

БЕЛЕЖКИ КЪМ ПОЕТИКАТА НА ЕЛИН ПЕЛИНОВИЯ РАЗКАЗ

Радосвет Коларов

На художественото творчество и на неговите резултати по принцип е прието да се гледа като на свръхсложен обект — за това говорят названия като „микрокосмос“, „художествен свят“, използвани като характеристики дори на отделно взета творба. Но има писатели, чиято сложност личи още на пръв поглед, сама предлага ориентири за своето дешифриране. От тези писатели е например Йордан Йовков. В неговия художествен свят критикът навлиза, срещайки непрекъснато противодействието срещу едно повърхностно, привикнало към стереотипа на най-лекото съпротивление движение. Заплетеният синтаксис на фразата и по-нататък заплетеният синтаксис на повествователните единици, обръщането на временната последователност, отделянето на развойните линии на образа от развоя на сюжета, отказът от фабулната занимателност и пр. — това са все до голяма степен предварителни препятствия, „червени сигнали“, мобилизиращи вниманието и проникателността на критика — в търсенето на истини и ценности под видимостта на нещата.

От противоположния тип писатели е Елин Пелин. В неговия художествен свят критикът се движи с измамваща лекота — подмамен от противоположна сигнална система. Логическата разчлененост на фразата и ясният синтаксис на повествователните единици, еднопосочното развитие на сюжетния ход, детерминираността на ставащите неща¹ — от социалната обусловеност на събития и характери до мястото и ролята на природната и предметната обстановка — всички тези характеристики, обратно на случая с Йовков — са не спъйкамъни, а ускорители в прекосяването на художествената територия на неговите творби. Но лекотата на прекосяването има и своите отрицателни страни. Тя отнема на критическата мисъл предварителния тонус в преодоляване насрещното движение, съпротивата на обекта. Към тази лека проходимост, обусловена от посочените по-горе признаци, се прибавя експресивният ореол на тематичното му съдържание, лъхът на „народностното“, „шопското“, „неподправеното“ като жизнен материал и жизнена позиция на героите и автора. И на трето място се присъединява портретът на самия писател като тип творческа личност — с шопския му манталитет на прозаично-скептично отношение към тайните на собственото творчество, с лука-

¹ Посочените характеристики на Елин Пелиновата поезика и съответно „обратните“ характеристики на Йовковата поезика са проникновено изследвани от Искра Панова в книгата ѝ „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“. С., 1975 г.

вото му недоумение пред „вечните“ проблеми и стилови съвършенства, откривани от критиците в неговите творби.

И в резултат на всичко това някак естествено смътно или по-явно се оформят представите за „класическата яснота“, „простота“ и „неподправеност“ на Елин Пелиновия стил.¹ Подобни представи — като се абстрахираме от оценъчното им съдържание — понякога парализират движението към аналитично изследване с хитроумната презумпция, че „простотата“ и „неподправеността“ са самообясняващи се характеристики и за тях няма какво повече да се говори; или завъртват изследването в тавтологичния кръг на констатациите, от типа на „Елин Пелин е такъв майстор-сладкодумец, че в думите му нищо не може да се промени“, „нещата сякаш сами говорят за себе си“.

Зад сладкодумството и художествената простота обаче стои структура, която е неимоверно сложна. Това е едната страна на въпроса. Другата страна е, че колкото и сложна, тази структура може и трябва да бъде изследвана. За читателя е достатъчно да остане в сферата на цялостното впечатление, на непосредственото изживяване на художествените явления като „майсторски, великолепно написани неща“. За критика обаче това е недостатъчно; необходимо е той да разлага най-общото си оценъчно съждение, за да обясни, експлицира механизма на художествените ефекти; да преминава, както се казва във физиката, от интегративния (цялостност и неразчлененост на възприятието) към квантуващия, дискретизиращ (разлагащ общото впечатление на съставните му елементи) тип наблюдение над обекта и веднага да извършва синтез — да открива как тези елементи взаимодействуват и образуват художествената структура; да пренася — казано накратко — разговора за сладкодумството от общия, незаангажиращо-митологичен план в конкретния и рискован план на аналитичното изследване. Да се пренесе разговорът е все още лесно, трудното е той да се проведе. (Трудностите и рисковете са известни, на тях няма да се спираме.) Настоящата статия прави опит да се включи в този разговор откъм посочената му страна по-скоро като отделна реплика, без каквито и да било претенции за системност и изчерпателност, тя съдържа, както посочва заглавието, „бележки“ и има за цел да насочи вниманието към определен аспект на художественото майсторство на Елин Пелин.

Поетиката на Елин Пелин е изследвана най-вече на две равнища: на стилово „микроравнище“ (изследване на тропи, диалектизми, „народни думи“, фразеологизми, синтаксис на фразата и пр.) и на равнището на сюжетната конструкция като цяло (синтаксисът на епизодите — постъпателност, каузалност, „преливане“ един в друг (Искра Панова), различни видове повторителност, и пр. Между тези две равнища обаче остава една почти неизследвана област — текстуално затворена между функционирането на метафората или начина, по който се конструира фразата, и, от друга страна, начина, по който се осъществява архитектониката на разказа, по който се композират епизодите, разглеждани в тяхната цялостност и неразчлененост на съставки на сюжета. Става дума за строежа, в същност на самия епизод, на относително самостоятелната като структурно и функционално единство и тип образност повествователна единица — на онзи отрязък от текста, който е по-голям от изречение и най-често се побира в един абзац. Това е пространството, в което се чувствава — и тук е същността на интересувания ни проблем — пулсът на Елин Пелиновия разказ. Смисълът на последната фраза като цяло и на нейния субект в частност, поставената в разредка и нямаща репутацията на научен термин дума „пулс“ изисква по-специално обяснение.

¹ Срв. например оценката на Ал. Балабанов: „езикът на Елин Пелин е съвсем прост, естествен говор“. (Из поезията на Елин Пелин. — В: Сборник Елин Пелин. С., 1922, с.24.

Безспорно е, че онзи комплекс от характеристики, който оформя впечатлението за Елин Пелиновия стил като тип повествование — спрятане на една мисъл с друга, интонационно-речево движение, ритъм, „авторски глас“ и пр., не може да бъде уловен на равнището на отделната метафора или епитет, или на отделната фраза. От друга страна, този комплекс от характеристики „потъва“, сменя се на равнището на архитектониката, когато се разглеждат най-общите принципи на изграждането на разказа. Между трептенето, „осцилирането“ на отделната метафора и между крупните форми на движение, изразявани с определения като „събитийност“, „движение на разказа, целеустремено към развързката“ и пр. в посоченото вече пространство на епизода, на повествователния фрагмент действуват, в повечето случаи скрито за око, сложно преплитачи се структури, групиращи по принципа на контраста и паралелизма — съединяване на противоположностите, раздалечаване на сходствата — различни по характер — смислови, семантико-стилистични, синтактико-интонационни, звукови елементи. Флукуациите на тези елементи пораждат своего рода вълни с различна сила и дължина; взаимодействувайки една с друга, те изпълват пространството на текста със сложно, разнопосочно движение — там, където на пръв поглед изглежда, че писателят просто е редил нещата едно до друго по най-„естествения“ и „нормален“ ред, без каквито и да било хитрости и хватки, свързвайки вътрешно неподвижни езикови блокове. . . . Картината на това движение — всеки път различна — създава своеобразен ритъм и пулс на повествованието; в една или друга степен това е характерно за всяко значително художествено произведение изобщо; у Елин Пелин обаче тази динамика получава специална дозировка и съответно функции. Тя може да бъде открита — както е логично да се очаква — в речта на героите, при словесните престрелки, като гъвкавост, „пулс“ на диалога и, разбира се, в събитийните, в тесния смисъл на думата динамизиращи сюжета сегменти — в действията, жестовата характеристика на героите, но и в наглед най-монотонната, статично описана природна картина.

В това отношение за пример може да послужи началото на разказа „Задущница“. Критиката многократно е насочвала вниманието си към този може би най-диалектически изграден разказ в българската литература, отбелязвайки неговата естетическа противоречивост, „смеха през сълзи“, сблъсъка на комично и трагично, социална обреченост и виталност, сблъсъка вътре в диалога — като логическа непоследователност в репликите на героите, създаваща комизъм, сблъсъка, от друга страна, между комизма на случката и величаво разгърнатия се скръбен пейзаж, издигащ анекдота в по-висока духовна, идейно-естетическа сфера (особеност, задълбочено разкрита от Искра Панова). Тези явно намерени противоречия (без тяхното отчитане е невъзможен адекватният художествен прочит на разказа) са улавяни обаче предимно в най-общата им функционалност, като сблъсък на различни, цялостно разглеждани структурни дялове на разказа със съответните последици за художественото цяло; този сблъсък обаче не е изследван в неговата микродинамика — в понякога не така очебийните противоречия, сцепления и взаимопрониквания на различни структурно-семантични пластове в пространството на един и същ текст. Разбира се, сложната многопосочна конфликтност на разказа се разкрива постепенно и все по-пълно в хода на сюжета, затова е необходимо общият поглед върху съставките на разказа, поразително е обаче, че тази конфликтност — в целия ѝ полифонизъм — се разкрива още в първите няколко изречения, в началната сцена на гробищата, застинала на пръв поглед неподвижно в своето непроницаемо униние и монотонност. В тези няколко изречения, в интегрираното пространство на природа — предметна обстановка — персонажи като в кръстовище се събират най-противоположни естетико-оценъчни и стилови

характеристики: спиритуално — материално, литературно-възвишено — разговорно-принизено, естетически издигнато — грозно; безцветно, студено — пъстро, витално; тъжно — смешно. . . При това не просто се събират и стълкочват, но образуват определено вълнообразно ритмично движение, което като мъртво вълнение раздвижва пластове под повърхността на наглед неподвижното, хомогенно словесно пространство на текста. Нека се опитаме да уловим вълните на това ритмично движение. Ето самото начало:

„Мъглив и влажен есенен ден е сподавил малкото селце. Ситен дъжд непрестанно ръми и рони последните жълти листа на оголените тополи, които стърчат край старата черквица, печални и тъжни като вдовици.“

Би могло да се каже — при опита да се улови синтетично-образно общото състояние на тази картина (сама по себе си цялостно излят художествен къс), че от нея струи тиха, възвишена скръб. Тя се носи от всички елементи и детайли на картината — и от астенично-меланхоличния емоционален ключ, в който са персонифицирани природните явления (денят е „сподавил“ малкото селце, тополите стърчат „печални и тъжни като вдовици“), и от меланхоличните чувства, които поражат сами по себе си природните явления (монотонно ръмещ дъжд, мъгла, листопад), и от коннотативните признаци (експресивно-оценъчни семантични „обертони“ — „тленност“, „обреченост“, „неотвратимост“ — в епитети като **старата** (за черквица), **последните** (листа), **непрестанно** (ръми), и от деминутивните форми на **черк-вица**, **сел-це**, създаващи не толкова интимност, колкото впечатление за безпомощност, „смаленост“ на човешкия микросвят пред неумолимите и строги природни сили.

Всичко в тази картина е спиритуализирано, максимално изведено от своя предметно-материален план. Денят е сподавил селцето — обобщено абстрактно срещу обобщено абстрактно; черквицата е символ на „отвъдното“, нетленното, тополите са одухотворени (сравнени с вдовици), освен това са оголели и продължават да оголяват (губят листата си), а листата се ронят в синхрон с капките на дъжда (появява се скрито метафората „плача на листата“) — стъпка по стъпка предметът се дематериализира пред очите ни, за да остане само символът, еманципираното му духовно съдържание.

В съответствие с посочената семантика картината се развива в системата на литературно-„поетичния“, „висок“ стил — като лексика — „сподавил“, „рони“, „печални“, като фразеология и образност — „оголелите тополи“, „печални и тъжни като вдовици“, като тип интонация — широко разгръщаща се, със забавен темп фраза, обилна на епитети, синонимия в непосредствено съседство („печални и тъжни“), най-сетне като „звукоспис“ — звукова хомофония, спояваща определени части от текста в звукови вериги, имитиращи сякаш монотонията на равнището на семантиката, непроницаемите вериги на тихия ръмещ дъжд — **непрестанно ръми и рони** — р-нн-р-м-р-н, последните жълти листа на оголелите тополи — ле-ли-олели-оли; които стърчат край старата черквица — к-ст-рч-кр-ст-р-ч-рк.

Налице е картина със своя логика, стил и образност, свързани в нерушимо художествено единство; тя поражда определена художествена установка в съзнанието на читателя (така да се каже, първо запознаване с „правилата на играта“); следва инерцията, дешифрирането на новия текст с помощта на известните вече правила. Читателят е готов да продължи, но го чака изненада.

Ето непосредственото продължение на текста: „Разградените стари гробища пред черквата са пълни с жени, които безразборно се щурат нагоре-надолу, печални и сериозни.“

Писателят продължава да описва едно и също пространство (може да приемем най-много, че той леко измества ъгъла на описанието — показва онова, което е от другата страна на черквата). И нещо повече — демон-

стративно сближава това изречение с предшестващото го посредством епифора — завършвайки го със същата по тип синтактична конструкция — вметнат атрибутивен израз, — в който повтаря, от друга страна, първия от двата епитета: „... печални, и тъжни като вдовици“ — „... печални и сериозни“. Връзката тук не е самоформалноструктурна, налице е фактически възплъщение, материализиране на подобие (simile) в плана на сравнението от предишното изречение: „тополи... печални и тъжни като вдовици“ — „жени... печални и сериозни“. Тополите-вдовици се превръщат в жени-вдовици! Но оттук нататък и по-точно още тук, в това подобие се извършва една поразителна трансформация. Сякаш се превърта някакво реле в художествената система и преклочва едновременно всички досега разглеждани характеристики, заменяйки ги с противоположни. Изречението, „маскиращо се“ като органична част от досега разглеждания текст, рязко се обръща против него.

В спиритуалното навлиза материалното, което, без да е предметно детализирано (картината е уловена в общ план), не се стреми да се освободи от своята веществена обвивка. Показани са гробищата в тяхната материално-битова автентичност — те са „разградени“ и са „пълни“ — „пълни“ със забележителна безцеремонност се противопоставя с имплицитно съдържащата се представа за обемност, телесност на неколкото пъти преди това обезпелтяване образа на тополите; самите жени, както беше отбелязано, представляват материализация на лишените от статута на персонажи, идеални образи на вдовиците в сравнението вдовици-тополи. Но материалното в това изречение е същевременно и естетически принижено. Гробищата, освен че са стари, са „разградени“, жените „се шурат безразборно нагоре-надолу“. Реликвено-траурното като предметна обстановка и като поведение на персонажите отсъства. Нещо повече — то е заменено с „антиреликвено“ и „антитраурно“ — рушене и занемареност, от една страна, и суетливо, безсмислено движение, от друга. И е принижено не само семантично, но и стилово в неперпетуирано-разговорни изрази като „пълни с жени“, „безразборно се шурат“, режещи слуха след изрази като „сподавил“, „печални и тъжни“. Каква разлика между преизпълнения с духовно съдържание образ на тополите-вдовици с тяхната тиха печал, ронещи като сълзи последните си листа, стърчащи сякаш на стража край старата черква и суетния на шуращите се безразборно нагоре-надолу жени! При това във втория случай (при образа на жените) е запазен същият динамичен рисунок — монотонност, повторемост на движението („нагоре-надолу“ съответствува на непрестанното ръмене и ронене на листата), но, както се вижда, отново естетическата му характеристика е коренно променена. Природата и човекът в този паралелизъм сякаш се разминават. Те се опитват да се слеят в единството, но това единство, едва започнало, се разпада, превръща се в противопоставяне.

Може да се каже, че това изречение вътрешно „минира“ повествованието от предишния пасаж и обърква за момент „правилата на играта“. В последния момент обаче, в момента, в който манифестира разглеждания вече паралелизъм, завършвайки с изрече „печални и сериозни“, писателят уталожва, успокоява напрежението, опитвайки се сякаш да реабилитира първоначалния стил на повествованието.

Следващото изречение — „Тоя ден е посветен на душите и всеки слива своята скръб в общата скръб на покойниците“ — е на свой ред отрицание на токущо разглежданото и представлява рязък поврат към първото изречение на разказа. Структурен сигнал на това възвръщане е анафоричното повторение: „Мъглив и влажен есенен ден...“ „Тоя ден е посветен...“ Повествованието се възвръща, издига отново от материално-предметния план на изображението (картината на разградените гробища) в спиритуалния (плана на психологическата характе-

ристика); при това загребва още по-надълбоко и назад (в сравнение с първото изречение) от конкретно към абстрактно, от общо към всеобщо, от спиритуализиране на предметността — към „чиста“ спиритуалност, от ниско към възвишено. Фигуративно казано, сякаш рекуширайки ъ стила и образността на предишното изречение, вълната на повествованието се оттегля далече назад, зад отправната точка на първоначалния тласък. И наистина, докато в първото изречение денят е темпорално, метеорологически и локално конкретизиран (задушницата в еди-кое си село, в еди-коя си година), в последното се визира изобщо религиозното предназначение на този ден извън всякакви конкретни граници („Тоя ден е посветен. . .“, „всеки слива. . .“, „общата скръб“). За разлика от първото изречение, където все пак присъствуват църквата и тополите, това изречение е изцяло освободено от каквато и да е материалност и предметност (вж. именните названия „ден“, „скръб“, „душите“, „покойниците“; предикатите — „е посветен“, „слива“ (в метафоричната му употреба на „духовна съпричастност“). Същевременно се възвръща „високият“ стил, обхващайки по-голяма лексикална маса: „посветен“, „душите“, „слива“, „скръб“, „покойниците“ (по-нататък ще срещнем в откъдния стил думата „умрелите“). И още нещо — първичният семантичен признак на глагола „слива“ (макар и замаскирано) приобщава изречението към „ликвидната“, „флуидна“ среда на началния отрязък на разказа, кореспондирайки с „влажнен“, „ръми“, „сподавил“.

Би могло да се каже, че временното неравновесие, създадено с фразата „Разградените стари гробища. . .“, е окончателно възстановено, че това е временна провокация от страна на автора: поразклатеният ореол на сцената на гробищата е върнат на мястото му — преминаването на писателя към „вътрешна“ психологическа гледна точка (сливане с героите) с тяхната мъка, вливаща се в широкото море на човешката скръб, отчасти реабилитира „безразборното шуране“ на жените от предишното изречение. Изобщо третата фраза е „наместена“ в контекста на заграждащите я изречения; тя е променила частично значението си, поразместила е от друга страна околните пластове, образът се е усложнил; цялото това сложно прегрупиране значението и връзките на всички елементи на текста обаче завършва с надмощието на „възвишеното“, спиритуално лице на задушницата. Установката на читателя, леко модифицирана, е възстановена. Той продължава по-нататък. Писателят обаче сякаш издевателствува над гъвкавостта на читателското възприятие, над възможността да динамизира „установката“ му. След двойното отрицание за трети път се превърта релето в художествената система и. . . ето продължението: „Старите изкривени и зеленияли каменни кръстове са украсени с китки от сухи есенни цветя. По обезличените и буренияли гробове са сложени на пъстри месали хляб и колива.“

Това е ново отрицание, възвръщане на повествованието назад към другото — грозното, деспиритуализирано, материално-веществено, стилово принижено лице на задушницата — към „разградените стари гробища“. И отново това възвръщане е структурно маркирано — чрез изтегляне в предна позиция, в субектната част на фразата епитета „старите“: „Разградените **стари** гробища. . .“ — „**Старите**. . . кръстове“. И отново, както при първото връщане при сблъсъка със съседната фраза, първоначалните характеристики се задълбочават (повествователната вълна се връща назад и загребва отвъд мястото на първоначалния си тласък); амплитудата на вълнообразното движение нараства, контрастът между съседните текстове отрязъци се изостря: докато предишното изречение „Тоя ден е посветен на душите. . .“ се развива изцяло в плана на духовното, проявяващо се като абстрактно и всеобщо, то последните две изречения се развиват изцяло в плана на материално-битовото, проявяващо се като конкретно и единично — от общата картина на гробищата (срв. преди

това „Старите разградени гробища. . .“) се преминава към описанието на отделни предмети: гробове, кръстове, китки цветя, месали. При това веществеността на тези предмети е подчертана от множество епитети, улавящи ги от различни страни — откъм тяхната форма, цвят, материал, функционалност. Интересно е, че тези характеристики с двойна сила деспиритуализират така нарисуваната картина. От една страна, още повече се сгъстява експресията на отрицателно-оценъчния план, в който се развиват характеристиките на самите мемориални обекти — „изкривени“, „зеленясали“ (кръстове), „обезличени“, „буренясали“ (гробове); тази естетическа принизеност е отрицание на спиритуалното — като нахърненост на възвишено-реликвеното значение на обектите — запустялост, забрава, недостатъчна почит към паметта на починалите и пр. От друга страна, ритуално-битовите предмети, поставени на гробовете, се опитват да влязат в естетическа корелация с тях — „зеленясалите“ кръстове са „украсени“. . . с китки цветя; на „о б е з л и ч е н и т е“ гробове са поставени „п ъ с т р и“ месали. Тази корелация обаче не е естетически едномерна и не е просто сблъсък на красиво с грозно и още по-малко е компенсация на грозното с красиво. Защото очевидна е стилистическа несъобразност на съчетанието „украсени кръстове“ (при звуковата му експресивност) — каменните (отчуждени във „възвишената студенина“ на своя материал и в реликвената строгост на функцията си) кръстове не подлежат на украса, на „разкрасяване“. Противоречието е стилистично, но то не е случайно изпуснато, то бие в целта. По същия начин пъстрите месали не могат да променят естетически обезличените (обезцветени) гробове. Налице са две функционално, етико-естетически непроницаеми категории предмети. Ярките петна на месалите и цветята не заличават грозотата на кръстовете и гробовете, а тя, на свой ред, не им пречи; грозотата и пъстротата от две различни страни атакуват спиритуално-траурното. Видяхме в първия случай как. А във втория — тези ярки петна (по-късно ще се появят и „писаните“ божигробски лъжици) са отрицание на спиритуално-траурното, на идеята за смъртта в друг, етико-философски план, като рудиментарен израз на неизкоренимия страх на живите от собственото им обезличаване и забрава, като символ на несломимата виталност и оптимизъм — при всички трупаци се отгоре им социални и природни бедствия — на хората от народа, на Елин Пелиновите селяни в частност. . . И в този самозащитен рефлекс и стилът за трети път се променя — отдалечавайки се от литературно-възвишената лексика и обрати и влизайки „под кожата“ на разговорно-диалектната реч на героите — „зеленясалите“, „колива“, „месали“.

Очевиден е ритъмът, в който се движи повествованието и който все повече усложнява художествените измерения на изобразяваната картина. Този ритъм и това усложняване не спира дотук; така както от общата картина на разградените гробища писателят преминава към описание на отделни нейни детайли, така в непосредствено следващите редове той конкретизира показания в началото общ план на персонажите (безразборно шуращите се край гробовете), разчленявайки го на отделни лица — поп Серафим, бае Тодор клисарят, учителката, жените, учениците, луд Христо. Близнаците на поп Серафим носят чувал, „който бае Тодор клисарят усърдно пълни с порязаници“. Тук в думата „усърдно“ трепва първата усмивка на разказа: комизмът постепенно си пробива път, отначало замаскирано, чрез използвания досега многократно похват на сближаване, успоредяване на неща и действия — този път предизвикващ усмивка — поради своята неуместност или породеното впечатление за автоматизъм, механичност на повторението: „Побелелият поп Серафим с кадилница в ръка бърза от гроб на гроб и сърдито се кара на жените.“ „Под схлупения сайвант на черквата. . . префуняла от студ учителка. . . сърдито кряска на немириниците.“ И по-нататък същият паралел между жените и децата:

„Жените разнасят жито с писани божигробски лъжици и току викат:
— На — па кажете бог да прости!

Децата подсмърчат, протягат ръце едно през друго и едно през друго викат:

— Бог да прости! Бог да прости“

Този все повече настъпващ комизъм се сблъсква с все по-драстичното разгръщане на отрицателно-естетическия план в описанието на героите, в подчертаването на грозното, принизеното във външния им вид и постъпките им, демитологизиращо, дори пародиращо светостта на религиозния празник — подсмърчането на децата, мъкненето на чувала с порязаниците, кряскането на учителката — дълга, тънка и суха мома, за да се стигне в края на картината до просещите сирачета и прозиращите през скъсаните поли на палтото посинели меса на луд Христо. Една картина на селска мизерия и нищета, която, борейки се и противопоставяйки се в плана на художествената образност и стилистика със спиритуалната възвишеност на задушницата, в същност в един по-широк идейно-естетически и емоционален план се съединява и взаимно допълва с нея — като прибавя към леката и конкретно неадресирана меланхолия и тъга, породена от религиозния празник, конкретната болка и тъгата за героя — социално неоправдания, бедстващ човек от народа и като същевременно се самопародира от избликвания отвътре комизъм и „самовзривява“ от напирашите отвътре жизнени сили за нови и нови опити да се излезе извън болката и самотата.

Тези сложно преплитачи се и взаимно отричащи се значения и стилове, разгледани досега във вълнообразното движение на повествованието, се резюмират в последното изречение на тази първа сцена-интродукция, ефектно разполовявайки го надве:

„И над цялата тази печална картина, потънала във влажен и мъгляв въздух, пропит с тънка миризма на восък и тамян ↔ се носи неразбран и суетен шум, сред който ясно и монотонно се чува дебелият глас на свещеника.“

Сблъскват се отново — вече в рамките на едно изречение — двата типа образност, естетика и стил: в безплътната спиритуална атмосфера, носеща се като мъгливина, в която предметите „потъват“, губят очертанията си, се връзва суетният и неразбран шум на деня, който в края на краищата — това постепенно ще внуши авторът — е като всеки „божи ден“, изпълнен с грижите за насъщния; в пропития с тънка миризма на восък и тамян въздух дисонантно се връзва, свивайки ефекта на „богомолното“, дебелият глас на свещеника. . .

Оттук нататък ще се появи Станчо с тънките си, увиснали мустаци, умислено разнасящ жито за „бог да прости Божана“, ще излязат на авансцената и другите централни персонажи, сюжетът ще тръгне в типичния за Елин Пелиновите разкази темп и по неумолимата тяхна логика. И същевременно показаните във възела на противоречията характеристики от началната сцена ще се разгънат, тръгвайки в самостоятелни линии: едва доловимото смешно ще се развие в явния, незавоалиран комизъм на ситуациите и диалога, възвишената тъга на природата ще се развие и задълбочи — скрито загатнатият плач на тополите ще премине в явен плач на стичащия се от черковните стрехи дъжд; естетически принизеното ще продължи в крпките на Станчо и в дрипите на Богдан просяка, студенината на каменните кръстове и времето ще се засилва — учителката ще отведе настръхналите деца. Стоилка ще държи ръцете си, мушнати в пазухите на кожухчето, префуняла от студ, от друга страна, топлите багри на цветята и пъстрите месали ще продължат във „фитилчетата“, които хвърля с очите си същата зъзнеща Стоилка; ненадломената човешка жизненост и оптимизъм също ще нарастват, за да доведат до сюжетната развръзка и събитие то на разказа. . . Това, което в случая е важно за нас, е, че читателят е

подготвен за този „контрапунктен“ строеж, получил е ориентири за тази всепроникваща диалектичност на разказа, моделираща в същност диалектиката на самия живот — подготвен от разгледаната вече интродукция, където разгледаните линии са още първоначално преплетени и органично свързани в словесната тъкан на повествованието.

* * *

И тъй там, където на пръв поглед изглежда, че писателят „просто е описвал“ една картина (гробницата на задушница), като е редил детайлите в случайна последователност, тъй както му падне на перото („само че майсторски!“ — както биха направили уговорка някои критици), се разкрива описаният ритъм на повествованието, неговият специфичен модел, опровергаващ случайността, имплицитната структурна аморфност на това описание и, от друга страна, обясняващ в какво се състои прословутото „майсторство“. И същевременно разкритата вътрешна структура на епизода се оказва — както се опитам да обясня — целесъобразно свързана с художественото цяло, представлява етап в овладяването на цялостната идейно-художествена структура на разказа.

Не става дума, разбира се, за някакъв универсален модел, гарантиращ художествеността във всички случаи — всяко повествование си има собствен „пулс“ и собствен ключ, с помощта на който той може да бъде уловен. Не е задължително например повествованието да се люшка в амплитудата между полюсни естетически характеристики на описваните обекти, нито да мени своя стил или да преминава от един тип движение към друг с помощта на структурни жалони като анафората или епифората. . . И все пак моделът съществува, макар и друг; ритъмът, макар и друг, огъва словесното пространство на текста; и ритъмът на това словесно пространство, макар и по друг начин, се оказва свързан с ритъма на художественото цяло. Пример в това отношение може да ни даде цитираният по-долу начален пейзаж от разказа „Край воденицата“.

„Слънцето бе заседнало зад сините далечни планини на запад. Там се губеше вече последният кървав багрец и полака-лека се открояваше във вечерната дрезгавина, дълбок, лазурен и безкраен. Угасна жежък летен ден и лека вечерна хладина повя над земята. В полето нейде, отдалечено и тъжно, се вдигна до възбог последният ек на жална жътварска песен и замря. Вечерният здрач бавно и неусетно потъмня. В небесата една след друга затрепкаха светли звездици. В близкия вир закряхаха жаби и в чудната вечерна тишина някак успокоително и мечтателно трепна челиченият ек на дружната им песен. По пътя над воденицата за към село заглъхна шумен смях и говор на жътвари. По кривата пътечка въз реката мерно задрънка клопотарче.“

След прочитането на този текст едва ли ще се намери читател, който да отрече, че това е великолепно, майсторски нарисувана природна картина; на критика обаче предстои да отговори на въпроса, а как е постигнато това впечатление, а как и защо е построена тази картина. Вече е ясна безплодността на опита да се отговори на този въпрос посредством описателно-инвентаризиращия подход, достигащ до откриването на набор от отделни дискретни единици — изразни средства — епитети, метафори и пр. Няма да помогне в дадения случай и откриването на отделни, превъзходно намерени от писателя сами по себе си детайли-изрази като „последния кървав багрец“ или „се вдигна до възбог последният ек на жална жътварска песен“ и пр. Защото е необходимо да се намери — както беше посочено по-горе — не статиката на отделните елементи, а движението в словесното пространство, принципите на неговата организация. Предстои да се открие с една дума

художественият модел на този текст, който в дадения случай е по-трудно видим, изплъзва се при опитите да бъде уловен.

Тръгвайки по пътя на анализа от своето цялостно впечатление, критикът вероятно би отделил в него две съставки — една, свързана с пространствения континуум на картината, другата — с движението на елементите, които я изпълват. Критикът вероятно би казал, че тази природна картина създава особено впечатление за обемност, въздушност, прозрачност и, от друга страна, за вълнообразно разгръщане на приливи и отливи, вибрации, пулсиране.

Един бегъл анализ на семантиката на текста веднага установява обективността на първата характеристика — пространствената обемност на картината, нейната дълбочина и височина: Слънцето е заседнало „зад“ (първа степен на отдалеченост) „далечни“ (втора степен на отдалеченост) планини; кървавият багрец чезне „дълбок, лазурен и безкраен“; жътварската песен звучи „нейде, отдалечено“, нейният последен ек се вдига „до възбог“; прозрачността на въздуха допълнително раздалечава пространствените рамки — в дълбочина и височина — багрецът на залеза „се откроява“ зад далечните планини, на небето затрепкват „светли звездици“.

Тази протяжност на картината допълнително се увеличава от характера на елементите, които я запълват, и от начина на тяхното композиране. Едно вглеждане в текста показва, че в същност първата част на картината е запълнена с природни реалии, които са „не“-предмети — отдалечени очертания на релефа, астрални явления (слънце, звезди), въздух (хладина, здрач). Във втората част на текста се появяват в преден план предмети, животни и хора. Те обаче не се появяват зримо, тяхното ситуиране не е самостоятелна цел на изображението (не е логически предикат), а е локализация на техните звукови изяви; те не се виждат, а звучат на различни гласове — воденицата шуми, звънчето на магарето дрънка, жабите крякат, жътварите разговарят и се смеят, а преди това се е чула жътварска песен. Това е звук „зад кадър“ и само звук — неговите носители — логически субекти — не получават никакви други определения, те остават езиково единствено на равнището на субстантивната форма — **жаби, жътвари, клопотарче, воденица** — срв. срещу това в първата част **последния кървав багрец, жежък летен ден, вечерният здрач, светли звездици**. Това невидимо присъствие на живи същества и предмети по своеобразен начин „дематериализира“, изпразва пространството на картината и субективно увеличава нейните размери, за да останат само нейните „въздушни“, астрални рамки и удължената траектория на звука в тях — той ечи („последният ек“ на жътварската песен, „челиченият ек“ на жабешкото крякане), отдалечава се ехообразно от пространствената точка на повествователя и изчезва („заглъхна“, „замря“).

Така „изпразненото“, кътиящо пространство е раздвижено по особен начин. При едно първо разглеждане на текста би могло да се каже, че движението е еднопосочно — картината се развива във времето, и то чрез преливането на едно състояние в друго в строга хронологическа последователност — в първото изречение е показан залезът в описателна конструкция, чийто субект е „слънцето“ („слънцето бе заседнало“), второто вече визира последната фаза на залеза — загубването на последния кървав багрец, в третото изречение вече денят угасва (т. е. извършил се е преход от залез в здрач), в петото изречение здрачът потъмнява; в шестото затрепкват светли звездици. Междувременно в синхрон с третата степен на свечеряването е подаден звуков шрих — замирането на жътварската песен; с настъпването на вечерта (изгряването на звездите) се присъединяват с естествена мотивировка нови гласове — на завръщащите се от полето (тук се присъединява и гласът на клопотарчето), жабешкото крякане, шумът на воденицата.

Това наблюдение е вярно, но не е достатъчно. Вярно е, че картината се изменя еднопосочно — във времето, — тя просто се плъзга от едно състояние в друго, но същевременно втръ в границите на тази хронологическа еднопосочност се наблюдава друг тип вълнообразен динамически рисунок — ясно очертани колебания в интензитета на движението; може да се каже, че писателят улавя явленията не в някакво тяхно „стандартно“, константно състояние, а или в моменти на низходяща, „угасваща“ (близо до нулевата точка) или възходяща (приближаваща се до върховата точка) активност. При това тези две противоположни посоки в динамиката на явленията се редуват периодично, очертавайки в постоянната игра на промяната своеобразна синусоида на движението — редуване на приливи и отливи, върхове и спадове. **Угасва** жежък летен ден, **но** над земята **повява** вечерна хладина; **вдига** се след това **до възбог** екът на жътварската песен и **замира**. **Потъмнява** вечерният здрач, **но** на небето **затрепкват** светли звездици. В близкия вир **еква** челиченото крякане на жабите, **но** по пътя за село **заглъхва** шумен смях и говор на жътвари. Затова пък по пътеката **задрънка** клопотарче, шумът на водената се **засилва**. Едно явление преминава в друго, противоположно по динамичен тонус и качествена характеристика — издигане — падане, потъмняване — просветляване, заглъхване — засилване. Тази модулация в движението на природния свят обаче не свършва дотук. Тя продължава със забележителна последователност в границите на всяко отделно състояние. Например инерцията на този ритъм подвежда към твърде интересното противопоставяне между **губеше** и **открояваше** в характеристиката на залеза, чиято последователност, макар и дистантна, се схваща като преход от „пасивност“ към „активност“, при все че смислово те нюансират едно и също състояние. Съществува обаче един закономерно проявяващ се тип преход — във всяка дъга на синусоидата в отрязъка на върха и в отрязъка на спада — осъществяващ се като преход непосредствено в синтактичното пространство на фразата, като контрастно съчетание на нейните компоненти. Изразяващ се по-точно в натиска, който субектната и адвербиалната част на фразата оказват върху предиката, носещ основната динамична характеристика — натиск в посока, обратна на неговата собствена посока.

Така например предикатите в низходящите дъги на синусоидата („губеше“, „заглъхна“, „угасна“) се съединяват със субекти, носещи признака „интензивност“ — „кървав“ багрец, „жежък летен ден“, „шумен смях и говор“ — т. е. „се губеше кървав багрец“, „угасна“ — „жежък летен ден“, „заглъхна“ — „шумен смях и говор“. Обратното се наблюдава във възходящите дъги на синусоидата, където предикатите, носещи активното, възходящо движение („повея“, „се вдигна“, „затрепкаха“, „трепна“), се съединяват със субекти или адвербиални изрази, олекотяващи, понижаващи тонуса, „дематериализиращи“ движението: „лека вечерна хладина“, „нейде, отдалечено“, „последният ек“, „светли звездици“, „успокоително и мечтателно“, „полека-лека“, като че ли: „полека-лека“ — „се открояваше“, „лека вечерна хладина“ — „повея“, „нейде, отдалечено“ — „се вдигна до възбог“ — „последният ек“, затрепкаха — „светли звездици“, „успокоително и мечтателно“ — „трепна челиченият ек“, като че ли — „се засили“.

Във всеки динамичен връх следователно действуват сили, огъващи го по посока на спада; във всеки динамичен спад действуват сили, изтеглящи го по посока на върха. Това удвоява синусоидата, едновременно с нея се разгъва нейната обрната проекция (огледално изображение):



Какъв е ефектът на тази двойна синусоида? Това, което нарекохме модулация на движението, се удвоява — тя започва с особената подредба на глаголите и продължава скрито в пространството на фразата — като противоречие между нейните сегменти — изпълвайки текста с по-ясно или по-смътно доловими вибрации. Но тази двойна синусоида има и по-специални, и по-частни художествени функции, тя поражда своего рода двойна оптическа измама.

В картината са уловени явления, които представляват, така да се каже, „участъци на сгъстена енергия“ — жежкият летен ден, кървавият багрец, шумният смях на жътварите, но — в момента на своето изчерпване, в онова погранично състояние, когато не са извън картината, но не са и изцяло в нея — в нея бавно се „утаява“ техният резултат. Кървавият багрец на залеза се губи (а другата силна багра — на сините планини е далече), жежкият летен ден гасне, смехът заглъхва. Интересно е, че образът на жътварите „излиза от картината“ чрез два последователни хода: най-напред появявайки се незримо, само като нейн звуков шрих, а след това, лишавайки се и от звука, разтваряйки се в неговото ехо! Чезне онова, което е силата на деня — багрите, горещината, смехът. То създава впечатление за богатство и жизнена пълнота, но вече е „предистория“, заема място в спадовете на синусоидата.

От друга страна, онова, което сега се ражда и набира сили с настъпването на вечерта и нощта и се разполага във върховите части на динамичната крива, е едва уловимо (полъхът на вечерната хладина) или е отдалечено от сетивата (отдалеченият ек на песента), или има крехка, ефирна, „астрална“ структура (трепкането на звездите), или е придружено с отстъпителна модалност, разколебаваща достоверността на твърдението (шумът **като че ли** се засили!), или най-накрая е омекотено, естетически филтрирано (странната интерпретация на челичения ек“, т. е. остър, „металически“ звук, от наречията „успокоително“ и „мечтателно“).

Този ефект на сублимация на природния свят се засилва от ефекта на огромното, кънтящо, прозрачно пространство, от разгледания характер на природните реалии, към него се присъединява ефектът на визуалното отстраняване на обектите. Картината оставя впечатление за пълнокръвие, багри, населеност с предмети и живи същества, но от всичко това остава сложният ритъм на движението, приливите и отливите в едва уловимите им нюанси и преходи и — вече като сумарен резултат — естетическата атмосфера, човешки одухотвореното съдържание, носено от този ритъм и пулсиране и свързано с принципите на изграждане на образността — състоянието на хармония, светлина, мечтателност.

Тази художествена конструкция на картината (абстрахираме се по липса на място от цяла поредица по-частни изразни средства) би могла, разбира се, да бъде разгледана сама за себе си като определен тип „словесна живопис“, като относително самостоятелен художествен фрагмент. И все пак възниква въпросът, защо е нужна на разказа „Край воденицата“ тъкмо такава структура? Одухотворяване на лятната привечер, метафоризиране на природните състояния в един поетико-лиричен емоционален ключ — това може да се срещне като най-общ тип образност и стил и в други творби, и у други писатели. Но защо тъкмо тази структура на движението (разгледаната двойна синусоида) и този тип пространство, които, взаимодействайки, създават особената прозрачност и миражност на изображението (при цялата му битова автентичност и жизнено пълнокръвие), защо тези приливи и отливи, в които се появяват и чезнат нещата?

Оказва се, че тази структура не е случайна, че тя дискретно и невидимо — за един улавящ едрите контури, „курсорно“ движещ се читателски поглед — поема отговорни функции в идейно-художественото изграждане на творбата.

Разкриването на тези функции изисква бегло припомняне на идейното съдържание на разказа. „Край воденицата“ е разказ за погубените илюзии на младостта, за нещастната любов на двама млади, разделени от сиромашията. Ратаят Свилен се среща с омъжената за друг Милена, те разговарят от двете страни на плета, символизиращ социалните и психологическите бариери, издигнати между тях. В сцената има бунт срещу този ред на нещата и „греховна целувка“ (барьерите за момент като че ли са премахнати), но има и горчивина и безперспективност — срещата завършва, Свилен се отдалечава, дрънкането на клопотарчето и песента му заглъхват. Разказът представлява в същност сблъсък между спомена и реалността; градината „край воденицата“, където става срещата между двамата герои, е територия на реалността, в която споменът мъчително припламва. Съществува обаче една суверенна територия на спомена и мечтата, един етико-естетически locus, който сякаш лежи извън сюжетното време на разказа, и той съвпада с пространството на пейзажа. И тук става ясна художествената целесъобразност на „астралната“ структура на пейзажа (пулсиращо движение, максимално разтворено от своята материална субстанция), безплътното присъствие на хора, предмети и животни, едновременно присъстващи и чезнещи в един прозрачно-миражен одухотворен свят. Защото тази образна структура поема задачата да „имитира“, моделира лирико-емоционалното съдържание и илюзорността, нереалността в света на спомена и мечтата. При това не сама по себе си, откъсната от персонажите. Тази структура се оказва символично начална и крайна инстанция в движението на героя, материализиращ, така да се каже, спомена — той идва от света на природната картина и после се завръща обратно в него. И не само това — бидейки „излъчен“ от природната картина, той получава от нея освен начален тласък още и съответната траектория, изоморфна с нейната собствена структура. Героят не просто извършва преход от едното пространство в другото, а движейки се в разгледания вече ритъм на пейзажа, интегрирайки се в неговото вълнообразно, модулиращо движение — той сякаш изплува, постепенно придобива своите очертания, оформя своята физиономия и поведение и след това отново се отдалечава, „разтваря“ се, „сублимира“ в пространството на природната картина. Този двупосочен преход заслужава по-специално проследяване:¹

Образът на героя се очертава чрез последователно метонимно субституиране — започващо от външни сигнали, „индекси“ (по Пирс) и достигащо до детайлното му визуално изображение; в плана на поведението — от нулевата точка на сливане с пейзажа до кулминационната сцена в разказа.

Най-напред се появява дрънкането на клопотарчето. Този индекс е неясен, в смисъл, че имплицира изобщо някаква човешка проява (присъствието на някакъв собственик на някакво магаре, чието клопотарче дрънка), без това присъствие да е субект на мисълта и още повече да се идентифицира с присъ-

¹ Изследвайки руската билина, С. Неклюдов отбелязва „стабилната отнесеност към определено място на определени ситуации и събития. По отношение на героя тези „места“ се явяват функционални полета, попадането в които е равносилно на включването на героя в конфликтна ситуация, свойствена на дадения locus (С. Н е к л ю д о в. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской билине. Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа. Тарту, 1966, с. 42). Тук се открива нещо общо с разгледания от нас случай при цялата условност и отдалеченост на аналогията — художественото разрешение на разказа между другото получава метафоричен израз в прехода от едното в другото пространство.

ствието на някакъв централен персонаж. Просто клопотарчето се възприема като елемент на пейзажа, един от многото гласове на природната картина.

Няколко изречения по-долу обаче този детайл се отделя от общия фон, за да навлезе непосредствено в пространството, на което ще се развива действието (терена на настоящето, реалността): „Гласът на клопотарчето мерно и бавно приближи, спря на пътя до само градината.“ Това преместване е не само локално, но и сюжетно-функционално повишаване в ранг (създава хипотезата за неслучайността на детайла и ролята на субекта, който скрито присъства зад него). Следва непосредствено нов сигнал: „В тъмнината светна цигара.“ Това е зрителен сигнал, пряко издаващ човешкото присъствие, свързан с неговата собствена активност (за разлика например от дрънкането на клопотарчето), така да се каже, индекс от първа степен. Човекът остава обаче — във възприятието на героинята невидим и непознат. Следва трети сигнал-метонимия: появява се гласът на човека: „Добра вечер, Милено — обади се тихо и неуверено млад мъжки глас из тъмнината.“ Героят е идентифициран по гласа, образът постепенно се оформя чрез улавянето на дискретни, частични сигнали, отделни *pars pro toto*, съвкупност от метонимии, чиято физиономична функция непрекъснато нараства: дрънкане на клопотарче → светване на цигара → глас. Следва нов преход в „приближаването“ — очертаване на образа (и навлизане в сюжетната му роля), и то в самата сфера на звука, и този преход, това приближаване има характера на модулация (!) — промяна в интонацията и силата, „укрепване“ на гласа“, срв. ... — обади се т и х о и н е у в е р е н о млад мъжки глас из тъмнината“. И по-късно: „— Къде ходиш, какво правиш? Не сме се скоро виждали — заговори с м е л о Свилен.“

Вижда се как героят повтаря известния вече динамичен рисунък на явленията в природната картина, описвайки възходяща траектория, преход, така да се каже, от най-низката точка към върха на вълната в синусондата. Той все повече влиза в ролята си; случайните и формално разменени в началото реплики стават вече все по-лични, натежават от чувства, завиват назад и навътре към спомените. Напрежението расте; спомените все повече се разгарят; сякаш като пластична метафора на това съгъстяване на напрежението светва цигарата и осветява лицето на героя (най-после се разкрива цялостният му образ, оставащ до този момент визуално „зад кадър“: „Слабата светлина озари кръглото му русо лице, сините му очи и Милена го видя пак хубав, какъвто бе преди години, когато тъй лудо се обичаха.“

Напрежението продължава да расте, идва кулминационният момент на „греховната целувка“, в която сякаш за момент настоящето (реалността) и миналото (споменът) се сливат; съответно се сливат функционално — чрез монотонно успоредяване — и двата вида пространство:

„Свилен опна по-близо Милена и сви крепко мъжка ръка през кръшната ѝ снага. Тя се предаде на гърдите му и, както в прежни минали дни, устата им се сляха в целувка, сега вече греховна целувка. Върбите тихо и спокойно си шушнеха нещо. Воденицата глухо гърмеше. А в синьото небе звезди една до друга трептяха, непрестанно трептяха.“

Това е прастарият поетичен образен паралелизъм между човека и природата. В случая е важно това, че пейзажният фрагмент повтаря елементите от първоначалния широко разгърнат пейзаж, и то този път, тъй да се рече, „експлицирайки“ в градацията на повторението разкритите в хода на анализа конструктивни принципи на картината — пулсирането, трептенето („трептяха, непрестанно трептяха“). И едновременно с това първоначалният импулс в движението на героя достига „върхната точка на вълната“ в сюжетната му роля.

Сливането на двата художествени плана и на двата типа художествено пространство е осъществено. Но това възвръщане на нарушеното етико-есте-

тическо равновесие е неустойчиво и крехко. Реалността с различни свои елементи и на първо място с периодически повтарящия се вик на стария воденичар („Милено! Милено!) непрекъснато руши илюзията за връщането и спирането хода на времето. Наближава времето тези минути на откраднатото щастие да приключат, Свилен да се отдели от плета и да продължи своя път, функционално да се слее с другите безименни герои, с групата на завръщащите се жътвари. И наистина става така, само че героят не просто си тръгва и не просто се отдалява. Той се отдалечава, плъзгайки се обратно от „върха на вълната към спада“, чрез повтаряне конструкцията на дезинтегриране елементите на цялостния образ по посока на изчезването, „разтварянето“ в пространството на пейзажа.

— Постой — рече Свилен.

— Свилене, пусни ме, моля ти се, късно е. . .

— Не, постой!

И Свилен прескочи плета.

Следва непосредствено повторение с разместване на елементите на предишния пейзажен фрагмент:

„На небето спокойно си трептяха звезда до звезда. Мрачните високи сенки на върбите тихо си шушнеха нещо, воденицата непрестанно глухо шумеше.“

Свилен прескача плета, но любовната сцена по-нататък е отрязана; тя отсъствува от текста! Между прескачането на плета и изречението „Чак по някое време медното клопотарче пак мерно задрънка. . .“ съществува празно място, „вакуум“ в сюжетното време. Любовната сцена, която имплицитно изпълва този вакуум, минава „зад кадър“ (този път изцяло, не само визуално), разтваряйки се в сюжетното време и пространство на пейзажа, в символиката на неговата астрална образна структура („трептяха звезда до звезда“). Това субституиране на едното пространство от другото подготвя прехода на героя навън — в смълчаната лятна нощ по посока към другия locus, за да се слее отново с него и изчезне от предметната реалност на ситуацията, метафорично да се завърне обратно в спомена. И наистина — от момента на цитирания пейзаж до края разказът приключва визуално, той продължава да се развива в плана на слуховите възприятия:

„— Милено — извика пак старецът — Милено, къде се дяна?“ — зачести ядосано той, но дълго никой не му се обади.

Чак по някое време медното клопотарче пак мерно задрънка из пътя към село. В тишината внезапно екна (отново се възвръща екотът от началния пейзаж — б. м.) тиха мъжка песен (и отново с изследваното вече противоречие-модулация вътре във фразата — екна→тиха песен — б. м.) и някак странно проехтя в нощта:

Де гиди млади години,
колко се лесно минахте. . .

Гласът изви дълбоко, затрептя (отново затрептя — б. м.) тъжно, самотно и спря.“

Клопотарчето се отдалечава, сякаш за да се върне на онова място в картината, откъдето започва разказът, гласът описва една последна дъга на издигане и падане (затваряйки кръга в първоначалната структура на пейзажа) и „спира“ — в точката на мълчанието. На това място разказът завършва.

* * *

Разгледаният откъс от разказа „Край воденицата“ се оказва по-труден за анализ и като структура (с по-малко видими ориентири), и като функция (разгледания изоморфизъм между природната картина и образа

на персонажа, метафоричното дистанциране на пространството на природната картина) в сравнение с текста на разказа „Задушница“. Но има и още по-сложни художествени модели, които не само че не предлагат ориентири за анализ, но и се „замаскират“ дълбоко под видимостта на най-горния тематичен слой на повествователното движение.

Елин Пелин има едно класическо описание на сушата, първоначално предназначено за разказа „Ветрената мелница“, но използвано в по-голямата си част по-късно в разказа „Напаст божия“. В известната си беседа пред писателите по въпросите на творчеството авторът си припомня: „И аз с едно голямо старание, с писане и преписване, се мъчех да опиша сушата. И действително, там много съгъстено съм я описал, даже прекалено много (разр. м. — Р. К.) съм писал за сушата.“¹

Това изказване е интересно със своята двойствена модалност, съдържаща се в подчертаните с разредка изрази: от една страна, елемент на самокритичност и неудобство в признаването на словесното разточителство, допуснато при описанието, от друга страна, нотки на самооправдание в посочването на творческите усилия („старанието“), положени при написването на въпросния текст. Разбира се, тези колебания и противоречия в самооценката на автора са интересни за психологията на литературното творчество; в дадения случай обаче те ни интересуват, доколкото отразяват реалната противоречивост и двойственост в художествената система на текста. Действително „много съгъстено“, „прекалено много“ е описвал писателят тази картина на сушата, но и старанията му не са отишли напразно. Налице е извънредно рядък случай, когато неовладяната емоционална стихия, плеоназмът, съгъстеността на изразните средства се сблъскват с невероятно изтънен усет за структурата и за функцията на всеки неин елемент. От този сблъсък се ражда и необичайният художествен модел на описанието, който предстои да бъде открит в обширния му, претрупан текст.

„Па и друга беда настигна. Застоя се суша и като опустошителен пожар изгори всичко, изпосуши поля и посеви, извори и кладенци. Грозна тримесечна задуха се простря навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали. Цели три месеца по ясното небе се не мярна ни сянка от облаче. Слънцето от ден на ден, като напук все повече и повече се разпалеше, все повече и повече печеше. Над изгорелите поля и посеви, над почернелите угари и попуканата земя затрепера страшна мараня. Сякаш въздухът гореше и гърдите го поемаха като от някакви адски нажежени тръби. Дробовете съхнеха. Устата горяха за вода. Изпръхналите устни се пукаха до кръви.“

Нажежената природа доби печален и убийствен вид. От каменливите и голи чуки под селото и от червените ронливи сипеи по тях се носеше тежък и прижурлив лъх, като от купища разтопен метал. Чернило някакво повя от горите и душиност замени хладината им. Вадички и горски потоци, чешми и кладенци, блата и гьолища, бари и мочурища — всичко пресъхна. Добитъци гинеха за вода, изпокриха се весели птички. Тежко, с разтворени човки за прехвъркаха зажаднали гарвани и унилото им грачене разкъсваше от скръб селяшкото сърце. Щъркът замислено закрачи по изсъхналите мочури. Чучулиги, задушени от страшната мараня, падаха от висинето мъртви, с изплезени езичета, с уста, пълни с алена кръв, извряла из мъничкото, пукнато песнопойно сърчице.

Сушата като невидима дяволска птица пъдеше согнените си криле всяко облаче от кръгзора и ставаше от ден на ден по-страшна и по-убийствена. Със смъртна тъга се връщаха вечер от полето морни, изпогорели жетвари: от припламналите класове на безкрайните нивя се ронеше като дъжд изцибрено и

¹ Елин Пелин. Как пиша. Събрани съчинения. Т. X. С., 1959, с. 473.

безхлебно зърно. Из широкото, разлюляно като златно море поле не се носеше звънкият отглас нито на една жетварска песен. Мълчаливо се мяркаха там жетвари от заран до вечер. Мълчаливо се навеждаха и изправяха. Мълчаливо, като че събираха трупове на бойното поле, градяха на кръстци празните снопи и кръв капеше от сърцата им. Полето мълчеше като пусто. Само от усомтен горски крайчец нейде тихо и продължително се подемаше трогателен плач на черна вдовица или осиротяла майка и тежкият му ек, сякаш отразен от небесния купол, падаше и ударяше като с хладна кама сърцето ти.

Навред тъга и глухота, като че ли черна чума върлуваше или настъпаше второ пришествие.

След прочитането на този текст у читателя несъмнено остава впечатление не само и просто за плеонастичността на описанието, за сгъстеността на багрите и „неистовата“ по експресивното си съдържание и обхват образност; за неизбежната в подобен случай синонимия на изразните средства, но-макар и смътно — за вариационната структура на това описание, за неговата цикличност.

Писателят е не само и просто разточителен — той е натрупал художествен материал, който би стигнал за няколко природни картини; безпогрешният му художествен инстинкт му подсказва обаче, че не може да използва този материал безразборно и аморфно, натрупвайки един до друг сходни по функцията си елементи, безразборно дублирайки и повтаряйки. Той е писател, който владее изкуството на преходите, връзките между нещата, дозирането на ефектите. Но, от друга страна, е налице неутолимото му желание да описва нашироко и максимално експресивно природното бедствие; той е натрупал материал за няколко природни картини. Тогава? Той намира забележителен изход от противоречието! Като създава фактически. . . няколко картини или по-точно няколко варианта на един и същ композиционен модел, който повтаря — очевидно интуитивно — с безпогрешна точност.¹

Четейки описанието, читателят получава впечатлението, че то не се развива еднопосочно, а сякаш се върти в затворен кръг: изчерпвайки определена съвкупност от признаци на изобразяваното природно явление, писателят се връща, за да ги представи отново, в същия ред и в същата система на художествени средства, след това се връща за трети път и т. н.

Опитът обаче да се премине от общото впечатление към експлицитно изразяване на цикличния характер на композиционното движение се оказва съвсем нелек. Трудността е да се открие в същност онова, което се повтаря — защото, както е логично да се предположи, писателят описва различни конкретни обекти с помощта на различни конкретни изрази.

Внимателният прочит на текста установи, че едва ли може да се намери по-сполучлив пример за целенасочено (бих казал, приемащо метафорически агресивен характер) движение на повествователната гледна точка — в пространствено-психологически-оценъчен план. То се реализира от комплексното, успоредно движение на четири елемента, представящи самостоятелни, но взаимно допълващи се линии: семантико-лексикалните двойки признаци „неограничено—ограничено пространство“, „всеобщо—особено“, „абстрактно—конкретно“, „обективно—субективно“.

Тези двойки категории не са разпръснати в семантиката на текста случайно, а са организирани в сложна система; в определено отношение и после-

¹ Този модел има своята логика и художествена целесъобразност, повторението му пък придобива по-специални художествени функции, които по-нататък ще бъдат изяснени.

дователност, запазващи се при всяко ново повторение на цикъла, се извършва преход от единия полюс към другия — неограниченото пространство преминава в ограничено, всеобщото — в особено, абстрактното — в конкретно, обективното — в субективно. От взаимното преплитане на преходите се обособяват пет части (планът) на композиционното движение, което придобива следния вид:

I план	II план	III план	IV план	V план
неизразимост на пространството абстрактно всеобщо обективно	неограниченост на пространството конкретно особено обективно	простр. III по-голямо от простр. II конкретно особено обективно	простр. IV по-голямо от простр. III конкретно особено субективно	простр. V по-голямо от простр. IV конкретно особено субективно

Проследяването на отделните линии на всеки признак по протежението на всички планове и, от друга страна, едновременното взаимодействие на признаците в напречния разрез на всеки план показва — дори в този пределно схематизиран вид — определено целенасочено движение в характеристиката на изобразяваното природно явление — от глобалност към все по-голяма конкретизация и редуциране. Движейки се последователно от първия към петия план и изчерпвайки цикъла, повествованието се връща отново към първия план, за да започне цикъла в нов вариант, след това се връща за трети път, за да започне трети вариант, и т. н. При това положение текстът може да бъде разгледан в неговото развитие (от един план към друг) по синтагматичната, хоризонтална ос, като същевременно всеки конкретен план се изследва в реализацията на различните си варианти (по вертикалната, парадигматична ос).

Нека съберем на едно място вариантите на първия план:

„Па и друга беда настигна. Застоя се суша и като опустошителен пожар изпогори всичко. . .“ (I вариант); „Грозна тримесечна задуха се простря навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали“ (II вариант); „Нажежената природа доби печален и убийствен вид“ (III вариант); „Сушата като невидима дяволска птица пъдеше согнените си криле. . .“ (V вариант); „Навред тъга и глухота, като че ли черна чума върлуваше или настъпваше второ пришествие“ (VII вариант).

В този план природното бедствие се отразява чрез абстрактно название („беда“, „задуха“, „природата“, „сушата“, „тъга и глухота“), което посредством сравнителна конструкция получава експресивна образна характеристика („като опустошителен пожар“, „като невидима дяволска птица“, „като че ли черна чума върлуваше или настъпваше второ пришествие“). Експресията на тези сравнения е насочена към създаването на представа за космичност, за неограничена мащабност. В този план бедствието се мисли като „всеобщо“, без да се актуализират неговите пространствени координати. Тоталността се изразява чрез обобщителни местоимения или наречия: „изпогори в с и ч к о“, „грозна тримесечна задуха се простря н а в с я к ъ д е“, „Н а в р е д т ъ г а и г л у х о т а“.

Във втория план „безмерното“ се превръща в „огромно“, т. е. в пространствено изразимо, чрез обхващане на горните атмосферни слоеве на картината: „Цели три месеца по я с н о т о н е б е с е не мярна ни сянка, ни облачец. С л ъ н ц е т о от ден на ден като напук, все повече и повече се разпалеше. . .“

(II вариант); От каменливите и голи ч у к и н а д селото и от червените и ронливи с и п е и по тях се носеше тежък и прижурлив лъх. . .“ (III вариант) „пъдеше. . . всяко о б л а ч е от к р ъ г о з о р а“ (V вариант). В тези, както и в следващите планове „абстрактното“ преминава в „конкретно“, а „всеобщото“ в „особено“ — започва изчерпателното проследяване на отделните прояви на сушата, отражението ѝ върху конкретни природни обекти.

В третия план изображението се „спуща“ на земята или близо до нея, при което пространството забележимо се „свива“ — vizират се ограничени обекти, поразени от сушата: „ . . . изпосуши поля и посеви, извори и кладенци“ (I вариант) в „Над изгорелите поля и посеви, над почернелите угари“ (II вариант). „Вадички и горски потоци, чешми и кладенци, блата и гьолища, бари и мочури — всичко пресъхна“ (III вариант); „от припламналите класове на безкрайните нивя се ронеше като дъжд изцибрено и безхлебно зърно“ (V вариант). „Полето мълчеше като пусто. Само от усамотен горски крайчец нейде. . .“ (VI вариант). Забелязва се, че пространственото концентриране продължава и вътре в отделните варианти на самия план — в подреджването на обектите в низходяща последователност на пространствените им характеристики: „поля“>„посеви“; „извори“>„кладенци“; „класове“>„зърно“; „полето“>„горски крайчец“. От началото до този план включително изображението се развива в сферата на „обективното“, не се пречупва през призмата на възприемаща психика.

Четвъртият план преминава в сферата на „субективното“ — разкриват се реакциите на живи същества — хора и животни, страдащи от сушата: „Сякаш въздухът гореше и гърдите го поемаха като от някакви адски нажежени тръби. Дробовите съхнеха (II вариант); „Добитъци гинеха за вода, изпокриха се весели птички. Тежко, с разтворени човки запрехвъркаха зажаднели гарвани“ (III вариант); „Щъркът замисленоაკрачи по изсъхналите мочури. Чучулиги, задушени от страшната марапя, падаха от висинето мъртви. . .“ (IV вариант); „Със смъртна тъга се връщаха вечер от полята морни, изпогорели жетвари. . .“ (V вариант), „тихо и продължително се подемаше трогателен плач на черна вдовица или осиротяла майка. . .“ (VI вариант). При това локалното концентриране продължава: „гърдите“>„дробовите“; „добитъци“>„птички“; „щъркът“>„чучулиги“).

В петия план субективното състояние придобива максимална интензивност при максимално затваряне на пространството и постоянното свързване с представата за кръв или сърце: „ . . . изпръхналите устни се пукаха до кърви“ (II вариант), „унилото им грачене разкъсваше от скръб селяшкото сърце“ (III вариант); „падаха от висинето мъртви, с изплезени езичета, с уста, пълни с алена кръв, извярля из мъничкото, пукнато песнопойно сърчице“ (IV вариант); „и кръв капеше от сърцата им“ (V вариант); „падаше и ударяше като с хладна кама сърцето ти“ (VI вариант).¹

Така проследеният композиционен модел се осъществява като цяло в пълнотата и строгата последователност на всичките си планове в три варианта (в три „превъртания“; към тях се прибавят допълнителни варианти на отделни планове, които дублират, подсилват изображението в дадена част на цикъла. В ролята на финал в края на описанието се появява първият план, затварящ кръговото движение и достигаш по силата на своята експресия кулминационната точка в изображението на природната картина.

¹ Интересно е да се проследи активизирането на предметно-вещественото значение в ключовите думи „кръв“ и „сърце“ и борбата му със символно-преносното им значение.

Като се има пред вид сложността на модела и неговото по всяка вероятност интуитивно, а не осъзнато (като резултат на поставена творческа задача) пораждане и, от друга страна, съображението, че художествеността по принцип не търпи пълната симетрия и абсолютното провеждане на структурния принцип, логично е да се очаква в отделни, редки случаи размествания на някои планове. Напълно естествено е и контрахирането, преливането на два плана в предела на една и съща фраза; създаденият у читателя стереотип подпомага тяхното разграничаване. Появата в контекста на даден план лексикални елементи на други планове се неутрализира от натиска на чуждия контекст, който асимилира в една или друга степен семантиката на тези елементи.

Интересно е да се отбележи, че подобна структура открива, изследвайки композицията на руската народна лирическа песен, изтъкнатият съветски фолклорист Борис Соколов — похвата на „постепенното или стъпаловидно свиване (сужение) на образите“. Под този похват той разбира „такова съчетание (вътрешно сцепление) на образите, при което образите следват стъпаловидно един след друг в низходящ ред от образа с най-широк обем към образа с най-тесен обем на съдържанието“¹.

„В лирично-песенния жанр. . . такова слизание от обширното към тясното, от общото към частичното, от множественото към единично-индивидуалното (разр. м.) максимално служи на целите на лириката (. . .). На последната степен на „свиването“. . . почти винаги стои одушевено същество или неодушевен предмет, но надарен с живот по волята на поета.“² И още едно наблюдение — този образ дава тласък на по-нататъшното разгръщане на темата.³

Очевидно курсивираната част на цитата разкрива похват, чиито черти почти точно съвпадат с особеностите на нашия модел. Обяснява се и функцията на този похват: да служи на целите на лириката. . . Но това е твърде общо.

Какво е предназначението на Елин Пелиновия модел, какви са неговите конкретни художествени функции в този разказ? Вече се изясни, че същността му е — да употребим израза на Соколов — „стъпаловидното слизание“ при вътрешното развитие на няколко линии. Това развитие не е безцелно. Нека пропуснем междинните му степени и да си представим отново начало-то и края, неговите полюси, за да изпъкне видимостта му:

	I план	V план
II вариант	Грозна тримесечна задуха се простря на- всякъде и се застоя да мори, да суши, да пали.	Изпръхналите устни се пукаха до кърви.
III вариант	Нажежената природа добри печален и убий- ствен вид.	унилото им грачене разкъсваше от скръб селяшкото сърце.
V вариант	Сушата като невидима дяволска птица пдеше с огнените си криле вся- ко облаче от кръгозора.	и кръв капеше от сърцата им

¹ Борис Соколов. Екскурсы в область поэтики русского фольклора. — В: Художественный фольклор. I. М., 1926, с. 30.

² Пак там, с. 40.

³ Пак там.

VII вариант (финал)

Навред тъга и глухота,
като че ли черна чума
върлуваше или настъпаше
второ пришествие.

Думата „пришествие“, последната дума на описанието, е ключът, отправната точка в художественото концепиране на писателя.

Стълкновеният между природното бедствие и човека няма случаен характер, сушата не е просто съпътстваща стихия, индиферентна към обектите, които поразява — човекът остава винаги на последно място в цикъла. С това се сключва кръгът, един срещу друг застават — на единия полюс природното бедствие — абстрактно, огромно, всеобщо, придобило чертите на някаква мрачна митологична величавост; на другия — безпомощният селски труженник. Преходите в междинните планове — от абстрактни към все по-конкретни обекти, от неодоушени предмети към живи същества, последователната пространствена концентрация и спускане на изображението все по-ниско — придобиват особен метафоричен смисъл — на целенасочено приближаване, на неумолимо стягане все по-близо и по-близо един след друг обръчи около човека, сякаш бедствието не бърза да го порази, демонстрирайки пред погледа му своята колосална енергия. И чак след това то нанася своя удар — в сърцето на селяка — във физически и символно-духовен смисъл средоточие на живота му, завършвайки с това фокусирането в една точка. След това започва отново да разгръща целенасочено своя набег, завършвайки с втори удар. Нанасяйки удар след удар в последователното повтаряне на цикъла, бедствието затваря кръга, възвръщайки се в първоначалната си космическа всеобщност и непроницаемост.

Формулата е: природното бедствие — огромно, непостижимо в своята мощ — се стоварва отгоре (изразено дори в траекторията, която описват движещите се детайли на картината — падането на чучулигата и плачът от небето) и пренапаства селяка. Неговата безпомощност се изразява между другото чрез преобладаващите синекдохни форми на възловите понятия в петия план — изразяване на множественото чрез единичното: „изпръхнали устни“ (II вариант), „селяшкото сърце“ (III вариант), „ударяе като с хладна кама сърцето ти“ (VI вариант). Единствената употреба на множествено число е в петия вариант: „кръв капеше от сърцата им.“ Но нека вникнем по-дълбоко в контекста, в който се появява това множествено число: „Мълчаливо се мяркаха там жетвари от заран до вечер. Мълчаливо се навеждаха и изправяха. Мълчаливо, като че събираха трупове на бойното поле, градияха на кръстци празните снопи и кръв капеше от сърцата им.“

Трикратното повторение на думата „мълчаливо“, разлагането движенията на жестове, синхронността на тези жестове подсказват недвусмислено нивелирането на отделните личности, сливането им в една безлика маса, в еднороден безизразен механизъм на страданието. Да си спомним пълната с живот, с артистична надпревара в надпяването картина на жътвата в разказа на Елин Пелин „По жътва“. А тук — „... не се носеше звънкят оглас нито на една жетварска песен“. Следователно дори колективното в „Напаст божия“ се превръща в безлико-единично — другия полюс на всеобщото.

И така — инвенцията на автора е образът на пришествието, организиращ системата на художествения микрокосмос. Това е втори, художествено-условен план на разказа, поддържащ плана на неговото идейно-социално съ-

държание, разкрито с елинопелиновска конкретност и яснота: сушата и болестта са пришествие, „наказание свише“ само за селската беднота, но не и за чорбаджията и попа, който трупа печалби от опела и водосвети. Разкривайки социалните корени на народно страдание, писателят същевременно въвежда — чрез художествения език на анализирания модел — образа на пришествието като фантастична мотивировка на това страдание.

Интересно е, че елементите на Елин Пелиновия композиционен модел се откриват в друго забележително по своята мощ поетично пресъздаване на природно бедствие — поемата на П. К. Яворов „Градушка“. Тук ключовият мотив (наказанието) се появява не във финала, а далече преди разразяването на градушката — като мотивировка на минали беди и същевременно като предчувствие за нова, още по-страшна беда: „Боже, за някой грях ръце веселили — подигна ти и нас наказа.“ И тук, както в разказа, наказанието е поетическа условност, която не отменя, а художествено поддържа плана на идейно-социалното съдържание на стихотворението.

Темата на градушката, както в „Напаст божия“ темата на сушата, се развива циклично, при което полюсните планове са надвисналият над главите облак „страшище“, чиито метафоризирани движения излъчват същата безстрастна непоколебимост („А облак лази, расте и вий снага космата“), и субективният отклик — молбите на изплашения до смърт селянин, очакващ унищожението на труда си. Драматичният „диалог“ между облака и човека, ритмичното редуване на двата плана придобива особено психологическо съдържание — то сякаш чертае пулсограмата на страха — в трескавото редуване на изпълнения с ужас поглед към небето, с тревожното взирание по посока на нивята. Интересен е фактът, че в завършващия план на цикъла в два от трите случая отново се явява мотивът „кръв“ („сърце“, сърцето тръпне, в страх примира (отново сърцето в единствено число!), че горе дим и адски тътен“; „спри, недей, труд кървав, боже, пожалей“/„Но свърши“).

В третия цикъл материализираното слизание на бедствието (заваляването на града) се съпътствува отново, както у Елин Пелин, със свиване, затваряне на пространството: „свода“ → „планини“ → „полета“ → „земя“ → „град“ → „парчета яйце“ → и „орех“ → „кървав“.

Ясно е, че разказът „Напаст божия“ и поемата „Градушка“ използват един и същ композиционен модел. Сходството е типологично — то сближава прозата със стиха и още веднъж свидетелствува за лирическото начало в творчеството на Елин Пелин.

* * *

Показаните няколко анализа в тази статия бяха обединени от една обща цел — да се приведат аргументи против вкоренилата се идея за „яснотата“, „простотата“, „естествеността“ и пр. характеристики — не в плана на читателското възприемане, а като работни характеристики в плана на литературоведското изследване, в техния снизходително-оценъчен подтекст — представата за художествената неусложненост, за художническия наивитет и „просто-душие“, така да се каже, в стила на „Пелинко“, пишещ тъй, както „за пръв път му се изпречи пред перото“¹ (по думите на критика Д. Кьорчев).

Но впечатлението за леснината, с която писателят е написал творбите си, за „лекотата“ на перото му, естествено в никакъв случай не предполага пришествието на лекотата и леснината, пренесени в работната методология на литературоведа, заставането му на гледната точка на читателя. Настоящата статия

¹ Д. Кьорчев. Елин Пелин. — В: Сборник Елин Пелин. С., 1922, с. 34.

се опита — според силите на автора си — да подскаже далеч не простата картина, която се разкрива при наблюдение на Елин Пелиновата „простота“ в дедия план на аналитичния подход. И още нещо, че този подход очевидно не трябва да се схваща като прилагане на предварително приготвен „универсален ключ“ или „шперц“ (по ироничната забележка на един критик) за отключването на качествено несравними явления. Той изглежда или по-скоро би трябвало да изглежда в идеал — ако продължим аналогията с ключалките — като откриване на шифъра на сейф. Шифрите, както е известно, не се повтарят. Оттук произлизат мъките на литературоведа и почетността на задачата — да се отключи с предварително неизвестна процедура индивидуалният модел на художественото явление. Елин Пелиновите разкази прибавят своя дял към трудността и почетността на задачата.