

ЙОРДАН ЙОВКОВ И БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР

Любомира Парпулова

Свързано ли е творчеството на Й. Йовков с българския фолклор?

Всеки без колебание би отговорил „да“. Така отговарят и литературоведите.

Логично следва въпросът „как“.

На него обикновеният читател сам не би могъл точно да отговори, а литературната наука още не е предложила цялостен отговор. Ако нещо е направено, то засяга само някои от по-частните проблеми, обединявани от този въпрос, а именно: „какво“, „колко“, „къде“, „доколко“, „защо“, „с какъв ефект“.

* * *

Българската литературна история разполага с факти, отговарящи сравнително подробно на първия подвъпрос — „какво“, т. е. кои конкретни фолклорни произведения. Те са събрани главно в книгата на Д. Минев¹ в резултат от прилагането на психобиографическия метод при изследване творчеството на големия наш белетрист — какви фолклорни произведения е искал Йовков, кога, от кого; кой, кога, какво му е изпратил. Тази книга съдържа и сведения, допълвани от мемоарно-анкетната книга на проф. Сп. Казанджиев,² свързани с отговора и на подвъпроса „защо“, но не и цялостен отговор на този въпрос. От тях можем да съдим какви възможности е имал писателят да влезе в досег с българския фолклор, как се е отнасял към него на младини, какво е било отношението на зрелия Йовков към народното творчество. Оттук нататък въпросът за отношението между творчеството му и фолклора е разгледан от нашите литературоведи или твърде общо, или твърде бегло.

В една статия е невъзможно да се отговори цялостно и подробно на въпроса „как“ не само поради ограничения обем, но най-вече поради почти пълната непроученост на неговите подвъпроси. Тук само ще поставим някои от тези подвъпроси и ще предложим някои отговори.

Ще започнем с по-„външните“ проблеми, свързани с проникването в текста — описване на материала, анализ на равнището на фабулата и сюжета, на композицията (във връзка с нея ще докоснем и някои проблеми, свързани със смисъла, със семантиката). А въпросите от по-общ философски, културно-исторически и естетически характер, като картина на света, характер на художественото време, значение на „гения на мястото“, съотношение между повторителност и вариант, между сюжет и „смисъл на събитието“, отношение към

¹ Д. Минев, Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. Варна, 1947.

² Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960.

красотата и пр., ще останат като предмет на бъдещи изследвания. Те не могат да се решават преди изясняването на посочените „външни“ проблеми на повествованието.

* * *

Нека първо се опитаме да отговорим на въпросите „какво“ и „колко“, т. е. да направим статистика на случаите, в които Йовков е използвал фолклорни творби. Тя не претендира за абсолютна точност, в нея остава място за предположения по вероятност, но за нашите цели тя ни се струва достатъчно точна. Направена е върху материал от разказите на Йовков и повестта „Земляци“. „Жетварят“, „Чифликът край границата“, „Гороломов“, както и всички драми не са проучени внимателно. Общото впечатление е, че те не съдържат неща, които биха наложили коренни промени в резултатите, получени от разглеждането на разказите.

Използването на народни песни в „Старопланински легенди“ е богато документирано, в останалите разкази песните са използвани твърде открито, така че не е трудно да се установят случаите, в които Йовков се е обръщал към българската народна песен. Те не са особено многобройни — 17 (9 битови, 7 хайдушки (5 от тях са песни-хроники, близки до битовите), 1 обредна, по-точно това е припевът „Ой Лудо, Лудо“, който насочва към лазарските песни).¹

Жанровата картина на използваната от Йовков народна проза е по-разнообразна: 2 народни приказки, по-точно загатване за тях²; 2 етиологични легенди³; 1 притча⁴; 17 суеверни разказа (възможно е да са и повече, тъй като тясното преплитане на легенда, предание, демонологична легенда и поверие понякога не позволява точно да се определи броят на мотивите).⁵

Пестеливо се употребяват пословиците и поговорките: 7 в „Старопланински легенди“, 8 във „Вечери в Антимовския хан“. В „Летен дъжд“ срещахме един анекдот, а едно еньовденско наричане се явява в „Шибил“.

Прегледът на фолклорните жанрове, използвани в разказите на Йовков, показва, че там не са намерили място всички жанрове на българския фолклор — липсват юнашките и митическите песни, приказките за животни, детският фолклор; съвсем слабо участват обредните песни, баладите, възшебните и битовите приказки. Сред използваните исторически, хайдушки и битови народни песни, легенди, предания, суеверни разкази, анекдоти, пословици и поговорки първенството неоспоримо принадлежи на битовите песни и на суеверните разкази.

Този преглед-статистика не изчерпва изобщо въпроса за влиянието на фолклора върху творчеството на Йовков. То е много по-широко и всестранно. Много пъти това не са дори статистически изчислими преки съответствия, а аналогни, типологически сходства.

Като белетрист Йовков създава едно колкото сложно, толкова и монолитно, вътрешно единно творчество. Неслучайно в нашата литературна наука се наложиха вече изразът „светът на Йордан Йовков“. В този свят фолклорът присъ-

¹ Вж. „Индже“, „Шибил“, „Кошута“, „Овчарова жалба“, „На Игликина поляна“ „Божура“, „Среща“, „Баща и син“, „Вълкадин говори с бога“, „Шутят вол“, „Помпадур“, „Земляци“.

² Вж. „Земляци“, „Грехът на Иван Белин“.

³ Вж. „Сутрин при изгрев слънце“.

⁴ Вж. „Ески арап“.

⁵ Вж. „Чудният“, „Грехът на Иван Белин“, „По жицата“, „Вълчицата“, „Стари хора“, „Летен дъжд“, „Неспопука“, „Мора“, „Нощен гост“, „Кошута“, „Юнашки глави“, „Дрямката на Калмука“, „Сенебирските братя“, „Сутрин при изгрев слънце“, „Първеския“ и пр.

ствува и като съставна част на материята, от която е изграден, и като образец при създаването на много от авторовите творения, и като вдъхновител на някои от „десетте заповеди“, които регламентират живота на този свят, и като една от стихии, които му вдъхват живот. За Йовковия свят фолклорът е едновременно субстанция и източник на енергия, материя и дух.

Вече казахме, че първо ще се стремим да открием „външните“ прояви на отношението към фолклора. Искаме да сме сигурни, че нишката, която сме хванали, за да тръгнем по „неминатите пътища“ на фолклора в Йовковия свят, е наистина нишката на Ариадна, а не някой конец, който не се знае откъде иде и къде отива. От вън на вътре — това е посоката на нашето изследване. Затова потърсихме ония случаи, в които фолклорната субстанция се проявява в химически чист или почти чист вид.

Нашата статистика имаше за задача да придаде по-ясен вид на изходните позиции, които определят има ли почва за подобен род изследване и да подкаже някои насоки в следващото изясняване на принципите на действие на фолклорната енергия.

* * *

Без да излизаме от традиционната психобиографическа насока на досегашните изследвания, бихме могли да внесем и някои допълнения и уточнения към въпроса „защо“. Йовков се ражда и израства в лоното на фолклорната традиция. Притежаваме достатъчно свидетелства за непосредствения му връзки с нея: в Жеравна той по цели нощи стоял буден, за да слуша песните на момите, събрани у тях на седенки; в Добруджа ходел при момите на вода, по седенки и хора, коледувал заедно с момците.¹

Фолклорната традиция, с която писателят е бил в досег, е вътрешно единна въпреки промените в местожителството му. Село Чифуткьой, където по-късно се установяват родителите му, е заселено с преселници от Жеравна. Село Саръджа, където Йовков е бил учител, било заселено с българи от Котленско и Одринско. Тази традиция се характеризира с почти пълно отмиране на юнашките песни, с живи хайдушки песни (особено в тяхната битово-хроникална разновидност), с пълно надмощие на битовите песни.

Важна черта на традицията е и това, че до войните тя съществува в своя „класически“ вид като цялостна битова, мирогледна и естетическа система, макар вече вътрешно разклащана от новите икономически условия. А тъй като Йовков отказва да се запознае с живота по тези места по-късно, след войните, старейки се да запази картината на живота от предвоенните години в спомените си, то и разрухата на фолклорната традиция като система не намира място в съзнанието му.

Въпросът „защо“ следователно може да получи няколко вътрешно допълващи се отговора. Йовков е използвал фолклора, защото го е познавал от детинство. Това ни кара да си припомним склонността на писателя към познатото от личния опит, към „прототиповите“. Така например оказва се, че почти всички фолклорни източници на „Старопланински легенди“ са били известни на Йовков още от детските му години.² Чрез изпращаните от Дан. Константинов материали той по-скоро иска да опресни спомените си, да се увери в достоверността на познатото.

Стремежът на Йовков към автентични фолклорни материали — „да се вземе тъй, както е запазено в паметта на народа, без всяка критика за него-

¹ Д. Минев. Цит. съч., с. 33, 62—64.

² Пак там, с. 323.

вата правдоподобност или възможност изобщо¹ — ни напомня за друга важна черта на „прототипа“ — житейската достоверност, присъствието в извънлитературната действителност. От тази гледна точка фолклорът не е могъл да не бъде използван в творчеството на Йовков, тъй като е бил част от изобразяваната действителност.

Но писателят се интересува живо от фолклора и след като обстоятелствата прекъсват непосредствената му връзка с народното творчество — внимателно четял фолклорните материали в „Сборник за народни умотворения“; иска да му се изпращат фолклорни материали от Жеравна; интересува се от родопските легенди и предания с оглед написването на втори том на „Старопланински легенди“. Този траен интерес към фолклора се дължи по всяка вероятност на факта, че писателят интуитивно долавя вътрешното родство между своята творческа нагласа и света и поетиката на народното словесно изкуство, още повече, че той ги е опознал по същите пътища, по които и всеки от останалите „естетически консуматори“ на фолклора, и то още по времето, когато между него и тях не са стояли нормите на други художествени конвенции. Известни са предпочитанията на художника Йовков към съзерцаването на познати неща, на изкристализирали в трайни форми събития, в които прозират законите на битието. А традиционният фолклор в своя „класически“ вид представя естетическа еманация на спокойната размереност и порядък на патриархалния живот и неговите установени и ясни форми.

По-нататък, отговаряйки на други подвъпроси, ще продължим да отговаряме по същество и на поставения тук подвъпрос „защо“, но това ще бъдат реплики към ония негови страни, които излизат извън възможностите на психо-биографическия метод.

* * *

Да преминем към подвъпроса „къде“.

От гледна точка на мястото в повествованието народните песни се срещат пред Йовковия разказ и в т р е в разказа. С оглед на вида, в който ги намираме, можем да отделим 5 случая:

1. Като цитат-мото, т. е. пред текста.
2. Като цитат вътре в текста.
3. Като преразказ на песен, обявен изрично, че е преразказ.
4. Като преразказ на песен, замаскиран в авторовото повествование.
5. Като споменаване на песен във връзка с вътрешния монолог на героя.

Народната проза се използва винаги в т р е в текста. С оглед отношението авторска реч/реч на героите, позициите ѝ в текста са:

1. Като текст, изречен от героя, пряка реч.
2. Като текст, принадлежащ на героя, но неизказан, а мислен, полупряка реч.
3. Като авторов преразказ на текст, изречен от героя.

Пословиците и поговорките също се явяват само в т р е в текста. Местата, в които ги откриваме, са:

1. В пряката реч.
2. В полупряката реч.
3. В авторов преразказ на текст, изречен от героя.

Анекдотът и еньовденското наричане са поставени в т р е в текста, в пряката реч на героите.

¹ Д. Минев. Цит. съч., с. 325.

Това, което прави впечатление, е, че Йовков свързва винаги използващите фолклорни жанрове с думите или мислите на героите. Само в „Старопланински легенди“ преразказът на песни е замаскиран и границата между авторов текст и текст на героя е заличена.

* * *

Въпросите „доколко“ и „с какъв ефект“ са твърде тясно свързани и затова ще ги разгледаме и двата едновременно.

У Йовков почти липсват случаи, в които фолклорни произведения да са използвани само за постигане на външни, „декоративни“ ефекти, за битовизиране стила на повествованието. Един от малкото случаи на такава употреба срещаме в „Кошута“: „Тая Муца беше врачка, разбираше от билки, знаеше всичко за юди и самодиви. За самодивите тя казваше, че си отишли отколе, защото хората станали лоши, но все пак като че една от тях, най-хубавата, беше останала в къщата ѝ. Муца имаше хубава мома“ (разр. м. — Л. П.). На пръв поглед изглежда, че такъв ефект имат и цитатите от народни песни, вмъкнати в „Помпадур“ и в „Шутият вол“. Но там употребата на фолклорните произведения има функции, по-широки от чисто „декоративните“.

В „Шутият вол“ ситуацията, в която се появява народната песен, е следната: Комура̀т стои, преживя и от време на време прави „Пуф! Пуф!“ с ноздрите си; Аго казва: „Пуши!“; спонтанно възникналата метафора развеселява чичо Митуш, той започва да си тананика:

Турчин върви из горица зелена,
тютюн пуши със лулица червена.

Цитатът не е свързан нито с характеристиката на героите, нито със смисъла на разказа като цяло. Значението му за тази микроструктура, в която се явява, е предимно „декоративно“. Но същевременно той е характерен за отношението на Йовков към фолклорните произведения и връзката им с действителността. Двата стиха по смисъл са далеч от описваната ситуация — къде са чичо Митуш, Аго, Комура, къде е турчинът, вървящ през горица зелена... Връзката между ситуация и песен се осъществява чрез метафората на Аго и чрез настроението. За фолклорния естетически консуматор настроението и частичната смислова близост са достатъчни, за да подчини прекия смисъл на текста на новото метафорично значение, което се явява при вътрешното, често неосъзнато докрай сравнение между фолклорна творба и житейска ситуация. Йовковият разказ е интересен с изваждането наяве на този обикновено скрит механизъм на битуването на фолклорните произведения, в резултат от действието на който смисълът на конкретния текст остава в подчинено положение. За сметка на това самият текст се превръща в своеобразен код, чрез който се преорганизират житейските впечатления на личността и съответно се получава и нов смисъл.

В разказа „Вълкадин говори с бога“ Йовков още по-подробно проследява тези функции на произведенията на народното словесно изкуство, като при това им придава по-голяма относителна тежест в системата на своето художествено произведение. Вълкадин често кара снаха си да му пее песента „Милен Милени думаше“. Писателят не предава съдържанието на песента, не цитира нито един стих, но затова пък подробно следи ефекта ѝ върху героя: „Той обичаше тая песен, защото също както в нея снаха му се казваше Милена, а син му, нейният мъж — Милен. Като я слушаше, драго му беше да гледа снаха си, и жал му беше за Милен, който наедно с двамата си братя беше на война и не се знаеше дали и той и те ще се върнат живи.“ Мислите на Вълкадин нито

за момент не следват фабулното движение на песента. От тях не узнаваме нищо за съдържанието на песенния текст. За сметка на това виждаме как въз основа на този текст, и по-точно на части от него, възникват асоциации, организират се в система, подсказана от текста — сина Милен и снахата Милена, — за да продължи по-нататък линията на мисли на героя в областта на личните му семейни отношения, т. е. от песента героят извлича съдържание и смисъл, различни от собственото съдържание и смисъл на нейния текст.

И докато тук в стремежа си да уплътни психологическата характеристика на героя си Йовков пропуска конкретния песенен текст, то в „Баща и син“ действава противоположно, не извежда в текста на разказа механизма на преосмислянето, а представяйки цитат от песента, го оставя да действава под-текстово, подчертавайки аналозите в ситуацията, настроението и ритъма. Веселата песен на Котомана звучи като алузия за чувствата, които карат Матаке да играе, да гледа в очите Сарандовица и да се усмихва:

Каква ще съм, Каква ще съм
при Христа Бърдука?
Трала-ла, тра-ла-ка-ла.
Тра-ла-ка, тра-ла-ла-ла.

Свързването и съпоставянето на местоимението-подлог и собственото мъжко име обстоятелствено пояснение е достатъчно за пораждането на тази алузия. Както вече казахме, фолклорното съзнание е свикнало да свързва ситуациите в текста и реалността въпреки разликите в детайлите. Ритъмът и смяната на съгласните „л“ и „к“ в припева напомня ритъма на действието и на чувствата в целия разказ: спокойното пътуване към Преселци, неочакваното спиране на каруцата и появата на хубавата ханджийка „изневиделица“, започването на нещо не съвсем ясно, но весело и хубаво, което остава недовършено, продължаването на каруцата по познатия предишен път — към Преселци.

Може би това е твърде субективно тълкуване на ролята на цитата? Може би това е просто случаен весел стих от случайна весела песен, неособено смислен — просто характерен детайл? Именно тази неособено голяма смисленост, подкрепена от общия весел тон и подчертаване на ритмичната организираност, ни кара да смятаме, че тези четири стиха са поставени неслучайно. В тях отекват общата структура, смислови съотношения и ритъм на целия разказ. Във „Вълкадин говори с бога“ народната песен е използвана като похват да се изтегли още един щрих в психологическата характеристика на героя, чиито вътрешни преживявания представят смисъла на целия разказ, в „Баща и син“ цитатът от народна песен е своеобразно ядро, концентрирало в себе си настроението и структурно-ритмичните отношения на произведението.

Но тъй като „ядрената“ функция на цитата спрямо разказа се проявява тук чрез паралели по отношение на настроение, ритъм и структура, тя не се налага така категорично и недвусмислено на съзнанието, както това става в „Среца“. Там Иван пее:

Стар Димо на двор седеше,
на двори под бял трендафил,
бяла ракия пиеше . . .

А Витан Чауш подпира главата си и се замисля, очите му се разгарят и весело светят, приятелите мълчешката поемат пълните чаши, чукат се и пият, после Витан Чауш разказва за подвизите си, за това, как е загубил окото си, настъпва тишина, Витан Чауш отново гледа пред себе си и мълчи, окото му започва да свети, вътре в него като че се събира сълза, и казва: „Не ми е за окото, а мъчно ми е за онуй време, за младостта. Хей, младост, младост!“

А ето как продължава песента след използвания в разказа откъс:

и към гората гледаше,

и на гората думаше:

— Горо льо, горо зелена!

Знаеш ли, горо, помниш ли

из тебе, горо, га ходях

със триста отбор юнаци!

Ех, пусти, пусти младини!

Вече можем със сигурност да твърдим, че героят вътрешно се отъждествява с героя на песента, вземайки пред вид част от подробностите в ситуацията (стар юнак седи и пие, припомня си за подвизите, мъчно му е за младостта), а част, предимно декоративните, изоставя (че героят на песента е хайдутин, че седи под бял трендафил, а не в Антимовския хан, че си говори с гората, а не със Сарандовица и Котомана и пр.). Дори ако продължението на песента е неизвестно на читателя, в текста на разказа има достатъчно ориентири („юнашки настроения, които приличат на човек като Витан Чауш“, „кажи пак някоя стара юнашка песен“), чрез които може да се долови насоката на „двугласното“ оформяне на образа на Витан Чауш — веднъж чрез прекия авторов текст, втори път от подводното фолклорно течение. И това вътрешно взаимоотношение, тази вътрешна и външна аналогичност, но не тъждественост, създават известно разколебаване на еднозначните измерения на образа, подсказват за проекции в други ценностни системи.

Интересен за нас е цитатът и по отношение на собственото му смислово съдържание. Въпреки по-голямата смислова натовареност в сравнение с предишния той е лишен от фабулна определеност, представя доволно неопределена ситуация, отворена във всяко едно отношение. Той напомня твърде много цитатите от песни, използвани като мото в „Старопланински легенди“:

Радка на порти стоеше,

отдолу иде Мустафа. . . („Шибил“)

Не го повика, както се вика,

ами поблея като кошута. . . („Кошута“)

Стефане, синко, Стефане,

дето си, обади ми се. . . („Овчарова жалба“)

На Игликина поляна,

на хайдушкото сборище. . . („На Игликина поляна“)

Съдържанието на тия цитати ще разочарова всеки, който търси в тях фабулно съответствие със следващите ги разкази. Те са пределно неангажирани смислово и съответно способни да поемат най-разнообразно съдържание, тъй като означават само временна и пресграничена възможност за установяване на контакти. Най-определеното в тяхното твърде неопределено съдържание е ситуацията. Но това е ситуация, отворена и към миналото, и към бъдещето, и към характера на действащите лица, и към характера на конфликтите, и към фабулната завършеност, и към фабулната незавършеност, и към реализирането, и към осуетяването на възможността за контакти, в крайна сметка — това е ситуация твърде неопределена.

Стремежът на Йовков към пределна неопределеност и фабулна необвързаност на мотото с разказа намира ясен израз в операцията, на която той полага песента за Шибил, за да я пригоди към изискванията си за мотото (името на героинята е заменено, за да се получи съответствие в ситуацията между мотото и разказа, но в същото време са изчистени всички подробности, които биха дали по-голяма определеност на ситуацията):

Дженда на пъту стуеши,
на пъту, на хурататъ,
бялъ къделя придеси.
Мустафа иди утдолу,
алена коня ездеси,
червена феса кривеси. (Нар. песен)

Радка на порти стоеше,
отдолу иде Мустафа . . .
(„Шибил“)

По правило разказите не се докосват до фабулата на песента, от която е взетомото. Ако сравним например „Кошута“ с песента, това веднага проличава — в песента „Дойна се обзалага с брат си“ (той ѝ обещава 9 овена), че ще отиде в полунощ на полугаря, но когато отива, поблейва като кошута и брат ѝ я застрелва по погрешка. Но в разказите откриваме едно друго съответствие — ситуацията отмотото се повтаря в кулминацията им.

„Но ето: Рада стоеше на портата, отдолу идеше Мустафа.“ Следва размахването на червената кърпа, гърмежите, писъкът, два трупа падат, а помежду им се червенеет карамфилът.

„И като се сниши зад храстите, поблея като кошута. (. . .) Цяла огряна от месеца, жената е пред него. Дойна. (. . .) Стефан не каза нищо, улови я за ръката и я поведе към воденицата.“

„И когато в хладната утрин на другия ден Стефан и дружината му се събуждаха под кръстатите буки, под които бяха прекарали нощта, далеч по голите сипеи те виждаха да крета жена. До тях долиташе слаб, покъртителен вик.“

„Добре, че се случи тук . . . дето умря . . . Курта“ — шепне Крайналията, умирайки на Игликина поляна, там, където се е събирала дружината на Гълъб войвода, а сега се събира Стефановата дружина.

Дали взаимоотекването междумото и кулминация цели да покаже как неопределената ситуация придобива определеност, как се осъществява възможността за контакти? Струва ни се, че междумото и кулминация не се осъществява отношението неопределеност — крайна определеност. Разказът вътрешно е оставен „отворен“, той е само един по-определен вариант на ситуацията отмотото, но точката над и-то остава непоставена. Не е случайност, че заложената в ситуацията възможност за контакти остава неосъществена докрай. Между Рада и Шибил лежи карамфилът — те дори в смъртта си не успяват да се докоснат. Крайналията умира на Игликина поляна, там, където е умряла Курта, но много години след нейната смърт, така че и смъртта не успява да ги свърже. Стефан никога не се обажда на майка си. Само в „Кошута“ края е „щастлив“, за разлика от песента, но убийството вероятно се е сторило на Йовков по-определен завършек в сравнение с колебанието между фантазия и действителност, оставащо в сегашния край на разказа.

Да съзерцава някоя обща колкото характерна, толкова и необвързваща ситуация обича писателят и в случаите, в които заетата от народна песен ситуация не е станала мото, не е отделена като цитат в текста, а е използвана за създаване на органична част от авторовото повествование. Сцената на срещата между Василчо и Божура например повтаря пространственото разположение на използваната песен в детайли — на чардака Василчо пие червено вино с ябълки за мезе, тя мете двора; начина на „ухажването“ — той хвърля ябълка и счупва гривните ѝ, тя се прави, че не забелязва, и ги замита; та чак до името на героя и репликите на героинята:

— Василчо, челяк челеби,
не си бий шега със мене.

(Народна песен)

— Василчо — извика тя, — челеби челяк си. Защо си биеш шега с мене? („Божура“)

Подобен е случаят и в „Индже“:

Инджето яде и пие
в Жеруна наред селото,
на хана хаджи Вълчова.
Като из хана ходеше,
бъчеви наред пушаше,
избата в вино плуваше.
Гочу му сукно кроеше
с алтънени ножици
и с позлатено индазе,
Кроеше, благославяше:

Инджето Гочу думаше:

— Кажи ми, Гочо, кажи ми,
де ти е, Гочо, къщата,
къщата и махалата.

Гочу Инджето думаше:

— Индже бре, сербез войвода,
къщата ми ѝ в Горни край,
в Горни край, на Могилата.

(Народна песен)

За разлика от мотото в тази си употреба народната песен е много по-обвързана с конкретните детайли и фабула на разказа, има ясна историко-декоративна функция. Но и тук тя е съзвучна с „музиката на цялото“. Не е без значение, че тя се явява в средищни за разказите ситуации, когато се установяват съдбоносните контакти — Василчо вижда Божура, Индже — Пауна. Смесовата и емоционалната натовареност на тези части от повествованието е една от най-високите в разказите.

Паралели в тези откъси трябва да се виждат не само по посока на народната песен. В тях се оглеждат темите, идеите, конфликтите, ритмът на целите разкази. Чардакът и дворот под него, Василчо горе и Божура долу, ябълката, този прастар символ на любовта, като посредник между тях, счупените гривни, които героинята се прави, че не забелязва, не отговаря ли това на основната тема на разказа — социалното неравенство на героите, сближаването им въпреки това неравенство чрез порива, неударжим, не съвсем трезв, пренебрегващ неравенството и обичайните норми? Или контрастите между пожара и виното, течашо „като река“, и делничното занятие на майстор Гочо; желанието на Индже за добро дело и невъзможността да го изпълни поради отприщените вече зли стихии, по-силни от личната воля, и общата тема на разказа за борбата на доброто и злото у човека и в света, решавана върху конкретен исторически фон . . .

И тук, както и в цитатите от народни песни в частта са концентрирани основни черти от цялото, били те смислови или структурни. В „Старопланински легенди“ никъде не срещаме цитати от песни вътре в текста. В „Индже“ народната песен е преразказана и е отбелязано, че се преразказва, но цитатът не е използван. Може би цитирането на стихове в текста е твърде конкретна подробност за една легенда, където първа точка на художествената конвенция е дистанцията между автор и изобразявани събития. Легендата предполага уедряване на мащабите и съответно изпускане на частните детайли, размиване на контурите. Подробностите, които все пак остават, имат по-други задачи, отколкото впечатлението за житейска достоверност и ясно очертаване контурите на нещата. Не че легендите не се интересуват от впечатлението за достоверност на разказването, но те поставят на първо място размисъла върху живота, общаването на случките в търсене на „смисъла на събитието“, коментара на случилото се пред изображението на случилото се.

Сред село, горе на Бончовия хан,
Индже яде и пие. Пуснати са всички
бъчви и виното тече като река. Тъй
иска Индже. (. . .) И иска де отде
да му намерят терзия, да му направи
нови дрехи. Думата на Индже беше за-
кон, терзията бе намерен и доведен.
С разтреперани ръце той раздипля але-
но сукно, размерва, крои.
— Кажи ми, майсторе, кажи ми, Гочо —
дума му Индже, — от коя си махала? Де
е къщата ти, та барем нея да запазя?
— От Горни край съм, ефенди. Къщата
ми е на Могилата.
И Индже гледа насам, гледа нататък
и се залива в смях. Коя къща и коя
махала да остави? — горн цялото село!
(„Индже“)

Включвайки народните песни като преразказ в тока на повествованието, Йовков засилва личната си намеса в изобразяваните от тях случки. Коментарът се проявява в подчиняването на собственото значение на текста на песните на авторовото повествование. Тук няма вече взаимоотекване или двугласност, както при цитатите, а подчинителна връзка спрямо разказа.

Също така единствено в „Старопланински легенди“ цитираните стихове се извеждат като мото пред текста, т. е. извеждат се извън текста. В тази позиция цитатите имат няколко функции. От една страна, са свидетелство за достоверността на разказаното в по-голяма степен, отколкото когато се намират в текста, тъй като мястото им „пред“ разказа подчертава важността им. За достоверност те гарантират и по начина, присъщ на художествената литература (автентичен шрих от действителността), и по законите на фолклорното съзнание) щом има песен, значи е истина, тъй като за това съзнание песента е не по-малко свидетелство за достоверност, отколкото летописът на хаджи Кирило Табака от Сливен).

От друга страна, мотото предполага известна сентенционалност и именно това е неговата основна функция да бъде модел за осмисляне и преосмисляне на цялото. Освен собственото си значение то притежава и нов смисъл, който се появява след сблъскването му със следващия текст на разказа. Като резултат еднозначността на съдържанието на мотото се изгубва за сметка на възможностите да се разшири диапазонът на значенията му и да се превърне то в ключ към смисъла на цялото. Функцията на код спрямо общото значение на разказа отбелязахме и при другите случаи на използване на народни песни в творчеството на Йовков, но тук тя е най-силно изявена, доминираща. Подборът на цитатите с крайно общ смисъл и съдържание е следствие от тази функция на народната песен.

* * *

Направеният извод подсказва и обяснението на странната за един писател-реалист като Йовков склонност към използване на суеверни народни разкази. В писмо до Дан. Константинов Йовков пише: „Извънредно интересни са вярванията в старата Жеруна за самодиви, юди, змеюви и др., особено като се свържат с някои по-конкретни случки с моми, врачки и пр.“¹ Как разбира Йовков това „свързване с по-конкретни случки“ и защо му е било необходимо?

Н. О. Масалитинов си спомня, че Йовков искал да напише драма „Змей“ със следния сюжет: „Един селски момък обичал едно момиче, което вярвало в суеверия, и той се преструва на змей, за да грабне и спечели момичето.“² Сравнението с драмата на П. Ю. Тодоров „Змейова сватба“, също използваща фолклорния мотив за любов между змей и мома, откроява релефно няколко характерни черти на Йовковото отношение към народния суеверен разказ.

П. Ю. Тодоров подчинява смисъла на фолклорния мотив на своята философско-етична концепция и влага в народния суеверен разказ един определен, окончателен смисъл, превръща го в алегория. Йовков се интересува от възможностите, които същият този мотив предоставя за създаване на „гранични ситуации“, в които битово и фантастично, естествено и свръхестествено се докосват, предизвиквайки извънредно напрежение на психиката на индивида или обществото. Това е удобен модел, подстъп към постигането на оня „духовно възвисяващ момент“, който според Вл. Василев Йовков открива във всеки жизнен случай.³ При това модел естествен, снемаш, до голяма степен опасността от

¹ Д. Минев, Цит. съч., с. 325.

² Д. Минев, Цит. съч., с. 206. По-подробно за този проект вж. Сп. Казанджов и В. Среци и разговори с Йордан Йовков. С., 1960. с. 64.

³ Вж. Йовков лист. С., 1937.

пресилване, от изкуственост на ситуацията, породила интересуващата писателя интензивна психическа дейност.

П. Ю. Тодоров, който търси формата, символа, способен да предаде идеята му, вижда фолклорния мотив еднозначно, позитивно, без иронична дистанция — змеят е змей, момата наистина се жени за змей. И ако все пак съществува някаква дистанция, това е дистанцията на алегорията между образ — знак и смисъл — значение, вложено в образа от автора. Докато Йовков дистанцира нещата иронично вътре в самия мотив, за да може да получи по-богати възможности за наблюдения над човешката душа. За това, че суеверните разкази за Йовков са най-вече похват за проникване във вътрешния свят на героите, говори една наглед дребна композиционна подробност, която установихме при разглеждането на мястото, в което суеверните разкази се явяват в неговите творби — като пряка реч, като полупряка реч — вътрешен монолог, като изрично означен преразказ на изказвания на героите, но никога като чисто авторов текст.

У Йовков намираме използвани суеверни разкази, в които отношението към действителността има две основни насоки — митологизиране на действителност и демитологизиране чрез пародиране на митологизираните разкази. В самите Йовкови разкази тези две насоки също личат ясно. В хода на повествованието те влизат в различни взаимоотношения: ту са съзвучни с основната тенденция на народния суеверен разказ, ту в контраст с нея, ту съществуват в непрекъснато колебание, ту трансформират това колебание в посока към символа.

Разказът „Стари хора“, за който Искра Панова казва, че притежава „фин, сякаш изтеглен с перо, психологически рисунк“¹, дава представа за сложната обвързаност между действителност и суеверен разказ, действителност и Йовков разказ, суеверен разказ и Йовков разказ. В случая суеверният разказ се явява като митотворчески модел, придаващ мащабност на иначе прекалено детайлните психологически шрихи.

Баба Въла разказва как забравила, че е празник, и отишла да копае на полето заедно с други жени. Минал непознат старец и ги упрекнал, че работят в празник, и те се върнали в село. Дали обаче обективната случка изчерпва случилото се изобщо? В разказа на баба Въла има верига от асоциации, които създават особен „ореол“ около обикновената наглед случка. Случилото се се свързва с разказа на Петровица за стария човек, който излязъл в нивите на „не знам кое и село“ и поискал хляб, а като го разчупил, вътре се показало кръв, предказал „голям берекет, ама и война“ и се изгубил. Непосредствено следва и впечатлението от прибрзаните действия на другите жени, които „грабват“ мотиките си, прибавя се връщането в село „тичешком“, за да завърши с една незавършеност, която разколебава еднозначността на случката — когато се обрънали назад, старецът го нямало. Какво е станало с него, защо го „няма“, отминал ли е или се е „изгубил“ като истински посетител от „отвъдното“? Баба Въла не казва нищо определено. В съзнанието ѝ случката е още много прясна, но целият ѝ разказ показва, че тя не само вече се колебае между естествено и свръхестествено обяснение на случилото се, но е и твърде наклонна да приеме второто. Асоциацията с чутия по-рано разказ за стареца и кръвта в хляба показва, че в съзнанието ѝ събитието започва да се трансформира по образа на познати от суеверните разкази митотворчески модели.

Както в повечето случаи, и тук Йовков има „прототипа“ на събитието в спомените си от Добруджа. Според Д. Минев то наподобява случката с жена от Кавралии, известна на писателя. „Тазн жена отишла на кърва да копае. Него ден

¹ И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967. с. 206.

било Еньовден. Нивата била край пътя за Саръджа. По пътя минал един старец, за когото сетне се узна, че бил от с. Касаплий. Спрял се този старец при баба Ангелина — тъй се казваше жената — и я упрекнал, че работи в празник. Старецът имал голяма брада. Баба Ангелина напуснала работата си и дошла в село. Тук разправила случката на снахите и комшийките си. После тая случка се разчу, разшириха и украсиха я, че баба Ангелина говорила с някакъв светия — като че бил дядо Господ, — че той имал златна патерица, че лицето му светело, че обущата му били светли — от злато и т. н.¹

Анализът на разказа на баба Вѐла за случката до голяма степен показва как Йовков е преработил известното му конкретно събитие, включвайки го като част от своя разказ. Но преработката не свършва дотук. Тя продължава във връзките между „частта“ и „цялото“. Създадена е „гранична ситуация“, която с психологическото напрежение, възникнало от осъзнаването на нарушения порядък (да не се работи в празник), с колебанието около действителния, но същевременно и твърде „каноничен“ по вид и функции дразнител — стар човек с голяма брада (във фолклора Господ винаги се явява като непознат старец с дълга брада), с тенденцията към митотворческо разрешаване по известни фолклорни образци влиза във вътрешно съзвучие с темата за изгубените деца — централната тема в образа на баба Вѐла. И там порядъкът е нарушен — майката е лишена от децата си; и там ситуацията и образите са конкретни, но същевременно и канонично-фолклорни — дъщерята е умряла като „млада булка“, синът е загинал на война, другият син е оженен далеч. Мъката на майката, безизходна в първите два случая, намира едно митотворческо (в по-широкия смисъл на думата) разрешение в третия — пак аналогично на известни фолклорни модели се явява мотивът за омразата на свекървата към снахата. Съдбата на децата на баба Вѐла влиза допълнително в едно твърде характерно за фолклорното съзнание отношение — сватба / смърт.

Вътрешната аналогия между „гранична ситуация“, създадена чрез оформянето с помощта на митотворчески модели, заети от суверените разкази, на най-възбуждащото и най-актуалното в отрязъка на фабулното време преживяване на баба Вѐла и истинската, дълбоката ѝ мъка по изгубените рожби, незапочваща и незавършваща в рамките на това време, по своему извънвременна и вечна, е необходима, съществена от гледна точка на художествената логика на разказа. Аналогията не е случайна, а вътрешно мотивирана. Това се потвърждава и от принципа на изграждане на разказа „при все по-намаляващото значение на фабулно-причинните връзки и растящата роля на паралелите, аналозите, едновременността, т. е. на взаимоотекването по родство и съзвучие като свързващ фактор, като невидима арматура на повествованието“².

С цел да се придаде мащабност на изобразяваните събития са използвани суверените разкази като митотворчески модели и в „Юнашки глави“, „През чулавото“ и пр. Но тяхната вътрешна двойственост, породена от факта, че стоят на границата между бит и фантастика, позволява да се използват и в обратен смисъл, като модели, чрез чието пародирание се осъществяват демитологизиращи тенденции.

Разказът „Мора“ ни дава типичен пример за по йовковски демитологизирания суверен разказ. „Мората“, животинчето като маймунка, което сяда срещу стария воденичар, когато той задреме, и го гледа с „черните си като трънки очи“, става аналог на хубавата воденичарска внучка, чиито „черни като трънки очи и светли“ гледат внезапно събудилия се Давид. Той веднага влита момата в мислите си за „мората“ и оттам се заплита най-вече една от Йовковите истории

¹ Д. Минева. Цит. съч., с. 286.

² И. Панова. Цит. съч., с. 238.

за магята на чернооките хубавици, която словесно се върти около разказа на стария воденичар за „мората“. Суеверният разказ „размива“ точните контури на действителността и в същото време предоставя възможност на героя да се забавлява от това, ставащо по негово желание „размиване“. Оттук се раждат и поезията, и мекият хумор на разказа. Вместо суеверен страх ефектът е леката омая от прехвърлянето на границата между реалност и фантастика. И докато в „Стари хора“ митът дърпа действителността към фантастиката, тук битът изтегля фантастиката сред действителността: „мората“ се превръща във воденичарската внучка, а хубавицата мома — в позастарялата булка на Давид Къосето, т. е. Йовковият разказ демитологизира суеверния разказ и отношението между тях е не взаимоотекване по родство, а по контраст.

Многократното повтаряне или намекване за разказа за „мората“, прехвърлянето му от герой на герой, го превръща в схема, чието конкретно съдържание почти излита, а вместо него схемата подбира мислите и чувствата на героите, слушащи, разказващи или участващи в тази история. Повтарянето му в началото и в края на разказа на Давид Къосето, след като ситуацията е вече изменена, допълнително променя вътрешния му смисъл. Суеверният разказ става аналог на структурата на целия разказ — както в един и същ модел, разказът за „мората“, при формална неизменност могат да се влагат различни значения, така и ситуацията в мелницата, въпреки неизменността ѝ в очите на стария воденичар, е вече изменена.

И при митологизирането на действителността, и при демитологизирането на разказа суеверният разказ поема функциите на формална система, на код, чрез който авторът предава определено съдържание, съдържанието на своя собствен разказ, което не се покрива със собственото съдържание на фолклорната творба.

Но Йовков като че ли цени най-много именно двойственността, амбивалентността на суеверния разказ, постоянното му колебание между бит и мит, между реалност и фантастика, между истината и лъжата, макар в някои случаи забележимо да наклонява везните към едната или към другата страна. На принципа на колебанието е изцяло изграден разказът „Кошута“. В използваните суеверни разкази кошутата е св. Богородица, която се явявала на мястото на посветения ѝ някога, но изгорен от турците манастир ту като жена, ту като кошута. Тази двойственост на суеверната представа вътрешно организира както целия разказ (в съзнанието на героите от Йовковия разказ кошутата, която те виждат в действителността, се разколебава между дивото животно и неговия свръхестествен аналог от суеверния разказ), така и поведението и преживяванията на главния герой:

„Стефан проследи протегнатата ръка на козаря и видя кошутата, която в последните скокове на бързия си бег се изгуби в гората. Долът ехтеше от смеха на Калистрата. Тогава той изнесе пушката и я подпря във, за да бъде готова. После я внесе и пак я изнесе. Мислеше ту за Дойна, ту за Димана, ту крадеше от житото, ту го връщаше назад. Воденицата ту спираше, ту тръгваше, и пред нея дъгата или се изгубваше, или се явяваше отново.“ И тъкмо когато колебанието като че ли е вече разрешено и Стефан е освободен от раздвоеността, авторът добавя: „Щом прекрачиха прага и двамата се сепнаха: чу се шум, нещо запука, разплиска се вода, кречеталото затрака. Воденицата тръгна сама.“ Чудо или странно съвпадение? Авторът не пояснява. Колебанието между действителност и фантастика остава неразрешено докрай, впрочем така се и полага за една легенда.

За разлика от „Кошута“, където действителността се разтваря до голяма степен от суеверния разказ, който ѝ предава строежа, формата, атмосферата и

колорита си, в „По жицата“ действителността плътно окръжава суеверния разказ, „пресова“ го, сякаш иска да го унищожи.

Колебливото доверие, с което обикновено в действителността се възприема колебанието между митологизиращите и демитологизиращите тенденции на суеверния разказ, тук получава широко място и е ясно изразено във фабулата и в сюжета. При въвеждащия суеверен разказ за разболяването на момичето колебливото доверие в достоверността на разказаното се явява в своите „класически“, неусложнени форми. „Тъй ми разправи. Сън ли е било, истина ли е било — не знам“ — казва бащата. А Моканинът не знае дали да вярва или не, но му се вижда вероятно, защото е ч у в а л и за други подобни случаи.

Вторият суеверен разказ поради намесата на редица допълнителни фактори предизвиква усложнения в колебанието между неверие и доверие. Друг автор може би щеше да демитологизира суеверния разказ — казали, че бялата лястовичка се явила в Манджилари, оказва се обаче, че не само там не е имало, но не са и чували за подобно нещо. Момичето би могло да умре подобно на Монката, който умира на Спасова могила тъкмо в нощта, в която се надява да получи чудесно изцеление.

Логично погледнато, срещата с Моканина слага край на колебанието между категоричната убеденост на кумицата Стоеница („Дошли от скеля Никола и Пеню, Сидеровите, те казват, че в Манджилари се явила, явила се . . . една бяла лястовичка! (. . .) Тя, кай, на сто години я се появи веднъж, я не, ама, който я види, от каквато и болест да е болен, оздравя!“) и колебанието на бащата („Продумали каквото продумали — знам ли? Охолни хора, може и шага да си бият.“).

След думите на Моканина: „Бяла лястовичка? Нито съм чувал, нито съм виждал“ — нещата са съвършено ясни. Но противно на формалната логика точно в този момент Моканинът се заема да убеждава чрез аналогии и авторитета на „вече чулото“ в обратното: „Пък може да има. Може. Бял бивол, бяла мишка, бяла врана — има. Може да има и бяла лястовичка. Пък и трябва да има, щом се е чуло . . .“ Защо става това?

Защото под натиска на действителността суеверният разказ се преструктурира в потока на повествованието и се превръща почти в символ. Но това е един йовковски символ, в който трепти живата диалектика на реалността. Това не е символ нито на мъката, нито на надеждата, а на колебанието между мъка и надежда. Той се появява в колебанието между вяра и неверие в суеверния разказ в душата на бащата, където действителността дава своята могъща поддръжка на мъката, а родителската любов крепи надеждата („На мене да остане, не вярвам, ама жени нали са, пък болна е, чедо е . . .“), изявява се в „благородната лъжа“ на бащата („Нонке, тоз чилияк виждал лястовичката“) и на Моканина („Аз с очите си я видях, бяла такава, бяла.“), за да се оформи окончателно чрез въздишката на Моканина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“

И тук авторът не взема последен думата. И тук той води разказа така, че колебанието остава неразрешено, суеверният разказ е „почти“ символ. И тук суеверният разказ става форма, необходима за автора да изрази с в о е т о художествено съдържание и да го изрази по най-подходящия за с в о я художествен замисъл и своята творческа нагласа начин.

За Йовков суеверните разкази са интересни както с възможностите им да изваждат нещата от обичайното им състояние, от покой, да ги сблъскват, разколебават, да постигат колебливо равновесие, провокиращо с нестабилността си чувствата и ума, така и с възможностите им да бобират в себе си конкретни житейски случки, предоставяйки механизъм за тяхното преосмисляне, пренасяне в други измерения, приравняване към други ценностни системи.

Това обяснява предпочитанията на писателя към тази област на народната проза. Защото Йовков е писател-реалист, а не битоописвач. За него е особено важен „смисълът на събитията“ и суеверният разказ със своята възможност да изведе бита от еднозначното му съществуване е особено подходящ.

* * *

У Йовков пословиците и поговорките действуват откровено като код спрямо житейските събития в процеса на осмислянето им от героите. В разказа те не се издигат над тази си функция, която е тяхна основна функция и в бита. Метафоричното съотнасяне на действителни събития и фолклорен текст личи особено отчетливо в случаите, когато пословиците са употребени във вътрешната реч на героите:

„Но Матаке се усъмни, защото видя как син му не смееше да го погледне в очите . . . (. . .) Къде отиваха парите от лишното жито? Не бяха малко пари. А на Матаке не му беше толкоз за парите — пари той имаше, а се боеше, че момъкът е тръгнал по лош път. Дървото трябваше да се изправа, докато е младо“ („Баща и син“).

Показано е също, че в резултат от това съотнасяне героите осмислят житейските събития, т. е. узнават за тях нещо повече, което им дава основание да определят и по-нататъшното си поведение: „Някои казаха, че вълкът козината си мени, но зъбите не и искаха да обърнат пушките си срещу Индже или да бягат.“

Метафоричното съотнасяне тук напомня за мисловните операции и при песните („Шутният вол“), и при суеверните разкази („Стари хора“), но фолклорният жанр дук не се издига до смислови, емоционални и структурни съответствия, до основна партия в „музиката на цялото“.

* * *

В началото отбелязахме, че една от причините да се обърне Йовков към фолклора е интуитивно доловеното вътрешно родство между собствената му творческа нагласа и поетиката на народното словесно изкуство. В хода на изложението разкрихме някои от характерните черти на тази поетика: метафорично съотнасяне на фолклорен текст и житейски събития („Шутният вол“), аналогии между фолклорно произведение и действителност въз основа на истинни структурни и смислови съвпадения, на паралели в ритъм и настроение („Вълкадин говори с бога“, „Среща“), използване на фолклорни модели при преорганизиране на впечатленията от действителността, в резултат от което получава нова информация („Стари хора“, „Кошута“, „Баща и син“, „Индже“ и пр.). За фолклорния тип съзнание творбата съществува не само като изображение на действителността, но и като способ за тълкуване, за осмисляне на действителността. Затова тя остава винаги смислово отворена, винаги готова да формализира прякото значение на собствения си текст, за да поеме значенията на метафорично съотнесената с нея житейска случка и в резултат от това да се получи и нов смисъл.

Изкуството по природа носи в себе си две възможности — да изобразява и осведомява и да преорганизира, за да преосмисли. Съотношението между тях в различните исторически епохи е различно. Като изкуство фолклорът се характеризира с подчертано надмощие на втората възможност, докато в изкуството на новото време, т. е. от Ренесанса насам, преобладава първата. Но съотношението на посочените две възможности варира не само в културно-историческа перспектива, а и при различните жанрове и при различните твор-

чески индивидуалности вътре в границите на даден, исторически създаден тип изкуство.¹

Наблюденията, направени през последните години върху творчеството на Йовков от изтъкнати български литературоведи, ни навеждат на мисълта, че по индивидуалната си творческа нагласа писателят клони към оня вид изкуство, при който преобладава възможността за преорганизиране и преосмисляне, т. е. можем да говорим, в известни граници, разбира се, за типологически съответствия с фолклорната естетика и поетика. На един от най-добрите съвременни познавачи на Йовков принадлежи следното заключение: „Писателят спря погледа си на нещо не по-малко съществено: вечният диалог, който човек води сам със себе си в името на една по-голяма нравствена красота — не само „ние“ против „вие“, но и „аз“ против „аз“.“²

Според съветския литературовед Ю. Лотман фолклорът принадлежи към оня тип култура, който е ориентиран към автокомуникацията, към общуването със самия себе си. За осъществяване на диалога „аз — аз“ според него са необходими три условия: текст, възприет в неговото общоезиково, първично значение; допълнителна формална структура, код, чрез който се преустройват първичните значения на текста; странични асоциации, от най-общи до най-лични, които чрез кода се вмъкват и обогатяват значението на първичния текст. Ролята на код могат да изпълняват различни видове формални структури, които са толкова по-подходящи, колкото в по-голяма степен представят не съобщение за някакво събитие, а схема за организиране на съобщението. Поради това за тази цел са особено подходящи музиката и митът.

В тази връзка е интересно и заключението на Искра Панова: „Всички тези „ритъм“, „темпо“, „музика“ на разказа, за които говори Йовков, са му важни не сами по себе си, а защото му осигуряват, така да се каже, основата, в която той ще вътква вътъка на повествованието, защото са онази постоянна величина, онова предварително дадено му и ритмически и емоционално организирано цяло, вътре в което ще се раздипля разказът и което поради това му помага да постигне „едно единство, една хармония на творбата в композиция, в образи, в изрази, в общ ефект“.³

И така случаите на използване на фолклорни произведения в разказите на Йовков ни поставят пред една доста сложна картина от гледна точка на диалога „аз — аз“. Видяхме случаи, в които писателят изобразява функционирането на фолклорните текстове предимно като код, и то така, както го е наблюдавал да става в действителността („Вълкадин говори с бога“, пословиците в „Баща и син“, „Индже“). Видяхме и случаи, в които фолклорният текст действа предимно като код за героите и за разказа като цяло („Стари хора“, „Мора“, „Кошута“, „Баща и син“, „Среща“). Видяхме случаи, в които фолклорният текст действа предимно като съобщение за героите („Юнашки глави“, „По жицата“) или за писателя („Божура“, „Индже“).

Неслучайно навсякъде употребяваме думата „предимно“. По принцип фолклорният текст притежава необходимите качества, за да може да се използва като код, но начинът, по който „работи“ в Йовковите разкази, не може да бъде наречен само код. В него елементът на съобщението винаги остава достатъчно жив. Но все пак писателят проявява подчертана склонност към използването на фолклорни произведения като допълнителни структури за преустройство значенията на текста.

¹ Интересна теоретическа разработка на тези проблеми намираме в статията на Ю. Лотман. О двух моделях коммуникации в системах культуры. — В: Ученные записки ТГУ. Тарту, 1973, вып. 308.

² С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1968. с. 18.

³ И. Панова. Цит. съч., с. 155.

Преди да завършим, ни се ще да отбележим още една типологическа успоредица между Йовков и фолклора. Известна е смисловата отвореност на фолклорните произведения — мотивът дава възможности за различно осмисляне от слушателя, което се отразява в разликите между песните, варианти на един и същ мотив. Преосмислянето може да доведе дори до смислово противоположни варианти на един и същ мотив (например „вярна“ или „невярна Груйовица“ и мн. др.). Йовков според И. Панова в своите разкази „не обича окончателно затворените врати, безвъпросните ясноти, веднъж завинаги решените въпроси. Не вярва на окончателността им. (. . .) „От какво се излекува добитъкът — пита се Галунка, — от дъжда ли, от лекарството на ветеринара ли или от новия огън на ходжата“ („Нов път“)“¹ „Не си отговаря нито тя, нито Йовков. Читателят и тука остава сам да реши кои са причините на съвпадението, ако намери това за необходимо. За Йовков е достатъчно, че то излъчва внушение и му създава определено единство.“¹

Известна е и „отвореността“ на фолклорните творби в композиционно отношение. Една песен може да свърши там, където в друга песен е средата, едни и същи герои се явяват в различни фабули и в различно място по отношение на фабулното действие, същото важи и за отделните мотиви. В резултат от това отделната песен не съществува сама за себе си, а в много по-широк смислов контекст. Още по-силно изразена е композиционната „отвореност“ при народната проза. Не напомня ли това характерното за Йовков свързване на разказите в цикли, явяването на едни и същи герои в различни по важност роли в разказите от цикъла?

Струва ни се, че тук можем да говорим за смислови и формални следствия от диалога „аз — аз“. Фолклорът оставя всеки естетически консуматор да сравни действителност и фолклорна творба, да размисли и преосмисли творбата, да достигне до своите изводи и ако може, да ги отрази в текста на варианта, а ако не може — запазва ги за себе си.

Йордан Йовков също не казва последната си дума. Той сякаш внушава на читателя — нещата съществуват, аз ги наблюдавам, така ги виждам и мисля върху тях, ти също ги виждаш, сравни ги с това, което аз съм видял, и също би могъл да помислиш върху тях. И едно от средствата за постигане на това внушение е използването на фолклорни произведения. „Отвореността“ на Йовковите разкази в смислово отношение е може би едно от обясненията на непрекъснатия читателски интерес към тях.

¹ И. Панова. Цит. съч., с. 332—333.