

ИСТОРИЧЕСКИ ИЗВОРИ И ИСТОРИЧЕСКА ПРАВДА В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Магда Карабелова-Панова

Въпросът за изворите на Йовковото творчество е значим и интересен. Макар и нееднократно поставяна, проблематиката все още не е изчерпана и представя възможности за необходими допълнения и уточнения, за обобщения и изводи, свързани както с метода, така и със стилистиката на големия български писател.

Необходимо е още в началото да обърнем внимание върху факта, че понятието „извор“ не е напълно уточнено в нашето литературознание. Независимо от трудностите, които подобна неуточненост създава, като работно понятие то се оказва достатъчно операционално, защото предлага конкретни възможности за проучване на взаимовръзките, зависимостите и трансформациите на онези външни импулси, опорни точки, устни разкази или разнообразни писмени свидетелства и документи, които авторското съзнание е потърсило предварително или е намерило случайно в процеса на работата.

За да се изясни проблемът за изворите на художественото творчество и за реалиите на литературната творба като част от тях или по-точно като вид изворов материал, е необходимо да се извърши една твърде сложна и прецизна категоризация с оглед на граничното място, което извороведческото литературознание заема между литературата по същество и помощните му науки.

Без да си поставяме задачата да изследваме този голям актуален проблем, изискващ специалното внимание на теоретичите и историците на литературата, ще подчертаем следното: терминологическото уточняване се затруднява поради смесването на историческото понятие „извор“ с литературоведческото — две твърде различни по същността си категории. Не е достатъчно изследван и въпросът за границата между изворите на литературната история и изворите на художественото творчество.

В тази връзка ще отбележим и една актуална тенденция на европейската социология на литературата и социална психология* — да се използват максимално познавателните възможности на художествената творба като извор (в най-широкия смисъл на понятието) за информация и знания за историята, социалната психология, народопсихологията, социологията и психологията на личността и т. н. И при тези изследвания се натъкваме на подобни проблеми, тъй като още не са „изкристализирали“ и уточнени в достатъчна степен методологическите основания и

* Вж. Dzielo literackie jako źródło historyczne, pod. red. J. Sławińskiego, Warszawa, 1978, s. 385; Iwanicka. E. Socjologia i powieściopisarstwo w twórczości Marii Dąbrowskiej. — W: Kultura i społeczeństwo, 1979, No 1—2; St. Zółkiewski. Współczesna socjologia literatury. — W: Kultura i społeczeństwo, 1976, I—II.

конкретните методики за приложението на този подобен, определено плодотворен и с богати възможности подход.

Без да правим опит за уточняване на споменатите понятия „извор на литературната творба“ и „реалия“ (голяма теоретична задача, която може да бъде само отбелязана в рамките на настоящото изследване), ще споменем какви явления от различните равнища на литературния процес обикновено се възприемат като извори на художествената творба. Това са различните документи, сведения, конкретни исторически факти за отделни лица, случки, устни или писмени свидетелства по определени поводи, включително и прототиповете, върху които авторът се е спрял като отправна точка за творческите си замисли. Тяхната достоверност, конкретност и историческа автентичност не е задължителна, нито е необходимо авторът да е бил свидетел. Но всички изброени по-горе извори, а и други, които бихме могли да посочим при разглеждане на конкретен материал, се отнасят до една сфера от реални явления и предмети и затова доста определено се покриват с понятието „реалия“ като част от по-широкото понятие „извор на литературната творба“.

По-друг е случаят с преданията, легендите и песните, които в един или друг смисъл се схващат като литературен материал и представляват извори с вторична литературна природа, със секундарен характер. Информацията, която се съдържа в тях, стига до автора не по пряк, а по опосредствуван път. За да се определи дали един писател гледа на подобен материал като на основа, върху която би могъл да разработи определена художественотворческа традиция, е необходимо да се приложи сложен, диференциран подход.

Пак към изворите с вторична литературна природа бихме могли да отнесем и литературните подтици, дошли от конкретни произведения, т. е. оня род явления, които в сравнителното литературознание се изучават като литературни влияния, контакти, взаимодействия. Специфичното е, че в някои случаи писателят съзнателно търпи определено литературно влияние, а при други обстоятелства това влияние се оказва спонтанно, неосъзнато. Ето кое сериозно затруднява отнасянето на подобен род явления към изворите на една литературна творба, но въпросът не може да бъде отминат без внимание, тъй като обективно гореспоменатите влияния, контакти и взаимодействия са вид извори в най-широкия смисъл на понятието. Без да изпадаме в противоречие, ще обърнем внимание, че в самата същност на понятието „извор на литературната творба“ се включва и съзнателното, активно отношение на твореца към него.

Изучаването на извороведческата страна на българския литературен процес е, общо взето, занемарена задача. Въпреки това за отделни автори и произведения е издирен значителен материал и между писателите, които са били обект на по-усилено извороведческо проучване, е и Йордан Йовков — особено неговите „Старопланински легенди“.

Йовков дълго е живял със своите легенди и дълго е обмислял подредбата им. Неговите изследователи нееднократно са се спирали на въпроса за художествено-творческите и етични основания на автора да настоява именно за този ред на творбите. Но тъй като в центъра на нашето изследване стоят изворите на Йовковите легенди и начинът на интерпретацията им в произведенията, това налага да не съблюдаваме точния ред на творбите.

В лабораторния период на „Старопланински легенди“ се очертават два вида изворови елементи — едните са реалии с характер на прототипове, а другите са легендарнопесенен материал, подложен на известна обработка. В отделните легенди ги срещаме в различна степен, връзката между тези елементи е незадължителна, незакономерна, създадена в съзнанието на автора. Активното отношение на Йовков към изворовия материал — естествен и закономерен процес, както вече подчертахме — се проявява именно в начина, по който са използва-

вани легендите като сюжетна основа. Авторът ги подлага на известна стилизация и трансформация, те взаимно се преплитат и проникват с податките и реалиите, които често ни отвеждат при конкретни места или прототипове.

Както свидетелствуват изследователите на Йовковия изворов материал, в разказа „Кошута“ реалиите имат повече сюжетен характер. Те са взети от жизнения опит на автора. Д. Минев съобщава, че в „Кошута“ реални прототипове имат дядо Цоно, синът му Стефан, а също и редица топоси от сюжетната структура на разказа — дядо Цоновата воденица, местността Манастирище, местността Боцур и т. н.

Очевидно Йовков се движи в света на своите младежки възприятия, търсейки реална опора в тях. Вероятно по тази причина не смята за необходимо да изменя имената на лица или на местности. За него те са неделима част от атмосферата на разказа. От друга страна, той не държи да скрива връзката на художествения текст с действителността и да я мистифицира.

Подобен материал дава интересни възможности за размисъл по повод на отношението между художествена фикция и обективна реалност в съзнанието на твореца — един въпрос, който само мимоходом можем да засегнем, без да имаме възможност да го изследваме. Очевидно е обаче, че границата между тези две действителности — обективната и художествената — не е така ясно очертана у автора на „Старопланински легенди“ и този проблем също очаква конкретното си изследване и обяснение.

Като се има пред вид целта на настоящото изследване, по-важно е да се отбележи, че обръщането на автора към изворов материал от легендарнофолклорен тип, подлежащ на стилизация и трансформация, е свързано с друго ниво на повествователната цялост, а именно романтично-обобщаващото начало в разказа.

Не е случайно, че и двата женски образа — на Дойна и Димана — са дошли не от реални податки, а по литературен път. Авторът ги няма в личния си опит, така както носи спомена за своите съседи дядо Цоно и сина му Стефан, а ги снема — както вече обяснихме — от легендарнопесенния мотив, трансформирайки и стилизирайки ги.

Идеите и внушенията, произтичащи от подобна интерпретация на изворовия материал, очертават именно онова ново равнище на Йовковото повествоване, за което става дума. От народната песен Йовков е взел преди всичко индикацията за своеобразното отъждествяване и вариантено символно заместване на сложните елементи „жена — кошута — жена“. Трябва да отбележим, че подобна метаморфоза е характерна за нашата народна песен и посредством контакта си с началния текст, предаден му от Д. Константинов, нашият писател в същност е обобщил склонността на българската народна песен към една определена архитипна метафора от типа „жена — кошута“.

Че Йовков се отнася съвсем свободно към посочения от неговите извороведи текст, че го използва само като конкретен повод и като първо стъпало за достигане на по-обобщени образно-метафорни зависимости в творчеството си — за това свидетелствува именно отношението му към фолклорния текст, свързан с „Кошута“.

В същност авторът на „Кошута“ е обърнал „наопаки“ мотива на народната песен. Тя завършва трагично, а у Йовков крайт е противоположен, щастлив. Доказателство, че той борави свободно с народнопесенния текст, е и мотото на „Кошута“. То очевидно е взето от текста на народната песен, но авторът го е стилизирал, изпускайки припева „Дойна, Дойне ле“, с което постига ефекта на една алитерация чрез многократното повтаряне на „к“.

Анализът на най-интересните в изворово отношение и художествено силни Йовкови разкази показва, че използването на народнопесенния материал по принцип има определено значение — да послужи като начален тласък, като подтик.

Сам Йовков пише в едно писмо до Д. Константинов: „... разбира се, мотивите, заети от тези песни и разкази, са използвани много свободно“¹.

Не е лека задачата да се определи и точно да се квалифицира онова, което писателят е търсил в повечето от песните или дори във всичките, въпреки че Йовков сам е дал достатъчно указания за това: „Вън от това — пише Йовков в цитираното вече писмо до Д. Константинов — може да се използват и преданията, и разказите за стари, битови или исторически случки, стига само в тях да е вложено нещо интересно и особено.“²

На друго място в същото писмо това интересно и особено Йовков нарича „мит“: „... всички тия предания, било че в тях е вложен някой мит, някоя случка или особено събитие, биха били твърде интересни и твърде ценни за мен“.

Въпреки че е малко рисковано използваните от Йовков фолклорни мотиви да бъдат свързани с понятието мит, несъмнено е, че към мита те се доближават със своята „нереалистична“ фантазно-условна съдържателност. Неслучайно Йовков подчертава и акцентува върху особеното, рядкото, изключителното в случките, които са му необходими. Но тези случки имат определено постмитологически характер и произход и носят печата на ония редки екзистенциални ситуации, които са разработени в баладата и са основа на баладичната поетика: жена се удавила в Кукув вир край Жеравна; баща познал главата на сина си сред донесените глави на посечени млади хора, но не посмял да го признае и т. н.

Йовков определено търси подобен материал и именно тези му търсения издават вътрешната му склонност и нагласа не толкова към митологическите мотиви и митологическата поетика, а към баладните мотиви и баладната поетика, които, както вече изтъкнахме, се отличават с определено нефантастично, но изключително, рядко, особено екзистенциално съдържание. Нещо повече — когато и доколкото народната песен и фолклорният мотив не носят такова съдържание, Йовков сам го създава, „баладизирайки“ повествователния ход на разказа.

Такъв характер има работата му върху „Шибил“. Съпоставянето с народната песен, която всички Йовкови извороведи сочат като първоначален тласък за написването на разказа, показва, че органическата връзка и дълбокият духовен контакт на Йовков с фолклора в същност започват тогава, когато той се откъсва от конкретния фолклорен материал, получил първоначален импулс от него. Защото извън текста на извора и като резултат на свободна творческа инвенция идват тъкмо баладичносюжетните елементи в „Шибил“: убийството на героя пред вратата на годеницата му, трагичната вина на Велико кехая, който иска да спаси дъщеря си, а в същност я убива.

Изследването на „Шибил“ показва още, че фолклорнолегендарният материал, който Йовков в много случаи съзнателно и активно е търсил, връщайки се към спомени от детството си в Жеравна, далеч не изчерпва влиянието на фолклора върху автора на „Старопланински легенди“, защото от фолклорните източници и ареалите писателят пристъпва към повествуване в духа и поетиката на баладния фолклор.

Разказът „Божура“ е един от най-разгърнатите творби в цикъла. Той надхвърля рамките на късото белетристично повествование и на класическата новела. В тази легенда Йовков е отишъл най-далеч от конкретния материал и е привне-

¹ Вж. Д. Минев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276—277.

² Писмо на Й. Йовков до Д. Константинов. Цит. по Д. Минев, с. 276.

съл в текста моменти, които, както ще изясним по-долу, не би могло да има в изворите му.

Извороведческите проучвания сочат изрично опорните точки в житейския и фолклорния материал. Те са от незначителен характер: плочата на една чешма с надпис, който е послужил на Йовков за мотото на разказа, и текстът на една народна песен за Василчо и хизмижарката. Йовков е възпроизвел доста точно сюжетното съдържание на песента само в една единствена сцена на разказа — първата среща-задъвка на главния герой с Божура.

Димо Минев установява и някои други опорни точки, а именно: имена на съвременници и на местности, които очертават възлите на една мрежа, в която Йовков се е опитал да хване своя сюжет. Тези моменти обаче имат по-скоро отношение към психологията на творчеството му, отколкото към същностните особености на новелата. Те ни обясняват как е възникнало това съдържание, но не и защо е такова. Очевидно става дума за явления от по-друго равнище, които Йовков е извлякъл и синтезирал не от конкретните факти, а от духа на тези и други непосочени от извороведите автентични документи. Така например от ритуалния етикет на юнашката народна песен е взет образният реkvизит, с който е обграден главният герой Василчо. Той е левент юнак, на вран кон пие руйно вино и недопитото излива върху гривата на коня си. Оттук е дошла и символиката на финалния акт — пристигането на коня и калпака като знак за гибелта на героя.

В новелата обаче има и съдържателни елементи от нравствено-психологическо естество, които Йовков не е могъл да вземе от народната песен, която по самата си природа е чужда на нравствено-психологическата аналитичност, но за които явно е могъл — както се оказва според Д. Минев — да получи известни подтици отвън. Става дума за психологическото единоборство между две жени, което се развива в душата на Божура, около главните, около класическите проблеми на женската психология — красотата, любовта, щастието.

Това единоборство има характер на психологически диалог или на „неразиграно“ в сюжетно отношение съперничество, защото е само изживяно. Всичко свързано с него се развива на терена на психологическите преживявания на Божура, а не в обективната сюжетно-фабулна сфера. Ганаила е пасивната страна в този „диалог“.

Всичко това е израз и постижение на една модерна, нефолклорна, психологически аналитична поетика, способна да разкрива сложни душевни състояния. По всичко личи, че големият български разказвач я намира по свой път и за себе си, благодарение на което „Божура“ се превръща в една от най-значителните психологически новели в нашата белетристика не само от онова време.

В случая фолклорният мотив за съперничеството между две жени не е могъл да помогне много на автора. И толкова по-характерно е, че въпреки това не е минал без него. Както съобщава Д. Минев, на Йовков е била известна народната песен (незапазена) за съперничеството между две жени, прототип на една от които е неговата кръстница Ганаила Николчева.

Йовковите творби ни разкриват, че той умее по твърде различен начин да използва изворовия материал, който му служи не само като сюжетно-фабулна основа, не само като източник за налучване на колорита, но и като модел за психологически съдържания, в които авторът успява да внесе определено общочовешко съдържание.

„Индже“ заема средишно място в цикъла „Старопланински легенди“. Разбира се, в една подобна констатация има немалка доза условност, но условна, макар и основателна, е и характеристиката на самата книга като белетристичен цикъл.

Средишното място на „Индже“ в цикъла трябва да се разбира по следния начин: това е не само най-големият, но и най-типичният разказ. В него кристализират всички особености на Йовковата повествователна поетика в тази книга и в частност — отношението му към изворовия материал.

В същност „Индже“ не е проста повествователна структура, както повечето от останалите разкази в „Старопланински легенди“. По класическата жанрова номенклатура той представлява една типична новела. Повествуването в него не е еднолинейно, сюжетната линия не се изчерпва с един перипетичен прелом. В този смисъл „Индже“ дори се състои от няколко новели. В структурата на повествуването му можем да забележим онова, което Шкловски нарича „вставные новели“.

И тук отношението към изворовия материал може да бъде проследено на две равнища: от една страна, на сюжетно-фабулно и, от друга — на равнището на поетиката на белетристичното повествуване.

Що се отнася до отношението на Йовковия разказ към легендарния и народнопесенен материал, определено трябва да кажем, че почти всички сюжетно-фабулни компоненти на повествуването могат да се намерят в легендата и в народните песни за Индже. В този смисъл на сюжетно-фабулно равнище легендата и цялото повествуване на автора представляват една своеобразна стилизация. В текста може съвсем определено да се разграничат пасажите, носещи белега на стилизационната трансформация, от Йовковите пасажи, домислени от автора по законите на сюжетно-фабулната вероятност. Неговите пасажи имат конкретно сюжетно време. Те изразяват обикновено сюжетното „тук“ и сега“ на повествуването и стилистично са се отдали в различна степен на автора. Така например напълно в духа на сюжетно-фабулната стилизация е предадена сцената на разговора на Индже със стареца сред напуснатата от избягалиите жени нива. Тази сцена, въпреки че има конкретно сюжетно време, не се откроява стилистично от общия ход на повествуването, което в духа на легендата носи белезите на общото абстрактно време.

Затова пък сцената, в която Индже преследва с усмивка на уста гърбавото момче с пушката, носи белезите на една определена битова конкретност. Така или иначе Йовков е обработил легендарния материал, като го е подвел под общия знаменател на една литературна стилизация, като е взел от него и законите на повествователната си поетика и го е домислил в духа на легендата.

Структурата на „Индже“ като повествование носи белезите на нашата народноповествователна баладична песен, задължена е на нейната поетика, а тя — както доказва нашето литературознание — фиксира първите достигнати по самобитен, органичен път повествователни структури в развитието на нашия фолклор.³

Между първите и най-ярки белези от баладната поетика на нашия фолклор, които Йовков е усвоил в „Старопланински легенди“ и по законите на които е конструирал „Индже“, стои сюжетно-контрапункталното свързване на фабулните линии в разказа. Това е основният закон в класическата нарация, която още Аристотел обозначи като „перипетийност“ на разказа, а Искра Панова, изследвайки конкретен материал от Йовков и Елин Пелин, обозначи със заетата от Толстой формула „запетая + но“⁴.

Свързването на фактите на принципа „запетая + но“ е най-елементарната и най-насыщаща форма на сюжетно-фабулно сцепление, елементарна форма на повествуване. Нашето художествено развитие я намери — както вече споменахме — в баладното течение на фолклора ни. Това Йовков добре го е почувств-

³ Вж. Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976.

⁴ И. Панова. Вазов, Е. Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967, с. 315.

вувал, защото, използвайки именно баладичен материал, успява да възстанови баладната форма на спеление, като възвръща и правата на формулата „запета + но“ дори там, където легендарният материал не му предлага тази формула в готов вид.

Както вече стана дума, в „Индже“ има няколко такива възела. Повестуването задържа няколко малки новелни центъра. Първият от тях представлява „вставната новела“ за историята на Индже, дадена чрез интроспекцията в спомена на героя. Още в тази част има вече две контрапунктални противопоставяния: ордите на Индже са стигнали до богато селище, но техният вожд отказва да го нападат.

Втората контрапунктална завръзка се съдържа в самата новела и тя прекарва читателя през няколко перипетийни възела: хайдутин къща не храни, но Индже се жени и има дете; известният кърджалийски войвода е повел жена със себе си, но в момент на гняв посича собственото си дете и тя го напуска.

Водейки през тия контрапунктални възли действието, Йовков явно чувства, че на повестуването липсва определено качество, защото баладичната поетика изисква не само и не просто съчетаване на факти на принципа „запета + но“, а трагично контрапунктално съчетание.

Усещайки елемента „трагична вина“ като едно от най-характерните качества в поетиката на народната балада, Йовков, за да ѝ остане верен, домисля един твърде характерен момент в поантата на „Индже“: гърбавото свинарче, което съществува и в народната песен, се оказва собственият син на кърджалията. Така веригата се затваря. Новелата, която прекарва читателя през няколко контрапунктални сюжетни възела, получава своята вътрешна завършеност.

В този смисъл много характерни са посочените от Б. Ничев баладични сюжети в споменатата вече книга „От фолклор към литература“, а именно: кърджалия посяга на неизвестна девойка, но по определен знак (пръстен, брошка или белег) познава в нея забравената си сестра; старци приемат в дома си неизвестен странник и през нощта го убиват, за да го ограбят, а на сутринта познават в него отдавна напусналия ги син.

„Най-вярната стража“ е една от десетте легенди, чийто изворов материал е твърде „сборен“ и чието интерпретиране — по думите на самия Йовков — е реализирано в един съвършено свободен план.

В основата ѝ е вградена легенда, разказана на Йовков от една стара македонка. Писателят признава, че твърде се е отдалечил от нея.

Част от персонажа има прототипове, като особено характерен е случаят с Кара Имам — главорез от с. Саръджа, Добричко, където Йовков учителствувал една година. Името на Кара Имам е будело дълбоко отвращение в този край и, както споделя с Димо Минев един близък приятел на Йовков, по всяка вероятност това име е оставило същите следи и у писателя.⁵ Автентични са имената на споменатите села: Беличево, Бутово и Къртожебен, а Димчо кехая е известен богаташ от Жеравна.

Като използва драматичното въздействие на историята с отвличането на едно българско момиче за харемите на татарски султан, Йовков вплита страничен за легендата изворов материал, необходим му за изграждането на неговата собствена творческа „легенда“. От нея тръгва една своеобразна успоредност и двуплановост в развитието на събитията, които на пръв поглед като че ли няма да имат пресечни точки.

Какво гласи краят на легендата, разказана на Йовков, е известно. Той самият не вижда друга възможност за развитието на събитията освен драматичен край.

⁵ Д. Минев. Йордан Йовков. . . , с. 284.

В творбата Ранка присъствува не толкова като индивидуален персонаж, а като обобщен образ на българка, чиято чест е поругана и не е в ничия власт да я избави от тежкия ѝ жребий. Достатъчно е само това, че насилственото ѝ майчинство се превръща в най-сигурната стража срещу народ и вяра.

Сред идейно-тематичните особености на творбата трябва да споменем присъствието на един образ като тоя на Драгота, който се отличава от издържащите в романтичнолегендарна светлина герои. Драгота е заявка за образ с посложна психология. Той има една страст в живота си (и това го доближава до легендарно-романтичните герои), която преследва по последователен и сложен път. Общата стилистична система на книгата обаче не е позволила на Йовков да разгърне тоя образ в един по-сложен индивидуално-психологически план. Последната част на новелата разкрива една определено принизяваща характеристика на Драгота за разлика от романтичнолегендарната, която носи в себе си образът на хайдутина Косан.

В случая Йовков се доближава до романтичната „черно-бяла“ поетика, като остава верен на легендарния материал, върху който работи.

Пак във връзка с изворите и с народнопесенния материал, който писателят използва, значителен интерес представляват фолклорните откъси, които Йовков поставя като мото на всяка от легендите. От една страна, очевидна е функционалната роля на мотото — в него се съдържа информация за най-критичния момент в сюжетно-фабулното „сплитане“ на легендата, а, от друга страна, песенният откъс има за задача да подкрепи по непряк начин моралната позиция на Йовков към вината като нравствено-етична категория.

Според автора на „Старопланински легенди“ вината и особено трагичната вина не може да се изкупи нито с разкаяние, нито само с добри дела. Тя може да бъде заличена или с безвъзвратното отнемане на смисъла на живота, или със самия този живот. Майката на Стефан в „Овчарова жалба“ е сгрещила дълбоко пред сина си и тази нейна грешка не само променя изцяло житейския му път, но отнема и част от смисъла на живота му. Със същото заплаща вината си и майката: синът ѝ я обрича да не го види, докато е жива и така „зачерква“ смисъла на нейния майчински живот.

Индже е посегнал върху живота на новородения си син и единственото изкупление е смъртта, при това не каква да е смърт, а от ръката на осакатения син, когото сякаш providението изпраща.

От по-друг ъгъл е разкрита трагичната вина в „Шибил“, където бащата прави всичко, за да спаси любимата си дъщеря, но причинява смъртта ѝ, защото пренебрегва и недооценява силата на любовта.

Темата за вината в „През чумавото“ присъствува като по-обобщено и неадресирано конкретно понятие — като обреченост. Усещаме я още в мотото: „Не остана чисто ни едно село, грях ради наших!“

Подобен мотив съществува и у Елин Пелин, но е защитен по диаметрално противоположен начин — така, както писателят го е направил в „Напасть божия“.

На пръв поглед проблемът за вината не кореспондира пряко с въпроса за изворите и тяхната интерпретация, но така е действително само на пръв поглед, защото отношението на автора към фактите и проблемите се определя не на последно място от ценностната му система. Тя влияе пряко върху подбора на изворовия материал и начина на интерпретация.

„Постолови воденици“ е един от разказите в цикъла, сравнително най-освободен от външни податки и опорни точки, потърсени в литературни и фолклорни източници. Както отбелязват изследователите на Йовковите извори: „... в тази легенда Йовков е дал по-свободен простор на въображението си и е изплел една интрига за престъпната любов на Женда“⁶.

⁶ Д. Минев. Йордан Йовков, с. 294.

Значителен интерес представлява проблемът, по каква линия се развиват онези текстове от „Старопланински легенди“, които са сравнително най-свободни от външни податки и по какво се отличават те от другите в цикъла. Колкото и да е трудно да се установи една подобна разлика, тя съществува.

Преди всичко прави впечатление, че в произведения като „Постолови воденици“ и „Божура“ е разгърната съвременна литературна повествователност. Това значи, че белетристичната цел надмогва модела „запетая + но“ и се издига над него, елиминирайки го като основа на повествоване и бележи прехода на Йовков от кратки към по-обемни белетристични форми. На мястото на първичната повествователна контрапункталност идва една по-сложна, по-разгърната перипетийност. Да припомним само вътрешния сюжет на „Божура“: Василчо иска ръката на Ганаила, но се увлича по Божура. Тя чака заминалия Василчо, но овдовяването на Ганаила я хвърля в много страхове и променя насоката на преживяванията и отношенията към нейната съперница; Божура чака Василчо да се върне и да се ожени за Ганаила, но вместо него идва вестта за смъртта му.

Или да споменем само бегло усложнената перипетийност на повествоването в „Постолови воденици“: Женда минава през перипетиите на няколко увлечения — към козаря, към керванджията, които се редуват с моменти на искрено, но краткотрайно разкаяние.

Всички тези сцепления на една по-сложна повествователна перипетийност трудно могат да бъдат сведени към няколко механично свързани осъществявания на елементарния модел „запетая + но“.

Тази категория новелистични разкази в „Старопланински легенди“ са изградени и по законите на една класическа литературна нефолклорна поетика. В този смисъл твърде важен отличителен белег е наличието на преломни моменти в сюжета на категорията „мотивировка“, каквато фолклорната повествователна поетика не познава и от каквато народната песен не се нуждае. Тази разлика са забелязали уместно и изследователите на изворите. Отново се налага да цитираме Димо Минев, който отбелязва, „че Йовков е създал *по-правдоподобно положение на героя си Василчо*, отколкото онова, с което той е представен в народната песен.

Писателят е мотивирал отчаянието му на завърнал се гурбетчия, който иска чорбаджийската дъщеря, но му бива отказано. Василчо се пропива от мъка и чак тогава отправя поглед към Божура, хубавата и примамлива циганка.

В „Юнашки глави“ прави впечатление, че Йовков търси опорни точки във факти от действителността или в преданията за такива, като определено не предпочита строго регламентирани исторически събития.

Известно е, че герои като Индже са исторически личности, но само в словесен смисъл. В Йовковото творчество те стигат през легендата и е твърде интересно да се изследва сюжетно-творческата и новелно-конструктивната роля на конкретното, исторически регламентирано събитие у Йовков. Оказва се, че към него той проявява отношение не на реалист от класически тип, а на белетрист, който предпочита митологическата манипулация на историческото време. Характерно в този смисъл е отношението му към историческото събитие в разказа „Юнашки глави“.

Очевидно тук Йовков описва Априлското въстание. Но до него то достига не само през легендата, а предпочита да го наблюдава отвън и отстрани. Априлското въстание представлява интерес за него не като историческо събитие, а като атмосфера за една конкретна новелистична фабула. Затова събитието е дадено не на типично място и позицията на повествователя е позиция на страничен наблюдател: централната фигура в разказа е дядо Руси и през неговия поглед се развиват повечето събития.

Характерен в това отношение е „Чифликът край границата“. Тук, както вече е посочено в нашата литературна история и в извороведските изследвания за Йовковото творчество, нашият писател смесва две исторически събития — Дуранкулашките от 1900 г. в Добруджа и Септемврийското въстание от 1923 г. Очевидно това свободно манипулиране с историческото време, характерно и за авторовата позиция в „Старопланински легенди“, издава една черта на Йовковия творчески метод, която не сме в състояние подробно да характеризираме, но която най-общо можем да обозначим като вътрешна близост към митологемата, т. е. към митологическия модел на конструиране на света. Разбира се, тази характеристика има типологичен, а не аксиологически, конкретнооценъчен характер. Тя очертава някои общи особености на Йовковото творчество и на процеса на българското литературно развитие, както и определени тенденции на същия този процес. Но това съвсем не значи, че се прави негативна оценка на тези склонности на автора и на особеностите на метода му, нито на съответните тенденции в литературното ни развитие, зад които стоят реални потребности на литературата.

Последната легенда в цикъла „Старопланински легенди“ е „На Игликина поляна“. По всяка вероятност образът на Крайналията е „събирателен“. Външният портрет — според Д. Константинов — отговаря на описанието на Димитър Добрев от Жеравна, когото всички познавали. Човек със силен дух, иманяр и познавач на хайдушките скривалища. Както свидетелствува и Димо Минев, Д. Константинов е разказал на Йовков легендата за една жеравненска мома, станала жертва на ревността и съперничеството на няколко души хайдутини. А в Жеравна е известна жена на име Курта, която има подобна съдба, но умряла като стара мома.

Йовков построява „На Игликина поляна“ върху основата на ретроспекцията — похват, който добре приляга за художествените цели на писателя и усилва многократно емоционалното въздействие.

Крайналията уж тръгва към гората, за да стане отново хайдутин, но в действителност се насочва към най-свидното му място — там, където е простреляна любимата му мома, за да склопи и той очи.

Едната линия на ползуване на изворовия материал върви по пътя на свободното боравене с фактите: образът на Крайналията не е със съвсем точно установен прототип, любовната интрига също се опира върху легендарен материал, който е трансформиран.

Едновременно с това обаче в разказа са преплетени и имената на войводи — исторически съществували личности, както и случки от живота им, в които авторът включва и Крайналията, с което постига максимален ефект на автентичност и достоверност. Фигурират войводите Гълъб и Цонко, а убийството на Величко от Жеравна е смърт в резултат на трагична грешка от страна на хайдутите, случай, за който има създадена народна песен и твърде вероятно е тя да е била известна на Йовков. Във връзка с този случай в разказа е вмъкнато и името на известния жеравненски хайдутин Кичук Стефан, за когото е написана легендата „Овчарова жалба“ и чието действително историческо име е Стефан Цошкин.

Ефектът за автентичност в Йовковия разказ се подсилва и от факта, че в него Крайналията е бил хайдутин при Гълъб войвода и не друг, а именно той убива момата.

Силен и завладяващ образ е Крайналията. В него има широта и властност, които внушават респект и които вероятно са били присъщи на големите хайдутини. Не е случайно, че именно той, а не Шибил, нито Стефан от „Овчарова жалба“, нито дори Индже придобива изключителното морално право да предаде завета на хайдушкия си живот на младия си приемник заедно със символите на този живот — силяха и пишовите.

Чрез образа на Крайналия Йовков доизгражда окончателно морално-етичната концепция на „Старопланински легенди“. Старият хайдутин умира с ръце „чисти“, неопетнени от неоправдано пролята човешка кръв, затова и умира от естествената си смърт — право, което според писателя също трябва да се заслужи. По същата причина получава и изключителната възможност да внуши и предаде в ръцете на младия си приемник не само оръжието, но и с мисълта на живота и борбата си.

Както вече споменахме, въпросът за изворите на Йовковото творчество е поставян нееднократно, но въпреки това има място за допълнение, поради което темата и напред ще предоставя интересни възможности за изследване. Затова и някои съществени методологически уточнения, за които стана дума, биха допринесли за по-пълното и всестранно осветляване на въпроса за изворите. Това не се отнася само до творчеството на Йордан Йовков, но в настоящия случай ще помогне за изясняване на проблема как художествената литература „се ползува“ от различни исторически документи или конкретно регламентирани исторически факти, а също и от извори с вторична литературна природа — фолклорнопесенен материал, предания, легенди.

От друга страна, подобни изследвания ще предоставят повече информация за методологическите и методическите основания, въз основа на които обществените науки започват определено да „ползват“ художествената творба като извор на историческо знание, което представлява едно ново ниво на интерпретацията на проблема за изворите.

Очевидно Йовков ползува основно два вида изворови материали при създаването на „Старопланински легенди“ — легендарнопесенни фрагменти, подложени на стилизация и трансформация, и податки и реалии с характер на прототипове. Макар че на места Йовков се придържа по-стриктно към легендите, разказани му по негова молба или останали в спомените от детството и юношеството и непроменени от нови впечатления, по-присъща за Йовков е свободната творческа интерпретация на изворовия материал — не само на податките и легендите, а дори и на конкретните регламентирани исторически факти и време, т. е. на онова, което собственото му творческо въображение изгражда като представа за случката.

Съществува един елемент, който Йовков почти задължително търси или сам го доизгражда от изворовия материал. Това е красиво и в повечето случаи трагично лично изживяване, което се превръща едновременно в морално оправдание и съд за постъпките на героите. Несъмнено този момент е свързан както с представата и идеала на Йовков за любовта и красотата, така и с някои основни категории в нравствено-етичната му концепция за човешките взаимоотношения.

Така любовта в Йовковите легенди придобива магическа сила — тя прави смъртта на Шибил красива, тя кара циганката Божура да не жали младия си живот, а в „През чумавото“ се издига дори над майчината любов.

В заключение на всичко казано дотук ни се струва подходящо отново да се върнем към мисълта, че връзката на големия ни разказва чс фолклора не свършва, а тепърва започва там и тогава, когато, взел начален тласък от него, той се откъсва от фолклорния текст, за да създаде от старото предание ново, още по-въълнуващо. Особено важно е да се подчертае, че отношението на Йовков към фолклорнолегендарния материал е сложно. То се осъществява на няколко равнища и минава от сюжетно-фабулната стилизация към самите закони на една съвременна, аналитико-психологическа поетика на повествуване.