

ЗА РОБСКИЯ ДЕН И БЪЛГАРСКАТА НОЩ („Една българка“ от Иван Вазов)

Никита Нанков

„... а моята нощ е зора!“
Димитър Бояджиев

Сблъсъкът между две враждуващи теми — темата за всесилието на тирана, за стеснените робски хоризонти, за разгрома и унищожението и темата за коравата неунищожима българщина, който след по-внимателен прочит се оказва постъпателна замяна на първата тема с втората, ражда прелестта на един от най-хубавите Вазови разкази. Първата тема в своето развитие се обляга на документално-очеркови елементи и дневни картини, а втората използва по-специфични средства за епическо изграждане, тя представлява „същинският“ разказ и е неразделна от нощта. Двете теми се разгръщат не единствено през деня и през нощта, но и чрез деня и чрез нощта, т. е. следвайки общата за разказа тенденция опорните понятия многопосочно да разширяват обема си, да се разрастват с нови значения, да се превръщат в символи, денят и нощта стават двата най-главни и многообемни символа, двете колони, върху които ляга цялата творба. Освен като част от денонощието денят в разказа има значение на нещо видимо, очевидно, категорично само по себе си, а нощта — на нещо скрито, неподозирано, непредвидимо и необхватно. Неделимата сплавеност на двете основни теми и двата главни символа ни дава право да наименуваме първата тема „тема за робския ден“, а втората — „тема за българската нощ“. Редуването на двете теми оформя симетричната композиция на разказа: Тема за робския ден — тема за българската нощ — тема за робския ден — епилог.

След тези общи наблюдения може да навлезем по-детайлно в творбата и да проследим развитието на двете теми.

РОБСКИЯТ ДЕН. В четириделния първи епизод на разказа темата за робския ден зазвучава с градирана категоричност. Дяловете се обособяват според ъгъла, от който се описват събитията, и според степента на конкретизация, на която се строи и варира темата. Първият дял обхваща частта от началото на разказа до мястото „... черкезки първенец Джамбалазът...“ — съобщава се съдбата на Ботев и четата му; вторият — от „... на левия бряг на Искъра...“ и т. н. до „— Хайде мари, по-скоро!“ — дава се най-общо картината на размирните времена; третият — от „В същия миг зададох се...“ и т. н. до „Подир това жените, посърнали, хванаха да се връщат назад покрай нивята“ — тук се вижда как се отнасят заптиетата към робините-българки; и последният, четвърти дял — от „— Аго, чекай, чекай, молим те!“ и т. н. до края на епизода — описва се дързостта на Илийца, която настоятелно моли турците да я вземат в лодката.

Първият дял носи най-явно белезите на документално-очерковото. Темата за робския ден заговаря с гласа на осведомения разказвач, започва развитието си от онази сфера на историята, която е населена с великите жертви на историческата необходимост. При други художествени задачи може би темата би се развила като цяла реквиемна мелодия; в случая обаче в авторското определение „с а м Б о т е в падна пронизан от куршума на черкезката потеря“ (разр. м.), тя се долавя само като нотка на овладян трагизъм. Във втория дял темата се подхваща на друго ниво. Сякаш от птичи поглед творбата обгръща движението на големи групи хора; на противопоставянето Ботев — Джамбалазът от първия дял тук съответствува противопоставянето „куп жени лютибродчанки“, „мъжкото население“, „селянките“, „жените“, „мъжете“ и „шумните потери“, „няколко турски войника“. Общо очертаната атмосфера на разгром, гузност, унижение и несигурност сменя съдържания трагизъм на първия дял. От големите известни исторически имена (Ботев, Джамбалазът) творбата прави скок към едно потърпеливо раздипляне на сумарния портрет на хилядите хора, чиито обикновени съдби лежат зазидани в най-дълбоките пластове на историята. По нов, трети начин представя темата за робската участ и вселието на поробителя следващият дял. Общото скициране на обстановката отстъпва място на една значително конкретизирана картина, където един срещу друг застават „жените“ и „две конни заптиета“ със собствена физическа характеристика. Ако първият дял поднесе съобщение с гласа на разказвача, то вторият дял наред със съобщението дава и зрителни картини (чакащите жени); в третия дял абстрактното съобщение липсва, има зрителни и което е новото, слухови картини. В четвъртия дял обективът на творбата вече е приземен и улавя едри планове и детайли (приближаващата тичешком Илийца, общия ѝ портрет, детето, скъсаното чердже и т. н.). Нейните микрофони пък „записват“ цял диалог и регистрират едва доловимите колебания на интонацията. В последния дял един срещу друг застават Илийца и заптието, робът и господарят.

В налагането на темата за робския ден четириделността на I епизод играе много голяма роля. Идващите един след друг дялове, които носят различни варианти на една и съща тема, създават инерция при възприемането ѝ, притъпяват вниманието за слабите ѝ пунктове и така засилват убеждението в нейната истинност. Очевидна истинност — доколкото темата се развива през и чрез дневни картини. Но и привидна истинност — защото в символната система на творбата ден и нощ, взаимно се обясняват, носят заедно едно постоянно внушение и в негово име денят означава привидната яснота, мнимата простота и предрешеност на нещата; с други думи, темата за робския ден се оказва тема и въпреки цялата ѝ непоклатимост на пръв поглед тя е построена затова, за да бъде разрушена и преодоляна. Творбата изключително много разчита на ефекта от „прекатурването“ на тази тема, а този ефект многократно се усилва от инерцията, с която започва да се възприема тя: нейната лъжливост се открива точно когато се повярва в правдивостта ѝ.

Сцената от трети дял, където се появяват двете конни заптиета и с бой разгонват чакащите селянки, трябва да покаже и докаже силата на тираните, ала в същност причинява първата пукнатина в непоклатимостта на темата за робския ден. За единия господар се уточнява, че е „стар и дебел турчин“, а неговият другар остава без портретна характеристика, с една единствена фраза и с едно единствено действие: той с почти огледална точност повтаря действията и с услужливостта на ехо — думите на стария турчин.

Заптиетата са господари по отношение на българите, но вътре в тяхната двойка единият е господар, а другият — слуга; образът на единия турчин е редуциран до ехо и отражение на другия. Налице е смешна претенция, разминаване между външност и съдържание, а появи ли се усмивката, лъжливият авторитет си отива. Започва

развенчаването на темата, която I епизод внушава наглед толкова убедително. Оказва се, че абсолютни господари и абсолютни роби няма и след тази констатация се прокрадва мисълта, че нито поробителите са така всесилни, нито поробените — така безсилни.

Антисилите на темата за робския ден растат пропорционално с нарастване на убедителността ѝ. В четвъртия дял, който трябва да прозвучи като неин победен акорд, творбата е закодирила значения, които окончателно я обезсилват. Диалогът между Илийца и заптието е онази територия в разказа, където за първи път, макар и неявно, нахлува темата за българската ноц, двете водещи теми се сблъскват и безшумна, но много важна за развитието на творбата победа удържа втората тема. Възловото значение на диалога се състои в това, че привидно той е кулминация на първата тема, а в същност замаскираната в него ирония ограничава истинността ѝ само за I епизод, за деня. Последната му реплика „Хай, влазай, магариче!“ сигнализира за неговото скрито и най-главно значение. Защо заптието избира тъкмо думата „магарича“? Творбата до този момент, в трети и четвърти дял, последователно очертава кръг от названия на долни животни, които стават обичайни обръщения към робите-българи. Двете заптина наричат жените „свини гявурски“, „хънзъри“, „кучка“ (на турски *hinzig* — свиня). Същата линия следва и „червей“, употребено вместо „дете“. Първите три названия лютибродчанките приемат покорно, но в диалога между Илийца и заптието именуванията „червей“ и „дете“ се счепкват в борба, при която турчинът чрез неговото назоваване праща Илийца и внучето ѝ във вече оформения кръг на второсортните същества, а селянката отстоява своята позиция — нейното внуче не е „червей“, а човешко дете. Оттук започва борбата срещу създаденото деление: долните животни и българите-роби — на единия полюс, господарите като висши същества — на другия. Да проследим как до края на диалога се развихря едно надхитряване между господар и роб, надборване между двете теми. Когато ладията се готви да потегли без нея, Илийца заклева Хасан ага да помогне на внучето ѝ в името на неговите собствени деца: „Аго, за бога, направи това добро, помисли, че и ти имаш деца! . . . “Ако господарят се опитва да вдигне стена между себе си и робите, като тях праща при животните, то робът се опитва да премахне делението, като слага своето дете наравно с господарските деца. Отбил атаката на господаря, робът сам минава в настъпление — когато заклена господаря да му стори добро, той го заклена в неговия, в робския бог: „Аго, за бога, направи това добро.“ По същия начин и робът благославя: „Бог да ти даде здраве на теб и децата.“ Като връх на иронията той обещава да се моли на „гявурския“ бог за благополучието на мюсюлманин, който е бил пътя до Мека, за да става хаджия. След като е поставил едни до други робските и господарските деца, робът си позволява още повече — до полумъртвото дете, увито в скъсано чердже, той слага самия господар ведно с целия му тежък агалък: „Да му четем, хаджи, за здраве . . . Ще се помолим и за тебе!“ (Не знаем със сигурност дали Хасан ага е наистина хаджия или Илийца му прибавя тази титла, за да го направи по-отстъпчив, но и в двата случая иронията не губи от силата си.) Последната фраза на диалога парира удара на роба, възстановява границата между роб и господар, поставя всеки на мястото му.

Не само в I епизод, но и в целия разказ частите на творбата — независимо дали това е епизод, диалог, изречение, дума — разчитат в постигането на своето значение на значенията на всички останали части. Казано иначе, частите на творбата се отличават с голямата си функционалност и при анализирането ѝ трябва непрекъснато да се търси тяхната съотнесеност. Последното изречение на диалога разкрива допълнителни значения при съпоставянето му с изречението на разпознаването от началото на диалога:

Ти ли си Илийце!↔Хай, влазйй, магарйце!

Изреченията имат почти еднаква дължина: първо — 6 срички, второ — 7 и първо еднаква удареност:

I изречение:—○○○○—

II изречение:—○○○○—

Нещо повече, налице е звуково сходство между техните завършеци, стигащо до фонетичната опозиция между сонорните плавни съгласни Л ↔ Р: И Л И Й-Ц Е ↔ магаР И Ц Е.

Тези натрупващи се съвпадения повличат роба в кръга на презрените животни, стремят се да неутрализират иронията на предходните реплики. Изречението „Хай, влазйй, магарйце!“ (разр. м.) се съотнася и с изречението „В това време ладиарят в карваше конете в лодката“ (разр. м.)

За разбирането на художествената литературна творба трябва да се има пред вид, че особеността на нейния език е в неговите прилики и отлики от езика на нехудожествените видове общуване: художественият стил се обособява на основата и в отличие от другите стилове — разговорен, канцеларски, научен и т. н. Съпоставката между двете изречения налага да си спомним, че във всекидневното общуване, в поговорките сравнението кон-магаре подчертава смешните напъни на некадърното да се равнява с истински способното. Избирайки названието „магарйца“, господарят трансформира съпоставката роб-господар в съпоставка роб-господарски кон и отгук — магарйца-господарски кон, докато робът се опитва да анулира съпоставката-деление, като я трансформира в роб-господар.

Съотнасянето на изреченията окончателно отправя роба при животните и утвърждава делението роб-господар. В относителната цялостност и самостоятелност на I епизод господствува темата за робски яден; разглеждана обаче в рамките на целия разказ, тази тема търпи поражение, единствено вярна се оказва темата за българската нощ. Символът „ден“ има изброените значения в относителната самостоятелност на I епизод (същото важи и за VI епизод); разглеждан в цялото на разказа, той получава значенията привидно видимото, лъжовно очевидно, мнимо категоричното.

Частта от разказа между „Той я позна, понеже беше му готвила баница в Челопек“ и края на епизода е функционално забавяне; тя не тласка напред действието, а е плацдарм на темата за българската нощ. Не молбите на Илийца скланят турчина да я пусне в лодката, а това, което веднага го кара да я познае — баницата, която му е готвила. Това предположение се подкрепя от два показателни детайла. Първо — Хасан ага е обрисован с два епитета: „стар и дебел турчин“, но до края на епизода продължава да се използва само „дебел“ (общо 3 пъти). Дебелината се свързва с лакомия, а тя задълго е запомнила вкусната баница на Илийца. Втори детайл — селянката моли заптието да ѝ помогне в името на неговите деца: „Аго, за бога, направи това добро, по м и с л и, че и ти имаш деца“ (разр. м.) Следва: „Турчинът по м и с л и, па каза презрително: — Хай, влазйй, магарйце!“ (разр. м.)

Това е т. нар. омонимично развитие, което е едновременно и контрадикторно. Илийца моли турчина да ѝ помогне в името на един морал, който повелява грижа за децата и стои над националните различия, морал, във висша степен човечен. Господарският манталитет обаче върви ръка за ръка с жестокостта и духовната тъпота. Творбата казва, че той е „помислил“, но показва, че това е псевдомислене; не морални стойности вълнуват турчина — той се мъчи да измисли име за високата кокалеста старица, която тъй упорито настоява на своето. Така се стига до последната реплика на диалога, пред която не е пропусната ремарката, че се казва „презрително“.

Може да ни се възрази, че на Илийца не ѝ е до подплатени със сократовска ирония диалози, когато внучето умира в ръцете ѝ. Самата творба дава достатъчно основания диалогът да се възприема с най-прякото му значение: селска неужа жена, за да спаси внучето си, се опитва да омилостиви турското запитие, търси бащината струна в сърцето му и накрая за благодарността обещава да се моли за благополучието му. Усилията на творбата да създаде максимално индивидуализирани герои във вероятни ситуации подкрепят такова разбиране. За съвременното литературознание човекът в художествената литературна творба е елемент от системата, по-широка от него и в тази система той изпълнява определени задачи. Литературният човек не е завършена самостоятелна личност с независима логика на поведение, а е човек-функция и се подчинява на законите на творбата, допринася за постигането на цялостното ѝ внушение. Задачата на художествената литература не е създаването на човешки образи сами за себе си, а създаването на цялостен образ на човешкото, в който образите на хората в определени случаи са най-важното, но не са цел, а средство и в това отношение функциите на пейзажа, да речем. Литературният герой е двустранен — образът му има относителна самостоятелност, но същевременно тя е подчинена на цялото. Художествената литература внушава това, като, от една страна, показва връзките на героя като единица с цялото, а, от друга страна, дава вътрешните противоречия в самия него. Ако тези противоречия се включват в големия поток от внушения на творбата, те са художествено явление. Художествена непоследователност се явява тогава, когато противоречията у героя тръгват срещу общия поток внушения.

Диалогът може да се възприема с най-прякото му значение, сам за себе си, доколкото образите на Илийца и запитието имат относителна самостоятелност. В целостта на разказа обаче той разколебава темата за робския ден и е прелюдия на темата за робската нощ.

РЕТРОСПЕКЦИЯ. МЯРКАТА ЗА ГЕРОИТЕ. Във II епизод се въвеждат някои „секрети“ на епическото разказване, които оформят по-различния облик на темата за българската нощ. В I епизод денят, в който започва повествованието, е точно фиксиран, закотвен в минало време — „Следобед на 20 май 1876 г. . .“ Във II епизод в много случаи се предпочита неопределено сегашно време, което се отнася за миналото, и по такъв начин се изтрива дистанцията между времето на събитието и времето на разказването — читателят добива чувството, че нещата се самозараждат и саморазвиват пред очите му. (Ограниченото място не ни позволява нито тук, нито по-нататък да цитираме пълно, а някои по-маловажни за анализа наблюдения оставяме и без илюстрация, като се надяваме, че читателят, познавайки добре разказа, ще може да следи мисълта ни). Промъкналите се в авторската реч диалектни думи (унуче), използвани от героите му (Илийца) правят повествователя по-скрит (доколкото изповода нещо може да се каже за Вазов и неговите разкази). Във II, III, IV и V епизод се среща полупряка реч, а в I и VI епизод и в епилога тя отсъства.

Ретроспективността на II епизод му определя ключово място в строежа на разказа. Осъзнаването на ретроспекцията е неочакван ход, на който творбата много разчита. Изведнъж се оказва, че до този момент са работили неподозирани сили, които са довели до неподозирани резултати. Редом със здраво построената тема за робския ден с нейната внушителност и очевидна категоричност бързо започват да се трупат разкрития-контрааргументи, които издъно разтърсват първоначалната тема. Досега творбата е убеждавала, че тираните са все-силни, че ятаганът е обезглавил непокорството, а става ясно, че не всички луди глави са отсечени, че трагичната съдба на борците неделимо се е сляла със съдбите на обикновените, неизвестни люде. За да изпъкне голямата важност на ретроспекцията, нека си представим, че разказът започва *ав ово*, т. е. разказваните

събития и повествуването за тях се движат успоредно, паратактивно. Схематично предаден, разказът би имал такава последователност: бедната баба Илийца от Челопек, след като без успех цери своето внуче-сираче с всички известни лекове, решава да отиде с детето в Черепишкия манастир и да го предаде на божията милост. Времето са смутни, вилнеят турски потери и избиват последните Ботеви четници. Водена от голяма майчина любов, старицата се престашава и поема към светлата обител. По пътя, в гората, среща бунтовник, който я моли за помощ. Тя обещава да му помогне и хуква с утроени сили към манастира, за да спаси два живота. С големи молби скланя две заптиета да я прекарат с тях през Искър а т. н.

Такъв строжбавен преразпределил акцентите в творбата и би довел до нови внушения. Самият разказ би станал друг, макар и написан върху същата житейска първооснова. В това ново произведение биха изпъкнали следните важни моменти:

1. Главен мотив за действията на Илийца би бил стремежът да спаси внучето си. Срещата с въстаника би станала случаен факт спрямо този мотив. След срещата разказът би трябвало да се преорганизира, тъй като мотивите за действие на героинята стават два.

2. Постепенно биха набирали скорост действията на Илийца — влошаване състоянието на внучето, решението ѝ да тръгне въпреки опасностите, срещата с въстаника, новото ѝ решение да спаси живота му и т. н.

3. Предисторията на Вазовия разказ би добила значително по-голяма самостоятелна тежест; цялото развитие на творбата би се разтегнало; невъзможен би станал концентрираният сблъсък между двете основни теми; темата за българската нощ би делила господстващото си положение с множество подробности; като резултат на всичко това не би се стигнало до максимално фокусирано внушение.

Ретроспективното изграждане моделира разказ с друг облик и постига:

1. Стегнат разказ със симетрична композиция, в който носещи стълбове са дневните картини и документално-очерковите елементи в I и VI епизод и нощните картини с по-различно епическо построение.

2. На читателя се спестява ускорението, Илийца се появява вече действаща с „утроена сила“ и мотив за това действие е желанието ѝ да спаси „два живота“. Всичко, свързано с болестта на внучето, минава в нулево епическо време, в което според логиката на творбата няма важни за описване събития; предисторията се дава сумарно в десетина сбити изречения в началото на II епизод.

3. Развитието на I епизод оставя внушения, които са най-широката основа за възприемане на ставащото в разказа след това, макар че II епизод уточнява събитийната верига. Поради тези внушения събития, които стават през деня (срещата на Илийца с четника), се възприемат неразделно от събитията през нощта, от темата за българската нощ, тъй като завършването на деня съвпада с края на I епизод.

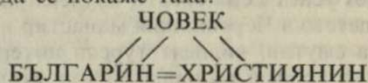
4. В резултат на всичко това се стига до най-пълно разгръщане на темата за българската нощ и максимално силно се внушава неизтребимата жизненост на българското.

Вазовите разкази търсят „граждански-патриотичната, етико-политическата характеристика на епохата“¹, а героите му се делят на добри и лоши според това, дали поведението им е „добро за обществото, страната, народа, държавата като цяло“². Освен с ретроспекцията II епизод е важен за целия разказ и с това, че дава мярката, според която творбата отсъжда какви са нейните герои. Етало-

¹ Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. 1967, с. 46.

² Пак там, с. 59—60.

нът има три скали, представлява триединен критерий, при който достатъчно е да съществува кой да е от елементите, за да са налице и другите два. Графично това триединство може да се покаже така:



Тази мярка нагледно се прилага към героите при срещата на Илийца и четника. Чисто човешките, майчински чувства на състрадание и жалост са първият подтик за сближението на селянката с момъка. Творбата казва това твърде пестеливо — не с думи, а портретувайки бунтовника през погледа на Илийца: тя вижда „някакъв момък в чудати опнати дрехи, с ширити по гърдите и с пушка“. Дистанциращо-безличното определение „някакъв“ набляга, че в тези първи мигове на срещата героите са съвършено непознати, чужди — това е началната точка, от която започва сближаването им. На мястото на „някакъв“ можеше да стои и „един“ — дума, която също носи идеята за неопределеност, но в по-слаба степен. Явно творбата чрез избора си държи да подчертае разстоянието между героите в този първи миг, за да стане още по-ярко единението им към края на епизода и особено в V епизод. Първата реакция на Илийца, когато вижда въстаника, е уплаха — уплахата на човек, който вижда друг човек, изпаднал в крайно тежко положение. Породеното у нея майчинско чувство естествено намира обръщението „синко“. Тези чувства, оставайки първият и най-дълбок мотив за действията на селянката, се допълват с другите два елемента на триединството: „Скрий се, синко, сега в гората, може да те види някой. Тая нощ чакай ме, навъртай се тук пак да те намеря. И хляб ще ти донеса, и някоя друга дреха . . с тия не бива (човешка и майчинска загриженост). Ние сме християни“ (осъзнаване на втората връзка — по вяра). Третият елемент — „българин е“, се появява не отделно, а тясно преплетен с първите два: „Да направя това добро . . . Клетнику! Какъв беше! . . . Беки и бог се умилистави и поживи детето. Света Богородиче, помогни ми само да стигна до манастира, божичко, закрили го (човешко и майчинско съпричастие), българин е (връзка по народност), тръгнало е за християнска вяра курбан да става (връзка по вяра).“

НЕВЪЗМОЖНОТО ТРЕТО. III епизод съдържа и повтаря — в силно изменен вид — важните за развитието на творбата моменти от предните два епизода. Той придвижва напред чисто събитийната страна на разказа — продължава веригата от случки, свързани със спасяването на внучето и четника. В онзи слой на творбата обаче, където се развиват двете главни теми, нещата започват да обикалят около познати вече опорни точки, напластяват допълнителни нюанси към известни внушения. Двете теми се завъртат в кръг и центробежните сили окончателно разрушават темата за робския ден, а темата за българската нощ излита, набрала огромна скорост.

В I епизод първите три дяла наслояват идеята за робското примирение, безсилие и безличие. Рязката поява на Илийца опровергава всичко това, създава контраст. В III епизод подготовка за въвеждането на Илийца е природна картина, пропита от неизвестност и заплахата. И в I, и в III епизод внушенията от появата на селянката „екс абрупто“ са от еднакъв вид — набляга се на неудържимата енергия и сила на Илийца и по-широко — на българското, в разкриването на което образът на селянката играе най-главната роля.

I и III епизод си приличат още по това, че Илийца, за да успее да се качи в ладията или да влезе в манастира, трябва да бъде разпозната, да разкаже за болното си внуче. Молбите на селянката са удовлетворени не само заради упоритостта ѝ, но защото плаща на този, от когото иска — в I епизод се разбира, че е готвила баница на турчина, а в III епизод дава пари на калугера. И в двата епизода има двойки хора, единият от които е слуга на другия — в I епизод това са

запътетата, а в III епизод — отец Евтимий и Иван. Зрънцето хумор в описанието на двойката господари — по-конкретно на безименното заптие в I епизод, съответствува на хумористично-сатиричното изграждане на образа на отец Евтимий в III епизод.

В този епизод се утвърждава истинността на мярката ЧОВЕК=ХРИСТИЯНИН=БЪЛГАРИН—като пред скалата ѝ се поставя отец Евтимий и се показва неприложимостта ѝ към героя и неговата позиция. Този образ изцяло се изгражда със средствата на смешното, по-точно поставен в разказ, където се решават архиважни проблеми, той остава да балансира по ръба между смешно и отблъскващо и като цяло има сатирична функция. Да проследим изграждането на образа.

С първата поява на божия служител идват и първите смешни несъответствия, които твърде скоро от несъответствия само в определени пунктове преpraстват в несъответствие на цялостната позиция на героя спрямо основното развитие на разказа. Творбата посочва, че имаме работа с калугер, и уж между другото, на шега, го лишава от калугерския атрибут — калимавката, като вместо нея дава един „дивилен“ и подчертано български елемент във външността му — потурите.

Когато отецът заговаря, смешното бързо печели нови територии. Подхранван от ужасяващото предположение, страхът избива на повърхността, разкъсва речта на калугера на отрязъци, които с мъка догонват мисълта. Отецът в броени секунди се обръща към ратая, към себе си, към предполагаемите турци зад портата и към господата: „Каква жена те е намерила по тоя час? (на ратая). Ония са или турци . . . Турци трябва да са . . . Тая нощ ще ни изколят . . . Те идват тук да дирят . . . (на себе си). Нищо тука няма, нищо тука не оставям да припари . . . (на турците), Господи, помилуй!“ (на господата). Страхът на калугера за собствения му живот, колкото и очевиден да е, се опитва да се сгуши зад един благороден мотив — загриженост за манастира: „Луда ли си ти, караш ни да отваряме манастира посред нощ, да влязат бунтаджии, да ни дойдат турците, да ни запати манастирът?“ (разр. м.)

Когато се разбира, че нищо не грози манастира, слабостта на калугера много се сменя със сила, от роб на страха си той става човек, от когото Илийца е зависима, речта му се изпъстря с повелителни интонации: „Върви!“, „Да й тука болното!“ и т. н.

След като става ясно, че страхът пречи на отец Евтимий да бъде добър българин и да приюти в манастира бунтовници, а користта и коравосърдечието — да бъде добър човек и да помогне на селянката поне със съчувствие и утеха, естествено идва самопризнанието, че вратата е мила, но собствената кожа е по-мила: „Какво ще обаждаш и какви христени?“ . . . (разр. м.)

Последен шрих към образа на калугера е самозабраната да се използва истинското название на четниците, тъй като се мисли, че споменаването му може да причини идването им в манастира. Интересното при появата и изчезването на табу в речта на отец Евтимий е, че следва плътно смяната на мотивите слабост — сила — слабост в цялостното поведение на героя. Когато на портата чукаат неизвестни среднощни гости, отецът се побоява да нарече предполагаемите посетители с истинските им имена и предпочита неопределителни и показателни местоимения: „Някои от „ония“ трябва да бъдат!“ . . . „Ония са или турци . . .“ (разр. м.) (мотив слабост). Когато става ясно, че е дошла Илийца с внучето си и над манастира не тежи пряка опасност, отец Евтимий се охрабрява и нарича въстаниците с името им: „Луда ли си ти, караш ни да отваряме манастира посред нощ, да влязат бунтаджии . . .“ (мотив сила). Най-сетне, когато се разбира, че селянката има връзка с въстаниците и иска помощ от манастира, страхът с нова сила плисва у калугера: „Хай върви да спиш, да не свети свещ,

че може да видят отгоре н я к о и и да ни дойдат на гости . . .“ (разр. м.) (върща се мотивът слабост).

Табуто — белег на примитивно мислене наред с другите способности за изграждане на образа — омаловажава героя и тезата, която той носи. Така се стига до най-важния за разбирането на III епизод въпрос — какво е мястото на епизода в системата на разказа. Шепизод се опитва между известните антагонистични позиции — робски ден, българска нощ — да вмести още една, трета позиция. Новата тема са стреми да се окопае, да се ограда зад манастирските стени; нейната същност е неутралитетът, незаинтересоваността. Симптоми за появата ѝ има още в I епизод: „истина, че тука бяха само жени: м ъ ж е т е н е с м е е х а д а и з л а з я т“ (разр. м.). Новата трета тема израства на почвата на темата за робския ден (прилики между I и III епизод) и макар че в III епизод очертава и чисто свой периметър, вътрешно се родее с нея, защото стремежът да се оцелее в историческото изпитание с цената на предателството и безчовечността е също проява на робско съзнание. Новата тема не е надредно внушение вън от текста. Тя се материализира в опорни думи и образи — портата, около която се разиграват едни от най-важните сцени и двойката думи „отключвам — заключвам“. Ето няколко примера от парадигмата на репертоарната единица „заключеност, обособеност“: ненадейно манастирската вратня се похлопа; Портата отзвона и пропусна селянката и веднага пак се заключи; Портата се хлопна зад нея и заключи и т. н. (разр м.).

Логиката на цялата творба е насочена не към показването на различните възможни позиции в определен исторически момент, а към утвърждаването на единствено вярната според нея позиция — позицията, разкривана чрез българската нощ. В разказа *tertium non datur*; нещо повече — не е дадена, както видяхме, и равноправна втора тема. Някои творби се строят на сблъсъка между две твърдения с еднакво право на истинност — например „Две хубави очи“ е стихотворение, чиито център излъчва еднакво вяра и невяра. Във Вазовия разказ темата за робския ден е развита, за да бъде преодоляна, а третата тема от самото си начало е обезсилена. Поради връзката между първата и третата тема опровергаването на третата тема сменя и последните остатъци от робския ден и така, по обратен път набляга на два важни момента от развитието на темата за българската нощ — 1) неудържимата енергия на Илийца, движението, което тя все повече започва да олицетворява (повторение в III епизод на мотиви от I епизод) и 2) правилността на критерия ЧОВЕК=ХРИСТИЯНИН=БЪЛГАРИН=(повторение в III епизод на мотиви от II епизод).

Казаното дотук подготвя истинското навлизане в темата за българската нощ. За да се изясни същността ѝ, за да се открият нишките, които я изтъкват, трябва да се отговори на три големи, тясно преплетени въпроса, всеки от които се състои от ред по-малки:

А. Какви са съдържанието и функциите на главния герой (баба Илийца) в разказа; как и до каква степен той доказва темата за българската нощ; какви най-важни внушения носи?

Б. Изясняване на символичния характер на нощта, т. е. как темата за неизребимата българщина се развива п р е з и ч р е з нощта; как се получава българската нощ?

В. Опит да се даде експлицитна формулировка — доколкото това изобщо е възможно — на българската нощ; какъв е живецът на разказа, това, което в последна сметка той казва.

ИЛИЙЦА — СЪДЪРЖАНИЕ И ФУНКЦИИ. Сплавта от единичното и общото дава своеобразното на всеки човешки образ в художествената литература. Ето защо отговорът на първия голям въпрос е уместно да започне с изясняването на това съотношение в образа на Илийца. Още заглавието на раз-

каза зачеква този проблем и със схематична яснота показва, че отговорът е двупосочен. В съчетанието „една българка“ всяка от думите носи двойко значение:

1. Коя и да е българка

ЕДНА

2. Една определена българка

1. Българката въобще — като сумарен образ

БЪЛГАРКА

2. Всяка една от българките

Художествената литературна творба поради логическата си противоречивост често дава откровено противоположни пътища за разбирането ѝ. При анализирането въпросът не е кой път води до същността на творбата, а какво следва от факта, че всички тези пътища съществуват. Стремешт е да се види — колкото и трудно да е това да се извърши докрай и веднъж завинаги — онази далечна точка, в която противоположните пътища все пак се пресичат. Логически противоречия има и във Вазовия разказ, в образа на Илийца. Те са художествено явление, доколкото подкрепят и усилват общата насоченост на творбата. Както изяснихме, внезапната поява на селянката носи идеята, че случаят „Илийца“ е по-особен, че героинята носи нещо по-различно от скупчените в безлика маса жени. Едно отсечение на значенията в началото на II епизод, където се разказва за болестта на детето и напразните опити на Илийца да го излекува, недвусмислено приобщава героинята към останалите селянки. Особено важен е съюзът „и“ в изречението „Тъй ѝ казваха и селянките“ (разр. м.). Той не показва, че Илийца е питала дали да ходи в манастира някой друг, а после и селянките, а означава, че селянките смятат — както и Илийца, — че в такъв случай трябва да се отиде в манастира, т. е. селянките и Илийца мислят по еднакъв начин. Творбата е отказала варианта без съюз: „Тъй ѝ казаха селянките“, което би означавало, че селянките убеждават Илийца да отиде в манастира, а тя или не знае какво да прави, или има свое по-различно мнение. И по-нататък творбата ту отделя, ту приобщава героинята към останалите селянки, към българския колектив изобщо. Например при първата среща между селянката и четника той е портретиран през нейните очи и първата ѝ мисъл е: „От о н и я е, дето ги гонят сега!...“ Цитатът се съпоставя с уводните думи на разказа, които предават общия дух на онова неспокойно време: „П о в е ч е т о (жени) слабо знаеха какво става сега, н я к о и и нехаеха“ (разр. м.). Според Илийца дрехите на четника са странни, „чудати“ и това я поставя при „повечето, които с л а б о з н а я т какво става сега“ (разр. м.), чието знание за събитията се изчерпва с това, че са се появили хора, които „ги гонят“. Тънко се нюансира мисълта, че онези, които „слабо знаят какво става“, са „повечето“, а тези, които „нехаят“, са само „някои“. Използването на традиционни родови обръщения „синко“, „бабо“, „момче“, „стрино“, „стрина ти Илийца“ и традиционният жест — целуването на ръката на свещеника — също поставят Илийца сред българите. Вече бе изяснено, че началото на III епизод повтаря внезапното появяване на Илийца в I епизод, което най-нагледно показва особеността на героинята. Може да продължим с примерите, но нека спрем до тук и да се запитаме: къде е пресечната точка на противоположните твърдения — Илийца е като всички, Илийца е особена и единствена? Какво значи за разказа фактът, че Илийца е и като останалите, и единствена? Самата творба подсеща за отговора: „Сноването на шумни потери от два дена насам оттатък Враца н е с е к о с в а ш е д о т я х и те продължаваха да си ходят по кърските работи“ (разр. м.). „Косваше се // не се косваше“ са думите, които са ключ за разбиране образа на селянката: Илийца е като всички останали българи до момента, в който големите събития не се „косват“ до нея и историческият порой не повлича и нейната съдба. Когато обаче е „вътре“ в събитията, обикновената селянка се преобразява; точно в такъв миг я „снима“ разказът — с активизирани до върхна степен душевни и физически сили, с уедрен човешки ръст.

Необикновеността на българина във върховите му прояви — ето най-общо съдържанието на образа на Илийца. Неслучайно най-явните нишки, които изравняват героинята с останалите селянки, са в предисторията на разказа, когато тя не е още „косната“ от събитията (изречението „Тъй ѝ казаха и селянките“). Изводът, че необикновеността на героинята е родена от огненото „косване“ на историята до нейната съдба, е твърде важен за творбата, защото ако Илийца е обикновен човек, станал необикновен поради необикновените обстоятелства, то нейната борба ще се повтори безброй пъти в безброй варианти от безброй също като нея обикновени българи при необикновена обстановка.

Идеята за типичността и повторемостта на разказваното се подкрепя от ширещата се в „същинския“ разказ, ала отбягваща от охото анонимност на героите. Наистина кои от тях имат свои имена и кои не? Какво е името на Илийца? — Лично? Или производно от мъжовото ѝ име Илия — както Кольовица от Кольо, Петковица от Петко например? Без да можем да твърдим със сигурност нещо, все пак като че ли по-голяма е втората вероятност — и в такъв случай героинята остава с чуждо име. Безименен отначало докрай остава четникът. Как се казва вначето? Неизвестно. Скъпернически в авторския епигот се подхвърля, че то става „майор П.“, но това се отнася вече до възрастния мъж, а не до полуживото дете. Неизвестни остават жените на брега, ладиярят, по-младото запитие. На другото — Хасан ага, — както казахме, не може със сигурност да поставим пред името му титлата „хаджи“. Калугерът се представя с монашеското си име, неразделно от нарицателното „отец“, но и това име е в два варианта — авторът го нарича „отец Евтимий“, а Илийца — „дядо Евтиме“. Единствен манастирският ратай Иван има свое безспорно име, но то е тъй широко разпространено, а ролята на героя в разказа е твърде малка, за да твърдим, че общото правило е опровергано. За разлика от „същинския“ разказ в документално-очерковата рамка достоверните герои се дават с истинските им имена — Ботев, Джамбалазът, Пера. Действието на разказа е възможно сред действителен географски декор: Враца, Берковица, Челопек, Лютиброд, Искра, Черепишкия манастир „Пресвета Богородица“, „Бабините плазове“, Веслец, Шишманова скала, Стара планина, Балкана, Врачанския балкан, Враца. Освен че са солидни аргументи за достоверността на разказваното, големите имена от историята и точните пространствени координати наблягат, че този „исторически епизод“ е от българската история и става на българска земя, а анонимността запазва възможността на всеки българин да бъде участник в събитията.

Физическият портрет на Илийца подчертава необичайното, мъжкото у нея: „Тя беше жена около шейсетгодишна, висока, кокалеста — мъжка на вид.“ В началото на изречението прави впечатление думата „жена“, която според нормите на всекидневното общуване е излишна — личното местонаимено „тя“ ясно показва принадлежността на героинята към женския пол. Нещо повече, чрез инверсия „жена“ се поставя под логическо ударение, за да се осъществи пряк сблъсък със значенията на втората най-важна дума в характеристиката „мъжка“, която е в края на изречението. Смисълът на физическия портрет по такъв начин се съсредоточава в характеристиката „жена—мъжка на вид“, която преъстъеновидно стяга допълнителните подробности. Както във всекидневното общуване, така и тук определеното „мъжка“ има значението на твърдост и на сила. За да се разбере по-добре тази двустранна характеристика, трябва да се проследят двете главни функции на тялото, на плътта въобще в разказа. В творбата широко се разгръща мотивът за страданието на роба, неговата плът приема всички удари и мъки, които епохата поднася. Това важи както за Ботев и Пера, така и за безименните хора — лютибродчанките, ладияря, Илийца, вначето. И въпреки всичко коравата българска плът продължава да съществува — в такъв смисъл трябва да се разбира твърдостта в характеристиката на Илийца (която е частният случай)

и по-широко — на българското племе. Сравнително пълната парадигма на предимно телесното страдание наброява около 85 примера, от които предлагаме няколко: „... Сам Ботев падна пронизан от куршума на черкезката потеря...; ... другото заптие се спусна да ги бие с камшика си; Илийца... се тръшна на пясъка премаляла; Изтрепахавикато пилци; ... уморена, гладна, премаляла за сън... (дружината на Пера); ... един от черкезките куршуми бе случайно убил Пера...“ и т. н. (разр. м.).

Идеята за мъжество, вложена в портретната характеристика на Илийца, има и втора страна — силата и енергията. Тази страна се разгръща твърде многообразно, но ние ще се задоволим с най-ярък пример. Силата най-конкретно се реализира чрез движението. Този мотив пронизва целия разказ, постепенно разкрива символична дълбочина и е най-тясно свързан с българската нощ. Струва ни се, че обобщението: най-очевидната функция на Илийца като човешки образ в разказа е движението, може да се приеме, защото в него има повече истина, отколкото пресиленост. Ако проследим репертоарната единица „движение“, ще се наложи да цитираме може би една четвърт от творбата, затова тук даваме само няколко примера от парадигмата на тичането, на движението с най-висока скорост: „Аго, чакай, чакай, молим те! — извика една... селянка, която тичешката идеше откъм Чelopeк.“ „И тя бързаше сега с утроена сила“, „... да имаше крила, щеше да го вземе и да хвъркне с него“ (разр. м.) и т. н.

Мотивът за движението съдържа освен движението на Илийца и движението на разбитите въстаници, което по правило е спънато, неспорно, клонящо към нула. То е безсилно пред препятствията, носи гибел, а не спасение. Представяйки четниците, творбата изтъква тяхната куцота, неспособността им да се движат. Това важи за бунтовника и за четниците от VI епизод, които се характеризират почти единствено с безсилието си да вървят. В разказа няма случай, в който бягството на разбитите четници да е успешно. Действително, след като турците намират убития Пера, те разбират, „че четата е избягала в планината“ (VI епизод), но последното изречение на същия епизод е реквиемен акорд, в който пепелищата и смъртта затулят и този слаб лъч на надежда в спасението. В него не е уточнено дали това са момчетата на Пера или други от Ботевата чета — по-важна в случая е не фактологическата изясненост, а идеята за неуспех.

Да обобщим важните моменти от тази глава. Разказът се интересува от българското в неговите върхови прояви — такова е най-широкото съдържание на образа на Илийца и затова героинята е показана предимно в нейната необикновеност. На творбата е необходимо Илийца да е единствена и все пак като всички. Тази двустранност на образа определя и неговите две функции. В ред моменти, без да изгубва напълно обикновеността си на жена от народа, героинята е акцентирано необикновена, символично мащабна. Тези моменти са най-ярките и запомнящите се: първото появяване откъм Чelopeк, варирано в III епизод, борбата с кола. Най-вече с тези свои особености образът изпълнява първата си функция — олицетворява силата и движението. Но в разказа има и други моменти и особености в изграждането, в които и чрез които обикновеността на героинята, без да измества необикновеността ѝ на втори план, все пак осезателно заговаря за себе си. Тези моменти и особености, макар и не така ярки като първите, обуславят втората функция на образа. Те заедно със затворената симетрична композиция на творбата, неясната анонимност на героите и точното географско именувание носят внушението за възможността борбата на Илийца многократно да се повтори от други българи, а това е важна част от смисъла и оптимизма на българската нощ.

БЪЛГАРСКАТА НОЩ I, II и III епизод подготвят пълноводното разливане на нощта като символ на неподозирани закони и могъщи скрити сили. Още

първото изречение на IV епизод отрища нощта и тя започва да расте, да потопява всичко останало. Тук предлогът „из“ носи идеята за необхватност и безграничност не само на нощта, но и на движението в нея. (Предлогът „из“ се употребява в разказа 15 пъти. Тези случаи се разделят в три групи с различни значения. Едно от тях, което има и нашият пример, е: в, вътре в, през.) Тази необикновена нощ добива всеобемност, като се разширява в трите възможни посоки — нагоре, надолу и встрани. Още в III епизод нощта се „движи“ нагоре — тя покрива манастира с „тъмното си було“, а под „тъмното небе“ тъмнеят „канаристите стени“ Бабините плазове“ (в текста „тъмнееха“). В IV епизод „тъмните талази“ на Искъра, таящи заплахата и неизвестност, дават бездънността на нощта. „Тъмните дънери“ на гората пък разширяват нощта в хоризонтална посока.

Необикновеността на Илийца се осъществява до голяма степен чрез уедраването ѝ сред безкрайно голямата нощ. Илийца е характеризирана с цял ред максимално експресивни глаголи, епитети и сравнения, които, от една страна, са органично свързани с нейната основна функция — движението с огромна скорост, а, от друга — моделират необичайния ѝ ръст. Особено внимание заслужава следният пример: „Старешките ѝ гърди дишаха г р ъ м о в н о.“ Той чрез съпоставка със синонимна дума в VI епизод дава ясна представа, до каква степен образът на Илийца е уедрен в нощните сцени. VI епизод дава масови, почти батални картини, за да се предаде трагичната грандиозност на погрома. Тук вече няма отделни герои, а събирателни понятия — „конница“, „пехота“; залпът на няколкостотинте турски пушки е последван от „г о р о л о м е н . . . ехтеж“ (разр. м.), т. е. има ефект, който се приближава до звука на „старешките гърди“ в IV епизод. Синонимните думи, които съпоставяме, са „гърмовно“ и „гороломен“.

Необикновени мащаби внушават и майсторски аранжираните звукови картини в IV епизод. Те се строят по общ принцип — всеки звуков образ се свързва с едно човешко състояние и се развива на фона на дива, бездънна тишина. Звуковите образи отпечатват в съзнанието смисъла на ставащото, като синтезират състоянието или действието до умело подбраната ярка подробност. Например борбата с кола се озвучава от изпращянето на кокалите на Илийца, от „гърмовното“ ѝ дишане, а шумът на реката, кучешките лаеви и пропяванията на петлите са изчезнали. И зрителните картини се строят по този принцип. Същата сцена е дадена като поредица от вихрено сменящи се крупни планове на ръце, мишци, лице, гърди, крака, прасци, завъртяни в лудешко хоро около кола. Епическият герой се разпада на части и тяхното динамично единство внушава най-силно надчовешкото му усилие.

Логиката на творбата диктува увеличаването на човешките мащаби на Илийца, безбрежността на нощта, но в същото време изисква тяхната повторемост, универсалност, типичност. Затова успоредно с тенденцията нощта да се разширява до безграничност, а Илийца да се превръща в необикновено същество, преброящо безпределността ѝ във всички посоки, съществува и тенденцията нощта да се ограничава до неголямо пространство, около което има кучета, петли, хора. Веднага след като съобщава, че „дива тишина“ царува в природата, творбата включва в нощната картина „кучешки лаеви из Лютиброд“, които слагат ясна, макар и още далечна граница на нощта. Пеенето на петлите в Лютиброд и слабо здрачаващото се небе продължават да свиват нощта около героинята. В V епизод границите на нощта са съвсем осезаеми — признаците за нейния свършек отново се появяват, но вече с няколко степени по-силни: небето побелява, звездите бледнеят, петлите пеят „раздирателно“; „човешките гласове“, чути съвсем наблизено, смаяват нощта до нишожно пространство около Илийца и четника и им отнемат възможността да действуват.

Борбата с кола не само поради средищното си място (намира се в IV епизод, а разказът заедно с епилога има седем епизода), но и поради яркостта си заема

възлова позиция в творбата. Тук водещите мотиви в разказа се проявяват така интензивно, че събирането им на такъв сравнително малък участък създава най-голямото напрежение в творбата, нажежава я до бяло. В тази сцена е най-пълното разливане на ношта и е най-страшна заплахата от настъпващия ден, Илийца е най-уедрена и силна и същевременно е най-близо до неуспеха и отчаянието, тук е най-бясното движение и най-голямото препятствие. Сцената се развива по принципа *als ob* — „като че ли“, „сякаш“. Изправяйки героя пред най-голямото препятствие, творбата привидно предreshава поражението му: „Тя изохка в без силно отчаяние и напрегна всичките си сили да скъса синджира или да счупи катанеца. Скоро се убеди, че това беше невъзможно. Тя се изправи запъхтяна и въздъхна без н а д е ж д н о“ (разр. м.). Последната възможност на героинята — да измъкне кола — е немислима. Но провокирайки възприятията на читателя, творбата за миг допуска и такъв изход, създава ситуация, в която Илийца сякаш наистина ще измъква кола с голи ръце: „Внезапно тя се наведе трети път, хвана кола с двете си ръце к а т о ч е има намерение да го извади“ (разр. м.). Творбата не казва веднага как ще се развият нещата, а се отдръпва за момент и оставя мисълта на читателя да си зададе въпроса „Ами ако тя н а и с т и н а иска да измъкне кола?“ и да почувствува пълния абсурд на тази възможност. След като читателят вече е склонен да отхвърли такова развитие, творбата потвърждава, че събитията наистина ще се развиват според тази необичайна логика. Това е логиката на притиснатия до стената: неговото спасение е в невероятното и немислимото, то е отвъд чертата, до която при други условия се изчерпват възможностите му. Илийца, превита одве, сгъбчила кола, е емблемата на темата за българската нощ. Темите за робския ден и българската нощ са в същност две различни логики — логиката на потисника и потиснатия. Според първата логика веднъж посечено, непокорството е смазано завинаги. Неин символ е денят — в него нещата са очевидни, изненади не съществуват. Според втората логика съпротивата никога не може да бъде задушена веднъж завинаги. Прегазена на едно място и в една форма, тя лумва на друго място и в друга форма. Неподозираните и несвършващи борчески сили на народа — това е най-широкото съдържание на символа нощ.

Творбата, погледнато най-общо, съдържа три концентрични кръга, три степени на борбата за свобода и съществуване и дава нейната проста и мъдра философия. В първия, най-тесен кръг стои „сам Ботев“ — голямата личност, която дава тласък на историческата лавина. Във втория, по-широк кръг са Ботевите четници — хората, които с оръжие в ръка дават плът на една идея. Третият кръг е най-широк — в него са всички българи, чиито обикновени малки, безбройни съдби разгръщат грандиозния размах на историята. Главната задача на творбата е да покаже как една степен на борбата, разгъвайки докрай потенциалните си възможности, минава в друга степен. Как вторият кръг, изчерпвайки силите и смисъла си, прелива в третия. По такъв начин произведението спазва най-общите закони на разказа като литературен вид — дава картина на света в момента на промяна, на поемане в нова посока. Откриването на нови пътища за борба е генералният проблем в разказа.

Когато младостта остава без сили, на помощ идва старостта — да си спомним кучотата на бунтовниците, безсилието им да вървят и неспирното успешно движение на Илийца. Кулминация в развитието на този мотив е моментът, когато селянката, без да оставя детето, взема пушката на момъка, че и него, и продължава да върви.

Когато четническата униформа — олицетворение на волност и организирана сила — става непотребна, сменя я расото — знак на аскетична скромност и отдалеченост от всичко земно. Творбата би могла да замени расото с каква да е друга дреха, ала тя не го сторва — и изборът започва да значи, става част

от системата внушения в произведението. За открадването на расото се съобщава не в III епизод, когато то става, а чак в V епизод и така не само се подсилва неочакваността на избора, но и най-пряко се сблъскват значенията на униформата и монашеската одежда. Расото обвива бунтовника от глава до пети и имайки черния цвят на нощта, материализира българската нощ; запазвайки чисто утилитарната си функция — да стопли встаника, то също става символ. Показателно е, че самоубийството на четника — признак на изчерпани възможности — оставя кървав белег само върху „хъшовската носия“, която представя една замираща вълна на борбата, а не засяга расото, което е част от българската нощ и новите начини на борба.

Когато оръжието замлъква безсилно, сменят го ръцете на една жена. Пушката, забавяща движението на момъка, борбата с кода, Илийца понесла дете, пушка и бунтовник, са конкретните доказателства.

Жената сменя мъжа, старостта — младостта, расото — хъшовската носия, изпечените селски ръце — пушката. Необикновена логика, нали? С поразяваща смелост творбата преосмисля утвърдени символи (пушка, младост, момък, бунтовна одежда — от една страна, и голи ръце, старост, жена, расо — от друга) и съумява да сътвори свой свят, по законите на който парадоксът се оказва единствената истина. Утвърждаването на парадоксалното като необходимост в историята на един народ, в борбата му за съществуване — така по друг начин може да се формулира смисълът на разказа. Намирането на спасителния брод отвъд границата на обичайното е историческата изобретателност, която е живецът на темата за българската нощ, на творбата въобще.

НЕВЪЗМОЖНОТО ВТОРО. Относителната обособеност на VI епизод от предишните четири епизода се обуславя от ред промени в начина на повествуването. Авторът, който дотук само разказва, става всезнаещ коментатор, който преразказва станали събития, без да крие симпатии и антипатии си — потерята е „шумна сган“, „тайфа“, разбитите четници са „дружина“, начело с „герой Пера“. Сменя се и гледната точка. Поточно появяват се няколко гледни точки — на автора, който съобщава, че момъкът е в гората, на турците, които изненадани, както и читателят, намират в кошарата „един папаз-комита“ (т. е. поп-бунтовник) и не знаят дали той е видял през нощта четата или не и отново гледната точка на автора, който съобщава за избиването на бунтовниците край Искра. В VI епизод темата за робския ден се подема наново и се строи, както и в I епизод, чрез градиращи по убедителност аргументи. Близостта между епизодите се допълва и с общи композиционни елементи: в началото — авторски коментар (I епизод) или пейзаж (VI епизод); в средата — картини, доказващи силата на тираните и опровергаване на тази сила чрез някакво действие на робите (диалогът между Илийца и заптието в I епизод и внезапният изстрел от кошарата в VI епизод); пейзаж (I епизод) или авторски коментар (VI епизод) в края, който съвпада с настъпването на нощта. Между двата епизода обаче има съществена разлика. Първата тема веднъж вече е развенчана, нощта е натрупала своите внушения и подхващането на темата за робския ден повторно, по начин, който толкова прилича на първоначалното ѝ изложение, предизвиква веднага недоверие. Разчитайки на това, творбата не реди аргументите с убедителната последователност от I епизод, а от самото начало нарочно ги пресилва. В мелодията на подновената тема се долавят отчетливо фалшивите тонове. Съотнасяйки се с двете теми и съдържайки елементи и на едната, и на другата, VI епизод има двойка функция. Първо, доизгражда темата за българската нощ (това са ред детайли като окървавената хъшовска носия и разгърнатото расо, куцотата на Пера, неуспешното бягство на неговата дружина) и, второ — пародира начина, по който се гради темата за робския ден в I епизод. Първата функция бе изяснена; сега да прибавим нещо и за втората. Събитията в VI епизод се развиват на фона

на пищен природен декор, в който особено се набляга на ярката светлина: „слънце“ се явява 3 пъти, „сребристия пояс на реката“ явно контрастира с „тъмните талази“ на Искъра от IV епизод и очевидно повтаря определението „къдравосребрен“ от края на I епизод. Огледалната повърхност на реката отнема на деня измерението „надолу“ с тайната, която то крие — нощното преминаване на реката от Илийца. Изчезнало е и хоризонталното измерение — действието се развива не в гората, а сред полето, „из ръжовете“, „срещу челопешката гора“, край „челопешките ниви и бостани“. В тази абсолютна прозрачност, откритост и видимост на деня изненадващият изстрел идва от кошарата в гората, от измерението, което липсва в логиката на поробителите. На така обрисуваната сцена с театрална тържественост се изнизват няколкокостотин въоръжени до зъби бабанти. Вазовата добросъвестност към натурата трупа факти и подробности, които изграждат представата за грозната турска сила — малката армия се състои от конница, башибозуци и черкези и преди битката извършва маневри; „неколцина по-предни башибозуци“ заедно със своя пълководец Джамбалазът правят военен съвет. Особено значима е пространната портретна характеристика на този трето-степенен герой — нито Илийца, нито бунтовникът, нито отец Евтимий са дадени с толкова подробности. Това е най-показателният пример за преднамерено пре-силеното описание на турците, за пародийния характер на темата за робския ден в VI епизод. Непредвиденият изстрел обезсмисля огромните приготовления на турците и вместо с отрязаните глави на комитите те се връщат с трупа на предводителя си. Единственият „подвиг“ на армията е запалването на изоставената кошара. Беславноста на похода се подчертава и от това, че бунтовникът се самоубива, а Пера става жертва на съляп куршум. Краят на епизода сякаш обезсилва цялостното му пародийно звучене. Турците все пак са по-силните. Привечер не една, а вече две потери довършват не четирийсетте момчета на Пера, а „тринайсет бунтовника“. Промененото съотношение на силите и глаголят „избиваха“ в минало несвършено време подсказват, че става дума вече не за битка, а за кърваво беснуване. Последното изречение на епизода не само утвърждава темата за робския ден, но я и отрича. То „включва“ най-могъщия, носещия оптимизма на творбата механизъм — цикъла ден — нощ — ден, след който неотвратимо идва пак нощ. Симетричният композиционен пръстен се „затваря“ и творбата се връща към изходната си точка. Сходството между първото и последното изречение на разказа е очевидно: същото е мястото на действието, времето на денонощието, действащите лица:

Начало на I епизод

Краят на VI епизод

Следобед на 20 май	↔	димеше и до вечерта.
1876 година	↔	слезнали следобед
Ботевата чета беше раз-	↔	избиваха до един...
бита и сам Ботев	↔	тринайсет бунтов-
падна пронизан...		ника
черкезката потеря	↔	две потери
при Вольф в Врачан-	↔	слезнали... от Бал-
ския Балкан		кана
на левия бряг на	↔	долу, при Искъра,
Искъра		до канарите (разр. м.)

Ред по-частни наблюдения подкрепят и обогатяват внушението за неизбежната смяна на деня с нощта, което най-общо е изразено чрез композицията. Например, когато Илийца трябва да се движи най-бързо, когато иска крила, за да „хвъркне“ с момъка, движението ѝ спира — свършва нощта, а с нея и си-

лата на героинята. Смяната нощ—ден и ден—нощ е универсалният закон, на който се подчиняват всички действия и герои в разказа — „към съвване“ дружината на Пера заспива като мъртва в Челопешката гора; „до вечерта“ дими запалената кошара; „до вечерта“ потерите избиват тринайсетте бунтовника; за да спаси бунтовника, Илийца го съветва да се крие в гората „до довечера“, а тя „като мръкне“, ще го скрие в дома си; турците в VI епизод се появяват веднага след изгрев слънце.

„Завършването на творбата с повторение на част от нейното начало — повторение дословно или смислово — е нещо дълбоко присъщо на лириката и дълбоко чуждо на епоса и драмата. . . . Епическото сюжетно развитие е в основата си причинно-следствено, а в посоката си необратимо.“³

Ясно е, че нито Ботев пак ще се изправи на Вола, нито Илийца пак ще тръгне с внучето си към манастира, нито бунтовникът ще оживее. Вечно ще умира и няма да умира на Балкана юнакът в Ботевата балада; в капиталистическия град гаврошовците винаги ще пристъпват очаровани към витрините и винаги ще си тръгват с плахи усмивки и празни ръце. Връщането към началото във Вазовия разказ трябва да се разбира по-иначе. Привидно разгромният край на творбата активира втората страна от образа на Илийца, останала досега по-неизявена, макар и непрекъснато напомняна — нейната обикновеност. Наистина в този случай селянката със слабите си човешки сили не успява да промени трагичния ход на историята. Както видяхме обаче, за разказа е важна не личната история, частният случай, а възможността чрез него да се покаже логиката на борбата, чиито пътища са безбройни, винаги нови и непредвидими. Съдбата на обикновената селска жена Илийца се вижда вече като една от безбройните частички, образувачи третия, най-широк кръг на борбата за българското. Още от самото начало на творбата, от заглавието, референтното време (времето на описвания свят) се разделя на два потока. „Една българка“ загатва за ставащото в „същински“ разказ, за условното време в художествения модел на реалните събития. Подзаглавието „Исторически епизод“ вмества този модел в исторически документиран, безспорен контекст и в реален географски декор. Двата потока вървят заедно в началото на I и в VI епизод; в останалите епизоди вниманието е насочено към условното художествено време. Това разделяне на времето, неизменната географска обстановка, въвеждането на дружината на Пера, която повтаря патилата и съдбата на бунтовника, принадлежността на Илийца към българския колектив, анонимността на героите — всичко това внушава, че докато е помагала на четника, докато те са се борели в своята безкрайна и ограничена нощ, същото е могло да става на още безброй места.

Епилогът съобщава какво е станало след тази нощ с внучето и Илийца и напомня моралната максима, че стореното добро рано или късно се възнаграждава. Видяхме обаче, че пълното изсяняване на събитийната верига не е необходимо за цялостното развитие на главната идея — затова Илийца и внучето изчезват още в края на V епизод. Идеята на разказа е далеч по-богата от поуката, която авторът поднася в епилога и затова тя не може да бъде поанта на цялата творба, а в най-добрия случай само на събитията, свързани с Илийца и внучето.

Общо погледнато, разказът се изгражда от три взаимно зависими пласта: пласт на темата за робския ден, пласт на темата за робската нощ и свързващ пласт на смешното.⁴ Графично представено, това изглежда така:

³ Никола Георгиев. Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (опит за разбор). — Литературна мисъл, 1974, кн. 4, с. 116.

⁴ Понятията смешно, хумор, сатира, пародия, ирония разглеждаме според определенията в книгата на Исак Паси „Смешното“. С., 1972.

Робски ден				
р	я	↑	ра	я
умо	рони	умор	сати	ароди
х	и	х	↑	п
Българска нощ				

← смешно

Първият пласт е разгърнат в I, III и VI епизод; вторият — във II, III, IV, V и VI епизод. Най-интересен за нас сега е третият пласт, който се проявява последователно в три различни форми — хумор и ирония, хумор→сатира, пародия. Негова основа е първият пласт, а задачата му — да въведе втория пласт. Смешното в разказа включва известна част както от първия, така и от втория пласт. То е оста, около която темата за робския ден се завърта, за да бъде сменена от темата за българската нощ. Смешното се явява винаги там, където двете теми конфликтно се допират, където има борба, където едната побеждава другата.

Иронията в края на I епизод е първата форма на смешното. Робът се самохарактеризира като слаб и нищожен пред господаря, като в същото време дава да се разбере, че е най-малко равен на господаря и не приема делението роб-господар.

За първи път смешното в III епизод проблясва в нелепия костюм на отец Евтимий, а след това се проявява и чрез антитеза — страхът от турците се превръща в смелост пред Илийца, слабостта — в сила, и обратно. Смешното в този епизод най-пълно се изявява във формата на хумора, който „търси сериозното зад несериозното“ и „при игровото нарушение на нормите на общоприетото или дължимото търси сериозността на тези норми или сериозното, което стои зад нарушенията им“ („Смешното“, с. 201). Имайки условията да бъде само хумористично (както при двете заптиета от I епизод), отношението на Вазов към образа и възплащаваното от него явление е сатирично — „сатиричното е отклонение от нормалното или дължимото по най-важните въпроси, в най-жизнената насока“ (пак там, с. 205). А най-важното в разказа е борбата за българското и всяко отклонение от нея е най-тежък грях.

Третата форма на смешното в разказа е пародията от VI епизод. Обстоятелството, че той е тясно свързан с останалите части на творбата, а същевременно претендира да е само точен документален разказ за действително събитие, усложнява пародията, прави я двупосочна. Първата линия на пародиране е заемането на градивните принципи от темата за робския ден в I епизод от същата тема в VI епизод. В I епизод обаче темата е така построена, че в един момент убеждава, а в VI епизод нейната несъстоятелност се вижда от самото начало, защото подражава на вече бита теза. И колкото по-близо е придържането на темата от VI епизод към темата от I епизод, толкова по-смешна става тя, а заедно с нея и темата от I епизод — защото пародията е механизъм, който превръща голямото в малко; в нашия случай: убедителното в неубедително. Втората линия на пародиране излиза вън от разказа и е насочена към конкретното историческо събитие, което VI епизод претендира да описва точно. Литературният „еквивалент“ на реалната битка е много шум за нищо, но нито за момент разказът не престава да твърди, че е обективен документ. И по познатия механизъм битката, замислена в такъв размах, се срива до поражението — турците се връщат само с трупата на своя главатар.

Приемайки афоризма на Алексей Толстой „архитектонически, късият разказ трябва да бъде построен върху запетая и „но“⁵ за опорна точка в своите разсъждения за разказите на Вазов, Елин Пелин и Йовков, Искра Панова дава и такава илюстрация: „Баба Илийца чудо сторва, за да спаси въстаника, но той загива в трагичната безизходица на разгрома. . .“⁶ Симеон Янев определя „но“-то в разказа така: „Илийца тръгва към манастира, за да четат молитви на болното ѝ внуче, но я среща бунтовникът и тя, превъзможвайки собствената си болка, се предоставя изцяло, за да облекчи чуждата.“⁷ Спираме се на тези две разбираня за разказа не за да критикуваме авторите (книгите им нямат за цел анализ на творбите, а улавят общите характеристики в творчеството на нашите най-големи разказвачи), а защото в най-сбитата форма дават двете колкото неправоилни, толкова и широко разпространени гледища за тази Вазова творба. Щом съдържанието на литературната форма „разказ“ е да „осветява пресеchnittа точка“, да „разкрива промяната“ (книгата на Искра Панова, с. 6), то по-естествено ни се струва „но“-то в разглеждания разказ да е между темата за робския ден и темата за българската нощ, т.е. изглежда, че поробителят е все-силен, а робската орис — безнадеждна, но идва българската нощ и по логиката на крайната историческа необходимост потиснатият намира начин да се бори, преди напълно да утихне единият кръг на борбата, той ражда друг — по-широк, по-мъдър. Така поставеното „но“ се отнася за цялата творба, а не само за онзи неин път, който обхваща героите и простата случка. Анализът доказва, че строежът на творбата цели най-пълно и ярко разгръщане на сблъсък между робския ден и българската нощ. В генералното „но, което се ражда при този сблъсък и от смяната на първата тема от втората, се включват останалите, по-малки „но“ в разказа. Както видяхме, те са например: Илийца е обикновена, но и необикновена; нощта е крайна, но и безкрайна; отец Евтимий е силен пред Илийца, но и слаб пред въображаемите турци; голямата турска потеря тръгва да излови комитите, но се връща с убийтия си главатар; Илийца прави всичко, което е по силите ѝ, но бунтовникът загива. Последното „но“ е най-ярко, подготвя се на най-широка територия в разказа, участва най-пряко в житейската случка, станала основа за художественото произведение. Но по своята същност, по функцията ѝ, която изпълнява в изграждането на голямото „но“, то е такова, каквито са и останалите „но“ в творбата, т.е. подчинява се на голямото „но“.

Второто разбиране на разказа също е не докрай вярно — то недооценява ролята на ретроспекцията в творбата. То разглежда реалната хронология на събитията, а не тяхната последователност в разказа. Вярното твърдение е: изглежда, че Илийца е тръгнала към манастира само за да четат молитви на болното ѝ внуче, но във II епизод става ясно, че вече я е срещнал бунтовникът и тя, превъзможвайки собствената си болка, се е предоставила изцяло, за да облекчи чуждата. Втората слабост на това разбиране, както и на първото, е, че разглежда „но“-то в разказа единствено на нивото на случката, на отношението Илийца—бунтовник. Както първото, така и второто разбиране са прокрустово ложе за разказа — те не могат да обяснят неговата сложност, не могат да представят достатъчно пълно неговото богатство.

⁵ И. Панова. Цит. съч., с. 5.

⁶ Пак там, с. 8.

⁷ Симеон Янев. Традиции и жанр. С., 1975, с. 55.