален и пошъл роман става от подобна ситуация! Емилиян Станев показва, че от нея може да се получи удивително философско творение, пленяващо със своята идейна категоричност и хармония.

Раздвоеният и смутен езичник не крие от себе си, че обича и затова следва жената. Тихик и апостолът искат да скрият от себе си любовта или да я сублимират религиозно. Но Сатанаиловият глас, гласът на реалния живот е така силен и могъщ във всеки герой, щото никаква илюзия на ума, никакви удобни догми не могат да го потулят. Сатанаиловата философска същина е по-сложна от умонастроенията на човека, защото тя е противоречията на живота. Сибин ще се спаси; Тихик ще побеснява от злоба и фанатизъм; апостолът ще извърши велико духовно деяние — ще отхвърли догмата и ще освободи съзнанието от неговите окови. Сатанаиловата духовна доминанта ще възтържествува в творбата.

Повелявани от нея, героите са съотнесени по здрава и хармонична логика: Сибин осъществява Сатанаиловия глас, апостолът е негов изразител, Тихик — негова задръжка, Каломела — негов „изразител“.

Освобождаването на човека от оковите на догмите, тържеството на диалектиката — такава е философската логика на тази превъзходна творба на Емилиян Станев.

3. ПРЕДИ ДА ЗАВЪРШИМ

Конкретните анализи са достатъчни.

Виждаме, че писателите са свършили различни, проблемите и начинът на разработка, на изображение — също. Дори и по-елементарно (ограничено тематично) да разсъждаваме, не можем да намерим знак за равенство или приближение между Ем. Станев, Наковски, Г. Стоев, Радичков или Д. Фучеджиев. И все пак независимо от различната им типология, от различните художествени качества произведениата имат жанрово-композиционни кръстовища и те бяха обект на тази студия.

Любопитно е, че проблемът не изглежда генерален. Той обхваща един тип художествено отражение, един от проблемите му. В такъв случай съвсем нормално е да се разглежда в частност принципът и въпросите около него.

Оказа се, че е невъзможно.

И именно тази невъзможност е знаменателна. Тя показва, че за да се види в детайл частното, трябва да разкрием цялото или поне неговия контур. А то значи — частното не е никак дребен факт. Трябваше да се „разнищат“ редица тънкости на творбата, организацията и идейната ѝ насока в цялост, на места дори не само на отделна творба, но и на цялото творчество на автора. Очевидно е, че този на глед страничен проблем, този частен принцип смислово съдържа и оправдава цялото произведение, организира го, превръща се в композиционен принцип.

Наглед страничните образи или мотиви, а по същество композиционно организиращи са много важни за нашата литература. В началото посочихме, че те са част от една синтетична тенденция на литературата ни. Освен това те показват насоки на развитието на човека и обществото, посочват, че у тях живеят доминанти (образи или идеи), които извираат не от субект или бог, а от живота — продиктувани от него и реалистични поради това.

Всички произведения, които анализирах, са драматични. У автори като Наковски и Радичков драмите се изживяват в морала и мисълта на героя, у останалите се изживяват динамично, в остри сюжетни сблъсъци. Неспokoйното творческо горене винаги е било извор на драми. И винаги то е било повелявано от някакви константни величини на историята и на съзнанието, от духовни начала. Този принцип е валиден особено за нашето общество, при което конфликтните търсения са израз не само на предпочитания на субекта, но и на социален механизъм.

В такъв смисъл смятам, че проблемът е неизбежна рожба или най-малкото характерен за нашето време. Може би това е една от причините да речем за актуалността на „Легенда за Сибин“.

Като повеля, като императив или доминанта в нашето драматично време несъмнено живеят духовни принципи, завещани ни от историята или просто от духовната традиция. Едни автори ги показват като социално-политически и нравствени; други като психологически; трети като философски. Но във всички случаи те са драматично видени, в сложни съзвучия или контрасти в днешното социално или индивидуално съзнание.

„Човекът е своеобразен сбор на своето минало“ — казва Гьоте. В тревожните и драматични търсения на истината — казват съвременните ни писатели с тази синтетична композиционна форма — нашият съвременник не скъсва и не може да скъса със своето минало, не губи корените си. У съвременника живеят битийни начала, извиращи от недрата на живота, на народния опит, на народната съдба и история, на класовите битки по нашите земи.

Днешните ни писатели обобщават това начало, търсят производните на неговата мъдрост.