

МИТ И РЕАЛНОСТ

„Дървото на греха“ от Дико Фучеджиев

Димитър Кирков

Дървото на греха — това словосъчетание е предизвикало болка, жалба и срам у десетки поколения, родени и преминали земния си път в орбитата на християнската култура. То е означавало твърде много, защото е сочело прелома в човешката участ, от който са почвали безмерни божии наказания, низ от грозни страдания, неизчерпаеми изкупления на никога неизкупимия първи човешки грях. Дървото на греха е разделяло жребия на човека на две неравностойни части — зад него е оставала райската благодат и божие то благословение, а неповяхващите му листи са хвърляли мрачна сянка по целия безконечен път на съгрешилия в непослушанието си човешки род. Произнасянето на тези думи е предизвиквало мъчителен трепет, защото те са напомняли: оттам начеват всичките злини, оттам изблква изворът на неизброимите неволи, оттам тегне проклятието над нашата праотец и ще тегне вовеки веков.

Този образ от библейската митология е жив в съзнанието ни, макар че сме се отдалечили на огромно разстояние от неговия първичен религиозен смисъл. Емоционалната дистанция, както във всички подобни случаи, поражда двойствено отношение към мита. От една страна, в историята със злополучното райско дърво са отразени същностни черти на трагичното човешко самопознание, с които са спекулирали, били са аргументирани, оспорвани, отхвърляни и чрез посъвършена историческа и философска интерпретация. Но тяхното ядро не може да не буди у нас патоса на сериозното. Същевременно съчетанието между метафизичните идеи и наивния сюжет, двусмислената връзка, която древната мисъл е установила, между всевалидното и конкретното, отчаяното посредничество между небето и земята, не са могли да останат незабелязани от присмехулното съзнание на критицизма. В основата на всеки мит, вкл. и на трагичните, е залегнала една дълбока ирония, която произтича от непосредното приближаване на различни същности, от директното персонифициране на общите идеи. Но тази ирония не е чисто отрицателна, в нея няма присмиване и цялостно отхвърляне. Надсмиването над мита, т. е. иронията към мита, е съвършено различно явление, което означава преценка на погрешно изтълкувания човешки опит или ограничено разбиране на същността на мита. Над митовите обаче рядко се присмиват! В случая става въпрос за ирония, която е вътрешната спойка на мита. Тя върви ръка за ръка със сериозното, дори е предпоставка за неговото пълно разкриване, защото поставя под съмнение всяко затваряне в рамките на мита, всяка индивидуализация и всякаво психологизиране в пределите на митологичното. Истинското, непосредствено религиозно-митологично съзнание, както и всеки първичен, наивен детски подход към мита нямат чувство за тази ирония и трудно на-

пускат границите на конкретното в митологичните образи и ситуации. Такова съзнание вярва на мита в прекия смисъл на думата. Но тъкмо нашата резервираност, нашето съсредоточаване върху идеята, а не върху сюжета позволяват да разкъсваме двусмислените връзки в мита, да го отворим към живота, да го проверим и преосмислим сред многообразието на житейските явления.

Това в същност означава рационализиране на мита, но не е ли и самото понятие „мит“ плод на рационализма? Схващането на общочовешкото, извънвременното и избледняването на фантастичното в древния разказ, придържането към всеобщото, към вечно повтарящото се и изоставянето на свръхестественото, т. е. възприемането на мита като мит, ни позволява да разширяваме границите на типичното, на универсалното в него, да го превръщаме в *емблема* на изначален и нескончаем ред човешки ситуации. Емблематичният смисъл на мита кристализира и живее в езика, става устойчиво фразеологично съчетание, разширена метафора, символ—и това е най-често срещаната форма на мита, с която общува днешният човек.

Така е и с „дървото на греха“. Дико Фучеджиев не е измислил сам заглавието на своята новела, не е установявал свои връзки между тия три думи, а ги е намерил вече здраво съчетани, непоклатимо споени от древната рефлексия и от изживяванията, които те са предизвиквали през вековете. Писателят, разбира се, е могъл да съчини и някакво друго заглавие, нещо свършено лично, но тогава ние бихме се срещали със свършено различно произведение, защото изборът на словосъчетанието „дървото на греха“ произтича органично от художествената концепция на Фучеджиев. Друго заглавие би се свързвало с единството на друга творба. А на новелата е бил нужен тъкмо тоя езиков символ с митологичен произход, неговият кръг от значения. Той представлява и началото, и края на произведението, има художествен смисъл и при започването, и при завършването, неговите отблясъци обогатят хода на повествованието и образите, а след прочитането на творбата цялостното идейно-естетическо внушение отново събира лъчите си в наслова, за да го преосмисли.

Някому може би ще се стори, че е пресилено това специално подчертаване на заглавието, че на анализа му е отдадена прекомерно голяма тежест. Та какво общо има митът за изгонването на Адам и Ева от рая с изживяванията на Боге, който по принуда става пъдар, не е ли външна, свършено повърхностна връзка между митологичното ябълково дърво и отрупаната с плод ябълкова градина в новелата?

Такава външна връзка действително се долавя, но сама по себе си тя не значи нищо. А заглавието „Дървото на греха“ със своите митологични значения на пръв поглед сякаш наистина изглежда самотно, откъснато от текста, в който няма нито дума за Адам и Ева, за дявола, превъплътен в змия, не се срещат разсъждения за смисъла на мита и преки успоредни с описваните случки, дори самият израз „дърво на греха“ не се среща нито веднъж. Историята, която Дико Фучеджиев разказва, няма нищо общо в сюжетно отношение с библейските събития. Същността на случката, около която е изградена фабулата, е до болка позната, преизвестна е в безброй варианти на всеки днешен българин, може да се каже, че всяка есен тя става тема на нашия печат, да не говорим за широкото ѝ разискване на всички равнища — от опашките пред магазините до съвещанията при високи стопански ръководители. Става дума за това, че една немалка част от реколтата, която нашата земя щедро ражда, остава неприбрана на полето и загива. Такъв е фактът: твърде банален може би като житейска ситуация и извънредно неустойчива почва за създаване на художествено произведение, ако авторът се задоволи да илюстрира този обществен факт с няколко герои, свързани в някакъв сюжет, така че отново да пресъздаде само факта.

Разбира се, проблемът за „своевременното и без загуби прибиране на реколтата“ има първостепенно значение за нас и заслужава вниманието на всички форми на общественото съзнание, вкл. и на изкуството. Изследването на този проблем, разглеждането му и в художествената литература във всички случаи изисква *анализ*, поставяне на многобройни въпроси и внимателно търсене на точния им отговор, разкриване на всички причини и всички вини, докато се открие коренът на злото. Защо? Кой? По каква причина? Как могат да бъдат преодолені едни или други неблагоприятни обстоятелства? Без тези въпроси не може да бъде направена нито крачка към сериозното анализиране на този важен стопански проблем. Но в новелата на Дико Фучеджиев подобни въпроси липсват. Тук-таме на заден план възниква единствено: „Защо ябълките остават необрани?“ — и се дочува лаконичният и най-лесен отговор: „Няма хора.“ Така отговаря председателят Серги на Боге, а Боге — на минаващия ловец. И в още един епизод писателят се докосва до причините за недостига на работници: „Повечето от мъжете си измисляха най-невероятни работи и рядко излизаха на полето. Накъдето погледнеш, все женски забрадки и един мъж за началник.“ Но нито въпросът, нито отговорите имат за цел да разният създадената ситуация, тяхното предназначение *не е да анализират* проблема за прибирането на реколтата, а *да мотивират* хода на повествованието; те имат, така да се каже, подчинен, служебен характер, предпоставка са за разгръщане на обобщенията. Този момент е твърде важен за разбиране проблематиката на новелата. Липсата на аналитични въпроси или по-точно тяхното пестеливо, ограничено поставяне не е слабост на произведението, а съзнателен, целенасочен знак на писателя за действителните му художествени намерения. Недопустимо огрубяване би било да сметнем, че новелата „Дървото на греха“ е посветена на проблемите за прибирането на реколтата, въпреки че те създават първоначалния тласък на повествованието.

Творбата на Дико Фучеджиев разкрива сложното съотношение между тематичния кръг от събития и идейно-естетическите резултати на произведението, опосредствуваната връзка между тема и идея, между сюжет и художествени образи. Писателят е прекъсвал всички преки пътища, които биха ни подвели към проблематиката на външния тематичен пласт и затова се е отказал да навлиза в механизма на конкретно описаното обществено явление. Символът, с който започва новелата, го е повел в друга насока на творческо пресъздаване.

Централният герой на произведението — Боге, е назначен за пазач на голямата овощна градина на стопанството поради една нелепа злополука. Съседът му Стамен се „заплесва по слънцето“, притиска го с волската си кола и му спуква няколко ребра. Случката е предадена от писателя крайно пестеливо и съществено в чувствата на Боге не е толкова страданието от физическото нараняване, не е уплахата му като на всеки селянин, попаднал за пръв път в болница, че ще умре, а смущението, недоволството и едва съдържаният гняв, че тъкмо сега, в най-благодатното време на годината е принуден да бездействува, да се лиши от пълнотата на най-скъпите си изживявания. Невниманието на Стамен го изважда от обичайния поток на живота му и го поставя в едно *двусмислено, положително положение*: „Рано му беше още на Боге да става пазач през октомври, когато имаше толкова много истинска работа. Цяла година си напълвал жилите и сега, когато трябва да прибраш и да се радваш, ти се плетеш като спялнат кон из бурунаците и се чудиш къде да седнеш. . . Боге нямаше желание да седи през есента. Винаги бе работил с мисълта, че ще дойдат есенните месеци, че работи само за да дойде това благословено време, когато царевичите поръждават, а дърветата край Соколка се свеждат към земята, сякаш ѝ се покланят за щедростта.“

Вместо истинска работа Боге трябва да върши нещо друго — странично и съмнително от негова гледна точка: вместо да събира плода на труда си, поради

телесна немощ той е принуден да се мотае из пустата ябълкова градина, да имитира, че е зает с нещо важно и необходимо. Тази двойственост между истина и лъжа гнети особено силно Боге. В началото на произведението двойствеността все още само е загатната, Боге я предчувства или вижда предимно външните ѝ страни. С развитието на действието тя се задълбочава, сместа между истинско и измамно, между добро и зло се проявява на различни плоскости, превръща се в *изобразително-концептуална доминанта*, която определя цялата система от художествени средства в новелата.

Обстоятелствата, които карат Боге да приеме дължността пазач, осъзнаването на противоречието в положението му, първият по-пряк намек за съчетанието между истина и лъжа представляват завръзката на конфликтите в новелата. Но завръзката се предхожда от няколко странички, в които писателят за пръв път ни „запознава“ с героя, изобразява пейзажа, средата на по-нататъшното действие. Този наглед неутрален момент в същност разкрива един от главните изобразителни принципи в произведението, който би могъл да бъде наречен принцип на антиномиите.

Новелата започва с описание на дремещия Боге — в градината, край запаления от него огън, недалеч от рекичката Соколка, която оживотворява плодородната долина. Състоянието на сънен унес аргументира психологически противоречието между илюзорните и реалните възприятия на пазача. Сгрян от *теле-ещия дънер*, на Боге му се струва, че *слънцето* се опитва да проникне през спуснатите му клепачи; потънал в „една мека и приятна, беззвучна пустота“, той понякога усеща тласъци, *губи равновесие*, но когато отваря очи, се оказва, че *няма нищо*. Чува му се, че „*напевно и приспивно*“ дрънкат хлопки на овце, но в същност Соколка се сърди на препъвашите я камъни и „*къркори свадливо*“. И това обаче се оказва деформирано сънно възприятие, защото в действителност два трактора в съседния блок прогонват тишината със сухия си, непрестанен *гърмол*, а „Соколка се мърмореше на три крачки от огъня, *бълбукаше и звънеше като детска песен*“. Боге чувствава, че слънцето го е припекло, но истината е, че кожухчето му се е запалило. Противоречивите съчетания продължават и след като пазачът се разсънва. Той става, оглежда *внимателно* градината, но *нищо* не вижда. Кашля „високо и предупредително“ (т. е. насочва действието, сигнала си навън, към предполагаем друг човек), но го прерязва остра болка под сърцето (т. е. оказва се, че предупредителният сигнал има значаима стойност единствено навътре, за него). Съзнателно или несъзнателно възприятията на Боге се пречупват така в неговото моментно душевно състояние, че в тях изпъкват необичайните съчетания, противоречията, двойствените значения. Той се чуди откъде се е взел толкова плод в долината, макар че винаги е живял тук. *Есен е*, а наскоро покаралата млада трева зеленое пред очите му „*като да идеше пролет*“.

Внимателното вглеждане в това кратко въведение показва, че почти няма моменти, в които градивните изобразителни елементи да са съчетани синхронно. Между тях липсва праволинейно смислово съответствие, в художествената структура антиномиите съседствуват на всички равнища — от лексикалните антоними до общия смисъл на епизода: в свежето, спокойно и чисто есенно утро, благо-словено сякаш само за радост и труд, Боге се разхожда празен, болен и унил, с мрачни мисли за бездействието си и за гинещата ябълкова реколта. В анализирания откъс всяка предпоставка ражда нещо обратно на очакваното, в един и същ шрих на картината са обединени противоположни същности и това засяга всички словесно изразени страни от възприятията на героя — зрителни, слухови и обонятелни. Чрез напрежението на поредицата антиномични двойки е създадено *художествено внушение за двойственост, за двусмисленост* в привидната едноплановост на първоначалния епизод, а естествен връх на това общо внушение е пряката характеристика на душевното състояние на героя. Както видяхме, основ-

ното в нея са същата двойственост и двусмисленост, но с един по-различен мащаб, надхвърлящ външноприродното и сетивното и включващ психическото и моралното от същността на героя.

Писателят е намерил убедителна композиционна връзка между двата момента. Обиколката на Боге из градината, въздействията на външния свят го насочват към него самия, към вътрешното му състояние: „Докато обикаляше, Боге се увери още веднъж, че ненапрасно се е опявал, когато Серги, председателят на стопанството, му предложи да стане пазач на овощната градина.“ В случая тази композиционна връзка подчертава косвено еднотипния смисъл на двата момента и играе своята роля за създаване на единство между тях, но по-съществено за художествената органичност е, че и външният свят, и вътрешният свят на Боге са видени с едни очи или, другояче казано, със сетивата на раздвоения и разколебан Боге е видян светът около него като раздвоен и разколебан, двойствен и двусмислен.

По такъв начин в повествованието на Дико Фучеджиев психическите състояния, моралните колизии, по-общите идейно-естетически концепции се проецират дълбоко върху художествената тъкан, оглеждат се в нейните микроелементи, създават съдържателността на формата, органичната естетическа сплав на произведението. Принципът на антиномичните съчетания например не е случаен, той има действителни творчески функции и се среща навсякъде в новелата, където е бил нужен на автора за по-категорично изразяване на неговата доминираща художествена идея. Разбира се, не би трябвало да търсим, а и няма да намерим във всеки ред на творбата, във всяка ситуация противоречиви съчетания. Макар да е основен, макар да има извънредно важно смислово-съдържателно значение, този похват за водене на разказа не е единствен и обикновено не се среща в чист вид, а е свързан със сложната словесна система на пластично изображение, която е променлива, с изменящи се акценти в зависимост от насоката на авторите обобщения, от варирането на мислите и чувствата в новелата. Би могло да се каже, че антиномичното изграждане в началото на произведението създава основното звучене на повествованието подобно на главната музикална тема в симфоничната творба и всяко по-нататъшно, макар и бегло докосване до тази „словесно-музикална тема“ възражда в съзнанието ни целия смислов комплекс, който я е породил. Този смислов комплекс е душевното състояние, в което читателят „заварва“ Боге, неговата неудовлетвореност от противоречивите си положения на пазач, защото той в същност няма и какво да пази — ябълките се ронят в пустата градина, плодът гине пред очите му, в съзнанието му се разклащат ценности, които той е смятал за непоклатими.

Необичайното занимание на Боге разкрива за него една непривична, нова гледна точка към явленията в света. Той сам улавя себе си в неподозирани мисли, в неочаквана насока на чувствата си. Полутрескавото състояние, предизвикано от болестта, се засилва от откритията на вътрешния му взор, който свързва далечни и скорошни събития, долавя необикновено остро всичко противоестественно, дори в случайното е склонен да види безжалостна закономерност.

Преди всичко Боге има достатъчно време, за да мисли. Дългите, бавни обиколки на градината му дават възможност да се съсредоточава върху предмети за размисли, които по-рано почти не е забелязвал, или улисан във всекидневието си, не им е отдавал значението, което долавя сега. Седнал на платото над Соколка, той продължително наблюдава цялата долина — от гърлото на рекичката под връх Мараш до Билинския мост, наблюдава старите къщи на селото, покатерили се по скалистите стръмнини на клисурата, и новите — измъкнали се от усойните скалове и плъпнали по слънчевите места на долината. Сякаш за пръв път пред очите на Боге се разкрива гледката на този благоденствен къс земя, *трайното, непромениливото* в кръговратите на природата, извечния бяг на Соколка, която е раждала в

лоното си много живот, била е свидетелка на безброй умирация, но винаги е запазвала човешкия корен, който се е впил от незапомнени времена край нейните брегове. Но освен че вижда по нов начин *външния свят*, Боге прониква в неподозирания свой *вътрешен свят*, с неумела за самоанализ, бавна, но настойчива мисъл той възражда пред себе си най-важните мигове на своя прост живот, *трайното и непроменливото*, онова хубаво и страшно, онези нравствени опори и предупреждения, хармонията и ужаса, които са залегнали в най-тайните гънки на подсъзнанието му и сега избликват сякаш независимо от неговата воля.

Особено важно значение за новата гледна точка на героя, за новия му начин на виждане и новите му размисли има предизвикателството на похабения плод, тъжният вид на изоставената ябълкова градина. Писателят непрекъснато ни насочва към нея. При възприемането на новелата тя присъствува всеки миг и в съзнанието на читателя. Безлюдното, безнадеждната глухота край брега на Соколка, превитите от плод клони, капешите и гниеши ябълки, ценният дар на земята, напоена с човешка пот, който хората пилеят с безумно равнодушие — всичко това засяга дълбоко Боге, изважда го от житейското му равновесие и определя посоката както на неговите спомени, така и на възприемането му на целия външен свят.

С емоционална приповдигнатост, с голяма изобразителна чистота Дико Фучеджиев пресъздава през погледа на героя си различните мигове от живота на дърветата в долината — кипналите от бял и розов цвят корони пролет, захващането на плода, неусетното зреене и покриване с руменец, есенните беритби, когато долината „ехти като панаир“, а душите на селяните ликуват от радост и гордост, когато Боге не може „да се нарадва на едрите и сочни плодове, гледаше пищните им цветове с благоговение и се удивляваше, че тази хубост е сътворена от земята, от черната пръст“. Детайлно и с голяма обич е пресътворена всяка частица и всеки аромат на овощните дървета през годишните сезони — кората на дърветата, лъскава и прозрачна пролет, гладка като восък есен, движението на сока и издуването на пъпките, виенето на листенцата и „напора на крехките цветове“, „тръпчивият аромат на сок и на зрели семки, черни и твърди, способни да раждат нов живот“. Но в тази обич е отразена в същност мъката на Боге. Продължителното любуване на овощната градина, *подчертаното естетизиране на природата* в едно надсюжетно време, което е живо в представите на героя, още по-релефно открояват картината на тъжна пустош и гниене в реалното, сюжетното време на новелата. По-релефно са разкрити и страданията на Боге от натрапчивото му връщане все към овощната градина — и в прекия смисъл, защото той е заставен от случая да бъде пазач на гинещия плод, *да живее непрекъснато сред нещо противоестествено* и в един преносен смисъл, защото всички извънсюжетни „отклонения“, „странични мисли“ на Боге започват и завършват с мисълта за градината.

Необходимо е да посочим една подробност в разказа за Боге — в миналото той никога не е имал свои плодни дръвчета в долината, трудил се е из чужди градини, защото основното му занятие е било бълчварството, което е наследил от баща си. В болката му от пилеенето на плода сега няма нищо користоно, не го владеят ограничени частнособственически страсти. Не е най-съществен и сухата сметка за загубите на стопанството. Много по-дълбоко отеква в него картината, която наблюдава, много по-важно значение има тя за духовното му състояние, много по-широк е скритият смисъл, който героят съзира в явлението. Боге „изживяваше похабяването на богатия плод като нещастие, като беда, която няма нищо общо със стопанството. Все едно му беше дали ябълките са на стопанството, негови собствени или на друг някой от съселяните му. Боге знаеше, че не бива да се обижда земята“.

В изоставянето на плода Боге вижда *грях*, грях, който не може да бъде оправдан с никакви обяснения и анализи на положението. Пред очите му са нахърнени основни норми на неговия светоглед, нахърнени са заветите на предците за преклонение пред родната земя-хранителка, нахърнено е трайното, което е свързвало хората и поколенията. Извършен е грях дълбок, непростим — към Соколка, към плодородната долина, към цялата околна природа, към митичния основател на селцето Жура, към основните ценности в битието на тукашните хора. В трайното, истинското се е вмъкнало нещо разколебавашо, измамино, което подяжда отвътре човека, раздвоява го и го разклаща, прави то уязвим и за външните съблазни, и за съблазните на собствената му душа. В края на новелата, в момент на възбуда Боге извиква: „Не мога да гледам този грях.“ Но той е принуден не само да го гледа, но и да живее сред раздвоение, сред грях, да осъзнава неговата дълбочина и многобройните му метастази и в крайна сметка да се поддаде на съблазънта.

Провокиран от греха, разколебан още в началото от противоречивото си положение на пазач, заел една нова позиция за възприятия и размисли, Боге живее едновременно в два свята, в две действителности. Едната е реалната му действителност в градината, другата е представната действителност на спомените. Единият е светът на непосредствените случки с него като пазач, другият е светът на рефлексните, асоциациите, съпоставките. Едната част от съзнанието и поведението му е свързана със сюжетните събития, другата — с надсюжетните.

Този съществен момент на раздвоение определя и хода на художественото изложение. В повествованието на Дико Фучеджиев се различават *два потока на разказа*. Единият тече открито в сегашното време, в непосредственото изобразително пространство; неговото движение е постъпателно — от миналото към настоящето и от настоящето към бъдещето, руслото му е почти право и в него се появяват случаите от конкретното битие на героя в рамките на сюжета: от разбуждането на Боге край огъня до кражбата и трескавия кошмар в края на новелата. Този поток е събитиеен, лее се, без да изчезва от погледа ни, и единството му може да бъде обхванато изведнъж. Другият повествователен поток протича скрито, подземното му русло криволичи сложно, водите му понякога избликват на неочаквани места, които изглеждат отдавна отминати. Образите в него изплуват от непредвидими дълбочини и преминават бързо, без формално аргументиране, от миналото в настоящето. Той има променлива скорост на движение и променлива посока, които зависят от способността на героя да схваща едновременно различните темпорални пластове на живота.

Разграничението на тези два потока на разказа е възможно и необходимо само в течение на анализа. В новелата те не протичат независимо един от друг. Често пъти повествователните потоци сливат своите струи или се движат успоредно: единият на повърхността, а другият — под него; понякога извивката на първия служи като начало на втория; неведнъж те се разделят, единият изчезва, но се появява изненадващо, за да напомни места и значения, които вече сме възприели в развитието на другия. Своеобразното съотношение на тези два разказвателни потока определя *ритъма на повествованието*. Най-характерното за него е, че той е неравномерен: някой път по-бърз, а в следващия композиционен момент — забавен и разтеглен.

Ако направим една приблизителна аналогия между стихотворната стъпка в поезията и разказвателния темп в новелата „Дървото на греха“, ще забележим, че тук „прозаическата стъпка“ бива непрекъснато нарушавана, стегнатото и ударно движение се пресича от неравностойни интервали, многобройните ретроспекции променят не само насоката, но и хода на изобразението. Среците на двата повествователни потока образуват специфични вълни на разказа: стремителният бег на гребена на вълната в първия миг не дава представа за подмолната подго-

товка на обратно движение, но след апогея водните маси ни повличат, мощни и успокоени, до следващия бърз и рязък удар на новата вълна. Не е трудно да видим, че в това усилване и забавяне на темпото, в съчетанието на неравностойни ритмични единици е проявен същият принцип на антиномично изграждане на новелата, който вече установихме и на други смислови равнища: при свързването на изобразителните компоненти, в двойственото съдържание на отделните епизоди, в психическата нагласа на главния герой. Излъчванията на съдържателното ядро на произведението са така силни, че поставят под свое влияние и обединяват всички стъпала на художествената структура и всички страни на въздействие върху читателя.

В няколко епизода е съсредоточено основното действие на новелата. Боге не е активно проявяващ се герой и подтиците за изживяванията му обикновено са външни, независещи от него. Пазейки градината, той се среща тук с берачките от съседното село, със съселянина си Виденачко, със сестра си, с председателя Серги, със случайно минаващия непознат ловец. Среща се накрая и с Атанас, който вари ракия в кооперативната спиртоварна, недалеч от градината. Тези срещи-случки почти напълно изчерпват простия замисъл на сюжета. Само веднъж, след кражбата на Виденачко, Боге проявява известна активност, т. е. самият той предизвиква определено действие.

Сюжетните звена са еднотипни, редят се едно след друго и, най-общо погледнато, механизмът им е еднакъв; въздействие върху Боге, предизвикателство и ответна реакция, чийто външен израз е по-незначителен, отколкото духовното реагиране на героя. Разбира се, сюжетните епизоди са мотивирани сами по себе си и са разположени така, че се свързват пряко или опосредствувано с втория повествователен поток — на спомените и асоциациите. На взаимоотношението между сюжетни и надсюжетни елементи ще се върнем пак, защото тук все още се налага да разделяме единството на произведението. Сега е важно да подчертаем, че епизодите в сюжета са еднотипни, но не са едни и същи по идейно-естетическо външност. Ответната реакция в тях се променя както по сила, така и по насока, и това се отнася не само за централния герой на новелата, но и за възприемащия, за читателя. Епизодите гледат един *изменящ се контекст*, всеки следващ хвърля нова светлина върху предишния и му придава допълнителни значения, като по този начин последователно се изяснява основната творческа цел на писателя. Сюжетните звена могат да бъдат оценявани неколккратно, но за истинската им стойност трябва да съдим едва накрая, в целостта на творбата.

Тъкмо от тази позиция ще разглеждаме тяхното основно съдържание. В обречената овощна градина пристигат петнайсетина жени от близкото село, за да помогнат и спечелят някой лев. Боге посреща с раздразнение и скептицизъм шумната група, която контрастира неприятно с мъртвилото наоколо. Накрая на деня обаче той вижда, че според силите и броя си берачките са свършили добра работа. Но освен че са напълнили щайгите, те са напълнили и торбите си и пазачът не може да си затваря очите пред тази благовидна кражба. Той знае какво е добро и какво е зло, длъжността му е да не допуска злото, завързва се остър спор, в който берачките защитават обиденото си достойнство и правото да вземат по една торба ябълки. Според техния здрав разум постъпката им е *напълно естествена*, защото плодът, който са искали да занесат в домовете си, е капка в морето от ябълки, осъдено на гниене. А освен това една наперена булка се провиква: „Че кой ще ти бере цял ден за два лева бе? *Ти ум имаш ли?*“ (курс. м.). Но според здравия разум на Боге тази постъпка е *противоестествена*, тя накарнява един от основните принципи на колективния морал. Разбира се, пазачът се налага на жените, те изсипват ябълките и повече не се вестват в градината.

Доброто действие на Боге ражда лошо последствие — стопанството се лишава от помощта на другоселките. Това не е маловажно, но не е най-съществено

ното вслучката. Ако спрем дотук, бихме могли да сметнем, че жените просто злоупотребяват с тежкото положение на стопанството и всички негативни морални изводи щяха да бъдат отнесени за тяхна сметка. Писателят обаче поставя по-различни акценти в разказа си. В бойката на берачките се проявява нещо с по-дълбоко корени.

Въпросът е, че постъпката на Боге наистина изглежда абсурдна в конкретния случай, въпреки че е морална. Моралът изглежда абсурден и обезсмислен пред по-големия абсурд и по-голямото обезсмисляне: похабяването на плода. Здравият разум на Боге се сблъсква със здравия разум на берачките, но победител няма въпреки привидното отстъпление на жените. Истината не принадлежи никому. Боге не е сигурен дали е прав или са били прави те, като са се съмнявали в ума му. Той се мъчи да се успокои със своята истина, „но все пак нещо дребно остава да го човърка“. Не го успокояват и насърчителните думи на председателя, че е постъпил правилно, защото в изказването на Серги натежава първата реакция: „Дявол го знае, и аз вече се обърках“ (курс. м.). В началото на епизода Боге отлично различава доброто от злото, но в края вече е разколебан. В началото той знае кое е морално и кое — не, а в края, както и Серги, е несигурен в това свое знание. „Дявол го знае . . .“ — казва единият герой и износената от употреба, обезсмислена фраза изведнъж оживява с прастарите си значения, пробужда се нейната първична словесна енергия, в баналните думи дочуваме воплите и мъките на смутената човешка душа, застанала в преддверието на злото. Защото разколебаването между добро и зло е първото встъпване в греха.

Другата среща на Боге — с Виденачко, изостря още повече проблема. Докато за опита на берачките да присвоят по една торба ябълки могат да се търсят различни оправдания, т. е. злото тук не е така открито и несъмнено, кражбата на Виденачко е толкова нагла, че сама по себе си не допуска никаква двусмислена оценка. Боге няма пьдарска стръв и когато съзира под клоните на дърветата човешки силует, замръзва от смущение и срам. На него му се иска да се е излъгал, да отложи някак предстоящото разкритие, но срещата с крадеца е неизбежна. Хитрецът Виденачко се стъписва само за миг и започва настъпление. Първоначално той убеждава Боге да се направи, че не го е видял, като обещава бъдещи услуги, после му припомня един стар грях — когато създавали стопанството, Боге побързал да продаде бъчварските си инструменти, за да не попаднат в „общия кюп“. По-нататък Виденачко упреква ръководството за изоставянето на градината и най-сетне откъква откраднатото, като заплашва Боге, че ще го даде под съд за клеветата, ако съобщи за случилото се. В накъсо описаната случка е събрана цяла гама от безчестия — кражба, опит за въвличане в съучастничество, изнудване, користна спекулация, вулгарна заплаха и лъжа. Боге не се двоуми дълго, съобщава за кражбата и след обиск Виденачко е изобличен. Но това възгържествуване на истината и доброто е предимно външно, то не носи удовлетворение нито на Боге, нито на двамата селски управници. „Лошо стана с тия ябълки“ — въздъхва Серги и другият се съгласява. И тримата чувствуват, че „контрата“ е останала не само у крадеца, но и у неговите изобличители. Нито следа от съжаление и покаяние няма у Виденачко, накрая той дори заема позата на обвинител. Последната дума на упрек е негово, а последните думи на изобличителите са думи на съгласие, примирение и известно покаяние за своите грехове.

Финалът на епизода е твърде красноречив. Щом един пладнешки крадец и безочлив лъжец остава толкова непреклонен и дързък след явното разобличение, значи нещо е разколебано в света на ценностите. Този извод не кристализира като отчетлива мисъл у Боге, но пазачът добре чувствава смисъла на случката и това усилва неговото мрачно настроение. За душевната тежест и раздразнителността на героя твърде много допринасят и двете срещи със сестра му. Мисля, че нейният образ има по-особени функции в новелата на Дико Фучеджиев

и преди да изясним тях, ще се спра на един сюжетен епизод, който не е свързан пряко с градината и длъжността на Боге.

Покрай Соколка минава човек с ловна пушка и с непознатия пазачът споделя, че сам вече не знае какво вярди, че ябълките ще се похабят. Опитите за подобен разговор Боге прекъсва грубо — и с берачките, и със сестра си, и в първата среща с Виденачко, но пред „чуждинеца“ му е по-леко да пооткрие душата си, да общува като човек с човек. После Боге предупреждава пътника, че ловът по отсамната страна на реката е забранен, онзи го уверява, че е тръгнал за друго и си заминава. Но на свечеряване пазачът отново се изкачва на платото и става неволнен свидетел на жестоко браконьерство. Ловецът не вижда, че Боге го наблюдава, и енапълно откровен в своите действия, не изпитва никакви външни задръжки и разкрива нещо важно от своята човешка същност. Не е необходимо да преразказвам този пластично изваян епизод на настръвено дебнене и мъчителна гонитба. Писателят е показал ужаса на ослепеното, самотно и бемпомощно животно, трескавото опиянение на ловеца, потресението на Боге пред това жестоко убийство, извършено заради удоволствие. След неочакваната поява на пазача браконьерът започва да лъже, смесва истината със заблудата, но неговата цел не е да се оправдае пред стареца, защото Боге не го познава и нищо не може да му направи. Ловецът само иска да потули своя собствен смут, с объркването на истината и лъжата иска да пресече чувството за грях, което за миг се прокрадва у него. А Боге дори не изпитва гняв — той е вцепенен и отвратен от противоестественото в сцената, която се разыгрва пред очите му и която хвърля съмнение към човешкото у човека. Боге се чувствава излъган и разколебан в човечното, което е смятал, че трябва да срещне дори у непознатия човек. И когато остава седнал на дънера в тъмнината, пазачът е безкрайно самотен и обезверен и това напомня самотата и безпомощността на подгоненото животно.

Взрастният селянин възприема така болезнено случката на платото, защото тя почти прекъсва спомена му за друг, особено жесток и мъчителен случай в неговия живот. Тук двата повествователни потока се докосват, настроението, създадено от единия, отеква в другия, независимо от различния мащаб и различната дълбочина на изживяването. Между първата и втората среща с непознатия Боге си спомня една далечна пролетна утрин, дошла с гърмежа на престрелка и заревото на пожар. Разпасани и озверели жандармеристи измъкват с викове и ругатни всички селяни на площада. Повеждат изплашения народ към воденицата, където са изложени за назидание телата на убити пратизани. Повлечен от тълпата, вцепенен и претръпнал, Боге предчувства, „че ще бъде свидетел на нещо страшно и неестествено. Това предчувствие бе изместило и угасило всичко друго и Боге го носеше в себе си като съдба, като нещо описано, от което не можеш да се спасиш“ (к. м.). Но видяното надхвърля и най-мрачните очаквания. Заедно с белокосия воденичар на старата върба е обесена с главата надолу млада жена, деветнайсетгодишната учителка от съседното село. Боге е ходил на война и не виждал неведнъж неестествена смърт, която той е смятал „съдба и привилегия на мъжете“. Но по-жестоко убийство, по-голям грях от този Боге никога няма да срещне през живота си. Нещо страшно е станало със света, нещо основно се е преобърнало у човека, щом девойка е могла да бъде обесена в името на реда и държавата. И обясним е срамът на селяните един от друг, когато се прибират.

Освен всички други чувства големите престъпления предизвикват и срам от общата ни принадлежност с престъпника към човешкия род. В това чувство няма нищо абстрактно, оправданията на разума не могат да спрат стихийната му поява, защото то иде от накрънените основи на човешкото самопознание и самосъзнание. Подронват се в такива случаи представите на човека за себе си като „венец на природата“, опровергани биват опитът и идеалите, които съставят

сърцевината на човешката природа и на морала, а това е опровержение и трагично, и срамно.

Героят на Дико Фучеджиев едва прогонва това видение от миналото. Една случайна асоциация го насочва към отдавнашната пролет, но споменът за обесената девойка съвсем не е случаен в потока на неговите мисли. Подсъзнателно Боге търси мярка на своите моментни изживявания, мащаб на преценката си. Без да ще, той съпоставя противоестественото, което е срещал и среща. Мисълта му се насочва не само към собствения житейски опит, а и към колективното предание за основателя на селцето Жура, чийто надгробен камък е запазен в старото гробище. По-рано само овцете са довеждали Боге тук, селянинът е бил безразличен към безименните гробове, защото умът му е бил зает единствено с всекидневните грижи. Сега изостреното въображение на героя осезава образа на далечния предтеча, Жура се появява в кошмарния сън на пазача и с исполинския си ръст, и с вледеняващия си глас. Той гневно укорява Боге за гниещите ябълки, не търпи никакви оправдания и го наказва безмилостно — него, малкия, странничия, неактивния, невинния за греха човек. Нима това е справедливо?! Кошмарът е в началото на новелата, по-нататък писателят не се връща към него, а в съзнание то на Боге изобщо не възниква прекият въпрос за справедливостта на Жура. Но с развитието на двата повествователни потока у Боге все по-ясно се оформя чувството, че той е свързан с греха, че разколебаната му душа ще се поддаде на чуждата угроза и героят *носи това духовно бреме в себе си като съдба, като нещо описано, от което не може да се спаси*. Защото всеки е съпричастен на греха около него.

Боге изпитва особено силна неприязън към сестра си — отдавна познава той нейното скъперничество и алчността ѝ. Тя се появява два пъти в градината, за да го подтиква към кражба, да го съблазнява, да го упреква злостно за случая с Виденачко, да му налага своите възгледи за добро и зло, за истина и лъжа. Пазачът я прогонва грубо, разграничава се твърдо от нейните желания и критерии, дори външният ѝ вид го отблъсква, защото той вижда в нея само грозното, деформираното. Мъжът просто не може да търпи физическото ѝ присъствие и, струва ми се, в тази невъзможност се таи нещо повече от роднинска омраза. Боге се страхува от сестра си. В неговата нетърпимост освен презрение и отвращение се крие и уплаха. Ако подирим психологическите предпоставки на това чувство, ще видим, че селянинът се плаши от ония морални недостатъци на сестра си, чието латентно съществуване той подозира и у себе си. Неслучайно писателят е отредил ролята на изкусител на човек, който е *от една плът и кръв* с герою. Срещайки това живо възплъщение на съблазънта, Боге в същност се страхува от тъмните сили, които са залегнали в собствената му душа. Не е случайно и обстоятелството, че за продадените бъчварски инструменти — тази грозна, неморална постъпка на Боге — е споменат непосредствено, след като авторът разкрива отношенията между брата и сестрата. Възрастният селянин не е светец, а уязвим човек. Той е показал, че в критична ситуация е готов да се отдаде на злото изкушение. В образа на сестра си пазачът долавя своето друго „аз, чието съществуване той не иска да признае дори пред себе си, защото твърде много го отвращава. И силата, с която Боге отблъсква жената, е равностойна на силата, с която той прикрива и потиска своето раздвоение.

Насочени от заглавието и художествената проблематика на новелата, ние бихме могли да схванем в образа на брата и сестрата и известен символичен намек. Не прилича ли тази човешка двойка, *създадена от една плът*, тук, сред райската долина на Соколка, в отрупаната с плод градина, на своите митически предци във фантастичните им селения? Не сме ли чували вече подобен разговор, в който единият съблазнява, а другият уговаря, укорява и изпитва скрито раздвоение? Не напомня ли нещо познато тази жена — приела вече злото, и мъжът — стъпил на прага на греха?

Възбуденото въображение ще намери подобни съответствия между древния мит и изобразената реалност и в редица детайли, за които би могло да се спори. Но най-сетне не усещаме ли в слънчевия есенен ден сянката на „дървото на греха“?

Боге е застанал под него и не може да не вкуси плодовете му. Най-важното в човешката същност на пазача бива разколебано и раздвоено. Видяхме как писателят разкрива различните страни на този мъчителен процес и как художествената идея за героя определя поетиката на новелата. Чувството за половинчатост и двусмисленост във външното положение се свързва с моралната неувереност, която расте от епизод в епизод. От своя страна психическото и етическото колебание, раздвоението между болестния унес и реалните възприятия предизвикват такова изостряне на рефлексите, че героят се движи едновременно в два темпорални пласта. Това е допълнителна предпоставка за душевно раздвоение, което е подчертано от специфичния разказвателен ритъм, от многобройните по-малки и по-големи ретроспекции, от напрегнатото композиционно съотношение на двата повествователни потока. И накрая художествената идея се проявява чрез антиномичната стилистика, в противоречивите словесно-изобразителни съчетания. Може да се каже, че всичко, с което Боге контактува в непосредственото действие, изглежда двойствено или на границата на раздвоението.

Ако се случи да прочетем само едно изречение от новелата: „Зашеметен и объркан, Боге се измъкна полека от ковчега“, ще бъдем стъписани от абсурдното съчетание и няма да сме сигурни дали става дума за жив човек или за някакво привидение. В същност подвижната колибка на пазача прилича на ковчег и това е един от множеството второстепенни детайли, които уплътняват художествената атмосфера. В края на произведението обаче ние усещаме, че нещо загива в душата на героя, а мъртвината у живия човек е стъпка към греха. Пред очите на Боге изчезват преградите между доброто-истина и злото-лъжа, между отговорността и безучастието, между имитацията и правдата, между човечността и жестокостта.

Обграден от грях и съблазън, Боге прави и последната крачка. След напиване през ношта, в дрезгава утрин, с дрезгавина в душата си пазачът напълва половин чувал ябълки и го отнася у дома си. Превит под тежестта, той стиска зъби не само от телесната болка, но и от болката, която пронизва неговата слаба човешка душа. Защото тази тежест най-малко може да бъде измерена с физически величини. На крехките си плещи старецът е понесъл бремето на греха. И *калните* ябълки, които той събира, коленичил в калта, са родени в същност от дървото на греха.

Но нима Боге деградира, нима се изравнява с морала на Виденачко? Нима се обезсмислят неговите по-раншни опити да се противопостави на злото и лъжата? Дико Фучеджиев не е искал да създаде отблъскващ, опорочен, „отрицателен“ герой. Напротив, основните предпоставки в светогледа и поведението на Боге са привлекателни. Най-съществени са неговата будна съвест, живото чувство, с което реагира на извращенията и моралните нарушения. Мрачното настроение, болезнената раздразнителност, избухванията са предизвикани преди всичко от това, че той не знае вече кое е истинско и кое е лъжливо — и у себе си, и у околните. Но драматично е изкушението тъкмо на такъв герой — на човек със съвест. Защото грехът може да бъде почувствуван и осъзнат единствено от съвестта.

Боге сякаш предчувствува своята безумна постъпка, предугажда тъмното опиянение на разума и чувствата, което го очаква. С няколко стилистични намека писателят загатва отдалеч за подготвящото се в подсъзнанието решение. Образите, които изплуват в спомените на Боге, виденията в болестния му унес с картините от конкретната реалност играят пред него в безумен танц, *играят като пияни*. Това еднообразно сравнение се среща твърде често в последните страници на произведението и не е случайно. „Като пияно“ танцува кървавото отраже-

ние на слънцето по войнишкия нож, „като пияни“ подскачат и се люлеят светлините на трактора, „като пияни“ играят и се клатушкат пламъците на огъня в спиртоварната. Субективната нагласа на героя се наслаждава върху обективните качества на предметите и деформира тяхното отражение в съзнанието. Защото в същност като пияно трепти и се гърчи сърцето на Боге в предсещането на греха. И истинското пиянство — това безумие за тялото и душата, пиянството преди кражбата е само последен знак за отдавна готвещата се мъчителна постъпка.

Тя става сякаш независимо от волята на Боге, в някакъв сомнамбулен пристъп, но героят вижда с изострен до краен предел взор своя личен грях, по-остро дори, отколкото греховете на другите. Съвестта му страда и се бунтува. От срам той не смее да погледне градината. Веднага изпраща жена си да съобщи на председателя, ала външните последици не го плашат. Защо тогава Боге извърши кражбата, дали причината е само в раздвоението му, в разколебаните критерии между добро и зло, в болезнената треска, в потиснатата склонност към греха? Както видяхме, това са извънредно важни мотиви, но в поведението на героя прозира и още нещо. Мисля, че в постъпката на Боге се крие своеобразно и неосъзнато *поемане на мъченичеството*, чийто смисъл писателят не анализира, не го формулира разсъдъчно. Но въпросът за смисъла застава пред нас. Мъченичеството означава изкупление. Чий грях обаче ще изкупува Боге, само своя ли, само безсмислената кражба на половин чувал с ябълки? Плодовете, родени от дървото на греха, които той отнася със себе си, не са ли откъсвани не само от неговата ръка, а и от чужди ръце? В последното действие на героя не се ли отразява съучастието и отговорността му за злото — като човек сред хората? Дали не е оправдано, че в кошмарното видение Жура преследва именно него — *наглед* страничния, неактивния, малкия, невинния човек? И не поема ли Боге своя дял от греха, който неминуемо трябва да поеме, защото *човекът е отговорен пред всичко, което е било, и за всичко, което е?* А нима това не е в крайна сметка централната художествена идея на произведението? Не е ли това резултатът от напрегнатия диалог с древния мит, който писателят е повел в порива си за хуманно познание на човека?

С героя се разделяме в тежък за всяка личност миг: „Боге . . . нямаше сили дори да крещи. Опитва се, но от скованото му гърло излезе едно мъчително и глухо стенание.“ Подобно стенание се изтръгва понякога и от нас и ние знаем причините му.