

МЕЖДУ ДОБРОТО И ЗЛОТО (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ „ПОД МАНАСТИРСКАТА ЛОЗА“ ОТ ЕЛИН ПЕЛИН И „АНТИХРИСТ“ ОТ ЕМИЛИЯН СТАНЕВ)

Снежана Зарева

Сборникът „Под манастирската лоза“ съдържа единадесет разказа-легенди, композиционно ввълечени в двойно зависима художествена връзка.

При анализ на заглавието прави впечатление, че в граматическо отношение то представя обстоятелство за място, уточнено от предлога „под“. След изясняване на обекта се разбира, че той не е обикновено сенчесто кътче, а място, изчистено от обичайните си значения — света обител. Очевидно не става дума и за обикновена дворска асма — думата „лоза“ е ключова в общия смисъл на сборника, едно, че още в заглавието е спрегната със семантика за светост и тишина, но и защото дава възможност за многозначно възприемане. Според библейската знаковост лозата води произхода си от райската градина, тя е сакрално растение, защото символизира невинната Христова кръв чрез смисъла на виното като причастие. От друга страна, лозата постъпва в легендите и с най-„собствения“ си смисъл, препратен от езическите култове — виното като опиянение, съответно като изначална човешка слабост. От изброените значения отчетливо се очертава опозицията — високо, в смисъл на значимо от религиозно-обредния модел, и битово, ежедневно по посока приземеност, даже конкретна земност. Тази опозиция, както ще видим, се проектира върху художествената структура на целия сборник.

Лозата има и друга парадигма, изведена от образната система на легендите, която внася свое значение. Мислите на отец Сисой например пъплят бавно, разклоняват се като лоза и се разлитват гъсто, а фантазията на Павел Блажения се разплита и разгръща като лозите, които подрязва („Жената със златния косъм“). Тук лозата става символ и на познанието, на духовното проникновение, на промисъла.

Накрая, ако надникнем „под“ лозата, където е очертана нейната земна проекция сянката, ще видим още, че там е прохладно, уютно като духовното удобство на манастира за размисъл, за мъдра съсредоточеност. Но може би по-важното е, че „под“ манастирската лоза човек може да поседне в приятната компания на отец Сисой. . . На сянка, под лозата ще се създават и легендите, това ще е композиционното „място“ на повестуването.

Мотото на цикъла, представящо откъс от Псалмите, също е двойно подчинен компонент, Освен че обрамчва начално легендите със смисъла си на автентична Сиблейска поука, но и сигнализира (вече в художествено-условен план), че тук ще се обсъждат нови човешки проблеми. Т. е. смислово и графически (цър-

ковнославянския шрифт) мотото указва върху немаловажния факт, че авторът е имал ясна представа за високоусловната¹ организация на бъдещия си сборник.

В същата логическа насока попада и проблемът за повествователните раркиси, по-точно за наративните нива в легендите. Формално разказвачът се покрива с лицето, което води разказа в „аз“-форма, нещо, което не пречи то да бъде максимално обезличено, т. е. фиктивно. Това анонимно лице бихме могли условно да обозначим като „подставен“ разказвач. То не ще задържа читателското внимание и занаят ще изпълнява чисто служебна, спомагателна роля. Анонимният повествовател очевидно е натоварен с единствената мисия да преприказва легендите, чути от устата на същинския (отново достатъчно фиктивен) разказвач — отец Сисой. От своя страна образът на отец Сисой е само маркиран въпреки внушението за пълноценност, което налага. Посветеният му едноименен начален разказ, по всичко изглежда, обслужва повече композиционни, отколкото идейно-смислови цели, тъй като вниманието е насочено към други дълбочинни процеси. Друг е въпросът, че именно отец Сисой, макар и бегло нахвърлян, попадайки извън плоскостта на тезата, е един от пластично изваяните образи в произведението. Това усещане се усилва и от факта, че средният морален извод на легендите не се схваща като произнесен от неговата уста. Все така неслучайно, дори и в ролята на активен възпроизводител на определена ситуация („Чорба от греховете на отец Никодим“), отец Сисой се въздържа от коментар или оценка на събитията. Ролята му на говорител, маркирана в началото на цикъла, много скоро се иззема от самозначността на автономно звучащите, твърде затворени в сюжета си, но тематично и смислово съподчинени легенди. И ако в първия разказ се сигнализира за авторството (или поне съавторството) на отец Сисой чрез думите на анонимния повествовател: „Ще ви разкажа някои от неговите приказки, пълни с поучения и дълбока мъдрост“ — по-късно тази композиционна и повествователна обвързаност съвсем се занемарва (с изключение на легендата „Чорба от греховете на отец Никодим“), до пълното й разпадане и липса след заключителния разказ на цикъла.

Очевидно пряко заявления си в началото композиционен модел сборникът „Под манастирската лоза“ се подчинява на друга повествователна традиция, която предполага и други закони на художествено сцепление. И това е изключително любопитно, тъй като то говори за художествената еволюция на Елин Пелин. Особеността е в това, че откриваме и „стария“, и „новия“ Елин Пелин.

Има една натрапчива несъвместимост на отеча с божите служители от легендите. За разлика от тях отец Сисой е по човешки конституиран образ. Спомагателната функция, която му отнема по-малко повествователно време, не пречи на възприемането му като житейски автентична личност. В малката му по обем характеристика се споменава за някакво бурно минало, за житейски опитност, която, по всичко изглежда, взема превес над светлата мъдрост, почерпана от черковните книги и Библията. Разсъжденията на добрия игумен също илюстрират една повече практическа, отколкото ортодоксално-богословска философия. От тях например разбираме, че колкото и мимолетно да е настоящето, в своята протяжност то създава илюзията, наречена живот. Косвено разбираме още, че този живот, макар и разчленен на сълзи, вопли, радости, стремления, измами и душевни тържества, е нещо много по-мъдро и драгоценно от абсолютния отвъден порядък, който обещава божествените книги, и т. н.

Накрая, ако проследим воденето на разказа в „Същинските“ легенди, не може да убогне странното двугласие между лирическият тон и дидактично направля-

¹ Когато говорим за условност — в случая „висока“ условност, нямаме пред вид условността като същностно, иманентно и природно качество на изкуството. Става дума за по-остра, по-непривична (особено когато се говори за Елин Пелин) форма на художествена условност.

ваната, пряко изказана мисъл. Почти всички легенди са с начало от следния повествователен тип: „Вечерният се свърши. Последното амин на отец Павел замря без ехо и в малката ослепяла от старост манастирска черквица настъпи продължителна тишина.“ Подобно встъпление теоретически и естетически е възможно само в т. нар. „селски“ разкази на Елин Пелин. Но, както става ясно, то свободно съжителствува вече в друга художествена система (все още в творческите граници на Елин Пелин) с експлицирана нормативност от следния тип: „Свети Спиридон беше беден обушар. Приведен на ниска масичка, по която бяха разхвърляни сечивата му, и потънал в блажени размисления за бога (к. м.) работеше по цял ден. Единичката му почивка бе, когато сядаше да яде кротко и полака сухия си хлябеш или когато вдигаше очи да погледне навън през малкото прозорче прекрасната картина на божия свят, която винаги го умиляваше.“ И ако единият стилът поток пластично и изобразително е изляло в руслото на „Пролетна измама“, „Братя“, „Изкушение“, „Нещастие“, т. е. на „класическия“ разказов блок на писателя от началото на века, то вторият като търсено внушение категорично се приобщава към друг модел на художествено боравене с действителността. Ето я отново тази структурна и смислова двуделност, която може с леснина да се проследи в различните нива на легендите. Тя е показателна, струва ми се главно за това, как (макар и с видимо усилие) поетиката на Елин Пелин се е трансформирала съобразно различната повествователна конвенция, която по замисъл са призвани да стилизират разказите от сборника.

И така встъпването на легендите в себе си се подготвя твърде обстоятелствено. Формално погледнато, дотук се открояват (макар и непоследователно проведени) две композиционни рамки и две повествователни и стилови нива, от което става ясно, че още в заглавието и началото на сборника, т. е. в най-зримите съставки на градежа, е закодирана многостепенна условност, която предполага различно манипулиране с художествената материя на разказите, предполага и по-различния им прочит.

„Под манастирската лоза“ е зримо обособен дял в цялостното творчество на Елин Пелин, дял, който открито „чуждее“ сред (по-точно след) масива от класически разкази на писателя, посветени на селския живот, създадени в първото десетилетие на века. Лесно е и с „просто“ око да се улови нееднаквостта на Елин Пелин от цикъла легенди и познатия ни от разказите — пластик и живописец Елин Пелин — необикновен в уменията си да открива човешки ресурси там, където на пръв поглед владее оскъдица, да оневинява, макар и присмехулно дистанциран, човешките пороци, търсейки корените им неизменно в социалното. Разликите, разбира се, не са само от идейно-тематично естество, те засягат и най-периферните структурни нива, но проникват и дълбинно, като открояват нови смислови акценти, налагайки друга, нееднородна художествена комуникативност. Това дава основание на съвременната ни литературоведска мисъл в лицето на проникновената изследователка на Елин Пелиновото творчество Искра Панова, сравнявайки „Елин Пелин с Елин Пелин“, да заговори за „стилов разбой“ в творческите граници на писателя.² В своята студия, посветена на сборника, авторката със завидна литературноисторическа начетеност, съчетана със съвременно теоретическо осмисляне, „подложи“ на нов прочит тази наистина своеобразна Елин Пелинова творба, с което провокира инерцията на нейното възприемане и се опита да намери точното ѝ място в художествената и стойностна система на нашата литература в синхронно-диахронен план. Но по-важното и ценното е, че изследването на Искра Панова при цялата си аргументираност и убедителност остава смислово и идейно отворено, не насища, а разгръща хо-

² Вж. и: И. Панова. „Под манастирската лоза“. — В: Сб. Елин Пелин. Сто години от рождението му. С., 1978.

ризонта на очакване пред евентуалния интерпретатор на Елин Пелин, независимо дали у него се събуждат съгласия, резерви или възражения.

Възловата мисъл на Искра Панова е, че резултатът от съпоставката на работите от „Под манастирската лоза“ с разказите от преди 1909 г. говори за художествено и стилово отстъпление в легендите по отношение на системата, в която са изградени разказите. Изложени съвсем конспективно, основанията за това нейно обобщение се свеждат до следните по-обхватни моменти:

— прогресивно заличаване на хуморната дистанция в „Под манастирската лоза“ или движение към сериозност;

— замяна на случката с теза, по-точно изместване функцията на случката в „Лозата“ — сега тя обслужва тезата, доказвайки предпоставения морален извод. Оттук:

— едноизмерна категорична теза, която иска едноизмерни герои, развързани-сентенции, изрежисирани ситуации — резултатът е художествена неefикасност;

— лирическите внушения на пейзажа от разказите са заместени в легендите с пейзажни фрагменти, природни картини, „места“ на повествователното действие;

— позоваване на положения, утвърдени и з в ъ н (разр. И. П.) събитието като човешко дело — съответно статизирано в корена си повествование;

— разколебаване на структурните опори — идейни, тематични, жанрови, респ. качествена разколебаност на системата, в която са изградени легендите.

В този логически ход на разсъждение възниква новият, но и немаловажен въпрос за стила и неговите граници. Проблемът за движението на стила, за стиловите преходи, възходи и пречупвания е особено актуален за произведения като „Под манастирската лоза“. И след като е преодоляно смесването между принципно различните феномени — литературоведското и лингвистичното разбиране на стила³, след като е осъзнат смисълът на стила като ценностно понятие, което действа в корелация с понятието „художественост“, отново сме в невъзможност да дадем метаопределение на понятието „стил“. Това е така, защото и най-прецизният научен апарат трудно би могъл да отчете някакъв средищен индивидуален стил, който сменя в себе си стила на епохата, респ. на правлението, метода и т. н. Още по-трудно уловимо е разбирането за стил, когато го потърсим в пределите на по-своеобразна литературна творба. В йерархията от контексти е заложена йерархия на стилове, композицията също различнява и степенува практически стиловото единство. Освен това в литературознанието се говори за стил на автора, стил на творбата и жанров стил, говори се за стил на пасажа, за стилове при речевата характеристика на героите и т. н.

Искра Панова поддържа схващането, че разколебаното художествено единство в „Лозата“ корелира с разколебаното стилово единство, като извежда оттук някои същностни теоретически изводи, най-важният от които е, че стилът е постигнатото единство в дадена творба, че това единство е динамично във времето, т. е. стилът може да се постига и губи, да се укрепва или разклаща в рамките на една стилистическа система и перипетиите на един творчески път. В такъв случай как зримо се материализира той и къде е стиловата характеристика? Ако приемем, че тя се изчерпва с особения подбор и системно съчетание на похвати, стигаме до очебийния парадокс, че безстилието също обособява стил. Не удовлетворява и гледището за стиловата доминанта, която излъчва характеристикното в стила на даден автор. Като че ли по-пригодна за днешното естетическо възприятие и мислене е концепцията за стиловото многозвучие, за изменението и разложимостта на стиловите белези, за стиловото раздвояване,

³ Вж. Кожин ов. Встъп. стат. в Сб. Смена литературных стилей. М., 1974.

разтрояване и дисхармония в системата на цялото. Ако излезем от такова разбиране за стила и се опитаме да интегрираме творбата в онзи текст в който е, ще видим как се открояват някои изплъзващи се при друг аналizationsонен подход акценти, като може би неправомерно се „замазват“ други. Вероятно най-близкият до творбата анализ, разбира се, не е най-точният, както и методът на анализ не определя степента на неговата научност.

Но нека се върнем на нашия обект — произведението на Елин Пелин „Под манастирската лоза“ с неговата смислова значимост, художествена обособеност и жанрова отлика, създадени от използване на разказваческата традиция не само на реализма от XIX в. Така или иначе вече приехме, че в „Под манастирската лоза“ са заложени процеси на стилова и художествена деструкция. Безспорно корените на тези процеси се крият преди всичко в културно-историческия комплекс на времето, когато възниква произведението (периодът 1909—1934 г. е свръхнаситен на идейни, естетически и събитийни трусове в живота на нацията). Има, разбира се, и предпоставки от личностно и субективнотворческо естество, като не трябва да се подценява и прекомерността на временния интервал (25 години!), в който с различно темпо и в различна вътрешна обединеност се създават легендите.

Допуснахме, че формално и съдържателно сборникът навлиза в различна повествователна стилистика, наложена от изместване на проблематиката — от социално-психологическа — към морално-духовна. Тази именно пренасоченост качествено изменя структурата на разказване в легендите. Виждаме изцяло изменен смисловия потенциал на природата, предметния аксесоар, изменен състав и качество на действащите лица, различен е битът с функцията си на допълнително натоварена органична среда, в която действуват герои и се разиграват събития, но най-важното — различен е общият смисъл, надчовешкото във внушението на творбата. Тези промени не трябва или невиняги трябва да отчитаме на художествена недостатъчност или естетическа неефикасност. При една по-друга постановка повествователната структура на легендите **з а к о н о м е р н о** се изменя, и то по две линии. От една страна, поради условно-фантастичния характер на творбата, и, от друга — поради спазването (макар и невиняги стриктно) на конвенциите на жанра, който тя стилизира.

Ако погледнем на това произведение като на облечена в религиозно одеяние митологична ретроспекция, ще намерим и общата стилизация в обединителен смисъл. В началото посочихме преките податки в текста, които ни дават основание да разглеждаме и тълкуваме произведението от по-неочакван ракурс, отколкото разказите за селото. Поучителният тон се задава още чрез мотото, което освен че е цитиран текст, е и структура, включена в произведението.

В библиографската справка за „Лозата“ четем думите на Елин Пелин: „Аз имах един чичо поп, ама истински поп, светски поп. . . Аз бях още дете. Той ме обичаше. Той ме водеше все из нивите и ми разправяше интересни работи за светци. Той ги разправяше по един особен начин, не с голямо уважение към тия хора — и оттам някои работи така съм ги схванал. Винаги са ме интересували тия неща и съм чел книги — житията на светците. Той ми ги даваше и аз съм ги чел. И оттам ми е хрумнало да напиша „Под манастирската лоза“ с мои разбирания за светци.“

Това че средновековните образци, които се е опитал да стилизира Елин Пелин в произведението си, не са само жития, личи от смесването на структурни белези от други жанрове на старата ни литература. Композиционни съставки като видения, сънища, чудеса са разпространени широко в житията и апокрифните разкази, а едно по-динамично повествование, в което диалогът и вътрешният монолог не са рядкост, е присъщо за патеричните разкази.⁴ В случая може

⁴ Вж. по-подробно С. Николова. Патерични разкази. С., 1980.

би по-удачно е да се говори за някакъв жанрово-среднишен старобългарски литературен образец или за структурно-типологически модел на средновековната книжнина, чиято конвенция се „гърси“ в легендите.⁵

Най-общо поетиката на средновековния стил в традицията на нашата стара литература носи следните по-същностни белези:

— преди всичко е спазен патосът на дистанцията между духовно и телесно, като не е пропусната и възможността за обратна връзка, а именно — изоморфност между телесната, физическата конституция на човека и душевния му порядък. За това божествената педагогика се подчинява на друга логическа система, различна от природно-човешката (Аверинцев).

Вътрешната природа на християнския модел от своя страна постулира:

1) умишлена имперсонализация, схематизацията на образите по реда светост-земност;

2) разделяне на сферите битие и бит и активно отсъствие на втората;

3) тук времето е надисторично и надличностно — то е превърнато в извечна и непроменлива фикционална величина;

4) природата е сведена до мирова хармония, до своеобразен вътрешен порядък на нещата и се тълкува символично;

5) според изискването на евангелската етика животът тече по законите на чудото.

Така се създават устойчивите схеми и формули на поетическото изображение и метафорично-символичният стил на средновековната литература, а проекция на метода на средновековния писател са идеализацията, символиката, абстрактният психологизъм и дидактиката.⁶ Това накратко е средновековният „литературен етикет“⁷.

Фактът, че Елин Пелин е догонил художествено оригинално и със силната изява на своя езически мироглед тая традиция, е не отстъпление, а ново завоевание на неговата естетика, устремена вече към морално-философски значимото. За последното именно авторът е намерил съответната стилистика, опряна на по-стара художествена традиция. С други думи, независимо дали разказите от „Под манастирската лоза“ жанрово гравитират към евангелската притча или към легендата с библейски сюжет (това е въпрос, който изисква допълнително теоретическо изясняване), по-важно е, че тук се намира съвременна художественост за традиционното наративно-сюжетно изложение. И колкото библейското да е прозрачна зашифровка на една иначе нерелигиозна литература, творецът (явен напън над природата си) се чувства длъжен да „влезе“ в изискванията на религиозната словесност като „памет“ на организация. Изглежда, донякъде и по тази причина може да се обяснят някои обективни изменения в Елин Пелиновата поетика. Това скъсяване на хуморната дистанция, тази подмяна на случката с теза, едноизмерните герои и развързките-сентенции, и нефиксиране на социалната институция, и липсата на пространствени координати, и разрушаването на историческото и биографично (лично) време, и стесняване функцията на природата, и езиковостта, близка до сакралната словесност — всички тези особености — така добре изведени и обяснени от Искра Панова — в някаква мяра могат да се схванат като „стилистични подправки“ на ортодоксално-религиозния модел, като „нов сигнал в старата система“. Т. е. онова, което изглежда художествено неефикасно и стилово неадекватно в конвенцията на традицион-

⁵ Д. С. Лихачов говори за „жанрове-ансамбли“, в които отделните части на произведението могат да принадлежат на различни жанрове. — Старославянските литератури като система. — Литературна мисъл, г. XIII, 1969, кн. 1.

⁶ П. Динев. Похвално слово за старата българска литература, С. 1978.

⁷ Д. С. Лихачов. Поэтика древнерусской литературы. М.-Л., 1976.

ното повествование или в контекста на Елин Пелиновия разказ от началото на века, може да се яви „художествена“ норма в произведение като „Под манастирската лоза“. На практика се получава нещо парадоксално — нехудожественото от една система може да оживее естетически и да действа като художествено в друга и обратно. Друг е въпросът, доколко Елин Пелин последователно е спазил жанровите изисквания в легендите и доколко виталната стихия на реалистичния му талант не става причина за стилового им двуезичие. . .

Не бива да се забравя и дълбоката човешка стойност на легендите, тяхното хуманно звучене в духа на една ренесансова литература, която чупи канона на християнската етика.

Съществува и още един кръг от въпроси около това произведение, които изискват специално промисляне и изясняване. Например доколко религиозно-митологическата ретроспекция в качеството си на стилистична шифрограма на едно реалистично по дух и хуманистично по въздействие повествование поражда допълнителни значения? Откъде докъде е нейната вторична функционалност? Дали специфично стойността в случая не е поискало своята форма? Дали съотношението между двете степени на условност — между „новия сигнал“ и „старата система“ — е едно към едно? Сериозно ли е разчетено да въздейства вторичното, „легендното“ в легендите? Няма съмнение в ироничната разколебаност на езиково равнище (например обилието на умалителни форми), както и в пародийното озвучаване на някои мотиви, в смислово-провокативната внушаемост на целия сборник. Системният характер на този скрит план и художествените значения, които поражда той в съпоставка с плана на видимото, трябва да бъде проследен и доказан, но по принцип това попада извън целите на настоящото изложение.

И така в „Под манастирската лоза“ няма да открием (а и не бива да търсим) ярка човешка характерност, дълбинни психологически състояния, увлекателна сюжетност, макар че сборникът носи специфично, дълбоко общочовешко значение в морален смисъл.

В заключителните думи на изследването си върху „Под манастирската лоза“ Искра Панова не без основание допуска, че това произведение живее най-интензивно чрез лирико-живописния пласт на легендите (стилово дълбоко несходен с тезисния), с който сборникът надраства собственото си равнище и решително се присъединява към най-високите постижения на Елин Пелиновата проза. „Елин Пелин ще остане в нашата литература не с разработката на един или друг „вечен“ проблем: с това ще останат други — нашата литература е на друг етап, учи се на това от други учители и решава тези проблеми на друга основа и с други средства.“

Няма съмнение, че „Под манастирската лоза“ е доста специфична философска проза, както и не подлежи на обсъждане вътрешната неравностойност на отделните съставки. Явно, че авторът се опира на недостатъчна литературна традиция, в която да се разгърнат съвременни дълбоки духовни и нравствени драми и да се извеждат богати философски решения. Но тъкмо това говори и за оригиналното в опита на Елин Пелин. Може би трябва да гледаме на автора в известен смисъл като на зачинател на нравствено-философската проблематика в нашата проза, а на „Под манастирската лоза“ като опит на художествено усилие да се тълкува тази проблематика. Философската интерпретация на „образа на света“ и на „човешкото“ в него, която предлага покрай лирико-пластичния си слой това произведение, може да се съизмери в друг ред с общото внушение от разказите, писани от началото на века.

Нека се спрем на основната теза или идея, която Елин Пелин изкусно и сладкодумно повтаря в повечето легенди. Това е идеята, която изразява диалектично, дълбоко сложното и вътрешнодинамично отношение между добро и

зло — между доброто като пример, върховна красота, висша духовна сила, и злото — като вродена жизненост, като житейска практическа необходимост. В необикновения и мъдър природен разум, в естествения природен кръговрат, сякаш казва Елин Пелин, доброто и злото са трудно различими, те се взаимопропикват, колкото и нелогично да звучи, те се взаимоподкрепят и подготвят целостта на битието. Затова думите на отец Сисой: „Недостоеен съм по две причини — по чревоугодieto си и по снизхождението си към грешните“ — са заредени със собственото си смислово отрицание. Ясно е, че достойнствата на игумена са именно поради тези две качества. Затова и заседанието на светците от разказа „Светите застъпници“ единодушно разрешава въпроса, свързан с човешкото зачатие по посока на греха.

Намесата на догматично оповестения морал нарушава битийната хармония, накрънява законите на естествената природосъобразна жизненост и нанася непоправими щети на човешкото (да вземем неблагоприятията на самоослепления се свети Спиридон, на превърнатия в Песоглавец свети Христофор, на вкаменения Пророк). Всеки опит на хората да коригират природата, да преувеличат значението на доброто води до обратни резултати, тъй като, ако излезне изцяло злото като необходима разрушителна сила, ще се обезличи и доброто като необходима възраждаща сила. Този особен нравствен дуализъм в същност определя сложността на битието, пълнотата и величието на човешкия морал.

Сляпата агресивност в името на доброто чрез насилие е грях, много по-голям от скромните, по човешки симпатични нравствени „отклонения“ на отец Сисой.

Така думите на Йоан Златоуст от „Светите застъпници“: „Не унищожавайте изкушението, защото ще направите подвига за спасение много лесен“ — могат да се приемат като философски ключ към легендите.

Подвигът за морално съвършенство не може да бъде примитивно задължение, мъртво съзерцание и безличие, той е вътрешно необходим на човека процес и проявява правото му на избор, изразява духовната му свобода.

И все пак докато във философски аспект цикълът „Под манастирската лоза“ третира сложното бинарно отношение между добро и зло, в психологически аспект негова тема е прекомерността. Хармоничното единство на цялото е нарушено не защото отсъства един от двата компонента, а защото единият от тях е преувеличен до крайност, предозиран е и така деформира и потиска изявата на другия. Умната поетична формула, че човекът е бяло и черно зърно, че е същество със сложен и противоречив морал, е тежко нарушена именно поради предозировката на едно от моралните начала. Еднозначността доминира прекомерно и по този начин желаното противоречи на възможното, а възможното е угнетено от желаното. Светостта на Пророка бива наказана, защото в своята прекомерност се е опорочила, свети Никифор приема кучешки образ, защото надхвърля границите на допустимия стремеж към светост, но за сметка на това възвръща човешката си същност, като прави добро на най-лошия. Този компенсаторен принцип регулира съотношението между двете нравствени начала, като е особено непримирим спрямо излишеството на доброто.

Ето как драматизмът в разказите произтича не от сложността на характеристиките или техните битийни превъплъщения, а от напрегнатата борба между схоластичното и природно-моралното.

В класическите си „селски“ разкази Елин Пелин приема, че престъплението е социално обособено, несекващо зло, докато изкуплението се консумира от отделната социално „невинна“ личност. В „Под манастирската лоза“ формулата значително се променя, тъй като писателят засяга общочовешки проблеми, а не проблеми на социалното устройство. Тук социалното е редуцирано и затъмнено, поради което не може да служи като психологически двигател на дейст-

вието. Можем да приемем, че психологическият механизъм в „Под манастирската лоза“ добива следния вид: престъплението се съдържа в прекомерността, в нарушения баланс между добро и зло, докато изкуплението се реализира чрез чудото. Следователно дълбоко драматичният конфликт между социално и интимно-човешко тук е заместен с недраматичния конфликт между прекомерността (изразена обикновено с помощта на изкушението) и чудото — като извънчовешка сила, която се възбужда, за да възстанови изгубеното морално равновесие. Чудото като похват Елин Пелин заема с леснина от знаковата конвенция на библейската легенда, но в „Под манастирската лоза“ то има повече служебната роля да внедри прекомерността, респ. изкушението като възможност за драматичен сблъсък.

Така виждаме надраснато простото сказание на легендата, философското ѝ обогатяване. Изкушението като мотив (и сюжетно като двигател на действието) е познато от житийната книжнина. В нея злото, плътта, дяволът изкушават чистия, непорочния, непогрешимия. Интересното в Елин Пелиновата интерпретация е, че изкушението идва не само по линия на злото, но и по линия на доброто. В името на съвършената невинност се изкушават светците от „Светите застъпници“, в името на съвършената нравствена чистота се изкушава свети Никифор. И докато чудото е прост сюжетен ход в сборника, то именно в разискването и описанието на прекомерността (на изкушението) Елин Пелин е приносен.

„Под манастирската лоза“ е оригинално явление в нашата литература, защото я извежда на едно ново, непознато дотогава мисловно ниво както с проблематиката си, така и с оригинално намерената условност на израза. Това определя нейното важно място и във, и извън традицията на нашия разказ.

Ако трябва да потърсим типологическия литературен аналог на легендите напред във времето, одухотворен, разбира се, от други художествени цели, логично ще попаднем на „Антихрист“ от Емилиан Станев. Паралелът на пръв поглед изглежда прибързан, но дори да пропуснем факта, че Емилиан Станев неведнъж в разговори е оценявал високо „Под манастирската лоза“, или че и двете произведения са стилизирани „под“ сходна жанрова формация, те се оказват в духовно съседство, ореолността и на двете творби е, така да се каже, обща.

Да се съпостави „Под манастирската лоза“ с романа „Антихрист“ е трудно не само поради жанровите различия на двете произведения (при едноото става дума за жанров превод, а при другото за жанрова органика), но и поради различията в „надтекста“, в крайното художествено емоционално и философско внушение, което целят. И все пак тази съпоставка е уместна. Основание за нея ни дава и близостта в тематиката, и общата конструкция на механизма, че „доброто“ и „злото“ са две всепроникващи сили, които, противопоставяйки се в отвлечените предели на вечността, се пресичат и взаимнооплождат в мига. Всеки опит (в рамките на един човешки живот) да се предпочете само „доброто“ или само „злото“ изкривява действителността, навлиза в противоречие със сетивата и разума, осакатява духовността. Примирение между тях се постига само в рамките на духовната свобода, ала свободата е преди всичко душевно състояние на постигната хармония, т. е. тя не търпи „спускане“ на теза. В този смисъл и „светите“ мъже на Елин Пелин, и Еньо-Теофил са люде, духовно обременени от определена морална, вътрешнопредпоставена теза. Те „насилствено“ са поставени пред проблема да избират, а това е най-мъчителното състояние за човешкия дух, тъй като изборът дестабилизира вътрешното отношение към света и заплашва с грешки. Да се избере „абсолютно“ вярното, това означава насилствено и брутално да се ограби битието, да се сведе цялото му жизнено богатство до една илюзия. Крайната фанатична вяра (илюзията) винаги е войниствена, а отгук в

реалните си проявления тя винаги граничи с насилието и дори с престъплението. От това схващане нататък двамата автори по различен начин решават конфликта.

В „Под манастирската лоза“ Елин Пелин въвежда два типа време — битийно и философско. Битийното време тече със сладостна отмала „под“ лозата, където сладкодумният отец Сисой, подкрепен от изстуденото вино и вниманието на своя слушател, ще разкаже няколко поучителни истории, за да поясни величието на човешкото несъвършенство. Неговите разкази, изпъстрени между другото с много пластични добавки, със свежи и ароматни наблюдения, се развиват в едно напълно отчуждено от действителността време. Те са потопени в екзалтацията на простия сюжет, облъхнати са от отвлечена правдивост, ала са извънвременни и са дотолкова вечностоустойчиви, че вътрешно се догматизират. Антидогматичните възгледи на Елин Пелин за диалектичното съотношение между доброто и злото постепенно прерастват в един повтарящ се механизъм, енергичната свобода на идеите се превръща в техен затвор.

В „Антихрист“ освен битийното време, затворено в сюжета (митарствата на Еньо), освен философското време (разтърсващите героя духовни терзания) Емилиан Станев внедрява конкретно-историческо време, което стабилизира повествованието и ни въвежда в една конкретно протекла историческа реалност, в нейните идейни тежнения. А тези тежнения през българското XIV столетие до голяма степен се проявяват в сблъсъка на ортодоксалното християнство с различните превъплъщения на богомилството. „Средновековният“ пласт на творбата по такъв начин естествено се вества в конкретно-исторически хроноplot. В тясна връзка с този пласт романът е написан като житие с явния стремеж да се стилизира словесният подход на средновековния писател под ценностния и смислов строй на исихастката книжнина.

Както е известно, изобразителният и изразителен стил на епохата от XIV в. е експресивно-емоционалният стил, когато се е отделило изключително внимание на словесния аспект на творбата — на онова „плетение словес“, което е най-близо до екстатичното състояние на героя. От друга страна, Евтимиевата школа по това време бележи разцвет на монашеската книжнина, която е първото лично четиво; осъществяващо тесен психологически контакт между житиеписец и възприемател. Тези задълбочено проучени от автора обстоятелства са послужили за основа на средновековния стилос слой на романа „Антихрист“ и допринасят за „излъчването“ му на автентична старобългарска книжнина.

Надвременното в „Антихрист“ израства върху фона на реалното битие — миг и вечност не се отъждествяват, а взаимно се допълват. Това не само оформя разнообразието и пълнотата на сюжета, на характерите, но то ни дава сетивна ясно да разграничим „недогматичността“ на конфликта.

За разлика от героите на „Лозата“ Еньо е надарен с вътрешната свобода да избира, той властвува над своя морал, над своята съдба, а над неговото многосложно житие властвува съдбата на народа. Във философски аспект Еньо е „подвижен“ човек. Неслучайно мисловно и ценностно той е изразен в три последователни етапа, във всеки от които функционира самостоятелно — от детето Еньо, през инока Теофил до антихриста. Общото в този разтроен образ е неудовлетвореността и усещането за неидентичност със себе си. Реално нито едно решение не би могло да се „спусне“ отвън, защото веднага това решение среща съпротивата на вътрешните сетива на героя.

Теофил непрекъснато се колебае, „трепти“ между илюзията (величието на Таворската светлина) и оная естествена битийна реалност, която в голяма степен се управлява от злото. Копнежът и отвращението от избора — ето хамлетовския въпрос на Еньо-Теофил. „Да бъда, за да страдам, или да не бъда, за да страдам“ — това е единствената алтернатива, която героят трябва не да разреши, а да преживее. За това след прозрението си, т. е. след вътрешното отри-

чание на Таворската светлина и Горния Ерусалим на Евтимий, респ. след богоотстъпничеството си, героят отново е несвободен. Антихристът разбира, че зло, дяволът не шета извън човека, че той е у него, в самата нагласа на неговото съзнание. Злото се поражда от самото съществуване, то е великата рушителна сила на нашия разум.

Догмата е лесна като морал — постепенно осъзнава Теофил, — тя ни предпазва от прегрешения не защото ни довежда до истината, а защото скрива от нас истината. Именно затова всичките помисли на Еньо-Теофил имат смисъл само дотолкова, доколкото той ги преживява. По този начин страданието да се греши Емилиан Станев отъждествява с величието да се живее. Всяко философско промишление — внушава той — трябва да бъде изпитано като житейска практика, да се превърне от душевно копненie в дело.

Връзката между личното, националното и общочовешкото в „Антихрист“ е винаги динамична, като винаги се дава известен конфликтен превес на едно от тях. Помним как в самото начало на романа Еньо се влюбва и проявява остра, възбудителна склонност към творчество (т. е. той вече е прокълнат да търси познанието) и тези две „събития“ слагат ярък отпечатък върху неговата личност. По-късно той ще търси истината и ще преживее последователно духовните си изстъпления — опита да универсализира духа си и да открие трайните стойности на общочовешкото. Най-сетне той ще бъде въвлечен в сложния конфликт с поробителя, ще преживее падението на своя народ като част от него.

Без да дава готов отговор, Емилиан Станев степенува тези три взаимозависимости на личността от битието. Личното се оказва твърде дребно, за да се превърне в съдба на Еньо, общочовешкото е твърде обширно и произволно-всепроникващо, за да осмисли докрай битието — терзанията от неразрешимостта намират изход във внезапно преосмисленото отношение към съдбата на народа. Именно тези несекващи конфликти между копнежа на личността за свобода и прихлупващото всеединство на канонизираната (религиозна) идея иска да ни внуши писателят. Това двувластие, тази пораждаща възхита духовна слабост подготвят безсилието на народа да се справи с външния поробител. Стремжът да се познае докрай, да се открие абсолютната истина, да се разреши ненарушимото битийно равновесие между „добро“ и „зло“ отслабват волята и приближават народното злочестие. Крайната свобода да се избира притъпява способността да се действа, тъй като всяка пътека, повела към „абсолютното“, носи духовни страдания и разочарования. Двете произведения — „Под манастирската лоза“ и „Антихрист“, се явяват оригинален влог в българската литература, бедна на философски промишления. При това влог, направен на основата на българската стилова традиция и жанрови определения.

Различното според нас ключово отношение към чудото, което набелязват двамата автори, е индивидуален момент в тяхната интерпретация. Самата религиозна тематика изисква, отстоява „чудото“ като основен психологически механизъм и доминантна нравствена поука. Трябва да се случи нещо магически необикновено, за да се доведе моралната теза до пълноценна реализация. Елин Пелин използва „чудото“ като доказателство. Обикновените героите му не го очакват и действуват според своите предарителни, абсолютизирани представи. Самото чудо е извън тях — дали свети Никифор ще пренесе дявола, без да знае, на раменете си или камбаните сами ще забият или незабележимата до вчера жена ще има златен косъм, е въпрос само на фабулни различия. Това, което се случва, поправя нарушеното вътрешно равновесие между „добро“ и „зло“ и доказва на читателя победата на ненарушимата хармония над потискащото и войнстващо еднообразие на тезата.

За антихриста чудото е следствие на многосложна и драматична вътрешна борба, то е о ч а к в а н е и ние постепенно предусещахме, че ще се извърши

вътре в него. То се съдържа в постоянния му копнеж към просветление. Чудесата в „Антихрист“ много не успяват. Еньо най-сетне ще види Таворската светлина, но ще остане разочарован, угнетен и някак уплашен от нея. Когато из града плъзва общият слух за нововъзкръсналия Христос, Еньо-Теофил лесно разгадава „тайната“, като намира трупа му в лозята. „Чудото“ е безформеният стремеж на измъчената му душа, то не разрешава конфликта, а го ожесточава. Вярно е, че прекрасният лик на младия Еньо впоследствие ще се превърне в не-обикновена насмешливо-трагична маска на по-сетнешния Антихрист, но това пре-ображение има своите причини и обяснения в битието на героя, то е плод на тер-занието и лутанията по пътя към истината и същността на познанието. Истин-ското, крайното чудо за антихриста се явява в края на романа, но не като теза, а под формата на едно реално историческо събитие. Тъмната сянка на робството, която поляга над родината, ще извади Еньо от душевното му раздвоение и ще послужи като доказателство за това, че животът му е протекъл неправилно, че в копнежа си към съвършеното обяснение на света той е пропуснал да забележи приближаващото се народно бедствие.

Всичко това налага и необходимостта да разберем особеното структурно различие на двете творби. Разказите от „Под манастирската лоза“ се себезатва-рят в мига, в който авторската теза се докаже. Романът „Антихрист“ е построен „отговорно“, сякаш изчерпването на повествователното действие поражда ново напрежение и е повод за нов морално-психологически конфликт у героя. Но и двете произведения са ново явление в българската литература, а това е от твър-де съществено значение.

Съпоставката между „Под манастирската лоза“ и „Антихрист“ може да продължи, но това не е наша цел. Едва ли е правилно да се дава художествено предимство на една от двете творби — всяка от тях е твърде самостоятелна и има собствено значение в творчеството на тези силни белетристи. Сравнението им обаче се налага от само себе си, защото в традицията на философско-моралната ни книжнина (а тя, погледнато исторически, е доста бедна) тези произведения зае-мат особено, празнично място.