

АНИМАЛИЗМЪТ У ЙОВКОВ

Сабина Беляева

В прозата си Михаил Пришвин, един от големите художници на руската природа, говори за „родствено внимание“. За дълбоко, разбиращо внимание към дивите зверове, към птиците и растенията. За сърдечно съучастие в тайните на живия свят, което ни помага да вникнем в тайните на собствената си душевност.

Изкуството е немислимо без това „родствено внимание“. Но всеки творец го изразява по свой начин. Пришвин, надарен с тънка поетическа чувствителност и забележителни способности на изследовател, наблюдава природата с любопитните очи на естественик и натурфилософ. Именно *наблюдава* — повторемостта на този глагол в разказите и повестите му не е случайна, тя точно отразява отношението повествовател — художествен обект. („Започнах да наблюдавам“, пише авторът в цикъла „Златната ливада“. Или: „През пролетта се скитахме из гората и наблюдавахме живота на птиците, които живеят в хралупи.“) Първият полет на дивото пате („Подхвъркачетата“), златният взрив на глухарчетата, разтворили длани към слънцето („Златната ливада“), спасителните операции на горския доктор — кълвача („Горският доктор“), — това са по същество миниатюрни очерки, ескизи. В тях животните и цветята съществуват сами за себе си, като шедьовър на природата, изящни и одухотворени. Човекът ги съзерцава отстрани с разбиране и любов. А вече от това обичливо съзерцание тръгват нишките, свързващи земното многообразие с неизчерпаемото богатство на човешкия свят. Тогава епизодът, видян в леса, се проецира върху отношенията между хората. И идва характерната пришивиновска поанта, добродушно-иронична или озарена от мек лиризм, в която е вложено философското съзнание за сложността на живота, за единството и неделимостта му.

У Пришвин човекът идва сред природата като първооткривател. В единението с нея той нерядко търси да надмогне самотата. Йовковите герои, напротив, са неделими от природата. Те не я наблюдават — те са целите в нея и тя е в тях: в тяхното светоусещане и менталитет, в мислите и бита им. Първични и примитивни, те затова са добри и красиви — защото не познават студените тръпки на отчуждението.

В развоя на прозата ни от началото на века Йовков не е единственият, който се обръща към света на безсловесните. Българската анималистична традиция има у Елин Пелин и Георги Райчев, у Илия Волен и ранния Емилиян Станев великолепни образци, достойни за една световна антология. Сред тях певецът на Добруджа умее като никой друг да извиси жизнените форми, да намери свой ключ към връзката между хора и животни. Емилиян Станев например предпочита да покаже тая връзка чрез нейното отрицание. В разказите си той възсъздава дивата природа: свят затворен, враждебен спрямо човека, свят със свои

тайни и свои норми. Присъствието на хората иде само да наруши хармонията му и да докаже нелепата абсурдност на човешките закони. Като художник и мислител Йовков стои на диаметрално противоположни позиции. Той поставя дивия звяр в плана на бита, в условията на селското ежедневие. Възвеждайки красотата и доброто до основополагащи идейно-естетически категории, той вижда животните съизмерими с хората, „оразумени“ и „очовечени“ под знака на човешката нравственост. Двуетинството човеци — безсловесни се превръща в главна проблемна ос, около която се разгръщат Йовковите характери и конфликти, в основен изобразителен принцип.

И тъй, неизменна тема и обект на художествено претворяване, равностойни на човека по своите идейно-художествени права, животните присъствуват в творчеството на големия писател *чрез хората и заради хората*, за да осветлят същностни екзистенциални въпроси и да разкрият противоречивото богатство на човешката душа. Това ни изправя пред въпроса: имаме ли право да обособим Йовковия анимализъм като самостоятелен художествен проблем? Не трябва ли да се съгласим безусловно с Искра Панова, според която Йовков „не е художник-анималист, както не е и битоописател: съвършеното познаване на домашните животни и бита в добруджанския чифлик е подчинено на задачата да се предаде неговата нравствена атмосфера, човешкото му съдържание“¹?

Много е писано за това, как Йовков изобразява и тълкува животните. Всеки опит да се докоснем отново до този проблем носи риска да повторим казани вече неща. Но работата е там, че Йовковият анимализъм — ако все пак се осмелим да го поставим като самостоятелна тема, се разглежда по силата на една негласно узаконена традиция като непроменена, отведнъж формирана естетическа даденост. В такива случаи се изтъква умението на писателя да надмогне фактографската еднозначност на битовото и да изведе животните в нова, по-висока емоционално-етична орбита. Подобна характеристика, сама по себе си вярна, е твърде обща, за да бъде точна. Защото тя очертава контурите на явлениято. Вътре в тези контури картината е друга. Завършен и цялостен като светоглед, като нравствена концепция, Йовковият анимализъм представя в структурно-изобразителен план непрекъснато, дългогодишно движение, изменящо на свой ред вътрешната обемност на темите и образите. Това движение започва твърде рано, в годините на войната, продължава в поредица творби, писани през 20-те години, и достига своя завършек в цикъла „Ако можеха да говорят“, оценен като връх в творчеството на белетриста, като негово „предсмъртно откровение“. Двуетинството животни — хора е траен мотив в Йовковия естетически свят. Но във всеки нов момент това двуетинство мени своите конкретни художествени пропорции. Ето защо за нас е извънредно важно да определим в каква насока са търсени сюжетно-композиционните и стилово-изобразителни решения, как се усложнява образът на животното като елемент от една или друга повествователна система. Иначе казано, да осмислим Йовковия анимализъм като философско-естетическа *еволуция*, като *процес*, без който би била накарънена цялостната представа за идейно-художествената еволюция на твореца.

Йовков се изявява като анималист още по времето на Първата световна война. „Млад белетрист с големи надежди“, той публикува през 1915 г. (в кн. 27 на сп. „Съвременна мисъл“) разказа „Балкан“, който според Божан Ангелов е „най-художественият патриотически разказ от ново време“². През годините 1916—1917 излизат последователно разказите „Белият ескадрон“ и „В строя“. По своите художествени белези се приобщава към ранната анималистична проза и разказът

¹ Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 251.

² Божан Ангелов. Академията награждава. — Съвременна мисъл, 1915, кн. 29.

„Другар“, макар да е отпечатан значително по-късно, в 1930 г., като последен отзвук на военновременните впечатления.

Посочените творби веднага привличат вниманието на литературната общественост. И не случайно. Корените на Йовковия анимализъм са дълбоки и силни. Трите десетилетия, прекарани на село, са неизчерпаем източник на познания за хората и земята. Те оставят траен отпечатък върху сетивата и мисленето на писателя. Много по-късно той ще сподели, че от това време са всичките му най-силни, най-значителни преживявания — целият свят, в който живее. Затуй, когато героят от разказа „Белият ескадрон“ изповядва: „Аз съм син на земята и разбирам от коне, ние знаем — това е признание автобиографично. Друга основна предпоставка за успеха на анималистичните му образи е Йовковото дълбоко, почти мистично чувство към природата, което го кара да вижда всяко дърво, всеки синор „като нещо живо, със свой характер, със свои радости и трагедии“³. С годините това чувство ще се разрасне в плана на художествените идеи до чувство за неразривната цялостност на живия свят и ще придаде особена философско-психологическа мащабност на изобразените форми и движения. Но към своята зряла проза Йовков ще върви постепенно и дълго, цели три десетилетия.

Проникновен познавач на живата природа, писателят създава през този период анималистична проза в буквалния смисъл на понятието. Всеки един от четирите разказа, които споменахме, поставен редом с другите, е твърде различен като художествено построяние. „Балкан“ представя разгърната цялост, „разкадрована“ в пет обособени и същевременно здраво споени епизоди; „Белият ескадрон“, напротив, е кратка, стъстена експресия. „В строя“ е типична жанрова сцена, изписана с много спокойствие и финес. Но всички те са по същество *анималистични портрети*. Животните заемат по едно неписано правило средишно място в повествованието и носят основните идейно-съдържателни акценти. За разлика от цикъла за чифлика, където между хора и безсловесни е установено подчертано идейно-композиционно равновесие, човекът у ранния Йовков остава в периферията на разказа. И не само в плана на композицията, но и като характер, като душевност. Иначе казано, двустранната връзка между живите същества в ранното Йовково творчество е връзка подчинителна.

Какви конкретни основания ни насочват към подобен извод?

Йовков е от авторите, които търсят и умеят да изразят творческия замисъл още със заглавието. Историята на добруджанското село, осиротяло след отстъплението на българските граничари, се извисява до мащабно обобщение на народната трагедия в годините на Междусъюзническата война. В заглавието обаче стои името на кучето. Защото смисълът на историческата ситуация ще бъде фокусиран не другаде, а тъкмо в неговия образ. Наистина писателят извайва с много любов колективния образ на народа, сред който се открояват ярки епизодични образи, като Къню кръчмарина, ранения Радущ, Нинко кмета, дядо Маринко и невръстния му внук Митко. Нещо повече, изживяванията на Балкан са съзвучни в идейно-емоционално отношение с умонастроенията на хората: верността им към родината и свободата се оглежда в интуитивната привързаност на Балкан към старите места, които някога е охранявал; в безмълвното му страдание отекват човешката болка и покруса.

Но макар да занимават живо авторовото въображение, селяните остават встрани подобно на хор в древногръцка трагедия. (Негов корифей ще бъде дядо Маринко.) И ролята им се свежда в същност до това да „обективират“ с думи и жестове онова, което животното е неспособно да изрече. Разгърнати в една

³ Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Йовков. С., 1960, с. 91.

обща посока, линиите на хората и кучето остават относително самостоятелни, паралелни наистина, но необвързани помежду им. До такава степен самостоятелни, че ако речем да обособим първата в самостоятелна творба, едва ли би било нужно особено насилие над повествователната фактура.

И в разказа „Белият ескадрон“ човекът присъствува в изображения художествен свят като *оценяващо съзнание*, като възможност да се предаде и изтълкува поведението на безсловесните. Развълнуван от кавалерийския сигнал, поручикът заговаря за атаката на бялата конница — „с оная задушевност и леснота, която добиват хората, които са видели и преживели много неща“. И оживява едно рядко по своята изразителна сила кърваво зрелище: „Стремителна и бясна вихрушка се носеше по полето, коне и хора се виждаха като силуети в мъгла, извиваха се и блещяха сребърните змии на сабите и над страховетия и ритмичен топот, от който кънтеше земята, се раздаде ура — гневно, заканително и страшно ура.“ Една майсторски изваяна батална сцена, едно мимолетно видение, в което с кинематографична бързина се мяркат и изчезват лица и животински форми. Но тя въздействува сама за себе си. За Йовков е без значение житейската съдба на повествователя. Той е изведен, така да се каже, пред скоба — просто страничен наблюдател, неразгърнат като характер и психология.

Аналогични са структурните пропорции и в разказите „В строя“ и „Другар“. И тук животното е стожерът, около който се задвижват останалите герои. Наистина горският, който купува бракувания военен кон, не е лишен от своя собствена характеристика. Йовков успява с няколко само шриха да внуши представата за един човек суетен и примитивен, за един дребен хитрец, който охотно се перчи пред селяните с добрата сделка. Но ние неволно го възприемаме в еднообразните делници на сечището редом с дивите, ниски и зли кончета, които негостоприемно присвиват уши, за да отпъдят от себе си пришелеца. Защото той, конят на горския, единствен е в центъра на авторовите наблюдения — същество от друг свят, твърде самотен в своето природно достойнство и изясна отмереност, един наистина „стар благородник, осиромашал и изпаднал в чужда среда“. И ако разказът по необходимост се отклонява, когато към селото се задава военната колона, Йовков съзнателно бърза да го върне пак в предишното русло. „Но вниманието на всички отново се насочи към коня на горския.“

В контекста на Йовковата военна проза, доста противоречива и неравностойна, а и на фона на литературния живот през войните, когато не липсват официозни патриотарски възгласи, тези ранни анималистични творби правят впечатление със своя искрен хуманизъм, моралистичен патос и забележително живописно майсторство. Но те остават само синтез на художественото начало с естественонаучното. В тях все още липсва характерната за зрелия Йовков вътрешна взаимнообвързаност на художествените форми. Анималистичните образи, създадени до началото на 20-те години, представят за нас особен интерес по-скоро като преодолан етап в движението към собствена, Йовковска мяра за света и природата.

Както вече изтъкнахме, Йовков постига своите нравствено-психологически внушения, тръгвайки от битовата, житейската близост между живите същества. При това той ограничава композиционната активност на човека. Сюжетно-структурни преимущества имат по правило анималистичните образи. Но разказът за животното, взето само за себе си, не надхвърля рамките на натурфилософския етюд, не ни казва всичко. Тогава Йовков залага на фабулните движения. Той, който неизменно търси вътрешния мир на човека и поради това рисува дори войната в успокоени, статични форми, в ранните си работи предпочита да покаже животното в момент на резки, неочаквани промени. Завръщането и гибелта на граничарското куче; подвигът на слепия кон, който изнася от боя ранения командир и чак тогава рухва, поразен от вражески шрапнели; екстазът

и мрачният устрем на бялата конница — това са ситуации, чиято изключителност се откроява особено отчетливо в съпоставката с равния, делничен, епически спокоен ход на времето в чифлика. Че Йовков съзнателно е търсел ефекта на изненадващото, необичайното, интригуващото, личи в разказа „В строя“. Неговата въздействена сила е концентрирана в неочаквания финал. Отчужден и равнодушен към събратята си на сечището, старият кон изведнъж се преобразява, когато застава в тържествения строй на полка.

Одухотворявайки животното, Йовков не извежда реакциите му извън пределите на инстинктивното, първосигналното. Войниците от граничния пост отвеждат със себе си Балкан, но той се връща обратно по силата на старите привычки. „Споменът“ за миналото го кара да изминава ежедневно разстоянието между двата гранични поста или да спира при оня каменен зид, дето граничарят Георги е приказвал вечер със селското момиче Цвета. Надменен и съсредоточен в себе си, той се привързва към селяните сега, когато получава единствено от тях ласки и храна. Изпаднал в униние, Балкан често вие грозно и пресипнало — сам Йовков загатва, че на село такъв вой се счита призив на скорошно побесняване. Във финала на разказа, когато се нахвърля върху румънския сержант, го отвеждат на поста, откъдето не се завръща повече.

Такава е конкретната фактура на разказа. Но дълбокото лично външение, с което разказва Йовков („Плаках и писах“, споделя той пред Георги Райчев), получава характерен външен израз. „Балкан“, както и останалите творби от годините на войната правят впечатление с изобилието на тропи: епитети, метафори, сравнения. Тенденцията към обективизиране на жизнените форми тепърва ще се разгръща като всеобхватен изобразителен принцип в Йовковото творчество. Тепърва ще се домогва писателят към своя „истински разказ“, дето „всичко да става (курс. — Сп. Казанджиев), а аз да отсъствам напълно“⁴. Засега той създава в съгласие с дотогавашната повествователна традиция една лирически оцветена проза, в контекста на която анималистичните образи се отличават с повишена метафорична напрегнатост. Поставени в повествователния фокус, ввлечени в динамиката на сюжетно-фабулното разгръщане и оцветени образно-емоционално, те минават в ново семантично поле, където достигат една почти символична многозначност. Нека поведението на Балкан да има своето съвсем прозаично обяснение — оценяващото съзнание го извежда в друга орбита, под знака на необикновеното, трагичното, патетично-приповдигнатото.⁵ „Сякаш въплъщение на един съзнателен и разумен дълг“ в дните на мира, Балкан сега чертае изчезналата вече граница като жив спомен за миналото, като „някакъв безплътен призрак, който в тъмна и голяма горест, с една свръхестествена настойчивост блуждаше от сутрин до вечер през широкото поле“. И смъртта му е пак така необикновена и многозначителна — никой не знае „умрял ли беше Балкан от глад, или беше убит. Но легендата за самоволната му смърт се разнесе и повярва. . . Балкан не доде в село, не преминаваше и по границата.“ Авторската емоционално-оценъчна активност пренася анималистичните образи в един втори условно-метафоричен план — тогава кучето обобщава голямото национално бедствие, а белият ескадрон се явява опоетизиран образ на подвига и победния устрем; тогава слепият кон става пример за дълг и жертвоготовност, на която човекът невинно е способен; а старият боен кон, който така достолепно и с непринудена грация заема мястото си в строя, навежда на размисъл за потребността от нравствен стоицизъм в сивата, убийствено-монотонна върволица на дните.

⁴ Спиридон Казанджиев. Цит. съч., с. 35.

⁵ Подобна констатация може да се разшири и по-нататък върху структурата на разказа. Всеки път, когато нарасне емоционалното напрежение, изобразените герои и ситуации придобиват особена, нетипична, „нейовковска“ символично-ритуална тържественост.

И все пак, погледнати в перспективата на времето, от висотата на сетнешните зрели Йовкови постижения, ранните анималистични разкази са само успешно начало. Получава се парадокс: поставени в изобразителния център, смислово многоплавови и експресивни, анималистичните образи остават в порядъка на емпиричното, на частното. Чак след години, нарисувани от натура, конкретни и максимално достоверни, освободени от бремето на тропите, на патетиката и монументалността, те ще придобият истинската си художествена мащабност. И ще достигне белетристът класическата простота и философска вгълбеност на своето „предсмъртно откровение“⁶.

Пресъздавайки живота на българското село, Йовков запазва през 20-те и 30-те години първобитното светосещане на своите герои и интимната им свързаност с природата. Но нравствено-психологическите проблеми, които решава, изискват двуединството човеци — безсловесни да бъде възсъздадено на по-високо концептуално равнище със средствата на една променена поетика и стилистика. Разказът „Грехът на Иван Белин“, отпечатан през 1924 г., бележи нов преходен момент в еволюцията на Йовковите анималистични виждания.

В основата на разказа заляга един любопитен епизод от селското ежедневие. Овчарят Иван Белин улавя вълчица с двете ѝ вълчета и горд от успеха си, ги докарва в селото. Но Йовков споменава бегло за шествието, което обикаля от къща на къща, за шума и празничното оживление. За него е важно вече не самото събитие, а нравственият му смисъл. Тогава той извежда на преден план студеното, неприязнено мълчание на селските жени, които шепнат: „И деца има. . . божичко. . .“; извежда пресилена гузна усмивка на Иван Белин и плача на баба Бяла, която седи на колене сред стаята и нарежда имената на двамата си сина, умрели някъде по бойните полета. Историята за уловения хищник се превръща в размисъл за мъката, която гори „в очите на всяка майка, все едно дали тя е човек или звяр“, за греха, за вината спрямо живота, за неделимостта на всичко живо.

Изяснявайки взаимоотношенията между автор и герои в художествената проза, изследователите единодушно оценяват Йовковия опит като най-висока точка на тенденцията към обективизиране на повествованието. В еволюцията на белетристиката ни от Възраждането през Вазов и Елин Пелин към Йовков авторът се оттегля все по-навътре зад изобразените жизнени форми и предоставя изложението на обективния епически разказвач. Въпреки някои характерни отклонения тази тенденция господства чак до края на 30-те години и достига своя връх в последния Йовков сборник „Ако можеха да говорят“, където белетристът се приобщава без остатък към „нешколуваното съзнание“ (по изречение на И. Панова) на своите герои. Не трябва да съпоставяме в детайли разказа за убитата вълчица и нейните малки с ранните анималистични разкази, за да почувствуваме колко е „обеднена“ повествователната тъкан откъм стилистични украси, колко съществени промени са претърпели и образите, и композицията. Наистина идеята е изразена все още експлицитно — чрез съзерцанията на Иван Белин, чрез студеното мълчание на селските майки, чрез плача на баба Бяла. Подчертаваме — все още. Защото в разказа „Вълчицата“, създаден 12 години по-късно и включен в сб. „Ако можеха да говорят“, където Йовков разработва същия фабулен модел, нравствените внушения са вече дълбоко скрити зад сативно доловимото, конкретното, предметното. Във всеки случай, съотнесен с ранните лирично оцветени разкази, „Грехът на Иван Белин“ представя съвър-

⁶ Тук се налага една уговорка. Противопоставяйки в настоящия анализ лирико-метафоричното и обективно-предметното изображение, ние все пак не считаме, че едното обективно превъзхожда другото. За нас те са две точки, които маркират Йовковата еволюция по посока към оня тип разказ, който се оказва най-функционален с оглед на вътрешните предразположения и възможности на твореца.

шено нова структура. И вълчицата като неин компонент има други функции — а оттук и други измерения. Виждаме я лишена от особената метафорична обобщеност, която в периода на войната трябва да изрази авторовото отношение. Нищо изключително няма в нейния път от леговището, дето я чака малките ѝ, до стадото, край което напразно се навърта. Тя е само това, което може да бъде дивият звяр, погледнат с очите на селския труженик: хищник — свиреп, когато е завладян от майчиния инстинкт, трагично безпомощен, когато бива победен.

Еднозначен и конкретен, образът на вълчицата не е случайно хрумване. Йовков измества повествователния фокус така, че да обхване не само животното, но животното във взаимовръзката му с човека. Идеино-композиционните промени са означени още със заглавието. Йовков разказва колкото за вълчицата, толкова за човека, а чрез тях за греха, за майчината обич и мъка, за престъплението и разкаянието. Овчарят Иван Белин и тук ще обективира поведението на животното и ще изрази чрез рефлексите си авторовите внушения. Но той вече не е само рупор на авторовите идеи, само страничен наблюдател. Той присъствува в изобразения художествен свят не *покрай* вълчицата, а *редом* с нея като равноправен структурен компонент със самостоятелни идейни функции.

Простодушен и примитивен, овчарят усеща в миговете на съзерцание живота като „нещо вечно, неизменно и мъдро наредено“. Той наблюдава вълчицата с разбиращо съучастие („И тя е живина, и тя е създадена от бога. И майка е, и деца храни“) — тогава безразсъдният ѝ кураж да напада посред бял ден неочаквано придобива нов нравствен смисъл. Но същото това съучастие е и шрих в собствената му характеристика. То разкрива човек милозлив, със сърце открито за всяка чужда болка. Край звяра — заловен и вързан, а в чувала помръдват две живи топки — вълчетата, Иван Белин крачи с осанката на победител, горд и наивно суетен, за да се стъписа накрая, разкаян, пред стореното зло.

Защото убийството, естествено и необходимо от гледна точка на утилитарното, практичното, делничното, пред синия поглед на осиротялото вълче се е оказало грях, престъпление спрямо живота. Йовков разгръща идеята за родството на всичко живо, за общността на нравствените критерии в безкрайното лono на живота върху значително по-широк изобразителен терен. Там вече е трудно да определиш къде е линията на човека и къде на звяра, нито пък да ги отделиш една от друга. Те вървят плътно обвързани, взаимно допълващи се и съизмерими. А вече в това съизмерване се ражда голямото обобщение и природоописанието прераства в сложен нравствено-психологически проблем. И решението на този проблем е заложено не в стилно-изобразителната тъкан, а в дълбокия подтекст на човешките жестове и изживявания.

Три години след „Грехът на Иван Белин“, през 1927 г., излиза разказът „Друг свят“. Последен от анималистичните опуси, предшествувачи цикъла за чифлика, той носи характерните белези на зрялата Йовкова поетика. Първичната неразчлененост на природата във всичките ѝ многообразни проявления, до която се домогва за пръв път в разказа за вълчицата-майка, Йовков изразява тук чрез странното, неизречено сходство между болестта на кобилката, затворена в обора на ханджията Темелко, и жаждата на Дочкин да се изтръгне от своя дом, пълен с крамоли и омраза, и да иде „далеч нейде, далеч“, сред зеленото поле, дето е пасъл коне, дето е останала душата му.

Едно неизречено, неразтълкувано сходство. В началото на 20-те години, като изменя структурните съотношения в двуединството човек — животно, писателят все още си позволява да изрази непосредно отношението си към идеята. В „Друг свят“ той е отишъл още по-нататък. Не му е нужен нито подпоручикът от „Белият ескадрон“, който оценява красотата на конете като възторжен естет, нито дори Иван Белин, който проумява драмата на вълчицата по своему, със

сетивата на обикновения селски човек. Лирико-философските обобщения са заменени от обективен разказ — пестелив, точен, лаконичен. Дочкин просто ще погледне отблизо в окоето на кобилката — „светло, черно, а вътре в това око мъка“, и мълчаливо ще я отведе на полето при хергелята.

И става чудо. Кобилката оздравява буквално пред погледа му, за една нощ. Но в тая нощ вече няма прочувствени, патетични слова за бога и звездите, а само алената ивица на разсъмването, табун полудиви коне и звън на хлопки. . . „Как я изпери? — пита зачудено Темелко. — И ти си се поправил.“ Въпросът на бездушния джамбазин така и остава без отговор. Дошкин, вдаден в мислите си, ще каже кратко: „Я чуй ма, Темелко, да я продадеш по-скоро. Ще умре добичето на тия плочи.“ Толкова. Човекът е проумял болката на животното чрез собственото си страдание, оценил е свободата като жизнена потребност за всички живи същества. Но вместо преки нравствени внушения писателят предпочита „ефекта на мълчанието“; в него, в мълчанието, той най-после извисява битовата връзка между човеци и безсловесни в сферата на духа и достига простата, велика истина за неделимостта на битието.

Своите анималистични виждания, изведени след военните разкази на ново проблемно и художествено равнище през 20-те години, Йовков утвърждава в последните си творби от цикъла „Ако можеха да говорят“. Първичната, лишена от умозрителност Йовкова натурфилософия, предметната простота и конкретност на образите и ситуацияте, епическото спокойствие на формите, лаконичната съдържаност на повествованието са органично свързани с една всеобемаща художествена система, която многократно е изследвана от различни съдържателни и формални аспекти. Ето защо на специфичните идейно-изобразителни проблеми, възникващи в досега с тая творба, няма да се спираме. За нас е по-важно друго. Йовков съхранява мистичното чувство към природата, съпътстващо го от детските години до последните му дни и придаващо особената сила на художествените му внушения, но е преодолял без остатък символно-метафоричната двуизмерност — за да остане при сетивното, непосредно видимото, при прякото номинално значение на нещата. Неговите животни ще бъдат докрай просто мълчаливи спътници и другари на човека, все едно дали в ужаса на войната или в тихите трудови делници, необременени от вторични мисловни проекции. Те никога няма да прераснат в поучително иносказание, както в басните на Лафонтен и Крилов и са несравними с агнето от Андричевата притча „Аска и вълкът“, което танцува пред зейналата вълча паст, за да отложи смъртта си. Невероятният танц на Аска е танц-алегория, символ на безграничната всепобеждаваща сила на изкуството. Йовков за разлика от Андрич рисува винаги от натура; неговата стихия е делничното, обикновеното, житейски незначителното. В прозата му няма чудеса. Той просто умее да покаже живите същества в природата еднакво нравствени и вътрешно свободни, еднакво спонтанни, цялостни и поетични.

И нищо парадоксално в това, че тъкмо Йовков, който „не обича окончателно затворените врати, безвъзвратните ясноти, веднъж завинаги решените въпроси“ (И. Панова), така категорично утвърждава кротката мъдрост на чичо Митуш: „Ако добитъците знаеха да говорят, те щяха да са като нас. И по-добри дори.“ Защото в нея е заложена тайната на Йовковите анималистични виждания — на тоя свят безсловесните съществуват не сами за себе си, и не в елементарната битова паралелност с човека, а като брънка от необятното и дълбоко органично единство на живота. Така погледнато, обособяването на анимализма в Йовковата проза като самостоятелен формално-съдържателен проблем е толкова по-оправдано и толкова по-необходимо, колкото по-широко обхваща творецът това единство, за да превърне животното в елемент от една класическа по своята завършеност и синтетизъм художествена цялост.