

ИЗКУСТВОТО КАТО „ОСОБЕНА РАДОСТ“. ЗА РАЗКАЗИТЕ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

ДОБРИ ВИЧЕВ (Берлин)

„Каквото мога да направя за обществото, правя го със средствата на писателя.“¹ Допълним ли това твърдение на Йовков, с което той през 1934 г. изразява своята дистанция спрямо обществения живот в България с едно друго изявление, направено още през 1930 г., то става ясно, че неговото отдръпване от обществения живот е било същевременно и отдръпване от социална отговорност: „Подхващането на социални теми, разрешаването на социални проблеми в произведенията . . . аз смятам за не тъй необходимо, както обикновено се мисли. Изкуството е нещо друго: то има свои средства за свои цели; то трябва да достави една особена радост — все едно какво рисува. Тази радост не иде нито от характера, нито от съвременността на темата или проблемата на художественото произведение.“²

Тези схващания за литературата и изкуството са на пръв поглед учудващи, като се вземе предвид, че в българската литература те са били застъпвани само от представителите на индивидуалистичната линия в нейното развитие — от кръга „Мисъл“ и след това от модернистите (символистите и експресионистите). Йовков е дълбоко свързан обаче — още с ранните си разкази, военните — с реалистичните традиции на българската литература. Гео Милев го причислява през 1919 г. неслучайно към оня кръг от автори начело с Елин Пелин и Антон Страшимиров, които той тогава отрече, разграничавайки се от оня тип изкуство, което е „само хроника, само великолепна история на днешния български живот“³.

Как е възможно един писател, който пренебрегва най-важната позиция на българския реализъм — социалната ангажираност, — въпреки това да се наложи като един от големите реалисти в националната литература? И какво се крие по-точно зад алтернативното му изявление, че изкуството трябва преди всичко да доставя една особена радост?

Отговорът на тези въпроси е наложителен, ако искаме да си обясним как Йовков обновява българския разказ във втората половина на 20-те години и началото на 30-те години и защо неговите творби се разглеждат обикновено като трети етап в развитието на кратката проза след Вазов и Елин Пелин.

Предварително трябва да се подчертае, че от литературно-историческа гледна точка поетиката на Йовков при всичкото си своеобразие и оригиналност не е никакво изненадващо или необичайно явление в развитието на българската

¹ Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 77.

² Пак там, с. 38.

³ Гео Милев. Против реализма. — В: Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 352.

та проза. Възникването на тази поезика бе подготвено от най-значителните нови тенденции в българската естетическа мисъл в началото /средата на 20-те години, които доведоха до известно нивелиране на границите между теченията и методите в буржоазната литература (все още ясно диференцирани едни спрямо други в периода до войните) и до появата на феномена български литературен авангард⁴. Йовков не принадлежеше към писателите авангардисти. В неговите произведения има обаче повече общи неща с авангардното творчество, отколкото с традиционния реализъм от вазовски тип. В този смисъл Йовковата проза е един вид синтез. Преди всичко обаче тя е ярък израз на големите преобразования в критическореалистичната насока в българската литература през 20-те и 30-те години, доказващи широкия спектър на възможните ѝ превъплъщения и на достигнатата естетическа зрелост, а така също и на нейните обективни граници.

Отдалечаването от социалната проблематика, респ. нейното поставяне на втори и трети план, не е характерно само за Йовков през 20-те и началото на 30-те години. Също и при други изтъкнати критически реалисти като Георги Райчев и Светослав Минков акцентът се измества върху проблеми морално-психологически и общочовешки, свързани с развитието на съвременната цивилизация. Важна роля започва да играе по това време и въпросът за „родното“, за националното. Докато преди войните само кръгът „Мисъл“ успя да съчетае националната проблематика с едно психологическо углъбяване и общочовешка проблематика, то през 20-те години в България едва ли има някоя буржоазна литературна групировка, в чиято програма на „духовното“ и „етичното“, от една страна, и на „родното“ или „националното“, от друга, да не се отдели централно място. Това изместване на вниманието е свързано тясно с начина, по който реагира на новата действителност онази част от българската буржоазно-демократична интелигенция, която не прие или се оттегли от революционната борба като средство за обществена промяна.

След поражението на антифашисткото Септемврийско въстание през 1923 г. и вълната на бял терор през 1925 г., сред чийто жертви са и редица видни прогресивни творци, във въпросните интелектуални среди се засилва тенденцията към отдръпване от актуалните обществено-политически проблеми и конкретно-историческия подход при художественото изобразяване на миналото и съвременността. В условията на частично стабилизиране на капитализма в България (1925—1929), когато културният живот се контролира от „Закона за защита на държавата“ и въведената цензура, тези среди прекратяват почти всякаква политическа активност. Това поведение се определя не на последно място и от състоянието, в което се намира пролетарскореволюционната литература в онези години — до политическата амнистия през 1929 г. тя е доста отслабена, много нейни кадри са извън България или в затвора. Не бива да се забравя също и фактът, че докъм 1932 г. повечето от революционните писатели са под влиянието на левосектантски идеи. В резултат на всичко това те не само че не създават по-значителни произведения през този период, но и не успяват чрез литературнокритическата и теоретическата си дейност да дадат на буржоазнодемократичните писатели нови стимули за работа.

Огорчени и разочаровани от социалните противоречия и класовата разслоеност на нацията, от стопанската разруха след войните и бруталността в политическия живот, обхванати от мъчително неспокойствие поради загубата на „традиционни добродетели“ и хуманистични ценности, буржоазнодемокра-

⁴ Настоящата статия е част от изследване за някои по-важни развойни тенденции и жанрови структури на българската проза през XIX и XX в., в което „Септемврийската литература“ 1923—1927 г. се разглежда под функционален и поетологичен аспект като български литературен авангард.

тичните творци се опитват да намерят в етичното усъвършенствуване на човека алтернативата спрямо идеята за революционна промяна на обществените отношения. С това те стават представители на онази широко разпространена в буржоазна Европа концепция, според която литературата и изкуството имат преди всичко общочовешка значимост и предназначение.

Във функционален план тази концепция означава поставянето на литературата и изкуството не в служба на определени обществени сили, а на човека въобще. В българския вариант на тази концепция се споделя съхраняването на човешкото като главна насока на хуманизма (както това се наблюдава по същото време и в творчеството на Херман Хесе и Франц Верфел в немската литература), но при това на националния момент се отдава много по-голямо значение. Съхраняването на човешкото тук до голяма степен се покрива със съхраняване на българския дух, на традиционните народни добродетели. В програмния повик „Назад към родното!“ родното се явява синтез на националното и хуманното.

Това тясно свързване на хуманно с национално се обуславя от голямата актуалност на концепцията за „родно изкуство“ в българското естетическо съзнание в началото /средата на 20-те години. Тази концепция приема характера на художествено движение, което обединява в себе си художници, композитори и писатели и което оказва върху българския литературен авангард силно влияние. Специфично за това движение е, че по време на възникването му (около 1920 г.) в него доминира критиката на капитализма от консервативни позиции. На равнището на поетиката пък то се явява един вид опозиция на символизма. Девизът „Назад към родното!“ означава в началото преди всичко „назад към патриархалното“, респ. „назад към примитива“⁵. Става дума следователно за един антикапитализъм, който — подобно на идеологията на германското „родно изкуство“ — е ориентиран към реставрация на духа на миналото и който схваща „родното“ едностранчиво, като едно „пространство“, незасегнато от модерното развитие.

След Септемврийското въстание обаче това движение обхваща и българския литературен авангард. И тъкмо тука то не само достига своя най-съвършен естетически израз, но се и изменя и добива актуално-политически, антифашистки заряд. Обръщането към миналото придобива нова функция. То в случая не стига — както често в германската „родна литература“ — до претенции за народностно превъзходство над другите, не подхранва национализма, а се свързва със стремежа за съхраняване на хуманното.

Отвърщането от символистичната поетика от своя страна е не само чисто вътрешнолитературна реакция на движението спрямо свойствената на тази поетика тенденция към езиково-формално нивелиране и стандартизиране на изказа — тенденция, която се проявява особено в българската лирика, парадоксално с усъвършенствуването на поетическия език⁶. Сега на символистическото стилизиране и схематизиране на действителността се противопоставя поривът за първичност и виталност. Към отхвърлянето на символизма има отношение и възраждането на концепцията на кръга „Мисъл“, според която българската литература може да постигне нивото на европейските литератури само при условие, че същевременно запази своя национален характер. (Символисти-нерядко пренебрегват това условие, пример за което са „Богомилски легенди“ на Николай Райнов). Възраждането на тази концепция е съпроводено от известно преосмисляне. Националният момент у Пенчо Славейков и Петко Тодоров се изчерпва често с особения колорит на техните творби и със специ-

⁵ Срв. Сирак Скитник. Тайната на примитива. — Златорог, г. IV, 1923, кн. 1, с. 4.

⁶ Срв. Иван Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, с. 14.

фично българската „рамка“ (атмосфера, бит, обичаи), в която се показва главното — вътрешните колизии на индивидуалистично тълкуваната личност, респ. нейните конфликти с обществото. Същият този момент придобива в „родното изкуство“ много по-важна функция. Националното става вече тук форма на съществуване, олицетворение на човешкото и етичното въобще, които трябва да се браят от разрушителните за тях фактори в съвременната социална и политическа действителност.

По колко различен начин се реализира това в авангарда и у Йовков, показва едно сравнение със Страшимировото „Хоро“. Там читателят се мобилизира за запазване на хуманистичните ценности чрез гротескно-ужасяващата картина на изгубени национални добродетели. Йовков прилага за същата цел друга стратегия на въздействие, която не се изгражда върху отношението на писателя към актуални политически събития или парливи социални проблеми. Той не си служи с негативни примери, не залага на отрицателни емоции, а директно рисува хуманистичните ценности, които се съдържат в националната душевност. Върху читателя той иска да въздействува по пътя на вътрешното „пречистване“, на облагородяващото емоционално преживяване, ще рече — чрез един фин механизъм на активизиране на една латентна „позитивна“ душевна енергия. Йовковата фраза за изкуството, което трябва преди всичко да доставя „една особена радост“, може да се разбере правилно едва в тази връзка: едно художествено произведение е изпълнило своето предназначение едва тогава, когато то е събудило духовно извисяващи емоции, когато е докоснало най-съкровено, човешкото у читателя и го укрепило.

Естествено е, че при едно такова функционално абсолютизиране на усъвършенстването на етичната природа у човека от първостепенно значение се явява не конкретният материал, а *начинът* на неговото художествено организиране. Това обяснява цитираното в началото убеждение на Йовков, че за изкуството не е толкова важно, какъв е неговият предмет и откъде то взима своите теми и проблеми — от миналото или от съвременността.

В самото Йовково творчество обаче става ясно, че не всеки материал е в еднаква степен пригоден за реализиране на авторовите идеи, че писателят не веднага намира онези обекти, теми и метод на тяхното изобразяване, които да се съчетаят безконфликтно със собственото му разбиране за задачите на литературата.

Първият голям тематичен комплекс, към който Йовков се обръща и над който работи повече от десетина години (между 1913 и 1926 г.), е войната. Още в тази ранна, биографично обусловена проза, която — макар че отчасти носи характера на документални скици — му създава име на надежден млад разказвач, Йовков се опитва да свърже хуманистичните си идеали с българските национални добродетели. До каква степен е бил трудно осъществим този опит поради военния материал и Йовковия патриотизъм, и колко често — особено на първо време — писателят не постига желаното въздействие, свидетелствуват разкази като „Паметният ден“ и „Те победиха“. Заради тях пролетарската литературна критика го окачествява като шовинист и военнлюбев⁷. Днес тази реакция донякъде ни учудва със своята едностранчивост и острота. Навремето обаче тя не е била лишена от основание. Защото в първите си разкази Йовков често се стреми да хармонизира военната действителност с добродетелите на българския селянин, който е принуден да води войншки живот. Това хармонизиране на война и нравственост писателят постига, заставайки героите си да гледат на войната като на една съдбовна неизбежност,

⁷ Сръ. например: Георги Бакалов за военните разкази на Йовков. — Звезда, кн. 1 от 1932 г., с. 41—42.

но същевременно като на една необходимост, един вид „работа“, която те вършат със същата естественост и същото чувство за дълг и отговорност, което изпитват при сеитбата или жътвата в мирния живот.

В тези разкази не липсва и тенденцията към естетизиране на батални сцени. Йовков иска да достави на читателя естетическа наслада и да го окрили емоционално. Оттук и въодушевлението му от смелия и самоотвержен шурм на войниците пред вражеските позиции („Един спомен“) или от гледката на галопиращи бели коне („Белият ескадрон“); оттук и почти мистичният екстаз, в който изпада от светкавиците и грохота на сражението („Кайла“). Там, където Йовков не намира „възвисяващия“ момент в самата битка, той се опитва да го постигне чрез своеобразната красота на пейзажа, който не служи само като естествена среда на военните действия, но олицетворява и „родното“ („Край Места“).

Отговорът на въпроса, в какво всъщност намира израз йовковският хуманизъм, е парадоксален. Би трябвало да го търсим преди всичко в нещата, които писателят се въздържа да изобрази. Йовков рисува своите селяни войници в най-различни ситуации с почти документална точност. Читателят може да ги види както по време на дългите маршове, така и в часовете на отмора, когато си мечтаят за дома и семейството. Той научава много за мислите, които ги вълнуват преди, по време и след битката. Само едно нещо остава табу — насилието над врага, непосредственият ръкопашен бой на живот и смърт. Показателно е, че Йовков не само се скъпи в описанието на такива епизоди. Той избягва систематично и отзвукa им в разговора или в мислите на своите персонажи, както и в коментарите на разказвача, макар че тези епизоди са неразделна част от военната действителност. До 1918 г. писателят си позволява само в два разказа да докосне тази проблематика (в „Чудният“ и „Белите рози“). При това той се ограничава предимно да предаде душевната покрусa на неговите чувствителни персонажи при гледката на убити войници или при сблъсъка с мъката на техните близки (неща, които са в състояние направо да изкарат някои от тях от душевно равновесие). Да убиваш противоречи най-дълбоко на Йовковата етика, противоречи и на представата му за добродетелния български селянин. Изобразяването на този акт би довело писателя до изневяра на неговите съкровени хуманистични концепции. А и патриотизмът му не допуска това.

За да се почувства остротата на този конфликт у Йовков, е необходимо да се вземе под внимание, че неговият патриотизъм не се гради на първо място върху национално-шовинистични идеи (тук, разбира се, трябва точно да се разграничават мотивите на Балканската и Междусъюзническата война). Той се подхранва и от един личен фактор и затова е особено силен и траен. България загубва в резултат на Междусъюзническата война значителни територии, към които спада и Южна Добруджа. А точно с тази област Йовков е дълбоко свързан — тук той прекарва най-хубавите години от своя живот: младостта си и периода на учителстване, когато същевременно се формира и укрепва неговото светоотношение и мироглед. Надеждата, България да си възвърне тази област, подклажда патриотичното чувство на писателя и през Първата световна война.

Може да се направи обобщението, че много от Йовковите военни разкази въздействуват на читателя като патриотично четиво, но че в тях хуманизмът на писателя невиннаги успява да се разгърне напълно. За значителна част от тези разкази е характерно напрежението между Йовковото убеждение, че войната е една необходимост, но че военната действителност е несъвместима с моралния кодекс на неговите селски персонажи и тяхното хуманно чувство⁸.

⁸ Св. Ли́дия Ве́лева. За някои промени във военната проза на Йордан Йовков. Литературна мисъл, 1980, кн. 9, 25—42.

Едва към края на Първата световна война и най-вече след нея, когато Йовков все повече отрезвява и се разочарова поради факта, че Южна Добруджа остава при румъните, хуманистичният елемент във военните му разкази излиза на преден план, напълно освободен от национално-политически съображения. Това развитие намира ярък израз в един от последните разкази на Йовков с военна тематика — „Последна радост“ (1926). Тук главен герой вече не е селянинът със силно чувство за войнишки дълг (като например Стоил от „Земляци“), а поетично настроеният и болезнено чувствителен продавач на цветя Люцкан, чийто патриотичен порив бързо помръква на фронта. Военната реалност го обърква, превръща се в кошмар, към който той не може да се пригоди. Разделен от всичко, което той обича и което има някаква стойност за него, душевно травмиран от ужасите, които го заобикалят, Люцкан търси изход в една своя „вътрешна реалност“, в която копнежът му за красота и хармония продължава да живее. Също и в смъртта му няма нищо героично. Тя сега е жадувано освобождение от един свят, който е станал неразбираем и нечовечен. Последният поглед на Люцкан се отправя към едно стръкче лайка, което се белее в мрачното обкръжение на смърт и разрушение и което се превръща в олицетворение на „вътрешната реалност“ на героя. Със своята семпла красота то подчертава абсурдността на изстреблението около него.

Създаването на една „втора реалност“ като проекция на вътрешния живот на героя, на когото Йовков симпатизира, се оказва от голямо значение като опит, постигнат в процеса на оформяне на авторовото естетическо отношение към действителността. Този опит му подсказва възможността да направи още една крачка в избраната посока — да отдели т. нар. втора действителност от нейния конкретен носител и в тази ѝ самостоятелна и независима от съзнанието на даден персонаж форма да я направи главен обект на изображение. Функцията на тази вторична реалност е ясна: тя ще олицетворява идеалите на писателя, ще бъде модел на един свят, който ще укрепва доброто начало у читателя и ще има за цел да го върне към традиционните национални добродетели. Тук Йовков следва Петко-Тодоровите „Идилии“, в които действителността — съответно фолклоризирана и отчасти лишена от историческа конкретност — служи само като арена за изобразяване на главното, на конфликтите на индивидуалистичната личност. Налице е вторият значителен опит в българската проза, при който авторът не подхожда „репродуктивно“ към действителността (и едва с начина на репродуциране да реализира своите идейни цели), а я подчинява от самото начало на един *предварително* за даден модел.

Романтично-утопичното ядро на Йовковия модел на действителността, изграден преди всичко върху всепобеждаващото етично начало у човека, е очевидно. Този модел писателят успя да реализира с голяма художествена въздействие в две посоки: върху материал, взет от народните предания и легенди, и върху материал из живота на добруджанските селяни преди Балканските войни. Така възникват Йовковите зрели разкази: „Старопланински легенди“ (1927), „Женско сърце“ (1935), както и циклите „Вечери в Антимовския хан“ (1928) и „Ако можеха да говорят“ (1936). Тези разкази са не само в художествено, но и в жанрово отношение най-значителните в неговото творчество.

В рамките на настоящата статия не е възможно да се разгледат творби от всички сборници. Ще се спрем предимно върху „Старопланински легенди“, които съдържат всички по-важни елементи на Йовковото новаторство. Два въпроса заслужават особено внимание във връзка с това: Как Йовков ползва фолклора като извор за своите легенди? И как структурира той своя разказ, за да постигне желания ефект на „втора“ реалност, която да въздейства обла-

гороявящо на читателя, или — с думите на писателя, — която да му достави „една особена радост“?

Най-напред за избора на легендите. За разлика от биографично обусловените разкази тук вече имаме материал, към който Йовков съвсем целенасочено се обръща. Легендата му се вижда особено пригодна за реализиране на литературната концепция, в която главното ударение пада върху съчетаване на националното с етичното. Почиващите на народни предания и песни Йовкови легенди черпят от един патриархален свят с ясни и устойчиви форми на живот, които за писателя се явяват еманация на родното, на националното. До каква степен е било важно за Йовков да изтъкне същността и стойността на това „родно“ и какво е искал да постигне с него, може да се съди по едно негово изказване за Алеко-Константиновото произведение „Бай Ганю“: „В развитието на нашия народ то изигра една пакостна роля. Че българинът не ядъл като европейец и не се къпел като него, какво от това? Това ли е сърцето на един народ? И трябва ли да се постави по такъв начин българинът в собственото си съзнание? Това го парализира. Българинът помисли, че трябва да подражава на европейца и почна да се срамува от своето, да го осмива. По тоя начин настъпи онова изместване в душата на българина, за което сега съжаляваме и търсим да го коригираме . . . Наистина Алеко не осмиваше народа, а неговата интелигенция, която беше още полуинтелигенция. Но това не изменя пакостта. . .“⁹

Тук не е необходимо да се спираме надълго при неточното тълкуване на Алеко-Константиновия герой. За нас е важен изводът, че Йовков при писането на „Старопланински легенди“ и добруджанските разкази не се е ръководил само от желанието просто да демонстрира определени национални добродетели. Преди всичко той се е водил от идеята да ги реабилитира и изобрази като достойни за подражание и актуални и за съвременниците си. Голямото постижение на писателя се състои в това, че той въпреки тази своя „свърхзадача“ не стига до духовна реставрация на миналото. На него се удава да изгради свой, йовковски свят в рамките на отминалите патриархални времена — свят, който така е устроен, че да укрепва националното самосъзнание на българина и да допринася за неговото етическо усъвършенстване.

Този ефект се явява резултат от няколко фактора, които същевременно определят специфичния облик на Йовковите „Старопланински легенди“. Първият от тях е „изчистването“ на материала от конкретно-историческо съдържание. Изследователи на фолклорните извори на легендите са установили вече, че те по време би трябвало да бъдат отнесени към края на XVIII век до 70-те години на XIX век¹⁰. Но почти в никоя от десетте легенди историческият момент не присъства в изображението като конкретна социална и политическа реалност (изключение прави до известна степен само легендата „Юнашки глави“, чийто сюжет е взет от Априлското въстание през 1876 г.). И в подреждането на легендите Йовков не се съобразява с някаква хронология, така че историзмът не е организиращ принцип нито в отделната легенда, нито в целия цикъл. Тук ние се сблъскваме с едно „абстрахирано“, неподдаващо се на точно фиксирание време, което през погледа на писателя би могло да се определи като „време на героите и на героизма“¹¹.

В това легендарно-митично време няма място за дребни, всекидневни неща или за конкретно-исторически и затова „преходни“ социални противоречия. Вниманието тук е концентрирано върху изключителни дела и постъпки, буде-

⁹ Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 94.

¹⁰ Срв. Светла Гюрова. Миналото в „Старопланински легенди“. — В: Йордан Йовков 1880—1980. Нови изследвания. С., 1982, 59—60.

¹¹ Пак там, с. 60.

щи възхищение и обусловени от силни страсти и тежки вътрешни конфликти, постъпки, в които се разкриват „вечни“ човешки и етични ценности. Носители на тези ценности в легендите са силният и смел хайдутин (Шибил, Индже, Крайналията) и младата селянка, чиято хубост често става съдба за мъжете (Рада Ранка, Женда). Тези жени преобръщат целия предишен живот на избранниците си, тяхната любов е по-силна и от смъртта (Тиха, Божура). Гордост, достойнство и твърда решителност да извървят докрай веднъж избора път, но също така великодушие и жертвоготовност са отличителните черти на тези персонажи. Идеализирани, респ. романтично приповдигнати, те се разграничават очебийно от обикновения добродетелен патриархален селянин. В тях Йовков влага своя идеал за „истинския“ българин и човек, чийто порив за себеосъществяване го води до неизбежни сблъсъци с обкръжението му, ще рече с нормите на патриархалния живот.

Но за Йовков не тези конфликти играят решаваща роля. От първостепенно значение за него е да улови художествено в поведението или вътрешния живот на персонажите онези възвисяващи ги моменти, в които те се изявяват като личности с висока етика и които предизвикват у читателя катарзисното емоционално преживяване. Това обуславя както свободното ползване на фолклорния материал, така и специфичната структура на легендите, техния своеобразен лиризм.

Типичен пример за свободно ползване на фолклорния материал е легендата „Шибил“. Тук почти всичко е различно от народните песни и предания, посветени на разбойника Мустафа, наречен Шибил. Героят, рисуван като набит, див и брутален човек¹², който през средата на XIX век години наред е безчинствувал и държал в страх цели области в Балкана и който накрая загива при една засада, устроена му от турците, се явява в Йовковата легенда романтично възвисен. Срещата с Рада го променя в късо време, той престава с грабежите си, разделя се със своите хора и умира при скроената му клопка, презрял смъртта в името на любовта.

От фолклорния материал Йовков използва всъщност само факта, че Шибил е бил разбойник, както и една-единствена ситуация — ситуацията на клопката. Но какво възлово значение придобива тя за реализиране на идейния заряд на легендата, се вижда от това, че Йовков я поставя като мотото на целия текст: „Рада на порти стоеше, отдолу иде Мустафа.“¹³

На пръв поглед това мотото може да се обясни със стремежа на писателя да придаде достоверност на легендата си съвсем в духа на фолклорното съзнание, според което народните песни като „памет на народа“ са един вид „документ“. При едно по-задълбочено разглеждане на тази ситуация — така, както е взета от фолклора — ние откриваме в нея едно характерно обстоятелство: „отвореността“ ѝ или недетерминираността ѝ във всяко отношение — както спрямо действителното ѝ характера на персонажа, така и спрямо конфликта и неговата развързка¹⁴. В Йовковата легенда тази ситуация получава в сравнение с изходния материал и съобразно с идейно-художествените цели на писателя не само една нова конкретизация. Тя става същевременно и кулминационна точка на действието, която непосредствено предхожда развързката. Като израз на безрезервното отдаване на Шибил на любовта си към Рада и на готовността му да рискува и живота си за нея (защото той не изключва възможността да попадне на засада) ситуацията съдържа онзи момент, издигащ Шибил над баналното и

¹² Срв. Иван Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, с. 34.

¹³ Йордан Йовков. Избрани разкази. С., 1965, с. 116.

¹⁴ Срв. Любомира Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — Литературна мисъл, 1965, кн. 4, с. 34.

всекидневното в живота, който е необходим на Йовков, за да предизвика у читателя пречистващия и облагородяващ емоционален трепет.

С мотото Йовков си служи и при изграждането на другите легенди. Би било, разбира се, грубо опростителство, ако ролята на фолклора в тях се сведе само до мотото. От народните песни и предания Йовков взима понякога и редица конкретни детайли, които обаче никъде не изпълняват „декоративна“ функция, никъде не илюстрират само патриархалния бит и атмосфера (както това се наблюдава при почти всички белетристи реалисти преди Йовков и не рядко даже и у Петко Тодоров). Взети веднъж от фолклора, те винаги се включват в „музиката на цялото“¹⁵: взимат активно участие в характеризирането на главните образи и художественото реализиране на свързаните с тях етични проблеми.

Легендата „Индже“ е пример за стремежа на Йовков да остане по възможност близо до фолклорните извори на творбата си, което обаче не му пречи чрез съответна селекция на съдържащите се в преданието детайли и тяхното комбиниране с фиктивни елементи така да постави акцентите, че образът на Индже да получи ново съдържание и значение. Ядрото на преданието (Индже след многогодишно разбойничество изведнъж се променя и става закрилник на населението, което довчера жестоко е ограбвал) се запазва. Йовков обаче концентрира вниманието си върху мотивите за настъпилата промяна и върху обстоятелствата, свързани със смъртта на героя. Фолклорът се интересува малко от тези неща, защото за него, ще рече за народната памет, е от значение преди всичко социалното поведение на личността. Йовков, напротив, посвещава цели страници на събитията, които предхождат и обуславят моралната „метаморфоза“ на героя — пробуждането на съвестта му и волята да поправи стореното. И докато според преданието Индже умира напълно невинен от ръката на един малоумен селянин, то в Йовковата легенда смъртта му е неизбежно изкупление за извършените злини, при което и ролята на убиеца се поема от собствения му, осакатен от баща си, син. Така от *покровител*, чието някогашно разбойничество е отдавна простено и почти забравено в спомена на народа, Индже се явява в Йовковата концепция преди всичко като *грешник*, който въпреки станалата с него промяна задължително трябва да изкупи вината си пред своя народ и пред сина си. По този начин писателят разрушава фолклорния мит за Индже, почиващ предимно на социалната му роля на народен защитник, и създава нов, йовковски мит за него, изграден върху абсолютизирането на етични ценности¹⁶.

Би могло да се добави, че при изграждането на своите легенди Йовков изхожда не само от предания и песни за исторически личности, но и от такива, които съдържат спомена за бедствие в миналото („През чумавото“) или религиозно-патриархални представи и суеверия („Кошута“). Те привличат вниманието на писателя с вплетените в реалността фантастични елементи. При това не фантастичните или ирационалните елементи сами за себе си интересуват Йовков, а тяхното включване в „тъканта“ на легендата като средство за „колебаване“ на емпиричната еднозначност на събитията и нещата от „реалния“ живот и за извличане на скрития в тях по-дълбок смисъл, който за Йовков е винаги неразделно свързан с определени етични ценности.

И в добруджанските разкази, които черпят материал от живота на обикновения селянин и които са ярко свидетелство за дълбокия демократизъм на писателя, Йовков си служи понякога с предания от такъв тип („Мора“). Петко Тодоров също обича да заема за прозата си от фолклора демонични същества.

¹⁵ Срв. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 121.

¹⁶ Срв. Светла Гюрова. Миналото в „Старопланински легенди“. — В: Йордан Йовков 1880—1980. Нови изследвания. С., 1982, с. 62.

Но той не се дистанцира от тях (при него змеят в човешки образ е „наистина“ змей¹⁷). Йовков за разлика от него обикновено търси начин иронично да се дистанцира от използваните фантастични случки и явления. Така той им придава амбивалентност, която, от една страна, демаскира необикновеното явление като привидност и плод на въображението, а от друга страна, изкарва реалността, в която това явление става, от привичната й обикновеност и „баналност“. В създадената по такъв път атмосфера на разказа вътрешните преживявания на персонажите и свързаните с тях морални ценности получават дълбочина и яркост, сугестивността на изказа значително се повишава.

В тези си разкази Йовков се доближава особено много до естетичното отношение на писателите авангардисти към действителността (разбира се, не в посока към гротескния стил на Страшимиров в „Хоро“, а в посока към лирическата одухотвореност на Ангел Каралийчев). С това той се отдалечава чувствително от „емпиризма“ на някои от предхождащите български реалисти — от свойствената за тях еднозначност и едноплановост на изказа.

Отвърщането на Йовков от емпирично-описателно изобразяване на действителността (което е характерно за повечето му военни разкази) и стремежът му да изведе на предно място в творбите си нейния (за него единствено „истински“) вътрешен, духовно-морален план, се съпровожда от новаторско структуриране на легендите и добруджанските разкази. Казано накратко, това новаторство се изразява в очевидно намаляване на ролята на събитието (случката) и действието въобще при едновременно повишаване на ролята на композицията и на детайла, респ. на пластичната картина.

Връзката между специфичната структура на зрялата Йовкова проза с естетическото отношение на Йовков към действителността и неговата представа за човека е разкрита много образно от Искра Панова: „Светът не е двигателят на драмата в Йовковия разказ, а рамката, която затваря и едновременно откроява картината.“¹⁸ В Йовковата „втора реалност“ във вече споменатия смисъл персонажите са до голяма степен независими от света, а с това и от събитието. Те имат своята „устойчива човешка същност“, в тях се крият „вечни“ етични ценности. Ето защо събитието, въздействащо на действителността върху тях принципно почти никак не изменя тяхното ядро. То допринася само за активното изявяване на това ядро. Претърпи ли даден герой все пак някаква вътрешна промяна, то тя не е нищо друго освен процес на съзряване, на „намиране на себе си“. Тази промяна не е „качествен скок“. Така в Йовковия свят „няма нищо ново“, има „вечно“, има „налично-неизменно“, което чака случая, за да се разкрие¹⁹.

Произтичащата от тази концепция неизбежно-подчинена функция на събитието и действието се чувства особено силно в по-късните разкази на Йовков (например в много от разказите от цикъла „Ако можеха да говорят“), където почти нищо „не става“. Разкриването на „вечни“ човешки ценности, изграждането на задължителния духовно и емоционално „възвисяващ момент“ е предоставено тук до голяма степен на композицията и на пластичния детайл или картина при все по-засилващо се „неутрално“ разказване (без намесвания и коментари на разказвача)²⁰.

Повишената роля на детайла и картината като тенденция може да се онагледява във всеки разказ, написан след 1925 година. В „Албена“ например един

¹⁷ Срв. Любомира Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — В: Литературна мисъл, 1965, кн. 4, с. 38.

¹⁸ Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 168.

¹⁹ Пак там, с. 161.

²⁰ Срв. Jochen Vogt. Aspekte erzählender Prosa. Opladen, 1978, с. 28.

от сравнително ранните добруджански разкази, „става“ само това, че читателят — някак съвсем между другото — научава кой е убил мъжа на Албена с нейна помощ. В центъра на повествованието е сцената с арестуването на Албена, или по-точно, описанието на онова душевно въълнение, което нейният чар на красива жена предизвиква у съселаните при отвеждането ѝ от полицията. В тази сцена, която в своята пластична завършеност и вътрешна динамика е една „готова“ майсторска картина, се разкрива с голяма въздействена сила копнежът на обикновения български човек за красота — копнеж, който го възвисява и облагородява, който го кара, макар и за момент, да превъзмогне сковаващите го традиционни морални норми.

Още през 1947 г. критикът Иван Мешков изтъкна Йовковата способност да реализира идейното съдържание за своите творби, служейки си предимно с пластичния детайл или картина, които заместват до голяма степен психологическия анализ на персонажите: „... самите външни движения на героя за Йовков са символи, знаци, „поличби“ на вътрешния живот на душата. Затова той ги подбира в тяхната идеална типичност за дадено основно душевно преживяване, а не ни излага пряко и натурално самите чувства, мисли, усещания.“²¹

Тази особеност на Йовковата поетика ни обяснява защо той е окачествяван като „художник на видимия свят“²², защо той сам подчертава, че за да може да изобрази художествено даден мотив и да разкаже изобщо дадена „история“, той непременно трябва да е намерил най-напред необходимата картина, върху която да я построи (например сцената с клопката в „Шибил“).

И тази визуално-предметна изобразителност на Йовков, която превръща цели страници от разказите му в готови киносценарни фрагменти, има определена връзка с търсенията на българския литературен авангард. И там, както у Йовков, тази „предметност“ няма нищо общо с емпирично-описателното изобразяване на действителността, характерно за реалистите от 90-те години на XIX век. След периода на символизма тя сигнализира възвръщането на българската литература към конкретното и материалното в живота, но на едно по-високо ниво, към един реализъм, отличаващ се с „одоухотворяване“ на нещата, с разкриване на по-дълбоката им същност, както и с богати възможности за опoетизиране на реалното и всекидневното.

С Йовковото недоверие към външното събитие като средство за разкриване на истинската същност на човека и нещата може да се обясни и своеобразната, понякога доста сложна композиция на разказите му. За кратката му проза Елин-Пелиновата „праволинейност“ на повествованието е немислима. Йовков започва обикновено също със сцена или епизод, който подготвя вътрешната „промяна“ на героя или някакъв друг „възвисяващ“ момент. Но след такава сцена по правило следва не „възвисяване“, а някаква доста обширна понякога ретроспекция, в която се разкрива предисторията на случая или биографията на героя (разбира се, избирателно и само дотолкова, доколкото има отношение към етичната проблематика, чийто носител се явява въпросният герой). Тъй като тази ретроспекция не рядко се прекъсва от сцени и епизоди, които придвижват главното действие към развързката, то получава се „нещо като сноване напред-назад около началото“²³, докато накрая всички тези композиционни нишки се „вържат“ в кулминационната сцена с катарзисно въздействие.

Както пластичната картина, така и композицията поема важни функции при реализирането на идейното съдържание. От една страна, чрез съответно

²¹ Иван Мешков. Йордан Йовков — романтик реалист. С., 1947, с. 199.

²² Срв. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 255.

²³ Пак там, с. 146.

подреждане на фактите и свързаните с тях акценти и асоциативни връзки, тя допринася за такова осмисляне на разказания случай, че той — какъвто и да е по характер — винаги да придобие значение на *етичен* случай. От друга страна, композицията цели такова подреждане на материала, което да подпомага създаването на специфичното за Йовковия разказ „лирично настроение“, благодарение на което индивидуалното и конкретното в тях се „уседрява“ (обобщава) и възвисява.

С функциите на композицията в единството форма—съдържание е свързана и изявената тенденция към циклизиране в Йовковата кратка проза. Докато това циклизиране в „Старопланински легенди“ се изгражда все още само върху единството на пространство (Балкана) и („епично“) време, то свързващите елементи във „Вечери в Антимовския хан“ и „Ако можеха да говорят“ нарастват. Въвеждат се персонажи, които — без непременно да са главни герои — се появяват многократно в разказите от един цикъл. За някои изследователи това е повод, Йовковите цикли — особено „Ако можеха да говорят“ — да се третираят като своеобразни романови структури, които след „Бай Ганю“ представляват още едно свидетелство за цикъла разкази като една от посоките в „полигенетичното“ движение на българската проза към големи епически форми.

По наше мнение чрез циклизацията Йовков нито субективно се е стремил да изгради нова романова структура, нито пък обективно е постигнал това. Както се изтъква в едно по-ново изследване, всеки разказ в споменатите цикли е запазил своята относителна самостоятелност. Той може да изпълнява преобладаващата част от естетическите си функции и самостоятелно, извън контекста на цикъла²⁴.

За нас е от значение фактът, че за Йовков цикълът му е бил необходим, за да може да постигне многостранност и комплексност при разглеждането на дадена проблематика. Това той никога не би постигнал с един-единствен разказ, още повече, че се отказва от авторски коментар и преки оценки на нещата и персонажите и гради главно на визуалното внушение. В „Ако можеха да говорят“ Йовков изразява убеждението, че съществува едно дълбоко родство между всички форми на живот и че етичните норми са общовалидни за цялата природа. От тази гледна точка разказите в цикъла биха могли да се характеризират като опит за онагледяване и защита на авторовата теза върху материал, почерпан от колективния живот и съдба на хора и животни в едно добруджанско имение, и то от най-различни ъгли и при поставянето на най-различни акценти. Никой разказ не би могъл да изчерпа даже приблизително голямата тема. Едва в съвместното въздействие на всички разкази Йовковата идея получава своята завършеност и дълбочина, неизбежната „ограниченост“ на отделния разказ е „превъзможната“. Отношението на отделния разказ към цикъла не е отношение на част към цялото в този смисъл, че тази част не може да бъде заменена от никоя друга (*такова* бихме имали безспорна романова структура), а е по-скоро отношение на вариант към цялото.

Накрая трябва непременно да се отбележи още, че Йовков не опосредства идеята си и не въздейства върху читателя единствено чрез специфичната структура на своя разказ. Важен дял в осъществения с композиционни средства лиризм и в силното внушение на изобразените картини има езикът. Но не само и не на първо място благодарение на слововичната му естественост и семпла красота (ефект, който Йовков постига не на последно място чрез избягване на оценъчни прилагателни). От решаващо значение за сугестивността тъкмо на езика е неговата синтактична организация, при която писателят се придържа

²⁴ Срв. Добрин Добрев. За цикличността в творчеството на Йовков. — Език и литература, 1983, кн. 2, 72—78.

в голяма степен към живия, говорим език. Тази ориентация означава за Йовков, както отбелязва Спиридон Казанджиев, „престрояване“ на езика от плоскостта на разсъдъка на плоскостта на чувството и неговата логика²⁶. Резултатът е типично йовковският изказ, емоционално „натоварен“ не на първо място чрез избраната лексика, а чрез съотнасянето на отделните думи, от тяхното място в него — едно понякога доста сложно конструирано изречение, което обаче се отличава със свой собствен ритъм, темпо и колорит и чието съдържание по този начин е пропито винаги от богато нюансирано чувство.

²⁶ Срв. също Христина Балабанова. Индивидуалната стихия на човешкото в изображението на Йордан Йовков. — В: Йордан Йовков 1880—1980. Нови изследвания. С., 1982 г. с. 71.