

ЗА РЕАЛИСТИЧНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ В РАЗКАЗИТЕ НА ГЕОРГИ СТАМАТОВ

РУМЯНА ЙОВЕВА

Препрочитайки Стаматов, винаги се изненадвам от несъответствието на актуалното звучене на разказите му, особено във времето им, с тяхната непопулярност. Може би констатацията ще се възприеме като претенциозно обещание за първооткривателство на писателя. Нямам такава нескромна амбиция, още повече, че около 80 рецензии и статии са посветени на Стаматови творби, че най-известни наши критици и литературни историци са коментирали техни специфични характеристики. Не пренебрегвам, нито подценявам заслугите на учени като Г. Цанев, П. Зарев, Г. Константинов, С. Султанов, С. Янев, Ст. Елевтеров, М. Василев и т. н., и т. н. за сериозна, задълбочена преценка на Стаматовите разкази. И все пак у мен се налага впечатлението, че в миналото и днес авторът остава някъде в периферията на литературното внимание, че мястото му в българската литература не е оценено по достойнство. На какво се дължи това? Причините са комплексни. Много автори са ги коментирали. Късно започнал да учи български език. Безспорно това е истина. Съвременниците му долавят чуждия акцент до края на живота му. В произведенията му има неправилна употреба на руски думи, но русизми срещаме и в творчеството на Каравелов, Вазов, Алеко Константинов, в цялата белетристика от Възраждането и първите десетилетия след Освобождението. Аргументът, че нечленуваните форми са доказателство за влиянието на руския език, не е особено състоятелен, защото, ако сравним две редакции на един и същ разказ, ще видим, че Стаматов безпогрешно употребява в първата членуването и съвсем умишлено го премахва във втората. По този начин се проявява склонността на писателя към експресивност на стила.

Друг е въпросът, че за Стаматов руската литература е нещо много повече от образец, от школа. При него не става дума за преклонение и подражание в най-добрия смисъл. Та с българския език той се среща едва на четиринадесетгодишна възраст. Присъствието на руския език в творчеството му не може да се разглежда само на лексикално и стилово равнище. То е някак в начина на мислене, в избора на проблематика, в зрителния ъгъл, в житейската философия, в интереса към душевността. За Стаматов с пълна сила се отнасят думите на Боян Пенев: „Тия, които имат за образец руската мисъл, проявяват особена склонност към публицистичен стил“¹. За писателя руската литература, руската култура е изначалие, поука.

Симеон Радев в статията² си за Стаматов от 1907 г. изтъква огромното влияние на френските натуралисти върху писателя. Но да не забравяме, че този

¹ Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1977.

² С. Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1965.

наш белетрист възприема натуралистите преди всичко като руски интелгент, той е в системата на вековната връзка между френска прогресивна идейност, адаптирана в руската култура.

Стаматов има съзнание за дълг и чувството за принадлежност на български писател. Идвайки от Русия обаче, той попада в атмосфера на отлив от Възраждането — като идеали, като начин на мислене и обществено поведение. Неговият творчески тип не се е създавал под „канонадата“ на черешовите топчета, хайдушката романтика, хайдушката песен не са дълбали сетивата му, духът му не познава патоса на тайните комитетски събрания, директната патриотична изява — силното слово, изповядано без угризения за недомислие. За Стаматов всичко това е история — прекрасна, неподправена и умиляваща като оная дядо Йоцо, целуващ еполетите на околийския началник. . . , но история. Патриот ли е Стаматов? Всичко у себе си, с първата и последната мисъл в името на родината — рождена или не — няма значение. Той ѝ остава верен докрай. Но това е една трудна, обречена, носталгична вярност — вярност на идеалите, за които е кощунствено да се споменава в байганьовското, хукнало по печалбарство отечество. У Стаматов драстично се налага сравнението между миналото и настоящето; между идеалите и реализацията им; между Ботев и Левски, по които не можем и нямаме право да се мерим, и съвременниците: „Когато празнуваме деня на Ботев — и го сочим на света, — приличаме на стара проститутка, сочеща на клиентите портрета, когато и тя е била девствена“ (Из бележниците).

„България! Обича я, обичал я и ще я обича. България на Ботев, Левски, на Шипка, при Сливница, застанала на Чатаалджа при Цариград.

И в тази война в окопите — несъкрушима като ината на българина. Обича я и сега, а сърцето се облива в кръв. . .

. . . Този свещен символ стана сборище от гадни хора. . . („Малкият Содом“).

„Това ли е България?“ — пита той. И в разказите му („Нашата земя“, „Дядо Йоцо гледа...“, „Малкият Содом“, „Марсилезата“ и др.) се прокрадва угризнението от измяната — измяната като продължение, като трансформация на героичното. И не като образ, а като оценка съществува мисълта, че героите или полугероите, или поне родолюбците се превръщат в търговци. Мотивът за трансформацията е в лаконичната фраза „Какво е България без нас“. . . Ето една от причините, поради които Стаматов остава малко чужд както на творците-ветерани от Възраждането („Маститият старец“ — Вазов), така и на неговите герои. Едните се отнасят към него като към непосветен, некръстен в огън и кръв, другите ще се плашат от злчното му перо, от бурното му гражданско отрицание на ортодоксално и безкомпромисно честен човек.

Между едните и другите не трябва да пренебрегваме и отношението на масовия читател през 90-те години на XIX в. — полуобразован, полуинтелигентен, полугражданин, полуселянин. Едва навикнал да ходи в тесни чепици, да купува от пазара, да се държи със слугинята си на дистанция, неговият естетически вкус е все още на равнището на „Многострадална Геновева“. Трогват го и го умиляват пасторални и идилични истории. Нравствената, гражданската проблематика не е в сферата на неговото мислене. Този читател е вътрешно отчужден от възрожденската патетика на Вазов, когото познава сравнително добре и когото цитира, заемайки-позата на родолюбив българин; напълно неразбираем е за него индивидуализмът на Пенчо Славейков, но за него остава чужд и напълно земният, социално проникновеният, лишен от всякаква сантименталност разказ на Стаматов.

В този смисъл не е по-благоприятно и отношението на читателя през 20-те и 30-те години. Социално и психологически дистанциран от селото, в интимните си помисли по силата на угризенията и чувството за ошетеност като жител на

града той се възвръща към люлчината представа за родния дом. Съзнанието му започва да идеализира нивата, гората, прашния път и душевността му много по-силно и адекватно откликва на Елин-Пелиновия разказ, където неизбежно среща баща и дядо, родна атмосфера. Тук не говоря за модните увлечения на младия масов читател, който цитира по кафенетата Арцибашев, Пишибишевски, познати му повече по адаптация, и който ги забравя веднага след сполучливата женитба или особено пред погледа на началника в кантората. Не говоря и за това малцинство от интелигенцията, формирало се в черноземието на интелектуалните пластове, което утре ще пише огнедишащи статии, ще развее червените знамена на пролетарската култура. И едните, и другите, и третите — тези с носталгията по селото, и тези с Арцибашев и Пишибишевски, и ратниците на пролетарската култура по съвсем различни мотиви не познават, не разбират, не признават Стаматовия разказ. Намират го или твърде земен и скучно нравоучителен, или неактуален поради задълбочаването му в лабиринтите на душевността, или невъздействащ художествено поради липсата на пластични описания на природата и битието. По всяка вероятност творчеството на Стаматов остава чуждо и на аристократите на духа, които го подозират в прекалена социалност, тезисност, схематичност.

Стаматов не иска да бъде трибун на онеправданите, но той не иска и да прави от творбите си пантеон на модерния естетизъм. На всички нива остава чужд на литературните групировки. Свой и последователен, единствен в хармоничното сливане на духовното и социалното, на философското и модерно-естетичното, различен от всички и водещ към всичко, което е български литературен процес. По един опосредствуван, напълно самостоятелен път Стаматовото творчество е поток в пълноводната река на българската литература, но в много отношения то се оказва и пророчески глас, предчувствие за онова, което ще бъде — както в естетически, и преди всичко естетически, така и в идейно-нравствен аспект.

На пръв поглед в тематиката, проблематиката и естетиката разказът на Стаматов, особено в началото, се разгръща по типа и модела на Вазовия разказ — фрагментарност на събитието, мотивирано от социалната природа на персонажите, с необходимата доза психологизъм, съответстващ на случая и категорията. Такъв е първият разказ „Откога Загорови са щастливи“, публикуван през 1894 г. Склонността към типичното, създаващо се в условията на столицата, се открива и в творчеството на Алеко Константинов. Повтарям, и в това отношение нищо ново няма на пръв поглед в произведенията на Стаматов. Но още в края на века и началото на новия започва да се чувства коренната разлика от повествованието както у Вазов, така и у Алеко Константинов. Ако проследим разказите „Хамалин“ (1898), „Вестовой Димо“ (1899), „Изгубената гривна“ (1902), „Генко Михов“ (1902), „Бивши Лермонтов“ (1903) и т. н., ще видим, че случаят у Стаматов става все по-частен, все по-разкриващ не социалното изначалие, колкото психологическия тип, формирал се под въздействието на социалното. Постепенно психиката става водеща и доминираща в претворяването. Не е вярно, че Стаматов пренебрегва битието и условията, формиращи съзнанието: професия, ранг, социална категория. Със социалното той никога не скъсва, но в разказите му все повече се чувства, че то е даденост, неразгърнатата постановка на разгърнат психологически пейзаж.

Не бихме могли да твърдим, че социалната картина е особено задълбочено и аналитично пресъздадена и в творчеството на Вазов. В критикореалистичните му произведения изводите остават на нивото на факта и оценката — въз основа на конкретната човешка проява. Старицата от разказа „Пейзаж“ тръгва към града да хариже внучето си на имотни хора. Има много като нея, но изводът „Има много като нея“ е наложен не от твореца, а е опит и познание в

генетичната памет на читателя. В широкия смисъл на думата Вазов също създава тип, но този тип, както по-късно и у Елин Пелин, представлява сборна картина, читателски изводи от цялото творчество на авторите.

Далеч съм от мисълта да поставям равенство между типа повествование на Вазов и Елин Пелин. Ако изводите по проблема се степенуват, то в творчеството на Елин Пелин е изразено в по-висока степен специфичното за метода. Задълбоченият социален анализ, общите условия за селото поставят отделния човешки случай в ярка характеризираща ситуация, чиято проекция води до типа. Но принципът на типологизиране у Елин Пелин и у Вазов е един и същ — случаят се вгражда в сборното. И при единия, и при другия не се достига до психологическа универсализация или поне, както е у Елин Пелин, универсализацията е само на равнището на националното селско битие. Ако продължим логиката на тази мисъл, неминуемо ще стигнем до извода, че още в най-ранните си разкази Стаматов излиза от националното, от регионалното в този смисъл. В неговия чиновник, в неговия служител и особено в по-широкото — в неговия мъж, в неговата жена има както български, така и общочовешки психологически тенденции. Ние сравняваме късия разказ на Елин Пелин с Чеховия къс разказ, но то е само във връзка с поетиката, със структурата. А когато говорим, че у Стаматов има нещо от Чехов или от Мопасан, то сравнението е мотивирано от проблематиката, от емоционалната логика на поведение, от общочовешката универсалност на типа.

Причината за дистанцията на Стаматовото творчество от читателското мнение и от литературната критика, разгледана като проява на интелектуално-социални групировки, дава още много възможности за коментар. Но най-същественото, което налага тази дистанция според мен, е близостта по време между прототипа и изображението. На никого не е приятно да бъде непрекъснато разобличаван и дискредитиран, едно перо да изважда на показ на пазара най-скритите кътчета на нечистата душевност. Но какво става, ако срещнеш такъв изобличител на улицата, в кафенето, сядаш на една маса с него, слушаш присмеха му не от вестници и списания, а, тъй да се каже, „на живо“ ... Естествено се създава ситуация на непреодолима неприязън към разобличителя. И кой трябва да оценява този творец на образи „с дъх на вулгарна мощ“ (по думите на С. Радев), от която не можеш да се скриеш? И то добре би било, ако той, творецът, спи също като тебе — завит със старо палто, по чорапи, ако няма нито една книга в стаята си и белег на идейност, духовност и патриотизъм е единствено портретът — репродукция на монарха — асоциация с типа на Санде Клинчарски — „доктор по правото“. На свой човекът би простил, би могъл да го наругае в лицето, но чужденеца, аристократа с тънко, многозначно остроумие, с висока култура, с проникваща отвсякъде наблюдателност ще осъди и ще осъди жестоко. Ще го потули в съзнанието си и в съзнанието на поколението, ще го развенчава за всяка фраза, за всяка дума, за всяка чуждица. Ще каже добри думи за него, но по-късно, след десетилетия, от пиедестала на преминалите години и все пак някак с потупване по рамото — „дал нещо, направил нещо, но недоизработил, недопрецизирал“ и т. н. Не бих искала да подвежда асоциацията със Санде Клинчарски. Спомням си за него, защото представлява част от следвоенната, макар и нехудожествена интелигенция, която все пак между две кафета може да прочете ескиз от Стаматов в популярния подлистник.

Към творческата интелигенция писателят не проявява никаква снизходителност, никаква толерантност, въпреки че принадлежи на средата ѝ. Точно при разкриване на същността ѝ проличават високите нравствени критерии и изисквания на Стаматов. Всъщност творецът според него не се отличава много от типа на Санде Клинчарски. Подобно на доктора по правото бъдещият художник или писател може да живее на една улица с Плеханов и да не знае това,

да не прочете за смъртта на Зола, да не посети представлението на Сара Бернар, а завърнал се в България, неговото прибавяване в Европа да се изрази в чуждопоклонство, в случайно и повърхностно адаптиране на имена от чуждата култура, в отрицание на своето, българското. Славин от разказа „Малков и Славин“ е описал българката пред френската си любовница — „във виенска капела, чепици с високи токове и дебели шарени чорапи, увиснали над чепиците“. . . В компанията на Арданов от разказа „Арданов“ откровено се коментира предпочитанието към земни, материални блага пред духовните. Дачев създава „скулптури от месо“ след женитба по любов, Рогев се готви за сватба и за труд в чифлика. На Арданов предлагат да нарисува картина за конкурса — каква да е, но тематично утилитарна, според конюнктурата — „Балканско кътче“, „Селска задушница“. . . , нещо от „време оно“, когато „сме били сърбите. . . , нещо минала военна слава“. Не всички образи на творци у Стаматов обаче са еднакви. У Славин и Арданов по различен начин писателят е вложил това сложно, критично отношение към живота и изкуството, което гнети твореца, създава у него чувство за малоценност и желание да разчупи собствената си черупка. „По дяволите всичко! . . . Там! . . . И там има мизерия, но сред тъпна таланти, между храмове и музеи, до сенки на велики имена.

Борба не само за хляб. . .

Най-добре да си счупиш главата там от отчаяние. . . , отколкото, самодоволен, да живееш тук. . . „Не е ли това авторова позиция. . . Но за разлика от Арданов той остава докрай верен на своята мащеха — майка България, докрай на поста на едно гражданско служене, приемано или не — без значение. Докрай такъв, какъвто е един честен идеалист в прагматична байганьовска среда.

Спирам се на типа не в неговото разнообразие, а като тенденция в повествованието на Стаматов. В този смисъл съм в дълг на едно обзорно сравнение с Алеко Константинов. В българската литература той създаде феномена и еманацията на типологичното, създаде невероятния образ на Бай Ганьо — синтез и обобщение на тоталните тенденции на времето. Писател на града, Алеко съчетава у своя герой урбанистичните процеси на 90-те години, пренасянето на селото в града, така че „балканският гений“ е колкото градски, толкова и селски. Негов дом е цяла България, неговият език е особена сплав от градски жаргон, селско просторечие, турцизми, европеизми, вулгаризми. . . и в този смисъл мащабният, вездесъщият Бай Ганьо е несравним като процес и реализация на типа с процеса на типологизираното у Стаматов. Може би защото Стаматовият Бай Ганьо е „продължение“ на Алековия във времето и в сюжетните ситуации. Те са в съотношение на баща и син, на две поколения, където второто наследява проспериращата инерция, социалната безцеремонност, откровения цинизъм, но ги адаптира по свой личностен начин, в своя много личностна среда и обстоятелства. Интересно е, че Алековият Бай Ганьо започва и си остава до края „нашественик“. В Европа и в България, в дома на Иречек или в банята, на изложението в Прага или на вечеря, навсякъде той действа и се проявява от позициите на нашественик, навсякъде той внася и налага своето могъщо присъствие на чужди нему ситуации и контакти. Друг е Стаматовият герой. Той е създал своята атмосфера — в своя дом, на своята вила, в своя град — навсякъде в своето. При него идват, на него гостуват — чужденците са другите — Никудов („Никудов“), Линовски („Два таланта“), Нарзанов („Нарзанови“) и др. Още по-интересно е, че носещият се като вихрушка из Европа Бай Ганьо е определено национален, а Стаматовите персонажи един след друг губят националните си черти, стават все по-космополитни, все по-„безгранични“, макар и в свой дом, в свой град. У Стаматов национално-социалният тип се превръща в универсално-психологически. Например „Касинов“ (1899), „Идилия“ (1899), „Два таланта“ (1910), „Нарзанови“ (1927), „С автомобил“ (1928), „Страш-

ният съд“ (1934), разгледани по хронологията на тяхното създаване, са показателни за метаморфозата на типа.

Процесът на преживяване е винаги универсален. Чувствата любов, омраза, угризеност и т. н. могат да се поберат в национална черупка, могат да се индивидуализират в поведение и в сюжет, но в същността си се отнасят еднакво и за българина, и за ескимоса. Това е обективната основа на универсализацията, която постига Стаматов. Например „Венски“. Препрочитайки разказа, ние безспорно ще се съгласим с оценката³ на Симеон Радев, че героят съвсем не е български. И едва ли в България към 1901 г., а и по-рано, а и по-късно може да съществува човек с „тънко, остро, болезнено чувство на оная специална чест на картоиграч“⁴. И в този смисъл Венски е „извънреден“, недействителен, нереален, но съвсем реални и напълно мотивирани са чувствата, мислите, съображенията му на човек, решил да сложи край на живота си. Особено психологическо проникновение проявява Стаматов в моментите на отчуждение между Венски и жена му Елена, и двамата обхванати от гняв: единият — защото оспорват правото му да избере смъртта вместо живота, другият — защото е пренебрегнат дългът към него. Но Стаматов отива още по-далеч — той открива мислите, които човек може да произнесе само насаме със себе си, които разкриват бездната на човешкото аз и ужаса на човешката зависимост: „Той взе да усеща, че и самоубийството му не ще бъде резултат на неговата воля, че и тука той се подчинява на тях. . . и в същото време не чувствуваше в себе си кураж да им хвърли ръкавицата. . . Защо не може човек да живее вън от обществото.“ Ето доказателството, че Стаматовият психологизъм не е лишен от социално-обществена постановка. Разбира се, тук не става въпрос за пряка социална мотивация: бедност — богатство, категорично силен — категорично слаб във времето си. Но в случая какво създава психиката на самоубиеца, кое определя вътрешните мотиви на самоубийството? Десетките други зависимости, които водят до обществото, до средата, до оценките на това общество, до невъзможността на личността да се съобразява само и единствено с волята и пожизнените си принципи. Във връзка със социалната сфера се откроява и един друг въпрос. Венски се самоубива, но кой е той? Интелигент — т. е. принадлежащ на тази обществена прослойка, за която са възможни сложните противоречия на духа, болезнените представи за чест и достойнство. Вярно е, че в по-късните произведения на Стаматов психологическата определеност на типа отвежда все повече и все по-задълбочено към природните дадености на личността, особено когато даденостите са свързани със сексуалното начало.

През 20-те и 30-те години прозата на Стаматов е под силното влияние на фройдизма — що се отнася до генезиса на психо-биологическите процеси, и на експресионизма — що се отнася до поетиката. Психологизацията на типа не е в противоречие с критикореалистичното звучене в творчеството на писателя. До последния си разказ той остава критически реалист, но още в първите му произведения се очертават тези тенденции, които ще го направят предшественик на психологическия реализъм у Йордан Йовков например. Няма място за сравнение между Йовков и Стаматов нито в сферата на тематиката, проблематиката и на авторовата позиция, нито в сферата на поетиката. Богатото пластично, романтизирано изображение на природа и герой у Йовков е единствено в българската литература. Но точно като че ли творчеството на Стаматов трасира пътя, по който ще отгърми пеещата каруца на Сали Яшар към бялата светлина на месечината, към силуетите на Бакаджиците, към гарвановата тъмнина на гората.

³ С. Радев. Цит. пр.

⁴ Пак там.

Но психологизмът и новата естетика в творчеството на Стаматов не са проява само на изключителна пророческа интуиция. Те са обусловени от времето и се формират във времето. Пацифистичният хуманизъм на Киранов от едноименния разказ, излязъл в 1910 г., т. е. преди войните, има предходници в европейската, а в известен смисъл и в българската литература („В окопа“, „4-ата годишнина на Сливница“ и др.). Това, което у Вазов е трагичен човешки случай на фронта, силен сам по себе си, поднесен без коментар („В окопа“), у Стаматов се превръща в драма на съвестта, в личностно донкихотовско отрицание на войната. Без да стига до отрицание на причините за войната, Стаматовият герой се извисява до отрицание на резултатите — фалшива патетика на убийци победители. Представяйки си двата гроба — на Сава и Милица — и хилядите разбити живота, Киранов захвърля орденте си и е обявен за луд. Пет години по-късно Йовковият Люцкан ще загине на бойното поле, а мъртвата му ръка ще продължава да сочи цветето — красотата на живота. Дискретното поетично опровержение на войната, която разрушава хармонията, ще бъде един нравствено-естетически отклик, последен акорд на бурята от гняв и терзания, създадена от Г. П. Стаматов. Двамата писатели сътрудничат в едни и същи списания, не може да не са се чели взаимно, не може да не са имали еднакви мисли, еднакви гледища, не може да не са си оказали влияние един на друг, независимо как е усвоено и как — реализирано това влияние. Симеон Радев е първият, който обръща внимание на дарбата на Стаматов за психологически анализ.

В живота на Стаматов има периоди⁶, в които той нищо не пише, нищо не публикува. Причините са комплексни — семейна драма, потрес от войната и т. н. Но между тях — една невидима, неподдаваща се на конкретизация, може би е естетическата интуиция на писателя. Творчеството на Г. П. Стаматов дава основание да направим изводи за авангардизма му в много отношения — тенденция към психологизъм, към експресионизъм; предсказването, макар неясно, на промени, които ще настъпят в обществения живот и т. н. Сигурно сериозно основание за нетворчество е и усещането, съзнавано или не, че динамиката на новото време, богатата събитийност на века, ускореното развитие във всички посоки не може да се изрази със стара поетика. В един момент критическият реализъм се оказва безсилен пред напора от силни и страшни впечатления от войните, от тътена на Октомврийската революция с всичките ѝ обществени реминисценции, от всичко, което търси нов израз, нови образи, нова структура както в поезията, така и в белетристиката. Да прибавим към това и личностната склонност на автора към модерно възприемане и отразяване на действителността. Още с първите си разкази той се „вмества“ в българската литература със своя словесна и образна динамика, с кратък, но силен израз, без склонност към описателство на процеси, събития, преживявания. Всички тези тенденции изведнъж и силно се проявяват в творчеството му от 1919 г. до края на живота му. „Малката Нана“ (1919) не може да бъде наречен експресионистичен разказ. Съдържанието му е пределно реалистично. Но в творбата вече се чувства категоричното желание на Стаматов да скъсява езиковия израз, да обособява мисълта в абзац.

Всъщност въпросът за експресионизма в творчеството на писателя е много сложен. Експресионистичното „виждане“ и художествената му адаптация са разнообразни, многопластови. В различните разкази и особено в есетата се проявяват от различен ъгъл. В известен смисъл бихме могли да говорим за развитие на експресивния израз, но това развитие не е равно, не е последователно. На моменти Стаматов с една фраза или с един фрагмент опровергава пред-

⁶ Г. Стаматов. Съчинения в два тома. Бележки. Т. I. С., 1961, 513—525.

ставата ни за пълнота и цялостност на процеса. Още повече, че дори в крайните си формално-експресионистични изяви творецът остава в основното, в същностното реалист, не разчита само на асоциацията, умишлено приземява символа. Реалистичният замисъл у Стаматов остава винаги много силен, а предпазена експресия като че ли се отнася само до външната, формалната страна на произведението. Налага се изводът, че експресионизмът у Стаматов е умозрителен, преднамерен — търсене на писателя да изкаже по-точно, по-силно, по-директно и внушаващо дадена идея. Например природното начало у човека. Природата даденост — пожизнен аргумент в поведението на персонажите, у Стаматов води до резултативност, до изводност. Психологическият процес, поредицата от малки и големи събития, които биха могли да станат, са спестени, съкратени, прескочени. Акцентът е на крайния резултат. Това не опровергава логиката в творбите на Стаматов, но логическите връзки в съзнанието на читателя се осъществяват по пътя на предизвиканите асоциации.

Сюжетите на разказите, условно казано, са безсюжетни, но при повърхностен прочит. Събитието съществува, и то не какво да е, а „съдбоносен ден“. „Като автор той (Стаматов — б. м. — Р. Й.) се интересува повече от произшествията в човешкия живот“⁶. „Звездният миг“, паметният ден „е вече станал или се очаква от героите“. Например: „Дело № 15“ — случаят, който води до съдбовния процес за изнасилване, вече е станал. „Съпрузи“ — изневяратата на съпругата е в рамките на сюжетното развитие, тя е в сюжетната „пауза“ — командировката на съпруга. В „Херкулес и Психея“, както и в „Пигмей“, както и в „Немо“ събития има, но те стават някак по воля „свише“. Те са програмирани, те са заложени в поведението на героите. Те просто не биха могли да не се случат. И не събитието, а авторовото отношение към същността на това събитие мотивира експресията и реализма в разказите на Стаматов. В този смисъл творчеството на писателя е извънредно разнообразно.

В някои от категорично реалистичните разкази случаят е сюжетен център и сюжетен определител. Митя Абаров се завръща от плен, всичко, което става в „Малкият Содом“, зависи от това завръщане. Но реалистичен разказ е и „Нарзанови“. Там събитият център няма. Сюжетната „резултативност“ е мотивирана от присъствието на персонажен център. Нарзанов диктува валутните афери, дава банкети по случай приключване на съдебно дело и т. н. Той е в центъра на изобразението. Интересът на писателя е насочен към типа.

Реалистичен или експресионистичен разказ е „Санде Клинчарски“ (1922)? Напълно реалистичен. Санде е новият герой на времето след войните. Отделните етапи в живота му се определят от възрастта и от манталитета му, както и от манталитета на баща му — стария Клинчар. Разказът представлява служебната и социалната биография на определена категория. Но творбата не е събитийна. Не можем да възприемем като случай и особено като определящ случай обедня сън на Санде, с който започва произведението, нито неясните му предчувствия за банкрут, които го съпровождат в следобедната му разходка след съня. Една подробност — в началото на разказа е уточнена възрастта на героя — четиридесет и две годишен. Всичко, което се е случило в живота му (за „голям“ ден не може да се говори): заминаването му за странство, посещението на лекции, връзката с хазайката чужденка, е отбелязано в потока на преживяното, без да се превръща в център, без намек, че е променило програмирания от бога и от средата си персонаж. Съвсем в реалистичен план авторът внушава мисълта за непоклатимото спокойствие на типа — негова битова и светогледна позиция. В това внушение е и целта на Стаматов — Санде е такъв, какъвто е, не може да бъде друг — консервативен, ограничен, прост, без всякакви духовни интереси.

⁶ С. Султанов. Своеобразието на сатирика. — В: Четирима белетристи. С., 1960, с. 50.

Голямо събитие на Санде не му е необходимо, а и на Стаматов не е необходимо, за да може да обрисова по-силно и по-точно героя си. Целта на автора определя експресивното отношение към доминантния случай и ако можем да говорим за експресия, тя е точно в това умишлено игнориране на случая като център и като характеристика, начин да се подчертае, че Санде преминава през живота като непретенциозен консуматор — все едно „доктор по правото“ или не. Разказът приключва със събуждане на предчувствие за вълчи апетит, но това, което ще последва за героя и за категорията, писателят оставя на фантазията и на опита на читателя.

В творбата се натъкваме на друга експресивна особеност, която характеризира типа — неописаното действие или по-точно липсата на действие. Героят не се развива. На четиридесет и две години той е такъв, какъвто е бил на осемнадесет — като морална стойност. Той просто се придвижва от година в година, от етап в етап. Усещане за това придвижване авторът създава точно с тази неразгърнатост на сюжета (повтарям — случаите в живота на героя са само назовани). Формалната експресивност в разказа също акцентира типа. Скъсената фраза, фрагментирано поднесената мисъл още един път подчертават затворения, обществено-граждански изолиран свят на Санде, липсата на конфликти, на интимна сфера, на любов и омраза. Санде живее така, че сякаш съвсем не живее, сякаш съвсем го няма.

Визуалната фрагментарност отвежда и към гледната точка на героя. Той е двупосочно затворен, читателят не е в състояние да проникне в неговия свят, а и Санде не пуска никого там. Чрез фрагмента Стаматов противопоставя битийния темпоритъм на Санде на другия — вън от неговия живот. Абзацът характеризира квадратната разчертаност на постепенно, но категорично затварящо се пространство, което също внушава усещане за статичност. Лаконичната картина е постигната най-вече с експресивен, метафоричен детайл — обем, многозначен, будещ асоциации. „Земята е двам ди ша“⁷, „мушичките беззвучно сноват...“, слънцето „дреме“.

„Махалата — измряла.“

„Висока къща, турски стил, се губи между голям орех и джанки.“ И чак тогава: „В една от стаяте... спи млади Санде Клинчарски.“ Стесняването на пространството (махалата се намира на земята, къщата се намира в махалата, стаята — в къщата) създава впечатление за желанието на героя да се скрие колкото може по-добре. Сякаш Санде заключва врата след врата, за да остане сам на спокойствие. Спокойствие — щастие, стабилно, неразрушимо. Но идва неприятният миг на събуждането. Обратният път — от стаята, към двора, към улицата, определя възможностите на Санде за изява. Неговият таван — до улицата. Стаматов предизвиква оценката на читателя точно с този обратен път, с постепенното разширяване на пространството, което не извежда до планина, до връх, до простор, до небе, а просто до улицата. И то как — метафорите детайли отстъпват пред състояния, характеризиращи еднообразен, повтарящ се бит — бащата се разхожда в двора с броеницата в ръка — това той прави всеки ден по едно и също време. До пътната врата майката тайнствено разговаря с комшийка... „Но ето, съвсем неочаквано по камъните на затънтата улица (обърнете внимание — затънтата — б. м. — Р. Й.) прогърмя като голямо тенеке файтон.“

„Санде се стресна.“ Дори излизането на улицата за Санде представлява усилие — той „се стресна“. „Герзанията“ на героя започват с промяната на пространството. В стаята той не се терзае. Мъките му започват на улицата, защото там вече не е сам. Дори разминаването с другите му внушава опасения,

⁷ Тук и докрая разр. е моя — Р. Й.

събужда у него размисли, свързани с неблагоприятни моменти в живота на семейството — бащата е продал лозето и т. н. Мислите на Санде, изобщо наличието на мисъл, и то не в обичайната му обстановка, очертават още един път нарушения стереотип, противопоставят темпоритъма „вън“ на темпоритъма „вътре“. Но образът на Санде се разгръща не само чрез пространствената опозиция „вън—вътре“. Тоталната ирония в разказа се излъчва и от умишлената „неточност“, умишлената безличност на думите, характеризиращи служебната дейност на героя. Санде „ходеше в съда, п и ш е ш е присъди и решения“. Героят не издава присъди — той ги пише. Или гражданското му поведение: „Санде обичаше България и не искаше да мре.“ Съюзът „и“ свързва две коренно противоположни състояния на духа, на пръв поглед нямащи нищо общо — не искаш да умреш и обичаш родината. Точно това „и“ създава ироничната дистанция от едно друго „и“, свързващо с логическа последователност други две аналогични по звучене фрази — „обичаше България и беше готов да умре за нея“. Иронията отстои от патоса с една отрицателна частица — блястяха постижение на експресивната сатира.

Съчетанието на взаимно отрицаващи се оценки за героя почти винаги създава многопластова сатиричност. Например: „Любовта на Санде беше чиста, възвишена, безкористна — не му струваше ни стотинка.“ В генетичната памет на читателя отеква парадокс — чиста любов, измерена в монети, и внушава представата за потребителската същност на Санде, зачената в ранната му младост. Но парадоксът носи и друга информация. Обикнал спестовността, в живота си Санде не забелязва нищо друго, не се интересува от нищо друго. В рамките на цитирания абзац двете синтактични цялости, които са два полуса като смисъл и светогледна позиция, алюзират протичането на време — събития, срещи, разлъки, отминати незабелязано от героя. Умението да създава парадокс, асоциация, алюзия е още един белег на експресивната сатира у Стаматов.

Спирам се по-подробно на разказа „Санде Клинчарски“, защото откривам там две тенденции в творчеството на Стаматов — реалистичната и експресионистичната. Нещо повече — съчетанието между сатиричното и експресивното, постигнато с пределно чувство за художествена мярка, от една страна, доказва нравствено-естетическите становища на автора, от друга — характеризира движението на творческата мисъл. У Стаматов тя е един винаги съзнателно укротяван, приземяван полет към звездите. Като че ли този творец е изпитвал неудобство от тези звезди — така далечни, така нереални, така миражни, и с усилие е оставал на земята, която винаги е кална. . .

През 30-те години произведенията на Стаматов — повече есета, ескизи, наброски — стават все по-експресионистични. Определящо в изявата на персонажите е природното начало, биологическата даденост. Духът — еманация на природното, се реализира и утвърждава в програма свихе. Новият творчески етап илюстрира и нов етап в авторовото съзнание. Писателят е станал още по-самотен, затворил се е в себе си, избягал е от света. До този момент перото му разкрива язвите на света. Предчувствайки настъпването на неизбежното и страшното, писателят търси спасение в експресията и колкото и да звучи парадоксално, природното, непроменимото у човека му вдъхва надежда за непроменимост на битието към по-лошо. Може би това мотивира крайния естетизъм на образите, нереалната изтънченост и евфемерност на персонажите. Типът у Стаматов става все повече психологически, възпищение на категория, на пол; все по-откъснат от социалната сфера, от условията, от формиращите компоненти в живота. Склонност към нормативна експресивност се вижда и в картината, във външния облик на произведениято, напомнящо стихове в проза със свой ритъм, със своя мелодия.

Процесът от реалистичност към експресивност у Стаматов е показателен във връзка с новите естетически тенденции — търсене на нови форми изобщо в изкуството. Затова експресивните му творби заслужават внимание и коментар. Тук му е мястото да кажем, че реалистичните разкази на автора са по-съвършени, те са тези, които ще останат в българската литература. Когато четем експресията на Стаматов, оставаме с впечатление, че са създадени по модел, по схема. Писателят се ръководи от рационалното, умозрителното, и то не само в сферата на идеите, а и в сферата на поетиката. Всяка фраза е обмислена, умишлено съкратена, всяка дума е търсена, търсена е и външната форма — фрагментарното разчертаване. Предварително са обмислени и асоциациите, които трябва да събуди дадено произведение. Знаем, че най-експресивното в експресията (ако може така да се каже), е фразата, бъдеща асоциация.

При цялата изкуственост на постройката не можем да отречем богатството на замисъла, на проблемите, на идейното движение в този тип произведения на Стаматов. Например първият прочит на „Херкулес и Психея“ („Прашинки“ — 1934) предизвиква два асоциативни потока — в митологичен и психологически план. Концепцията си за природата на мъжа и жената авторът адаптира в осъвременения мит за Адам и Ева. Бог създава мъжа и жената от кал и им вдъхва душа. Художникът създава мъжа и жената с бои и на платно и им вдъхва душа — нарича ги Херкулес и Психея. За разлика от библейския бог, който е само творец, художникът е творец и изкусител едновременно — носи божиято и дяволското. Същността на твореца по този разказ на Стаматов е по-близо до Гьотевия Мефистофел, отколкото до Библията, защото творението е познание, а познанието изкушава. Вкусила от познанието в ателието на художника, съвременната Ева — Психея, тръгва след прототипа на Херкулес, и Херкулес се превръща в един вечен Адам — „просяк“, бито домашно куче, пълзящо до краката на господаря“. Бог изпъжда от рая Адам и Ева, от ателието на художника те си отиват сами. По всяка вероятност бог е бил толкова щастлив, колкото и художникът, останал сам с произведението си. Все пак произведението остава, те са вечни, така както са вечни Адам и Ева. И библейската легенда, и интерпретацията на Стаматов носят темата за отчуждението на твореца от творението.

Втората асоциация, трудно отделима от първата, коментира същността на творческия процес. Първи фрагмент: художникът наблюдава, избира модел — един хамалин от улицата, и го рисува. След приключения творчески акт сетивата се отпускат. Лавров се сеща, че е човек, започва да ревнува произведението си. Херкулес се превръща в опонент и съперник: съперник — по отношение на жените, опонент — по отношение на смисъла на живота. В един драстичен план с привкус на еротика Стаматов показва първата тръпка на отчуждението, неизбежната болка у създателя, когато трябва да отдели създаването от себе си. Втори фрагмент: неудовлетвореността на художника. Той наблюдава, мисли, търси. Творчеството — неукротимо духовно движение, надделява над човешкото у човека. Трети фрагмент: търсенето на Лавров го изправя пред нов модел. Ефирното прелестно създание се съгласява да бъде рисувано. Съвсем естествено чувството за неудовлетвореност у художника, след като е нарисувал един Херкулес, отвежда към една Психея. Силата се нуждае от красота, красотата одухотворява силата, вдъхва ѝ движение, пластика. Четвърти фрагмент: наново художникът надделява над човека. Лавров рисува Психея. Психея е обидена. Ролята на модел не я удовлетворява. Тя също се стреми — към творчество в любовта. Стремешът към любов, „насилието“ за любов авторът акцентира с два въпроса — също средство за експресия: „Кой е моделът? Кой — художникът?“ Процесът на създаването на новата картина напомня схватка. Побеждава художникът. След това идва времето на човешкото, на отмората — „шапчицата се търколи на килима“. Пети фрагмент: и отново творчески полет.

Двете картини трябва да оживеят в едно цяло. Художникът показва на живия модел първата картина — среща на тленното с нетленното. Впечатлението е неопишуемо: „Каква фантазия. . . . Може ли да има такъв мъж?“ — още един момент на дистанциране на художника от творбата — чрез впечатлението на друг, на публиката. Шести фрагмент: „Лавров почва новата картина.“ Гони върха. Наново борба между художника и човека. „Картината напредваше.“ Седми фрагмент: върхът е постигнат. Най-сетне е дошло време за човешкото у художника, за голямата отмора, за голямото разтоварване — необходима спирка по пътя. Но за твореца няма спокойствие. Върхът създава пропаст, пропаст отделя твореца, стигнал до съвършенство в произведението, от тълпата. Те си отиват, той остава сам. Осми фрагмент: „Човекът умира, остана творецът“ — тленен и безсмъртен, съзерцаващ творбата си като чужда — последната степен на самоотчуждението. Наблюдава я като чужда. Заклучително впечатление: „На устните спря небрежна иронична усмивка.“ Усмивката на победител. Вечната жена се усмихва иронично над всичко — над силата, над творението, над твореца. Човекът е отчаяно тъжен, творецът — мъдро носталгичен.

В осемте фрагмента на „Херкулес и Психея“ откриваме спираловидна повторемост на мотиви: мотива за стимула за творчество и творчески полет; мотива за борбата между мъжкото и творческото начало; мотива за дистанцирането на твореца от творбата. Винаги надделява художникът и дистанцията става все по-голяма, все по-непреодолима. В този смисъл всеки фрагмент представлява психологически цикъл, представлява момент от творческото аз, а степенуването на тези моменти в грацията внушава по експресивен път авторовата позиция за същността на твореца. Той е такъв, какъвто е, той не може да бъде друг, той не би бил творец, ако би бил друг. Творчеството му го обрича на неземно, свръхчовешко щастие и на самота, а самотата му го прави мъдрец. Съвсем дискретно произведението налага изводи във връзка с още един мотив. Темата за твореца е успоредизирана с темата за мъжа и жената. Мъжът и жената се търсят, откриват се, съединяват се, осъществяват се като едно цяло, създават живот и наново се разделят, и наново се търсят, и наново създават живот — още една цикличност в безкрайността на времето. В случая те се срещат в ателието на художника, дават живот на едно произведение, на една картина и си отиват. Единствено художникът, творецът може да ги погледне отстрани, да оцени и пресътвори тяхното единение, единствено той може да понесе страшната тежест на това тайнство, да се откъсне от него, да го отразява, да страда, но да остава човек чрез него, непрекъснато преодолявайки човешкото у себе си.

В малка България, където от края на миналия век до 20-те години съжителствуват критическият реализъм и народническата школа, индивидуализмът със символизма, българските писатели имат злата съдба на самотници. Представлявайки някакво литературно движение (нямам предвид реализма), най-често те са без предшественици и последователи, или следовническото се проявява твърде късно. И в тази закъснялост съзираме не толкова влиянието на метода, колкото търсенето на субективното аз, откликващо на обективната действителност, на десетките български малки и големи исторически преходи. Така става и със Стаматов. Наистина склонността му към експресия се проявява много преди да се появи експресионизмът у нас, задълбочава се около 1923 г. („Марсилезата“ — 1923) и достига върха си през 30-те години, когато авторът пише „Прашинки“. Едва ли можем да наречем Стаматов последовател на Гео Милев през 30-те години. Интересно е обаче, че някои негови творби откликват напълно на Гео-Милевите теоретически представи за експресионизма. В статията си „Фрагментът“ Гео Милев пише: „Съвременната Психея възприема всичко

в света като субективна алузия — асоциация; синтез; фрагмент“⁸. Така отбелязаните етапи в творческия процес — от алузията към асоциацията и синтеза, превърнат във фрагмент от вътрешното развитие на мисълта (алузия, асоциация, синтез) към външното, пресътвореното (фрагмент), можем да открием в „Херкулес и Психея“, „Пигмей“, „Марсилезата“ и др. В цитирания случай „Херкулес и Психея“ представлява фрагмент от описаните асоциации, синтезирани в идейния замисъл на произведението. Алузията — началото, всъщност хрумването, стимулт, е митът за Адам и Ева — от една страна, и психиката на твореца — от друга. Крайната точка — резултатът — е вече упоменатият фрагмент, т. е. пресътвореното на книга. Понятието фрагмент е многозначно, то е цялото, но то е и част от цялото — думите, фразите, изразяващи пълнотата на една експресивна мисъл. Например заглавието „Херкулес и Психея“, например фразата „Мярна се и Вехтият завет. . . Голиат. . . не онзи — победител. . . Урус. . . пред него — не бик — съвременният Дракон — под краката — онеправданото човечество. . . Самсон, хвъргащ земното кълбо в пространството.“

Движението в творческия процес на Стаматов от реализъм към експресионизъм не опровергава всъщност успоредизирането на тези две линии. По всяко време писателят създава произведения и от двата типа и произведенията му винаги са свързани с прекия или опосредствувания интерес към обществените явления — не само към фактите, а и към атмосферата, към житейския темпоритъм. Някъде след 1923 г. у Стаматов се ражда интерес към новия герой на епохата, към пролетарското движение. Може би този му интерес се определя от оскъдната информация за събитията в Съветска Русия, белогвардейската емиграция след революцията, деветоюнския преврат, Септемврийското въстание. На изследователите е известно желанието му да напише повест, чийто главен герой да бъде комунист („Сцила и Харибда“ — началото 1926). Повестта остава ненаписана, защото Стаматов през целия си живот отразява негативното. Частица от кривото огледало му пречи да разгърне тази тема. И пак по линия на негативното той успява да види ренегата. В разказа „На котва“ писателят не описва идейния възход на човека — за него той е непознат, затова пък разкрива етапите, през които минава героят по пътя на отстъплението от идеята. Разказът е печатан за първи път след смъртта на Стаматов — през 1948 г. Вероятно е писан между 1925 и 1930 г. Обективното време в творбата не е закодирано, но невъзможността на героя да преодолее страха си, усещането за политическо затягане — арести, обиски, носят атмосферата на фашизирането в Европа и в България.

Посочените тенденции в творчеството на Г. П. Стаматов могат да бъдат открити и изведени от всеки елемент от поетиката на разказа му. Проследяването на творбите за един тип по хронологически ред потвърждава направените обобщения (разбира се, писателят създава произведения не само за тип, но те не са преобладаващи). Разделянето на персонажите по типове е относително и условно поради вариативността на всяка човешка категория. И все пак за ограничаване на тип от тип ни дава основание основното, общото в нравствеността, в светогледната позиция, свързана с поведението на персонажите. Според мен типове са: социално силните, еснафите, военните, творците, несретниците романтици, социално и интелектуално ошетените от живота, жената. Например типът на социално силните от „Касинови“ (1898), „Идилия“ (1899), „Два таланта“ (1910), „Нарзанови“ (1924), „С автомобил“ (1928), „Страшният съд“ (1934). И в началото на творчеството си Стаматов не се стреми да индивидуализира персонажите, да им даде физиономия. Все пак в първите му разкази героите имат име, професия, по традиционен начин е маркиран битът им.

⁸ Г. Милев. Избрани съчинения в два тома. Т. II. С., 1973.

В последните творби по темата остава да действа богатият. Потресът от социалното разделение, потискащото чувство, че злото е непреодолимо, реализмът в мисленето и оценките, а не увлечение по модни естетски принципи определят тенденцията към универсалност на образи и идеи, към схематичност в структурите на Стаматов. Извеждайки агресивната същност на типа чрез съкращаване на обстоятелства, на обяснения, той всъщност налага реалистичната оценка с експресивен изказ.

Аналогични са изводите и от наблюдението върху сюжета и структурирането му (в началото на творчеството му — сравнително обстоятелствен, разгърнат, детайлизиран, докато в края е сведен до назоваване на случай). И по отношение на графичното разчертаване на откъсите в творчеството на Стаматов се забелязва тенденция към „съксяване“, към „съкращаване“ на частта, на фрагмента.

Тук последните примери са неразгърнати. Проследяването на съотношението реалистично—експресивно в творчеството на Стаматов във връзка с всички компоненти в поетиката на разказа му изисква по-пространно изложение.