БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЙОРДАН ЙОВКОВ

НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ / 2

П 7009а

Поредица
„НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ“

Bulgarian Academy of Sciences
Institute of Literature

YORDAN YOVKOV
NEW STUDIES
120TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH

Publishing Centre „BOYAN PENEV"
Sofia, 2003

II 7009а мб
сар
8 губи
ASL 20

Българска академия на науките
Институт за литература

ЙОРДАН ЙОВКОВ
НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

120 години
ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ

Издателски център „БОЯН ПЕНЕВ“
София, 2003

886.7(092) + 92:886.7 Йовков, Й.
В 150

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. д.ф.н. Иван Атанасов САРАНДЕВ
Проф. д.ф.н. Елка Георгиева КОНСТАНТИНОВА
Ст.н.с. д-р Свилен Стоянов КАРОЛЕВ

II 7009 а
Инв. № 52

ISBN 954-511-101-1
© Институт за литература 2003

На корицата
Й. Йовков с дъщеря си Елка – София – 1930 г.

БАН
БИБЛИОТЕКА
ДАР
ПРОВЕРЕНА
2009 - 2010

НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ ЗА ЙОРДАН ЙОВКОВ

На 1 и 2 ноември 2000 г. в София се състоя научна сесия с международно участие по повод 120-ата годишнина от рождението на Й. Йовков, организирана от Института за литература при БАН. В разстояние на два дни бяха изнесени над 30 научни доклада и съобщения. Участвуваха научни сътрудници от Института за литература, преподаватели от Пловдивския университет „П. Хилендарски", Югозападния университет „Н. Рилски" в Благоевград, Бургаския свободен университет, литературни критици и преподаватели по литература от София, Пловдив, Кърджали, Добрич, Сливен, Ямбол и др.

От чужбина взеха участие проф. Майкъл Холман – Лийдс, Англия, проф. Дитмар Ендлер – Лайпциг, Германия, доц. д-р Галина Крилова – Санкт Петербург, Русия, и Джорджета Болд от университета в Букурещ, Румъния.

Включените в настоящия сборник доклади и научни съобщения обхващат широк кръг от естетически, литературно-теоретически, езикови, рецепционни и документално-биографични теми и проблеми. Творчеството на писателя се интерпретира откъм най-различни аспекти, останали през последните десетилетия вън от вниманието на изследователите – като религията, ритуалността, функцията на фолклора и митологията, знаковата символика и др. Направен е нов прочит на негови творби: „Жетварят", „Чифликът край границата", „Старопланински легенди" и др. В редица съобщения и доклади се изнесоха неизвестни факти, които осветляват слабо познати епизоди от биографията на писателя. С тези свои качества предлаганият сборник „Йордан Йовков. Нови изследвания" отбелязва нов момент от нашите познания върху човека и твореца Йовков. Той е адресиран до широк кръг читатели – преподаватели по литература, студенти и всички, които се интересуват от неговото творчество.

ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Сборникът се издава
благодарение на финансовата помощ
на „Софийски имоти“ ЕАД

Иван Сарандев

НАШ И НА СВЕТА

Във всяка национална литература има писатели, след които обикновено се казва, че вече не е трудно да се твори художествена литература. За българското художествено слово Й. Йовков е един от тях.

Странни, понякога неразгадаеми са капризите на времето, когато то трябва да изрече своята присъда върху едно писателско дело. Йовков беше подчинил всичко на една повеля, защото според точното определение на негов съвременник „беше човек на единствената цел". И тази повеля изискваше да бъде там, където е неговият народ, неотлъчно с времето, във времето и в бъдеще време!

А нашето настояще в много отношения се родее с епохата на Йовков. Както тогава и сега българското общество е изправено пред необходимостта от съдбоносни за цялата нация и държава решения. На България предстоят върховни изпитания, генерални преоценки на миналото, на извървения път, на идеи и личности. И най-вече преоценки в областта на изкуството и литературата, на сътвореното от отделни писатели и на цели литературни епохи.

Йовковото наследство обаче не се нуждае от преоценки! През изтеклите десетилетия то биваше подлагано на постоянни проверки и идеологически ревизии. И всички те неизменно доказваха само едно: неговата жизненост и несекваща актуалност. Ако някой днес следва да преоцени своето отношение и оценки, това несъмнено са критиците и литературните историци. Кой повече, кой по-малко!

Вече цял век откакто неговото художествено слово се е включило в националния духовен обмен. Цял век неговите документални очерци за войната, разкази, повести, романи, легенди и драми учат поколение след поколение на красота, хуманизъм, благородство. Къде трябва да търсим секрета на тази несекваща и постоянно растяща естетическа активност и обновление на сътвореното от него? На какво се дължи този повишен и повишаващ се непрекъснато интерес към Йовков у нас и в чужбина?

Това са въпроси, които несъмнено опират до основополагащи елементи в творческия му свят. Затова, размишлявайки върху неговата личност и съдба, Стоян Загорчинов ще каже: „Има писатели, които човек може да си представи не само като творци: един Зола – голям адвокат, Томас Ман – учен, Йовкова – не. Толкова художникът у него беше неразделен от човека, толкова човекът беше напълно в служба у твореца със своя интелект и емоционални преживявания". И го нарече „човек на единствената цел". И тази цел се свежда и изчерпва с изкуството, с творчеството. Пред техния олтар той е готов на всички жертви. Преизпълнен с мисълта за голямата отговорност на изкуството и на художника пред времето, той не си позволи никъде да ни занимава със своята личност и проблеми, защото изкуството в неговите представи имаше един единствен адресат – ЧОВЕКЪТ И ЧОВЕЧЕСТВОТО!

Стремежът му към непроменливото, трайното естествено го доведе до миналото. И през есента на 1927 г., непосредствено след окончателното му завръщане от Румъния, от печат излизат неговите „Старопланински легенди". Случайността пожела да повтори почти буквално житейските обстоятелства, в които Ботев изпя безсмъртните си песни, сам изгнаник в Румъния. А не беше ли рома-

нът „Под игото“ рожба на непреодолима носталгия? Изгнаник в Одеса, единствено във възпоминанията на преживяното Вазов намира успокоение и лек за раните, които зеха в душата му. „Под игото“ е една огромна носталгична въздишка, едно освобождаване на дълго трупана синовна обич към България. Вазов потърси спасение в близкото минало – събитията, в които участваше като очевидец и потърпевш; Йовков избра далечното историческо минало, проникна до глъбинни исторически пластове, за да намери упование за съществуване и творчество. След „Старопланински легенди“ написа цяла поредица от книги – коя от коя позавладяващи, по-съвършени, по-мъдри. Но сред тях се открояват с неповторимото си очарование неговите легенди. Замислени и осъществени след като страната беше преживяла преломни политически събития, те наистина бяха завръщане в миналото, в пространствата на историята, но... за да могат съвременниците да открият стимули за съществование, вяра във възможностите и бъдещето на нацията. Затова не случайно още с излизането им стават средоточие на литературния и духовния живот. Без преувеличение може да се каже, че след Вазовия роман „Под игото“ никоя творба от българската художествена проза дотогава не е получавала подобно спонтанно и категорично признание. Легендите са художествен синтез и размисли върху историческата съдба на българина, върху неговия национален характер, размисли върху героизма, върху подвига като типични народностни черти. Видяното през войните несъмнено е разтърсило писателя, за да го застави да разбере, че само с днешния ден не би могъл да си изясни някои дълбоко същностни черти на българина.Техните корени следва да се търсят в далечното или в близкото историческо минало. Йовков не е могъл да остане безразличен пред възгледите на българина за смъртта и безсмъртието, за честта и достойнството. И се заема с тях като художник, защото именно художественото им изследване позволява да бъдат цялостно осветлени.

Цял един свят, възкръснал от древните разкази за чешми и манастирища, от няколко стиха на забравена песен или от светите за всеки българин откъслечни фрази в овехтели хроники, написани с несръчна ръка. Страниците на книгата са населени с неповторима галерия от герои, обвеяни от романтиката на епохата, изпълнена с драматизъм, с изключителни личности и страсти, с високи пориви и саможертви. Защото всяка епоха поставя не само задачите, които трябва да реши, но откърмя и личностите, способни да решат тия задачи. Такива са тъкмо героите от „Старопланински легенди“.

След появата на „Старопланински легенди“ те получават всички квалификации – и от критиката, и от читателите. И заслужават всички, каквито са възможни. Но струва ми се, че най-подходяща би била една – те не са повече от един урок. Един урок, който Йовков даде на нашата литература.

Един урок по патриотизъм, в който носталгичната въздишка на автора, намиращ се отвъд Дунава, се извиси до главното в националния характер на българина, до прозрения, родени от съприкосновението на писателя с миналото на народа и валидни за бъдещето.

И най-после този сборник беше едно напомняне, че в Европа съществува древна литература, която създава художествени ценности, достойни за внимание.

Очевидно десетилетието след връщането на писателя от Букурещ е десетилетие, през което той окончателно се изгради като творец, отреди за себе си най-високи задачи, измерими единствено с мащабите на нацията. Десетилетие на върховни усилия и върхови постижения, което го утвърди като един от първенците на българското художествено слово.

В своята проза и драми той предложи свой нравствен и естетически модел за

човешко поведение, за социални взаимоотношения, които съчетаваха в едно проверените през вековете морални и естетически максими, за да го издигне до скрижалите на една житейска философия, съобразна с промените, настъпили в страната след войните. Тази мирогледна доктрина писателят изгражда върху три начала – ЧОВЕКА, ТРУДА И ПРИРОДАТА. Йовков беше убеден, че нарушаването на това триединство ще изправи обществото пред трагически изпитания. Историята на цивилизациите учи, че повечето от големите социални и духовни революции завършват с тежки и трудно поправими беди.

А Йовковата мирогледна програма очерта дългосрочна и мащабна картина на бъдещето и същевременно тя носеше в себе си и суровите предупреждения към потомците за гибелните последици, ако я пренебрегнат или нарушат. И колко основателни се оказаха предупрежденията му! Още в повестта „Земляци" ракурсът, от който се изобразяваше войната, беше ориентиран към проблема за непоправимо нарушената връзка между българския селянин и земята. В този смисъл повестта е не толкова разказ за военните стълкновения, колкото за последиците от тях. Войната унищожава българския селянин не само физически, но като прекъсва връзките със земята, като го отдалечава от природното му предназначение – тя го ликвидира като нравствена личност. Така унищожава главната опора на българското общество от началото на 20 в.

След още едно десетилетие Йовков отново се връща към същия проблем в сборника „Вечери в Антимовския дан". Причините за отдалечаване на човека от земята тук са други. „Вечерите" е книга, в която доминира мотивът за първичните неща в живота – земята, слънцето, небето, животните, за изчезващата връзка между тях и хората, факт, който го изпълва с непреодолима тъга. Защото показва вечността на първите и преходността на човешките амбиции и страсти. В този план писателят третира общочовешки мотиви и проблеми. Книгата е ясновидско предусещане, прозрение за пагубните последици от прекъснатата връзка с природата. Йовков долови тази тенденция още в нейния зародиш, тогава, когато малцина си даваха сметка за посоката на бъдещото развитие. Писателят предусети драмите, които предстоеха, след като човек се отчужди от майката природа, драмите на милиони хора, затворени между бетонните плочи на апартаментните си килии. Тъкмо с това предупреждение „Вечерите" и сега са актуални и съзвучни с мислите и тревогите на човека от съвременната техническа цивилизация.

Така той откри за нашата национална литература една тема със стратегическа валидност. Сборникът „Вечери в Антимовския хан" е творба на хуманист, болеещ за целия свят, за бъдещето на всички хора по земята.

Две са основополагащите начала в Йовковия творчески свят: етичното и естетичното. Като художник той принадлежи към онази група, която според класификацията на Пенчо Славейков *търси не в човека звяра, а обратното – в звяра дори търси човека.* Не случайно в разказите, драмите и романите му срещаме толкова често мотива за нравственото прераждане. И когато неговите герои са се лутали и са правили грешни стъпки в живота, това не е ставало без вътрешни терзания и драми. Тъкмо тези драми завършват в изображението на писателя най-често с морален катарзис.

Като художник Йовков винаги възлага на изкуството и морална функция – да прероди човека, да го върне към осветените от традицията норми на човешко поведение. Доверието и упованието в изначалната доброта на човека – ето позицията, от която изобразяваше действителността. В този хуманистичен патос несъмнено се съдържа упрек към съвременността, която в представите му е дисхармонична, наситена с катастрофи и размирици. Йовков търсеше нравствени

пътища за разрешаване на обществените противоречия, нравствени пътища за постигане на мечтаната социална и нравствена хармония. Поради това силата на Йовковия хуманизъм не е в социалната му ангажираност, а в категоричната му етичност.

Пръв Пенчо Славейков заговори в нашата литература за красотата като за сила, която управлява и придава смисъл на човешките постъпки и поведение. В поемата „Фрина" женското тяло и красотата стоят над законите и традициите, над божествените повели, защото тя сама по себе си е божи дар. Така че Йовков има предшественик в тази насока.

В разказа „Песента на колелетата" прославеният майстор на пеещи каруци Сали Яшар казва: „Няма по-голям дар от хубостта". Прост ковач, но изкусен майстор, той обича да размишлява. Така стига до решение да направи някакво голямо благодеяние ... *себап*. Но разни премеждия скоро му отварят очите и той се убеждава, че истинският себап са неговите пеещи каруци. „Сали уста – му казва Джапар, – каруците, дето ги правиш, себап са. Все е хубаво, като се връщаш, да те познаят вкъщи и да излязат да те посрещнат". В сътворяването на красота за хората най-после Сали Яшар открива смисъла на човешкия живот, предназначението на човека. В „Песента на колелетата" красотата се интерпретира в морално-философски план. Пръв в нашата литература обаче Йовков разкри нейната диалектическа същност: тя е една сила, в която се срещат съзиданието с разрухата, животът със смъртта, щастието със скръбта. С една дума, тя не винаги носи благо и добро на хората. В разказа „Съд" героят дава неверни показания пред съда, пленен от красотата на Мариината щерка и от спомена за нейната майка. В разказа „Албена" – вече е свързана с престъпление.

В друга обстановка, в други социални и национални условия се повтаря сцената, дето съдят Фрина. Само че в разказа на Йовков всичко е до болка познато, родно и българско. И в това се заключава едно от най-големите завоевания на неговия талант: той разработва български сюжети, рисува български типове, български отношения и същевременно от изображението му лъха общочовешко дихание.

Пространствата на Йовковия художествен свят се определят от етичното и естетичното начало. За него *добър* значи *красив* – и обратното.

В развитието си като творец Й. Йовков премина естествените етапи, които чертаеха единствено вярната посока – от националното към общочовешкото. По този начин сътвореното от българския белетрист се включва в процес, който надхвърля рамките на нашата литература, за да се съизмери с постиженията на европейската и световната художествена мисъл. След всичко казано не е трудно да се обясни интересът към творчеството на Йовков в чужбина. Библиографската статистика е категорична: с всяка измината година се прибавят нови преводи и нови страни, в които излизат негови книги. Само 9 години след като публикува първата си прозаическа творба, вече е преведен на немски език в представителния сборник – „Страната на розите" (1918), дело на Рода-Рода. Участвува с разказа „Българка", с променено от преводача заглавие „Шина", придружен с кратка биографична бележка. Две години по-късно в Талин, Естония, излиза отново същият разказ в превод на естонски от Петер Грюнефелд. Зареждат се преводи в Чехия, Съветска Русия, Италия. В Полша през 1928 г. е отпечатана и първата му самостоятелна книга – „Постолови воденици", авторизиран превод.

Началото на 30-те години е време, в което европейските и балканските страни в буквалния смисъл на думата „откриват" Йовков – Югославия, Хърватско, Румъния, Гърция, Италия. За по-малко от 5 години в Германия са издадени 5

Йовкови книги в 7 издания: „Чифликът край границата“, „Вечери в Антимовския хан“, „Жетварят“, „Земляци“ и „Боряна“. Следват издания на чешки, фламандски, сръбски, испански. След Втората световна война до 1980 г. в двадесет страни на света излизат 70 негови книги на 25 езика. Отделни творби са превеждани на 37 езика. Ще спомена само редките, без да ги изчерпвам: арабски, виетнамски, китайски, персийски, финландски, хинди,чувашки, шведски, японски и др. Проводите дават относително вярна и точна представа за проникването му в света – Европа, Азия, Америка, а чрез френски и английски – още в Африка и Австралия. Ето защо не е пресилен изводът, че след Втората световна война светът откри Йовков.

Няма да цитирам преценките на големите писателски имена за творчеството на Й. Йовков. Едва ли чрез такива преценки той, а и всеки голям творец ще утвърди името си на световен писател. А тяхното инвентиране в някои литературоведски изследвания за мен е израз на ниско национално самочувствие. Поради това ще се въздържа да цитирам думите на М. Садовяну, Иво Андрич, Луиджи Салвини и др. С едно единствено изключение. Случаят с турския професор по литература Сабри Есат Сиявушгил е от друго естество.

След като той нарича Йовков „велик човек“ и „епически поет на човечността“, след като го поставя наред и над световни разказвачи от Бокачо до Алфонс Доде, той пише: „Според моето мнение Йордан Йовков не само със своя литературен талант, но и със своя общочовешки характер е бележитост, която светът с гордост, винаги с гордост и признателност ще споменава. Би могло да се счита неоткриването му от учредителите на Нобеловата награда за сериозна неудача не за Йовков, а за самите тях. Обстоятелството, че българската литература притежава такъв духовен гигант, е цяло щастие, за което може само да се завижда“. И в заключение: „Йовков прави чест на българщината и на човечеството“.

И наистина неговото творчество е близко по дух със сътвореното от най-изтъкнатите писатели в европейската и световната литература през ония десетилетия. Той принадлежи не само на епохата, в която живя и която отрази, а много повече на всички следващи епохи, защото изобразяваше не българина, а България, не отделния човек, а човечеството.Тъкмо затова Йовков е наш и на целия свят!

Елка Константинова

ЙОВКОВ КАТО ДУХОВЕН ВОДАЧ НА БЪЛГАРИТЕ

Като всеки голям творец Й. Йовков сочи пътя за преодоляване на безпътицата в човешкия живот. Творчеството му разкрива промененото след войните съзнание на българите, които чрез страданието са осъзнали божествения си произход, греховете си и силата на разкаянието. Писателят се вслушва във вътрешните гласове на тези свои герои и в гласа на своя дух. Неговата религиозност и пророческият му талант изпълват словото му с мощна духовна енергия, която увлича и покорява възприемателя.

Изкуството му е свободно, независещо от никакви държавни и социални поръчки и от никакви конюнктурни внушения. Той е абсолютен антиконформист, осъзнал,че създаването на справедливо общество е свързано най-вече с духовна свобода и духовна човешка екзистенция. Подобно на великия руски философ Николай Бердяев[1] Йовков е убеден, че „социално-революционните движения могат да се окажат духовно реакционни" и особено опасни за хората. За него те не са достоен обект на художествено изображение.Творческите му сили са съсредоточени в разгадаване на красивите стимули в човешката душа, в откриване на вечните духовни ценности. Той чува навсякъде в човека и в красотата на природата божествения глас, който се идентифицира с неговия собствен вътрешен глас. Йовков не остава равнодушен към страданията на безпомощните в своята детинска чистота и наивност (Серафим, Другоселеца, Люцкан), но неговата религиозност и аристократизмът на неговия интелект не му позволяват да потъне във видимостта на конкретната обществена реалност; тласкат го към изобразяване на невидимото, към трудно уловимото и вечното.

В сравнение с останалите ни големи национални писатели Й. Йовков найсилно усеща хармонията на Битието и значимостта на човешкия принос в тази хармония. Чувството му за дълг към хората го заставя да им предаде чрез творчеството си своята увереност, „че красотата ще спаси света". Внушенията на писателя, съдържащи се в поведението и съдбата на неговите герои, които са подобни на Божи пратеници на нашата земя, придават на творчеството му лечебна сила. Той лекува страдащите и болните човешки души с вяра в духовността на личността, с Божието присъствие в човека. Представите му за националните добродетели, религиозните му възгледи за Бога-Човек и за християнската морална система са в основата на художествената му мисъл. За него житейският процес има божествен характер и неизбежно заставя хората да съществуват главно чрез духовните си проблеми.

Йовков одухотворява природата и извисява българската душа от позициите на християнството. За него то е най-хуманното нравствено учение на света. Той подобно на своя велик учител Достоевски би могъл да произнесе: „трябва да вярваш, че няма нищо по-прекрасно, по-дълбоко, по-симпатично, по-разумно, по-мъжествено и по-съвършено от ХРИСТА. И не само това, че няма, но с ревнива любов казвам на самия себе си, че и не би могло да има" (в писмо на Достоевски до Н. Д. Фонвизин)[2].

На Йовковата вяра в Спасителя и в Неговото безсмъртно и божествено учение се дължи лечебната сила на творчеството му.

Големият проблем в новата история на човечеството е проблемът за Христос, за Неговата Голгота, за философията и морала на учението Му. Християнството е в основата и на българската духовност, на българското културно съзнание. „БОГ И РОДИНА" е девизът на нашата интелигенция до 1944 година. Възкресявайки религиозните традиции от миналото, Й. Йовков мисли за Битието в нравствените категории на Христовото учение. За него християнството е морален кодекс и начин на преживяване на сакралното, което писателят открива в душите на героите си и в света на природата.

В духа на народното ни православие Йовков приближава Исус до живота на човеците, превръща Го в символ на съвършения човек. В повестта „Жетварят" образът на Исус е най-българският, най-съдържателният, свързан с Божията благословия над земеделския труд.

Йовковият Исус върви всред узрелите жита. „Около Него се разстила и Го обкръжава златно море, губи се и се топи в мъглявите далечини на хоризонта... Из житата блещят алени макове и синя метличина... Исус остава все пак високо над повърхността на нивите... Дрехите са без блясък, без драпировка, потъмнели и прашни, лицето е слабо, загоряло от слънцето, загрижено и скръбно, очите гледат замислено и кротко. И докато десницата е издигната и благославя, другата ръка се простира над нивите в едно движение, пълно с любов и състрадание. Исус благославяше обилния плод на земята, благославяще и края на тежкия човешки труд."

Изобразеният от Йовков български Исус е потопен в битието на трудолюбивия български земеделец. Божият Син закриля и осмисля непосилния селски труд. В този неиконописен образ на Спасителя писателят е прозрял същността на народностното ни източно православие, чуждо на мистицизма и месианизма и приближаващо Бога до народния живот. За Йовков Исус е повече Син човечески, отколкото Ипостас на Светата Троица.

От всички български белетристи Й. Йовков сякаш най-силно е повярвал в присъствието на Бога в националното ни битие. Исус от повестта „Жетварят" сякаш благославя всички Йовкови герои, които имат кураж да потърсят и намерят вътре в себе си своето спасение. Йовковият homo religiosos е свързан с труда и с природата, с българския живот и с универсални стойностни категории.

Йовковото творчество съдържа богат заряд от символи, образи и значения на човешкото съществуване, чието предназначение е да установи хармония със сакралното не само у човека, но и в целия космически ред и разум. Чувството за святост в човека и природата се излъчва в хармоничната атмосфера на разказите („Ако можеха да говорят", "Вечери в Антимовския хан"), където се въздигат ценностите на българския космос, където не само душите на героите, но и домът, ханът, кръчмата, чифликът, селото, пътят, нивата, дворът... се превръщат в одухотворени средища на интензивен трудово осмислен живот.

Йовковите религиозни представи са свързани с българския фолклор, с легендите и сказанията, с народните вярвания и обичаи, с отношението към битието и смъртта, с архаични религиозни ситуации или по-точно: с българското народно православие, в което официалното християнство е погълнало много от предхристиянското религиозно наследство.

Религиозността, която иде от езическата древност, не пречи на Йовковите селяни да имат християнски морал и поведение. Тяхната религиозност е различна от официално приетата и от тази на градското население. Тя съвсем не се свежда само до християнските форми на Христовото учение, а запазва космическата древна структура, остава по-първична разновидност на официалното източно правос-

лавие. Приемайки Христовото слово, Йовковите селяни интегрират в своята вяра космическата религия, която се е съхранила още от предисторията.

Йовков уподобява Вселената на човека. Тези уподобявания са „кодове" към различни екзистенциални ситуации, свързани с красотата, любовта, чувството за дълг, привързаността, авантюризма, смъртта („Ако можеха да говорят"). Йовковият религиозен човек е отворен към света на природата – свят също така изпълнен с божественост, както човешкият. За Йовков и неговите селяни целият космос е сакрален. Чувството за святост се излъчва от индивидуалното, социалното и космическото поведение на героите на Йовков („Вълкадин говори с Бога", „Грехът на Иван Белин"). Те откриват святостта в природата и я приемат като божествено творение, дори и като модел на човешко съществуване. Благодарение на своята „отвореност" към света те имат възможност да се самоопознаят като Божии създания. Познавайки битието на природата, на растенията и животните, те разбират по-добре и самите себе си. Именно това тяхно познание е религиозното познание; отнася се до Битието като цяло. Гледната точка на Йовков към живота като част от безкрайния космос е подобна на гледната точка на хората от архаичните общества, съхранена в древните митове и във фолклора.

Йовковата религиозност в художествените му текстове се проявява в чувството за святост, изпълващо съществена част от повествователното пространство (особено когато става дума за любов, привързаност, вярно приятелство, всеотдайност, физическа и нравствена красота).

Вярата на писателя Йовков в Бога одухотворява претворения от него свят – външния и вътрешния, видимия и невидимия. Преживявайки святостта на духовното присъствие като Божие присъствие вътре в нас и около нас, Йовков ни приобщава към представите си за Битието, за вечността, за смисъла на екзистенцията ни, за любовта и истината. Религиозното му чувство засилва и задълбочава националния и универсалния смисъл на човешките подбуди, емоции, постъпки.

Йовков ни внушава, че светът става безсмислен само за невярващия, за атеиста. Неговият художествен свят е оцветен и озвучен от откривателството на святостта, която внася божествена хармония и внушава радост и възторг от съдържателността на Битието, от дълбокия смисъл на всичко, сътворено от Всевишния. Усещането за сакралност и безсмъртие на душата спасява Йовковите герои – и най-страдащите, и най-нещастните; спасява ги от хаоса на безсмислието.

Йовков не само извисява, той и естетизира смисъла и хармонията на Всемира. Да станеш човешка личност за него означава да бъдеш религиозен. Да живееш като човешко същество за него е самò по себе си вече религиозен акт. На това, според мене, се дължи магическото очарование на Йовковата нарация.

През двадесетте и тридесетте години на миналия век, когато излизат от печат Йовковите съчинения, в българската художествена проза протичат преобразователни процеси, в които Йовков сякаш не участва, но всъщност именно той ги подтиква и философски осмисля. Без да претворява хаоса на битието и ужаса на разпадащото се съзнание (както става в марионетъчния свят на Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Владимир Поляков...), Йовков отрича следвоенната обществена параноя, противопоставяйки ѝ религиозната съдържателност на Битието и на честния земеделски труд. Достатъчно е само да сравним художествения свят на Йовков със света на Георги Райчев, който твори по същото време, за да разберем двете противоположни естетически реакции срещу промените в българския живот след войните. Георги Райчев бърка в душите на своите герои, за да извади наяве първичното, животинското, антидуховното, което ги измъчва и разяжда

подсъзнанието им, а Й. Йовков прониква в красотата на човешкия дух, в облагородената чувствителност на личността и в трагизма на земното съществуване открива източници на морално величие.

Целият живот на Йовковите селяни е мъка и страдание („Господи, колко мъка има на този свят!") – страдание, което извисява личността и облагородява характера, прави човека способен на самопожертвователни актове, на действия срещу личния интерес за благото на другите. Тази отдаденост, това милосърдие и състрадание, което провокира жестове на саможертва, е величествен копнеж за уподобяване и приближаване до Спасителя.

Йовков съзнателно избягва да пише за човешката мерзост, старае се дори да не я забелязва. За него и войната не е толкова развихряне на садистични страсти, колкото велико изпитание за духовните съпротивителни сили, за българския стоицизъм. Героите му винаги носят нещо от собствения му духовен свят. Идеите на всеки свой текст писателят уплътнява с личните си нравствени вълнения, с християнския си интелектуализъм, с окуражителните си представи за човека.

Като всеки религиозен мислител Йовков е бил самотен човек, страдащ от хорското несъвършенство и странящ от хората. Вглъбен в себе си и вслушан във вътрешния си глас е и творецът Йовков – особено чувствителен към социално слабите и житейски неоправданите (Серафим, Другоселеца, Люцкан) и към разкаялите се грешници (Индже, Шибил, Златил, Гроздан). И добродетелните, и разкаялите се за греховете си Йовкови герои се развиват или коренно се променят под нечие въздействие – както става в народните приказки за добрия юнак, за орисаната царска дъщеря, за омагьосаната красавица, за тримата братя и златната ябълка...

Йовков не пише за отделни изолирани случки и хора – сякаш не иска да си представи самотни личности и изолирани страдалци. Неговите герои са най-често общителни като Боряна, която, общувайки със всички от семейството на Златил, успява да ги излекува и промени (както се случва в народните приказки за работливата мома, за златното момиче, което грее като слънце и притежава лечебна сила).

За Йовков светът е единство от зависимости и взаимоотношения, етично и естетическо многообразие, сътворено свише. Често формата на краткия разказ става за писателя недостатъчна да погълне сложните взаимоотношения в природния и човешкия космос и му се налага да разгърне повествованието си в цикъл разкази като преход към епическото наративно пространство. Външният и вътрешният човешки космос винаги са озарени от висш промисъл.

Героите му имат свои прототипове в националния живот, но винаги са универсализирани, претворени от автора с разширени и усложнени психики, с общочовешки функции в нарацията. Те са по-рядко раздвоени между добро и зло, между красота и греховност (Албена, Златил, Гроздан, Индже), по-често са цялостни в своята одухотвореност и душевна хармоничност: селяни, ратаи, собственици, кръчмари, каруцари, занаятчии, пъдари, чорбаджии, кметове... Живеят всред красива природа, общуват с равнините простори или с височината на планинските върхове, не обичат затворените пространства на домовете си (Боряна най-често излиза на чердака), много пътуват по безкрайни бели пътища, разнасяйки своята облагородяваща другите чувствителност и състрадателност. Превръщат се неусетно от конкретни въплъщения на българския характер в знаци на религиозни идеи.

Хората на Й. Йовков са понякога твърде странни, чудаци, несретници, скитници (Аго, Люцкан, Серафим). Този тип герои нарушават приетите от общество-

то норми на нормално поведение, държат се странно, неразумно и околните ги възприемат като безумци. Всъщност те въплъщават идеите на религиозния романтик Йовков, който не се съмнява, че именно такива са най-съвършените човешки екземпляри (подобно на юродивите от руската литература).

„Свестните у нас считат за луди" – казва Христо Ботев и Йовков потвърждава това убеждение. И за него безразсъдството, провокирано от съзнателно пренебрегване на личния интерес, е духовна категория, чийто архетип е животът на Христос. Този възглед, че безумието е по-висше състояние на напълно освободената човешка личност, се споделя от редица европейски модернисти – последователи на Дарвиновата теория за биологичната еволюция на човека. Но за Йовков подобни чудаци и добродушни наивници са Божиите пратеници на нашата грешна от много разум и практицизъм земя. За такива като тях и за разкаялите се грешници Христос поема пътя към Голгота.

Душевната хармония на Йовковите герои се дължи на разбирането им за Христовото присъствие в тях и в природата. Стоил, чичо Митуш, Вълкадин, Сали Яшар... живеят, трудят се, творят със съзнанието за това присъствие и излъчват светлина и добронамереност, милосърдие и доброта. Животът им е осветен от Христовата вяра и им възвръща самочувствието на духовен и културен народ.

Героите на Йовков не са създадени извън времето и пространството, не са антиисторически; рожби са на националния живот и на народните сказания и легенди. В тях освен универсални идеи е въплътена носталгия по безвъзвратно отминалата патриархалност. Те не са свързани с обществено-икономически, нито с политически събития, а с представи за човешка добродетелност и религиозност. В тях рефлектират Йовковите възгледи за човека, създаден по образ и подобие Божие, и за патриархалната нравствена система като благословена от Бога. Съзнанието за божественя произход на Всемира заставя Йовковите селяни да ценят живота и да се самоуважават. Писателят ги извисява от позициите на Христовото учение.

Неговите художествени типове съдържат най-мащабната универсализация, която съществува дотогава в българската проза; те прераства в символи и митове, надраства националната и историческата си характеристика. Йовков създава мита за Исус Христос като архетип на човечност и като Спасител на човечеството (в повестта „Жетварят"), мита за красивата жена (Сарандовица, Василена, Боряна, Рада), мита за грешната красавица (Албена, Женда), мита за твореца (Сали Яшар), за влюбения хайдутин (Шибил), за разкаялия се грешник (Инджe, Гроздан)... Митът у Йовков е естетическа категория, близка до символа и допълваща националната и историческата представа за българина – такъв, какъвто писателят иска той да бъде, какъвто го съгворява във въображението си.

Йовковото изкуство е напълно свободно и независимо от каквито и да било държавни и социални поръчки. Йовков е антиконформист, осъзнал, че създаването на справедливо общество е свързано с духовната свобода и с достойнството на човека. Подобно на своя руски учител-философ Николай Бердяев не се поддава на социално-революционните движения и на тяхното политическо и идеологическо въздействие. Творческият му аристократизъм също му помага в пренебрегването на описания на революционни актове и политически организирани въстания (например Септемврийското въстание от 1923 г. е почти елиминирано в романа „Чифликът край границата).

Творческата мисия на Йовков е да облагородява и извисява националния характер, а не да търси неговата автентичност в историята и в съвременния обществен живот. Йовков вярва, че българската интелигенция винаги ще се бори за

усъвършенстване на националния характер и за подобряване духовния климат на България. Тази Йовкова вяра, стимулирана от неговата религиозност, днес на нас най-много ни липсва.

„Къде са нашите днешни духовни водачи?“ Всеки контакт с Йовковото творчество поставя отново в съвременността този най-болезнен български духовен проблем.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Н. БЕРДЯЕВ. „Кризата на интелекта и мисията на интелигенцията.“ – Съвременник, 1990, № 3, с. 1–17.

[2] Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. Полное собр. соч. в 30 т., Ленинград, 1972-1990. Т. 29, с. 273.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

БАН
БИБЛИОТЕКА

Бистра Ганчева

СВОЕТО СПОРЕД ЧУЖДОТО И СВОЕТО БЕЗ ЧУЖДОТО В ТВОРЧЕСТВОТО НА Й. ЙОВКОВ

Още с първите си стъпки като белетрист Й. Йовков въвежда съществени новости в утвърдени и традиционни вече теми на новата българска литература – като например темата за войната. В сравнение с Вазовата лирика, създавана по същото време, той сменя *цялостната перспектива* към военната действителност. Неговата проза може да погледне воюващите „отстрани", без каквото и да било пристрастие към своето пред чуждото. Дори си позволява, „пресичайки фронтовата линия", да се прехвърли върху терена на противниците, да (си) ги представи със собствените им стимули, цели, духовни енергии – с което да предизвика и симпатии към „врага".

Висок пример – „При езерото Туркойа".

Обърнатата перспектива заявява за себе си още в началото:

*Всеки, който е участвал в някое сражение, знае, че определено и ясно се знае само това, което става откъм собствената страна. Другата половина от картината – действията на неприятеля ... показват само едно лице, а всичко друго се губи в тайна. И колко е голямо любопитството към тия, присъствието на които постоянно те занимава и гнети, как искаш да научиш нещо за тях ... да видиш самите хора, физиономиите, кои са те, какви са, какво са преживели те в същото време там, откъм другата страна (1, 365).**

Извежда се и главният герой – водачът на противниците, полковник Жабдоров, *суров и строг, но извънредно смел и храбър човек,* поставил си непосилната задача да възобнови казашката военна слава. Невероятната победа на българите, предизвикала неудържимо ликуване, безспорно е най-свелата точка сред напрегнатите събития. Но тя има и друга, противоположна роля – на контрастен фон спрямо трагичния образ на Жабдоров, фокусирал вниманието на повествователя дори след гибелта си:

На едно място се отделяше по-плътна група, тя се движи бавно, вижда се, че тия хора са заети не толкова с грижата за себе си, а с нещо друго. Падаха коне, падаха ездачи, групата се топеше, но все оставаше в нея едно ядро, което продължаваше тежката си и грижлива работа ... Полковник Жабдоров, който сам водеше тази атака, беше убит. По стар и строго пазен обичай казаците отнасяха трупа на своя атаман.

Недостатъчно е да се говори за толерантност – налице е *солидарност* към загубилия. Посмъртната грижа за атамана е най-високопоставеният в нравствено отношение епизод, изцяло независим от съотношението „свой – враг".

Съчувствие – по-точно е да се каже съучастие – към победените е налице и ако те „не го заслужават". В началото на „Триумф" противниците са тъкмо таки-

* Цитатите от Йовков са по изданието – Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в шест тома. С. 1970–1973.

ва – самонадеяни и надменно неопитни. Светкавичната българска атака може да се възприеме като „навременно наказание“ за тях. Но вместо „заслужено унизен“, чуждият офицер е по своему въздигнат:

Лицето му е бледно, униформата намачкана и накъсана. Нещастията възраждат душите и правят най-обикновените умове способни на ясновидство: тоя пленник забравяше собствената си участ и виждаше друга и по-страшна гибел. Блясъкът от пожара огряваше лицето му: той плачеше.

Съчувствената почит към сражения неприятел не намалява и не обезценява ликуването от победата. Без да отрича заглавието си, „Триумф“ „забравя“ към финала си за него.

Нравствената сетивност е така усъвършенствана, че и в армията на „вековния поробител“ може да се види

една мъжествена твърдост, един античен стоицизъм ... нещо от древната, легендарна храброст на турския войник.

За достойнствата на противника се говори без изненада и без уговорки. Повествователят не ги „открива“ и още по-малко се изненадва от тях – а просто ги приема по силата на старата истина, че всички сме хора. Истина, която военните правила са длъжни да забравят, а изкуството е свободно да припомни. Но то встъпва в правата си, само ако има силата за това. Да съчетае воинската защита на отечеството с благородната надпоставеност спрямо свое и чуждо – това може да си позволи само творчество с вътрешна свобода като Йовковото.

***

Същите свидетелства за издигане над съотношението „свое – чуждо“ дават малобройните Йовкови текстове за пораженията от войните. Да припомним, че с катастрофата е свързан неосъществен замисъл за роман, в който „да разгъна нашироко и надълбоко платната на днешната ни съдба, да хвана българина за сърцето“[1].

Вместо роман, след няколко години се появява разказът „Вълкадин говори с Бога“. Макар в него да не са разгърнати „нашироко платната“, изображението е проникнало много надълбоко в националната ни съдба с някои от най-трагичните ѝ моменти. Следвоенната разруха на българския свят е показана в целия си ужас. За целта са подбрани сюжетни възли или битови ситуации, отвеждащи към самата сърцевина на традицията:

– главни герои са възрастен баща и тримата му сина – микрообраз на българската семейна общност, утвърден и от народната приказка;

– „старейшината“ на дома – Вълкадин – продължава да предизвиква ненакърнена почит: дори овдовялата му снаха, решена да иде *на второ венчило,* иска одобрението му – да ѝ *каже добра дума,* да я *напъти;*

– „времето на разказа“ започва с един от най-щастливите моменти на земеделския труд – след вършитба, когато „ден година храни“.

Но тъкмо щастливите отрязъци от традиционния живот са преобърнати в негативен план:

– тримата сина загиват в нелепа последователност – в мирно време, след като са се върнали живи и здрави от война;

– най-малкият понася и „донася“ най-голямото нещастие, „възправяйки се“ срещу фолклорния си предобраз на „третия брат“ като заслужил щастливец (със златната ябълка, „половината царство“, „царската дъщеря за жена“);

– бащата, без да губи авторитета си, губи обкръжението си – почитта на останалите живи в семейството *(какво не му приказваме, как не го раздумваме – не отваря устата си)* е като ехо от изчезнал свят.

„Труд", „земя", „ред", „хора", „деца" – основни съставки от патриархалния образ на света, са се разпаднали. Рушенето на този образ е по-страшно от гибелта на синовете – защото отнема самите основи на духовното съществуване. Безвъпросни истини, преминали неуязвими през толкова поколения, „са се превърнали във въпрос":

Кои са тез, дето създят хората и редят световните работи, кой им дава таз сила, имат ли Господ? Не са ли родени и те от майка и няма ли да умрат като всички хора?

Ударите върху установения ред поразяват същото изконно равенство, което бе помогнало на Йовковия българин „да види човека" и у неприятеля през войните. Сега новите хора, които *редят световните работи,* са зловещо непонятни – за тях патриархалният свят не знае какво да мисли.

(Дали въпросното Йовково равенство не хвърля известна светлина върху толкова коментираната нашенска неприязън към издигация се в йерархията – т.е. към „нарушаващия реда"?[2] В морален план такова виждане може да има и компрометиращи варианти от рода на „Не я да съм добре, а Унче да е зле". В света на Йовков обаче проблемът – доколкото е назован и усетен – е въздигнат също в битиен план).

Ужасеното недоумение се адресира най-високо:

Как може да става туй. Господи, как? Кой хвърля брат против брата и син против баща? Защо доброто го няма, а злото се шири? ...Защо, Господи, защо? Няма милост, няма блага дума, няма почит ... Защо в такова усилно време криеш себе си, Господи? Защо?

На пръв поглед подобни въпроси се нареждат сред известни в литературата ни богосъпротивителни пориви като Славейковия *О, спи ли Бог? О, Бог не види ли?* или Вазовия *И Господ от свода, през гъстия дим/ гледаше на всичко тих, невъзмутим.* Щеше да е така, ако не беше налице друго обстоятелство – че Вълкадиновият въпрос *Защо ...криеш...?* цитира самата Библия – 22 стих от 9 псалом:

Защо, Господи, стоиш далеч и криеш Себе Си в усилно време?

„Укорявайки" Бога, текстът всъщност възлиза към Божественото слово. Вълкадиновата скръб, безпомощност, безсилие се проектират върху екран с безначална и безкрайна перспектива.[3] Болката на героя е придобила висши измерения, житейските факти се домогват до наджитейски образ.

Липсва отговор на въпрос доколко автор и герой знаят, че се цитира[4]. Творбата обаче „знае" – и изменя мащаба на представената трагедия. „Съответствие", „проекция", „успоредица", „аналог" – различно може да се назове връзката между разказа и библейския текст. Йовковият свят, без да твърди, че намира опора, се издига до висота да не остане без опора – още един показател за новия ранг на българското, за превръщането му от „бит" в „битие".

От този нов ранг българският свят вече няма да слезе до последното слово на художника. Ще се сменят „тематични обекти", „исторически периоди", „реалистичен или легендарен подход" към материала – неизменен ще остава образът на националното, стъпило върху собствени ценностни основи.

***

Още вторият следвоенен сборник на Йовков – „Старопланински легенди" – представя българския свят „по равнение" не с какво да е, а с изконно надпоставения чужд властник.

Пример – „Най-вярната стража".

Въведена е фабулна ситуация, позната от две сцени в „Под игото" (убийството на двамата турци във воденицата и издевателствата над дядо Стойко в Алтъново): български дом е посетен от представител на иноверската власт; в дома има хубава дъщеря; гостът иска тя да почерпи; последиците от срещата са разтърсващи.

Литературознанието ни вече е посочило „вазовското" в този сюжетен конструкт:

Каква лава от патриотична чувства ... щеше да бликне от страниците на „Най-вярната стража", ако тя беше написана не от Йовков, а от Вазов! Епизод от каква драматична борба между поробени и поробители щеше да се окаже грабването на Ранка! Йовков обаче дели героите си първо на силни духом и подлеци, а после на турци и на българи.[5]

Изследователският текст – един от най-проникновените в българското йовковознание – *предполага евентуална* Вазова разработка – без да припомни *двете реални* разработки. Защото самите разработки са забравили една за друга. Въпреки фабулните сходства „Старопланински легенди" не се връщат към Вазов, не напомнят за него. Междутекстовата памет е изтрита – и причината за това е различното съполагане на българския и чуждия свят.

Посещението на татарския султан у Ранкини протича по правила, които и гостите, и домакините еднакво зачитат. Волята на Хаджи Емин да види момичето не се налага безапелационно – изразена е така, че да приеме форма на *уважен обичай (В таз къща има мома и на нея се пода да шета)*. Гостът господар като че се отказва от предимството си на властник, на човек-институция. От своя страна майката на Ранка – водещата фигура в дома-домакин, също демонстрира почит към изискванията на гостоприемството, независимо дали посетителите са господари или не *(Приличието изискваше да се приказва, за да не усетят гостите и най-малкото стеснение)*. Българското домакинство и чужденецът посетител са представени – само видимо, но много внушително – като равнопоставени. Двата срещнали се свята взаимно си спестяват израз на незачитане или подчинение. Различно от традицията е и поведението на самата девойка. Смущението ѝ под погледа на султана[6] дори не напомня ужаса на Марийка пред Емексиз Пехливан в „Под игото". Ранка е способна да погледне посетителите *с друг поглед*, с *кратки светкавици*, в които се познава смелата *порода на майката*. Очите на Хаджи Емин също се пълнят *с блясък*. „Светлинните сигнали" у двамата герои говорят за вълнение от друго естество и отдалечават мисълта за каквото и да било издевателство и принизеност.

Изобразителната стратегия продължава и в по-нататъшното развитие на действието. Заловена при опита за бягство, Ранка не е наказана – а е загърната от дрехата и вниманието на Хаджи Емин, вслушан в разказа ѝ за отвличането. В сиянието на манастирския пожар очертаните силуети на двамата главни герои окончателно прочистват – ако изобщо са останали– наслоените ни представи за робство.

Случаят не е единствен в „Старопланински легенди". Друга от тях се въздър-

жа да укори самия турски паша, пред когото са набити на кол *юнашки глави*. Бащата на един от посечените ще произнесе страховитото *Не ги познавам* освен без страх, още и без омраза, без порив за отмъщение. Събитията по своему рефлектират върху българския свят, но той *сам* направлява реакциите си – без да обвинява и без да се ужасява.

Такава трактовка не е „възражение", „отрицание", „съпротивление" срещу традицията – а е отдалечаване, изоставяне, забрава за нея. Конкретните новости са последица от цялостно новото виждане за българския свят като равноценен на другите. Затова дори ярките свидетелства за прилика не говорят за прилика.

Йовковото творчество не йерархизира и не съотнася своето и чуждото – а само ги съполага. Защото само е наситено времепространство, което може до безкрайност да се насища от нови присъствия – свои и чужди. Въпросът за съотношението им не се поставя, за да бъде решен, защото е решен, преди да бъде поставен.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 27.

[2] Да припомним С. Радев: *Българинът не обича йерархията.* – В: Строителите на съвременна България. 1910. Т. I, с. XL

[3] В една от публикациите на разказа (Златорог, XVI, 1937, № 1, с. 59) заглавието е „Дядо Вълкан говори с Бога". Роднинското название навежда на многобройните „дядовци", „байовци" и „чичовци" в литературата ни (дядо Либен, Хаджи Генчо, бае Митар пророкът, чичо Денчо, дори като по-късен вариант Бай Ганьо) и набляга върху патриархалния произход на героя. Но битийните обобщения явно не се съгласуват с елементарно битовото – оттук и премахнатото роднинско име в следващите издания.

[4] Може да се смята изключено Йовков да не познава този стих от Псалтира – една от най-използваните книги при богослужението. Неизвестно остава само дали съзнателно се позовава на него или се обръща към „остатък в паметта".

[5] И. ПАНОВА. Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. С., 1988, с. 84.

[6] Разказът често употребява званието „султан". Разбира се, още в началото се пояснява, че Хаджи Емин е само един от татарските бейове, притежавали имения в някои области в империята. Но, от друга страна, постоянната употреба на „султан" вместо „бей" подсилва позицията на Хаджи Емин, ако не като на монарх, поне като на властник, чието желание притежава и институционална сила.

Катя Янева

СЪВРЕМЕННАТА СТОЙНОСТ НА ЙОВКОВОТО НАРОДОЗНАНИЕ

Ако изречем заглавието като въпрос – има ли стойност Йовковото народознание в съвремието, можем привично да отговорим: – Да, висока!

Нещата стоят обаче доста сложно и се отнасят не само до творчеството на Йовков, та да се задълбочим в неспорния въпрос доколко писателят познава народа си и с какъв успех е пренесъл своето знание в творбите си, а до характеристиката на българското съвремие, до днешното самочувствие на българина и от какво се обуславя то, до различните страни на културния ни живот – просветата, науката, издателското дело. Така че темата далече надхвърля възможностите на литературоведските разработки, достойна е да ангажира вниманието на специалисти и прагматици извън литературата.

Йовков е достатъчно велик авторитет в народознанието, за да занимава всякакви институции в държавата ни, и то не само тези в духовните сфери. Защото духовното здраве на българина означава всичко за настоящето и бъдещето на държавата ни. Творци от ранга на Йовков са безспорно животворна сила.

(Не виждам нищо уронващо почитта към Йовков в един по-прагматичен поглед. Съвремието ни налага издирване на всички народностни опори, оползотворяване на всички, от всички времена ресурси. В изложението си по-нататък ще продължа да смесвам известни литературоведски истини и мои наблюдения с факти и предположения извън литературознанието, интересувайки се от днешния „живот“ на Йовков.)

Впечатляващи са Йовковите портрети на българина. Ще цитирам някои от тях, защото те са художествен резултат от мисленето на писателя за народа ни и са красноречиви за всекиго.

В една от ранните си работи („Жетварят“) Йовков е сътворил такава картина: пролет, разорана нива, селянин показва на сина си как се сее. „Нейко се натъкми и започна. Загледан на няколко крачки пред себе си, той крачеше широко, но отмерено и спокойно. Под всяка стъпка на левия си крак, с винаги едно и също размахване на дясната си ръка той хвърляше семето, зърната блясваха във въздуха като златна струя, след туй падаха и се губеха между буците на пръстта. И всичко туй се повтаряше все тъй правилно, със същото будно внимание, със същата съсредоточеност. Марин и слугата, малко засрамени, гледаха след Нейка и следяха всяко негово движение. Каквото и да се каже, пред тях беше стар изпитан майстор, от когото много нещо можеше да се научи.“

В същата повест намираме много различно и все пак сходно (по смисъла на темата ни) изображение; гощавка на гости от града в село Люляково и пеене на селска невеста. „Жените се понаведоха една към друга и си зашепнаха. Познаваше се, че всички подканят Жела, но тя мълчеше, очите ѝ се пълнеха със светлина, поусмихваше се, но нито се съгласяваше, нито отказваше. Но като видя, че всички я гледат, че на нея е спрял очи и големецът със златните пръстени, който стоеше до свекъра ѝ, тя стана, позамисли се, като да си припомняше нещо, скръсти смирено ръце отпред и като се обърна не точно срещу гостите, а малко настрана

и се загледа в земята, запя:

Откак се, мамо, поовчерих,
на кривак не бях заспивал,
сноши на кривак задремах,
задремах и засънувах...

Гласът ѝ беше треперлив, нерешителен, но самата песен, туй, което се разказваше в нея, скоро завладя всички и в стаята настъпи пълна тишина. Тогава Жела се съвзе, издигна гласа си, самата тя се изправи, едра, снажна, хубава, каквато си беше, пообърна се и погледна към гостите – очите ѝ светнаха изпод тънките вежди, лицето ѝ заруменя. Всички я гледаха – и гостите, и кавалджиите с кавали в ръце, и не се знаеше дали песента слушат или само нея гледат. Един от гостите се наведе до други един и за да не ги разбере селянинът, който седеше между тях, пришепна му на чужд език:

– Каква хубава жена! Като че е някоя царица, преоблечена в селски дрехи..."

Общото в двата портрета: увереността в собственото умение, наслаждението, радостта от това, което ти самият можеш и желанието да го дариш другиму – достойнството на осъзнатата и оценена от теб самия дарба. (Разбира се, в двата портрета щрихите на индивидуалното са забележими: мъжествената сдържаност у Нейко и свенливото кокетство на Жела; бащинското наставничество на Нейко и дяволитото себеизтъкване, а и угаждането на свекъра у Вълчановата снаха.)

Подобни портрети – на съзнаващи своето достойнство хора – са характерни за портретиста Йовков. Те са най-лесно забележимото доказателство за основното, което писателят намира в поведението на българина, в отношението му към околните, в самооценката му. Йовковите портрети събират в един момент изживян по своему живот на различни хора, но всички стъпили твърдо на земята. Вътрешна мощ, себеотстояване намираме и у най-кротките йовковски характери, и у греховните, и у добротворците, и у мъдреците, и у наивните души. Не само Шибил, не само Индже – и горкият Серафим, и Петър Моканина, и Вълкадин са силни, решителни, свободни в своето лично и обществено поведение. Те не се покоряват на чужда воля, те избират своя житейски път. Когато писателят въвежда своя герой в повратен завой, както е при Шибил или Индже, проявява всичките си способности на художник-психолог, за да наблюдава отвътре и отстрани превръщането у една силна душа.

Съвремието удари Йовковия българин в неговата сърцевина – в неговото чувство за достойнство. В неговото човешко и национално достойнство. В неговата увереност, че той тежи на мястото си, което и да е то, колкото и скромно да е; че е полезен на хората, на рода си; че негова воля е да стори това или друго, че е способен да промени изкорен живота си, ако е премислил досегашното си живо-туване. Казваме, че Йовков пресъздава гордия българин. Но точната дума ще да е друга – българинът у Йовков е уверения в себе си. Незагубилият силата си и в своите най-големи терзания, всред най-мъчителните за себе си въпроси.

Днешният българин е разуверен в самия себе си. И то дълбоко. Десетилетия вече той премисля своето предшестващо съществуване като народ и изводите към днешна дата нито са достатъчно ясни, нито общопризнати. Разномислието не е уталожено и по върхови моменти от близката история на народа ни, така че делата в материалната или духовната сфера да имат своята общозначима преценка, така че българинът да знае добро ли, зло ли е творил години наред, сам

или друг е виновен за бедите му, сам или друг е направил нещо полезно в земите му. Що за човек е той всъщност? Българинът се лута между самооценките си в покорство, малодушие, податливост на чужди внушения, страх, пасивност, леност, завист, злонамереност и обратните на тези качества. Той развенчава свои първенци от миналото и се подиграва с многото кандидати да бъдат първенци днес. Той изживява опиянения и изглежда затъва в покруса. Той не обича себе си. Не да се гордее – той, меко казано, не се одобрява; по-остро казано, той е отвратен от себе си (от немощната си държава – нали е негово дело, от слабите си държавници – нали са негови синове, от провала на нравствеността – нали той загубва границите между добро и зло, от все непостигнатото добро бъдеще – нали той трябваше да намери верния път и да знае как да върви по него).

А и никога българинът не е бил така силно атакуван от чужди ценности и пороци. Причината е не само чутовната откритост на света поради модерната комуникативност и не само поради обвързаността в процесите на глобализацията. А и поради ниското положение на държавата ни (бедност и зависимост). Никога българинът не е имал тази възможност и тази необходимост да се сравнява с другите. И сравнението, уви, е отчайващо. Българинът казва: не живеем като бели хора; в белите държави живеят иначе. В тези широко разпространени констатации (изречени и от значителни личности) не завистта е важното, а недоволството от себе си, съзнанието за собствена малоценност. Нека се чуем колко често изричаме: „ганьовска ни работа". Не, не е горд със себе си българинът днес! Достолепието на Йовковите герои май е стара приказка!

Останала е нейде си в тихия свят на трудолюбивите добруджански селца гордостта да имаш твърда ръка, равно да сееш, изгаснала е в жестокия недоимък добротата на Серафим, охладнял е погледът на Моканина в толкова много вражди, стопил се е меракът себап да сториш, радостта от труда угасва в безсмислието му, в отчайващата му безрезултатност. В съвремието българинът живее с мисълта, че е вървял надолу, надолу, губейки онова, прекрасното, заради което Йовков е създавал своите герои.

Времето така силно ли ни е променило? Променило ли ни е безвъзвратно?

Безпредметно ли е днес четенето на Йовков, що се отнася до действеност на неговото народознание?

Ако приемем и това, че сме крайно променени, ако приемем, че съвремието чете Йовков с почуда, с мисълта, че писателят е бил прав за онова време, за оня българин, то лекомислено е да подценим творчеството на писателя за днешната самоидентификация на българина. Още повече – пред Йовков е стоял този въпрос. Стоял е извънредно остро. На Йовковото вълнение за самосъзнанието на българина, преди всичко, дължим неговото особено отношение към Алековия „Бай Ганьо". Думите, които ще цитирам, съдържат ядовита преценка за това произведение:

„... В развитието на нашия народ то изигра една пакостна роля. Че българинът не ядял като европеец 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 европееца, да става европеец и почна да се срамува от своето, да го осмива. По този начин настъпи онова скъсване с битовото, традиционното и се извърши онова изместване в душата на българина, за което сега съжаляваме и търсим да го коригираме. Но връщането назад е трудно. Бием сега тревога, търсим наново да се свържем със себе си, защото иначе развитието здраво, далечно, творческо е невъзможно. Наистина Алеко не осмиваше народа, а неговата инте-

лигенция, която беше още полуинтелигенция. Но това не изменя пакостта: тъкмо тая интелигенция не трябваше да види в такава светлина българското, в каквато й го показа Алеко, за да не заживява още в началото на формирането си с пакостната мисъл, с която фактически заживя – че всичко българско е просташко, и че трябва да се освободим от него и да станем по-скоро европейци. По тоя път настъпи такова преклонение у интелигенцията пред чуждото и онова отдалечаване от народ, от родно и битово, за което скъсване сега съжаляваме."

Много интересни думи на мълчаливеца Йовков. Няма да защищаваме с късна дата правото на Алеко на собствен поглед към сънародниците му, нито спецификата на сатиричното изкуство. Но възмутеният Йовков засяга много важни въпроси:

– Наистина „сърцето на един народ" не се проявява в битови привички, макар те да са най-лесно видимите. От това твърдение на Йовков резонен е не подразбиращият се упрек към Алеко, че съди повърхностно за българина (в което Йовков не е прав), а излизащият наяве йовковски принцип *писателят да върви към същностното опознаване на своя народ*, към сърцето му.

– Художественото творчество оказва силно въздействие върху самосъзнанието на народа и поради това писателят е *отговорен* в каква насока тласка преценката на народа за самия себе си. Йовков казва тежки думи за въздействието на Алековия герой върху българина: „Това го парализира". И в това, мисля, Йовков е неправ, но разчетени с интерес към собственото му творчество, тези думи издават обратния стремеж на художника – чрез словото си да *насърчава самочувствието* на народа си.

– „Пакостна мисъл" и за народа ни, и за интелигенцията му е, че „всичко българско е просташко и че трябва да се освободим от него и да станем по-скоро европейци". Пак извън гнева към Алеко приемаме от Йовков неговото *ценене* на *родното* и в съпоставителен план с *чуждото*. Улесняваме се в разбирането си защо Йовков така страстно *търси* ценностите в света на българина.

Гневните думи за Алековия герой ни убеждават, че творчеството на Йовков съдържа *съзнателната амбиция* за въздействие върху самосъзнанието на българина в положителна посока. Че тя е реализирана, е отбелязвано многократно.

Става дума за днес. Днес, когато националното самочувствие е дълбоко смутено, ценностната система на българина е като след земетръс. Може ли Йовковото народопознание да ни даде оная живителна сила, каквато е искал да ни даде писателят?

Първо, ако го четяхме.

Второ, ако не се окажеше неговото знание безнадеждно овехтяло.

Дали Йовков се чете днес, е част от преголемия въпрос за интереса към словесното творчество, от следващия – за съвременния живот на класиката, и по-нататък – за присъствието на Йовков в учебните програми и... на книжния пазар. (Всичко това, естествено – извън обсега на литературознанието.)

А дали Йовков е все още авторитет с познанието си за българина? Ако се слушат множеството гласове в националното обществено пространство (а дори и извън него), гласове, които щедро и наедро дават характеристики на българина (изглежда сме в ерата на всезнайковщината, когато всеки изрича генерални оценки, без да се смущава от способностите си, от степента на осведомеността си), бихме могли да кажем: „Българинът на Йовков? – Забравете го!" Така и без да щем, и без да ни е идвало наум, окачествяваме Йовковото народознание като повърхностно. Мисля, разбира се, обратното и ще отбележа някои неща за Йовковото опознаване на българина, които говорят за дълбочинност на авторските

проникновения и съответно – за днешния авторитет на народоведа.

Своето знание за народа ни Йовков придобива естествено, без предумисъл, в протичането на собствените си дни. Поради тази естественост на живото общуване с хората от народа познанието му е предпазено от натрапливостите на предпоставените идеи – то е придобивано интензивно, разностранно и в конфликтни ситуации, носи богатството на битието. Едно преднамерено опознаване на дадени среди не би могло да се сравнява с възможностите на продължителната и неравнодушна близост. Нека кажем така: донорите на Йовковата проза са много, различни и щедри. Те са от различни родни краища, от различни български времена. Това са хората, които работят земята на Добруджа, кръстосват пътеките на Балкана – я козари, я хайдути, стопанисват някоя воденичка, коват каруци, водят кервани, мрат по фронтовете, дирят бялата лястовица... В тях се взира писателят, точно те му говорят какво е „сърцето на един народ".

Йовков познава добруджанци. Йовков познава планинци.

Йовков познава хората в мир. Познава ги в изпитанието – война.

Познава българина в съвремието си. Връща се и в легендарното минало.

Концентрира се върху света на индивида. Има постижения и в пресъздаването на общности (селото, войската).

Етнически ограничители не си поставя.

Грубо казано, суровият материал, с който работи художникът, е обемен и значителен. Добра основа за авторитетно народознание.

Освен предпоставките за опознаване на народа, които житейският път на писателя обуславя, трябва да се отбележи и друго, вече зависещо от самия творец – насоката на неговия интерес. Йовков насочва вниманието си към широките народни слоеве. Простите българи – защо да не го кажем така, без всякакво високомерие – са в обсега на изучаващия му поглед. Авторът търси ценностите на народния характер в тяхното ежедневие, в труда и забавленията им, в радостите и трагедиите. Рядко личности-изключения са център на творбите му, а когато те станат такива (Индже, Албена), писателят ги наблюдава-преценява от гледна точка на простолюдието, така че моралът на обикновения човек уточнява портрета на особената личност, а и задвижва промени у нея.

Йовковските герои, които понякога наричаме чудаци, за писателя са не отклонения от типични за българина качества, а проявления на характерни черти. Сила на художника е, че в масата на безличното откроява ярки качества на народа ни. Стоил, Никола, чичо Митуш, Моканина, Иван Белин, Сарандовица, Сали Яшар, Люцкан, Божура, Тиха, Пауна, дядо Руси, Вълкадин – това са йовковски светли образи, за които имаме впечатлението, че писателят само е свалил горния, сив пласт на обикновеността, та е блеснало, откроило се е ярко човешкото. Изводите на художника за българина са дошли не от личностите – върхове в родната история или съвремие, а от разноликото множество. Солидна основа за изводи.

Днешното ни доверие към Йовков като познавач на народа ни би могло да се подхрани и от факта, че макар Йовков да има афинитет към доброто, към прекрасното у човека, той дири ценностите в конфликтността на живота. Не изкривява истините в посока на желаното положително. Нека за пример приведем „Старопланински легенди". Сътворени в чужбина, когато би било обяснимо идеализиране на родното, писани по предания от миналото, което защо да не предполага едно синовно възвеличаване, тези легенди съдържат по същество човешки драми. Много авторска мъка от забелязаното зло, авторска проницателност за мъчителното съществуване на доброто. „Легендите" – наистина авторско прекло-

нение пред народа ни – разказват за изпитания на човещината у българина. „Шибил", „Индже", „Най-вярната стража", „Юнашки глави", „Постолови воденици", „Божура", „През чумавото"... Лични и социални трагедии. Динамичен живот. Героите на Йовков са в кипежа на добро и зло – у самите себе си, всред другите. Нищо застинало в техните образи, никакво предпоставено от автора облекчаване на съдбите им, никакво недовиждане на грешки, грехове. Индже извървява своя път от престъпления през разкаянието и добротворството до късното възмездие. Шибил натрупва разбойнически злодеяния, докато го сполетява красотата на Радината храброст и хубост, отмята се от това, което е бил до срещата с момичето, насочва се към доброто; нещастният козар от „Постолови воденици" в самия връх на любовта си извършва убийство, събирайки по волята на писателя в един момент своето човешко възвисяване в любовта и своето падение в престъплението. „Старопланински легенди" става не припомняне на достойни българи, а навлизане в отминали събития, в които човекът се проявява различно, а писателят дири характерното за своя народ.

Когато се обръща към своето съвремие, художникът Йовков, пак така жаден да открива доброто, го намира все в разнолика, конфликтна реалност. Радва му се, когато забелязва то да съществува в нещастието („Серафим"), более за него, когато усеща надеждата на хората („По жицата"), изпитва мъка от човешката тревога всред въпросите без отговор („Вълкадин говори с Бога), възхищава се от опазването на човечността в кръвопролитието на войната („Земляци"). Йовков наблюдава, изучава, обича българина в неговия истински, неизмислен живот – героите му са предпазени от всяко (и доброжелателно) съчинителство.

Във връзка с поставената тема ще отбележа, че дълбочинното познаване на народа ни се доказва и от факта, че Йовков се домогва и до такива белези на народната душевност, които са подминавани с недооценка – усетът за красотата например. Това убеждение на Йовков – че българинът, и най-простият човек на физическия труд, най-невежественият, най-затъналият в битовите низости и дребнавости, има сетива за красотата, преживява мигове на душевно възвисяване с нея – това убеждение на Йовков, проявено в работите му, влиза в пряк спор с прагматичния ни, ослепяващ за красотата днешен ден. Тук не става въпрос за самото авторово влечение към прекрасното у човека и природата – става дума, че писателят намира и изтъква това влечение, тази поразителна чувствителност и у най-невзрачните, прости, очукани от живота хора. Само сцената с изпращането на Албена е достатъчно доказателство за това как писателят вижда нещата: и справедливото възмущение, и клюката, и осъждането, и завистта – всичко замълчава пред очарованието на красотата. Хора, които имат в себе си и доброто и лошото, и ума и глупостта, и т. н. – всякакви човешки качества, се изправят пред една жена, която е нарушила моралните норми, човек е като тях, с добро и зло у себе си, но съгрешила и поради това – човек за осъждане. Но в момента на общественото порицание възсиява красотата и осъждащите стават съчувстващи. След този момент на очарование ще продължи пак селското одумване, което ще бъде и порицание, и завист, и милост, и злоба. Но в този момент на забрава пред красотата Йовков е посочил деликатността и на най-грубите души. (Ако слезнем на днешната грешна земя, ще ни се наложи да признаем, че Йовков не би простил увлеченията в пошлостта, а и би разколебал съвременни народопсихолози в обобщенията им за силния превес на прагматизма в душевността на българина, за коравосърдечие, душевна грубост и други подобни, подценяващи способността за трепет пред красотата.)

Пребиваването в света на Йовков за съвременния мислещ читател не може да

бъде пасивно възхищение от Йовковите герои, нито въжделение по вече отминали ни прадеди. За мислещия българин срещите с Йовковите герои, убедена съм, стават нелек размисъл за опазените и изгубените ценности. Активизира се сравняващата мисъл и до каквито и да било изводи да води тя, горчиви или оптимистични, този процес е извънредно полезен в себепознанието на съвременника.

Свилен Каролев

ЗА ЛЮБОВТА И СМЪРТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА Й. ЙОВКОВ

„Трябва да обичаш героя си – твърди Й. Йовков в един от разговорите си с професор Спиридон Казанджиев (1. XI. 1936 г.)[1]. Казаното е по повод на един изоставен и така и останал си неосъществен сюжет с герой – запасен офицер. По думите на Йовков тази прослойка вече е престанала да носи „оная трагична съдба", заради която той е замислял своята нова творба. Разочарован от този тип военни, напуснали призванието си да служат жертвоготовно на родината и в най-тежки и трагични дни, станали според него „политикани", Йовков не реализира замисъла си.

Любовта на писателя към неговите герои понякога изглежда странна. Парадоксално е, че герои, към които писателското му сърце не е изстинало и е осъществил замисъла си, към които изпитва очевидно пристрастие и художническата му любов не само не е секнала още в началото, а е изключително силна и трайна и след публикацията на творбата, Йовков така безжалостно обрича на смърт и страдание, на трагичен съдбовен жребий и изпитания. Няма друг български класик, който се разделя, образно казано, по такъв суров начин с мнозина от най-любимите си герои в своите творби, станали неотделима част от най-високите постижения на българската литература: Шибил и Рада, Божура, Индже и Пауна, Крайналията и Курта, Тиха и Величко, Сарандовица, Албена...

Очевидно Йовковата писателска любов към неговите герои се подчинява на своя вътрешна логика, определя се не само от етическите, но и от естетическите и изобразителните му цели.

Българската литературна наука и литературната ни критика имат безспорни постижения в изследването и изясняването на характерните за писателя мирогледни позиции, на художествения свят и непомръкващата притегателна сила на Йовковото творчество. Интересът на критици и изследователи към него е траен. Талантливи и проницателни пера са му посвещавали усилията си. Библиографията за Йовков е внушителна за сравнително краткото време, изминало от момента, в който изгрява звездата му в родната литература, до наши дни. Трудно е да си представим тълкуването и възприемането на творчеството и личността на Й. Йовков без написаното за него от Иван Мешеков и Искра Панова например, както и от други негови изследователи и критици.

Както изтъква Искра Панова[2], „крайъгълен камък" в етиката на Йовковите разкази е разкриването на качествата, на потенциала на личността на героите, на човешката им природа, а не придържането към едни или други норми на поведение, и това става в един „идеален момент" с различни варианти в творчеството на писателя. Тогава героят изявява заложеното и непроявеното, неподозираното дори у него – един миг, когато по стечение на обстоятелствата той разкрива и намира себе си, изявява някаква своя общочовешки значима нравствена ценност и оказва въздействие на хора и събития.

Такъв миг настъпва в някои от най-значимите Йовкови творби, когато при неговите герои идва (по правило – внезапно) любовта. Тя преобръща и преобра-

зява, откроява по свои закони качествата и чертите на човешката личност. Когато тя дойде, стихват, избледняват едни или се изявяват други духовни и личностни характеристики, падат задръжките пред канони и норми, определящи до този момент житейския път, взаимоотношенията и социалното положение на героите.

Шибил среща Рада и с безмилостния разбойник е свършено; преобразен от съдбовната среща с Пауна, след драматични перипетии, е животът на окървавения кърджалия Индже; преобръща се първичната циганска душа на Божура, съзряла Василчо; омагьосани, не на себе си, млади и стари мъже кръжат около хана на Сарандовица, готови на всичко – и на добро, и на лошо – заради нея, безсилни да се откъснат от властната сила, с която ги привлича и изважда на показ скритата същност на душите им; нещастен, унизен от природата и хората, частният провинциален учител Палазов се влюбва в пътуващата циркова артистка и изведнъж става свободен, чаровен и смел, скъсва с досегашното си съществуване; цял живот старият хайдутин Крайналията пази в най-святото кътче на сърцето си спомена за мига, когато Курта избира него, миг, единствен и неповторим и осветил целия му живот, дори и смъртта му...

Любовта у Йовков, когато е взаимна, прави също хората равни, тя преодолява етнически, верски и имотни различия, не принизява и поробва, а възвисява и освобождава от условностите на средата и общността. Не случайно Йовковите влюбени герои са равни по изключителната си физическа красота, подчертавана неизменно от писателя като задължителен елемент от възгледите му за любовта и личността, попаднала в доброволния ѝ плен. Любовта е светло чувство, именно чувство, а не мътна страст и похот, тя откроява прекрасното у човека, както изтъква Георги Цанев, разглеждайки я в творчеството на писателя. Той с основание подчертава, че у Йовков тя е доминираща сила в човешките отношения.[3]

Но любовта – този, да го наречем, „идеален миг", в творчеството на Й. Йовков, е синоним и на пределно концентрирания, истинския живот на героите. Всички те, попаднали под властта ѝ, въздигнати и озарени от нея, намират себе си, изявяват потенциала на личността си с несравнима с нищо от предишния им живот интензивност. Както казва Червенаков, един от епизодичните герои на Йовков в разказа „Една торба с барут", сам той за кратко ощастливен и вече отминат от омагьосващата мъжете Сарандовица: „Ние сме си минали по реда, уволнени сме. Светът е като стълба: едни се качват, други слизат." А завърналият се отнейде вече Палазов, вероятно със същата мъжка участ като него, уточнява: „Не стълба, а колело." „Нека да бъде колело" – съгласява се с него Червенаков.

Миг пълноценен живот и след това – „уволнение", достигане до върха и след това – сриване надолу, все едно по стълбата или колелото на съдбата. Тук във философската трактовка на темата за любовта, а всъщност и на темата за смисъла на човешкия живот, Й. Йовков е на висотата на класическите постижения в световната литература. В „Дванадесета нощ" например Шекспир сравнява света със „сцена", „където всички хора са актьори/ и всеки има миг, във който трябва да влезе и излезе."

Темата за любовта в творчеството на Йовков има и други измерения. Поставяйки и справяйки се с изключително майсторство с редица проблеми от етичен и естетически характер, Йовков разкрива широтата на светогледа си и дълбочината и сериозността на своята личност на творец и човек. От гледна точка на християнската религия и християнската етика мнозина от героите, осенени от любов, в творчеството на Й. Йовков не само че не са безукорни, но са направо грешници, престъпили някоя (а по-често – няколко) от десетте Божи заповеди. Някои от изследователите на Йовков са се спирали под една или друга форма на

този проблем и затова тук само ще припомня и уточня, че от гледна точка на християнския морал Рада е измамница, защото в началото участва съзнателно в плана за залавянето на Шибил. За престъпленията на самия Шибил и на Индже вече стана дума. Обхванатата от ревност Божура таи в душата си завист и омраза, ражда извънбрачно дете, а извършва и самоубийство, както и Нона, – деяния, безусловно осъдителни според християнските етически норми. Според същите критерии Сарандовица е прелъстителка и прелюбодейка, с манталитет на търговка и като такава и загива, а омагьосаните от нея мъже пиянстват, забравят дом и семейство, стрелят се и се опитват да я убият. Прелюбодейка е и Славенка от разказа с показателното заглавие „Грешница". Такива са и Женда, Албена... Курта се е любила и с петимата хайдути, които не могат да я поделят, и греховната ѝ природа проличава дори когато я отвличат от собствената ѝ сватба, а тя нехае и не показва с нищо, че страда, напротив. Тиха се опълчва против бащината си воля и в самия храм Божи обръща гръб на светостта и тайнството на венчавката...

Както свидетелства в книгата си проф. Спиридон Казанджиев, Йовков „разправя за себе си, че макар и освободен от много предразсъдъци, все пак не може да каже, че не е религиозен."[4] Разговорът между двамата се провежда на 16. IV. 1933 г., навръх Великден – най-големия празник за православните християни, което предполага пределна откровеност и истинност на споделеното от писателя, който иначе не е бил склонен да разкрива лесно и ревниво е таял от външен поглед съкровените си духовни предразположения.

Няма съмнение, че макар и да не е страдал от предразсъдъци, като всеки просветен християнин Йовков, у когото според Иван Мешеков „във всичко има пръст Божи"[5], е бил отлично запознат с повелите на християнския морал и е помнел какво пише в някои текстове на Библията – Изход, Притчи, Светото евангелие от Йоан, Първо послание на апостол Павел към Коринтяните и Послание на апостол Павел към Колосяните – за тези и други деяния, сторвани от неговите литературни герои, считани за грешни.

И въпреки всичко Йордан Йовков прощава на своите герои и им дава възможност да се изкачат до върха на „стълбата", да изживеят своя „идеален миг" на любовта от най-горната точка на „колелото" на съдбата. И такъв е той не само към българите християни, но и към представители на друг етнос и религия. Пред любовта всички негови герои са равни. Не верски или етнически ограниченост и предразсъдъци, а широта и толерантност в името на психологическата проникновеност и правда, в името на един деен хуманизъм – ето етическото верую на художника Й. Йовков. За него християнската етика е изключително важна, но не и единствена съставна част от морала му на творец и личност.

Безмилостен е той единствено към Драгота – този лъже-монах и Юда в расо, който се уповава на злото и таи към Ранка не любов, а тъмна страст, не извисяващо душата чувство, а греховна похот – нещо, което предизвиква авторовото и читателското отвращение и сурово осъждане. А на нейния похитител, поробителя, поразен от хубостта ѝ и отвлякъл я в харема си, за да му роди двама сина, и героинята, а и авторът прощават...Не е благосклонен Йовков и към Славенка и Албена и макар да не им отрежда гибел като на Женда, те ще отговарят и страдат заради греховете си – при всичката загатната симпатия към Славенка и преклонението пред хубостта на Албена. Художникът и моралистът у Йовков в неговите най-силни творби взаимно се допълват, когато целта е да се изобрази прекрасното в човешката личност или да се постигне правдива психологическа характеристика на героите.

И все пак, защо смъртта отнася озарените от любов и пръскащи наоколо си

любов Йовкови герои така рано, в разцвета на силите им, толкова скоро, след като са познали що е любов? По каква сурова логика на писателската му етика, под диктата на какви неотменими художнически цели и внушения се прощават те тъй не навреме с живота, с щастливото и свободно съществуване, защо още в силата и младостта им се прекършва техният живот? Защо Шибил и Рада – оневинени, пречистени, сюблимни в мига на своята любов, са покосени от куршумите? Защо всъщност загиват и Ромео и Жулиета, не е ли по същия начин жесток към тях и геният на Шекспир, не можеше ли да бъдат пощадени? Вероятно – да, но нямаше да са Ромео и Жулиета, както и геният на Йовков не пожали Шибил и Рада – българските Ромео и Жулиета, при цялата условност на това твърдение. (В скоби само ще спомена, че тяхната любов преодолява огромни противоборстващи сили, не по-малки от представените в трагедията на Шекспир.) Защо, подобно на невинната Офелия, изпадналата в несвяст и водена от видения Божура се хвърля във водите, а всъщност към смъртта ѝ я тласка сам авторът?

Защото в противен случай из златните страници на националната ни литература нямаше да срещнем и запомним завинаги имената на тези Йовкови герои. В краткия „идеален миг" на споходилата ги любов, когато разгръщат потенциала на своята личност и живеят истинския си живот, когато надмогват средата си и нейните ограничения, а окрилената им от чувството душа се докосва до свободата и истината на съществуването, Й. Йовков вече е постигнал естетическите и художествените си цели. Дошло е време за края. Писател с остро чувство за драматичното и етичното и в прозата си, и в драмите си, той иска да улови своите герои в този миг на откровение и пълно разкриване и не ги оставя след него да се сринат надолу по „стълбата", да бъдат захлупени от колелото на Фортуна, да ги „уволнят" от осветената сцена на живота и да ги отпратят в сумрачните ѝ прашни кулиси. Какво става там, в мрака, с герои, превърнали се в бледи сенки на собственото си „аз", него не го вълнува като художник, това решително не е негова тема, а по-скоро – потенциална територия на българския модернизъм от тези години.

Вероятно и затова, наред с други страни на неговия творчески мироглед, някои критици и изследователи не без основание смятат, че Йовков е архаичен и консервативен, изцяло потопен в миналото и странящ от съвременността, неспособен да я проумее, приеме и изобрази. А всъщност неговият косвен отговор като художник е, че той е и в миналото, и в съвременността едновременно, че в най-добрите си творби той е извън времето, защото и вечноста, към която се стреми, е извън него. Към потока на времето Йовков храни недоверие и неприязън. Може би Й. Йовков има своето основание? Та нали времето, този най-голям враг на човека, превръща пред очите му героите от три войни в „политикани", миналото величие – в жалкото настояще. Да си представим за момент Шибил, станал чорбаджийски зет, при това сродил се със своя антипод чорбаджията Велико-кехая; съществуването занапред на Божура сред своите съселяни, сама с копелето на „пиения" Василчо; адът, настъпил за Индже и Пауна и уродливия им син, в случай, че отново се съберат; Албена, мъкната по участъци, съдилища и затвори или пък завърнала се след години, състарена и погрозняла и отбягвана като чумава от отрезнелите си съселяни; заболяването и агонията на Тиха сред всеобща смърт в селото; Сарандовица и Антимовският хан – въплъщение на българското в творчеството на писателя – изтръгнати от родината и останали за десетилетия върху похитената под чужда власт родна земя; отчуждението и тормоза за цял живот пред Славенка и т. н. Тук Йовков го няма и не може да го има.

Животът на влюбените и преживели любов свои герои Йовков прекършва в

пряк и преносен смисъл тогава, когато те са в своя апогей. А това значи – по парадоксалната, но неумолима с правдивостта си логика на писателя – възхвала на прекрасното у човека, неговата ода на хуманизма.

Сила и право да постъпва така има само един голям творец. В този смисъл признанието на Й. Йовков, че писателят трябва да обича своите герои, означава също, че той може и е длъжен да ги „убива" с любов в името на представата си за художествена правда и високите си етични критерии за живота и човешката личност.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 87

[2] И. ПАНОВА. Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. С., 1988, с. 132-136

[3] Г. ЦАНЕВ. Страници от историята на българската литература. Том 3. По нови пътища. С., 1973, с. 192

[4] С. КАЗАНДЖИЕВ, пак там, с. 73

[5] И. МЕШЕКОВ. Йордан Йовков. Романтик-реалист. – В: Есета, статии, студии, рецензии. С., 1989, с. 620

Людмила Григорова

СЪКРОВЕНИЯТ СВЯТ НА ЙОВКОВИТЕ ЖЕНИ

Те твърде много се различават от представата ни за патриархалната българка. От канона, създаден от *най-българския* български художник – Майстора. От неговите моми и невести, които са така стилизирани, толкова са духовно пречистени, че напомнят образа на Богородица, умножен (в различни варианти, разбира се !) в стотиците му картини. Ако погледнете „Портрет на момиче", ако се взрете в „Жътварки", „Българска мадона" или „Кюстендилка", ще се убедите, че това наистина е така. А Йовковите жени най-малко са светици. Той успява да „съвмести" греха с красотата, а не да ги противопостави. Такова противопоставяне би било твърде банално за него. Макар че при Йовков всяко твърдение може да бъде оборено със също толкова убедителни аргументи, с колкото се и поддържа. Без да изпада в краен релативизъм, той натоварва своите персонажи с такова богато житейско съдържание, че ги превръща в *поливалентни*.

***

Йовковите жени са нравствени, защото са красиви. Една мисъл, доскоро твърде много експлоатирана от литературознанието и критиката. Остава утехата да бъде и вярна. Вярна ли е обаче? Зависи какво се влага в понятията нравственост и красота. Нравствена ли е Албена само поради това, че дори когато е арестувана, от нея лъха някаква магия и буди съчувствие не само у съседките, но и у дядо Власю – един от най-строгите ѝ съдници. Поддал се на тая магия и на „тоя поглед, който познаваше всеки мъж и който сега беше още по-хубав, защото беше натегнал от мъка..."[1] (разказът „Албена"), той не размахва патерицата си, за да я „цапароса" и неговият възглас: „Момчета, дръжте, не я давайте. Какво е селото без Албена!" всъщност е израз на диаметралната промяна в нравствената оценка на нейната простъпка. От най-строг пазител на обичайното семейно право, селският съд се превръща в най-либералния. Такава е реакцията *преди* самопризнанието на Нягул. След него везните отново се накланят във вреда на Албена и отново заедно с хулите на жените се издига патерицата на дядо Власю, но този път не за да я запази, а да я заклейми[2].

За Йовков обаче красотата има и *самостойно* значение. И не само в „Албена". Вгледайте се в разказа „Съд". Това е същият проблем. Явно той е занимавал трайно съзнанието на писателя и се е превърнал за него във възлов. В „Съд" някогашният достолепен чифликчия става лъжесвидетел. В полза на един двоен убиец – Андрея – убиеца на своя син и на Куция, чиято нива Андрея иска да ограби. И не само Токмакчията е лъжесвидетел. И Саафет молла – другият призован, лъжесвидетелства вероятно по същите причини. И както Антица – хубавицата, се е превъплътила в Нона, та всеки, който погледне дъщерята, сякаш вижда майката, така и Мариината дъщеря в „Съд", станала причина за смъртта на Рустем, носи онази прелест и онова очарование на някогашната Мария, която сега се явява като примамлив мираж на Токмакчията. Излиза, че той защищава убиеца на сина си, но *вече* заради *двете жени* – Мариината дъщеря е станала съпруга на Андрея.

Такива са и *трите* Сарандовици – три *огледални* образа на вечно прераждащата се и вечно жива Красота. Оная Красота, заради която е написан вероятно и този Шекспиров сонет:

Дано студът не покоси листата
на твоя цвят, преди да е цъфтял.
Преди да сложиш част от аромата
на розите във някой скъп кристал.
.....
Ти десет пъти тук ще съществуваш
и десет пъти ще умреш щастлив.
И с право над смъртта ще тържествуваш,
защото в някой внук ще бъдеш жив.

Ти твърде си дарен със красота,
за да умреш със другите в света.[3]
(Сонет 6)

***

За Йовков красотата и любовта са сами за себе си *норма*. Те са сякаш *отвъд* доброто и злото. „Грешна беше тая жена, но беше хубава" – тази крилата мисъл е най-лаконичният портрет на Албена, в която е синтезирана творческата позиция на автора. Ето как я интерпретира Иван Станков в книгата си „Йовковото творчество": „Грехът, греховността не е в пряка връзка с хубостта. Те не са взаимно обусловени. Красотата и доброто са различни неща, както са различни грозотата и злото. Те са понятия от различен порядък, от различни нива в ценностната скала на Йовковия свят".[4]

Йовковите жени са грешни, но не са порочни, не са лишени от човещина. Най-чувствената, най-прелъстителната жена в неговото творчество – изкусителката Женда – също изпитва понякога угризения към изоставения си болен мъж – плаче, „окайва себе си, окайва Върбана". Много се е писало за моралния патос в Йовковите произведения. Но този патос е от особен вид – той изцяло е подчинен на задачите на художника. В „Албена" (разказа и драмата), в „Съд" Йовков защищава идеята, че любовта стои над всичко и нейните закони, а понякога и капризи трябва да се уважават. И като копнеж, и като опустошаваща страст той не се уморява да я анализира във всичките ѝ нюанси, без да произнася директно никаква присъда – тази негова позиция просто се натрапва на съзнанието на читателя. Каквито и да са неговите персонажи – нравствени или не, за него те са просто човеци, хора и именно като на хора той им съчувства . Макар че Женда например загива с една не по йовковски жестока смърт: писателят се чувства длъжен да защити моралния закон, морала. С тази развръзка Йовков оставя в душите ни горчивина за разлика от други свои произведения, по повод на които Георги Цанев пише, че авторът „принадлежи към малцината писатели, чиито книги можеш да вземеш в ръка... без мъчително предчувствие, без страх, че ще бъдеш въведен в неразрешими противоречия. Не че в неговите произведения няма трагедии... Но след тях не остава смут в душата... Има нещо, което ги пречиства...; това е хуманизмът на автора..."[5]

Някои от Йовковите жени са от Багрянинското литературно потекло в „Стихни", в „Любов" и „Април" – те са жизнени и волни, те обичат „самата любов". В този смисъл Сарандовица, Албена, Женда са емблематични за Йовков. Но, от друга страна, Божура, Тиха, Рада са не по-малко емблематични за него. Обрекли

се на единствения, те са *трагични* натури в класическия смисъл на това понятие и защото осъзнават своя трагизъм. Йовков издига любовта и особено любовта-*саможертва* у жената на такъв пиедестал, че тя придобива статус на *идеал*. У циганката Божура – „витална и открита, с горещ темперамент и егоцентричен характер“[6], любовта е така изпепеляваща, че надделява дори над майчинския инстинкт: в името на любовта тя доброволно избира смъртта. Иван Мешеков пише, че Йовков се стреми да разкрие ония „мистически или предвечни сили..., които съставят вътрешния живот и съдба на героите му“ в рамките „на типа, на рода и на расата“. Тази мисъл илюстрира с поведението на Божура, която „води началото си от юди и самовили и затова в балканските усои и скали, дето ѝ е прародината, ще прояви себе си, ще се отдаде на Василча и любовта и пак там, в „светлите глъбини“ на Куков вир, ще намери смъртта си или безсмъртието си...“[7]

Трагизмът у Тиха е различен, макар че и двете жени по своя воля се обричат на смърт заради любимия (в разказа „През чумавото“ този жест е само загатнат). Мъката ѝ е скрита под маска, която трябва да внушава веселие и безгрижие. Сватбата по време на чума и цялото ѝ поведение е истинско предизвикателство и е част от съкровената ѝ драма, която се превръща в трагедия. Това обаче става ясно едва в края на разказа: главната тема – срещата на Тиха с болния от чума Величко, е синхронна с второстепенната – сватбата. Тези две линии *случайно* се пресичат, защото между тях, както отбелязва Искра Панова в монографията си „Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа“, „ няма причинно-следствена връзка, те не са причинно обусловени.“[8] „...Зад съвпадението по време – пише авторката – стои много по-дълбокото съвпадение по вътрешен трагизъм на двете паралелни ситуации.“[9]

Йовков съзнателно избягва натуралистичните детайли – той предпочита не прякото, директно назоваване, а намека, загадката, нюанса. Кулминацията в сцената на „съблазняването и отдаването“ в „Постолови воденици“ например не е пресъздадена. Пресъздаден е моментът на силното привличане и също на „замиране на преживяването“.[10] Наблюдателното око на критика Иван Мешеков е забелязало нещо много съществено за философията на Йовков-художника, която той следва неотстъпно: „рисува не отблизо, защото не трябва да бъде грубо..., а през чуждите очи, от далечина, по разказ или по думите на друго лице“. [11] И това е наистина така, защото както пише и Светлозар Игов в своята „История на българската литература 1878 – 1944“: „Йовков е романтичен дух, предрешен като реалист“.[12] В „Нечиста сила“ например Елин Пелин непрекъснато насочва вниманието на читателя върху могъщите гърди на Цековица, върху нейните „кипящи форми“, с които възпламенява мъжете. Докато Йовков съсредоточава наблюденията си върху *очите* и *смеха* на своите женски персонажи – т. е. върху душевността им. Той е създал *свой* тип за идеалната женска красота: у Рада, Нона, Сарандовица, Женда очите са черни (като цвят) и светли (като излъчване). И отвсякъде се чува звънкият им смях. Макар че този смях може да бъде и само *усмивка*.

В тези произведения любовта влиза в конфликт със самата себе си, тъй като „освен любовта предявяват своите изисквания и права и останалите житейски отношения, и вследствие на това те могат да наскърбят страстта на любовта в нейното единовластие“.[13] Според номенклатурата на Хегел можем да квалифицираме любовта у Йовковите жени именно като *романтична*. „Тя е само личното чувство на отделния субект, което се показва изпълнено... само със собствената си индивидуалност (Selbst), която иска да получи чувството обратно, отразено от една друга индивидуалност“.[14] Божура от едноименния разказ се хвърля във

водите на Куков вир, за да потърси упокой за нараненатa си душа, защото именно там за *първи* път съзира до собствения си образ отразен образа на Василчо. Той я изоставя. Нея и детето им. Но тя *не може* да го изостави. Докато Женда в любовта си към козаря Марин, в измяната си към него по-късно и в увлечението си към керванджията е завършен образ на женското непостоянство, но и на трагичната субективност (според Хегел) на романтичната любов, а може би и на женската любов *въобще*. Финалът на разказа буди реминисценции с развръзката на Мопасановия роман „Един живот" – сюжетът на „Постолови воденици" в известен смисъл е мопасановски.

Йовковите жени са сякаш дъщери на *богове*. И както Омировата Елена е еталон за хубост не само в древна Гърция, но и в целия днешен европейски свят, Албена също е еталон за красота в едно българско село. Тя е неговата гордост и неговата естетическа емблема. Това село Йовков го е оставил без име и едва ли е случайно. Защото в него се оглежда цяла България. Албена – *българската* Елена, е българската жена *въобще*. *Българката*.

Йовковите жени изгарят в пламъка на живота – като пеперуди на свещ. Единствено Сарандовица – хубава, весела, закачлива (това поведение се диктува не само от нрава, но и от търговията ѝ!), умира тъй, както е живяла – внезапно и леко. На един дъх. Мястото ѝ е заето от дъщеря ѝ – младата Сарандовица, и дните в хана продължават да текат както по-рано – с веселбите, с хорàта, с песните. Сякаш нищо не се е случило, защото нищо не се променя – кръгът се е сключил.

Патриархалният морал най-трудно прощава съпружеската измяна на жената. Славенка например остава неопростена. Що се отнася до Албена (тази от разказа), независимо от желанието на съселяните ѝ да я запазят, да съхранят тази изумителна красота, ако не завърши живота си в затвора, тя най-вероятно ще прекара част от него там. Зависи как ще присъди съдът. И дали ще отсъди според закона, който отчита правните и нравствените норми на обществото, или ще се поддаде на обаянието ѝ и ще бъде пристрастен, както троянските старейшини, след като виждат Елена:

„Нека не съдим троянци и медноколенни ахейци,
че за такава жена те отдавна понасят неволи!
Страшно прилича по свойто лице и снага на богиня!"[15]

За Йовков жената е всесилна, както е всесилна природата. Жената е самата Природа. Затова сякаш са безсмислени поученията на стария другоселец от Йовковата пиеса, който по свой път е стигнал до идеята за двойствената същност на жената – като „щастие", но и като „отрова"(Тургенев – „Първа любов"). Ето какво казва той на младия си побратим: „Жената, момче, е рай, жената е вечна мъка. Жената е рибя кост. Като ти заседне в гърлото, ще се задавиш".[16] Затова и другарите на Шибил побягват от него като от чумав, когато се уверяват, че след като среща Рада, сърцето му е размекнато – той вече не е същият Шибил.

Красотата у Йовковите жени се превръща в *мит*. Парадоксално на пръв поглед, а всъщност закономерно е, че животът им сякаш е предопределен да протече *трагично*, да не бъдат щастливи. Красотата създава повече проблеми, отколкото дарява с щастие. Красотата и любовта на Йовковите жени носят беди както на тях, така и на онези, с които са в пряко съприкосновение: Рада – Шибил, Албена – Куцар – Нягул, Женда – Върбан – керванджията, младата Сарандовица – учителя Баташки. Заради Ранка загиват двама мъже – жертва на ревност и съперничество. Курта от „Игликина поляна" също става курбан на собствената си хубост и на невъзможността за свободен избор. (По ирония на съдбата тя загива, именно

когато се мъчи да упражни правото си на свободен избор, уж дадено ѝ от посетнешния ѝ убиец).

Тези жени са *прокълнати*, но това не е декадентската представа за жената като *зло* – най-малко Йовковите жени са цветя на злото. Природата към тях е била твърде щедра – освен физически красиви, те са и душевно богати. Във връзка с това наблюдение ще се позова на Виктор Шкловски. В книгата си „Художествената проза. Размисли и разбори" по повод Толстоевите женски образи той пише: „В Ана Каренина няма нищо необикновено, но тя е надарена сякаш прекалено с всичко: тя е човек в неговата пълна същност и точно това прави любовта ѝ трагична".[17]

Йовков изгражда образа, като „омесва" така пластическите с психологическите детайли – елементите на физическия с нравствения портрет, че те са трудно разграничими, нямат самостойно значение и са функционално свързани. Та нали за Шибил Рада е именно такава „чудновата бърканица... от жена, дете и дявол", на която „всичко ѝ прилича; каже нещо – умно е, направи нещо – хубаво е!"[18] Вариант на тази мисъл се повтаря в обратен ред в „Песента на колелетата": „Каквото кажеше Шакире, беше хубаво, каквото направеше, беше добро".[19]

Красотата, женската *красота* в Йовковите произведения придобива особен, над-морален статус. Не като противопоставяне на етично и естетично, а като търсене на по-широки хоризонти за естетичното. Той го проектира в един *общочовешки* план, а не с оглед законите на патриархалната нравственост. В статията си „Индивидуалната стихия на човешкото в изображението на Йордан Йовков" Хр. Балабанова пише: „У Йовков физическата красота получава значението на духовна свобода – копнеж, неподвластна на традиционните морални норми. . . Преживяването на физическата красота като нравствена красота е немислимо без вътрешния порив към свобода (копнеж и себеотдаване едновременно), отразен в поведението на героите – хубостта на Божура, Женда, Тиха прелива в тяхната разточителна жизненост, която е и жажда за любов".[20]

***

Ако съм успяла поне донякъде да отговоря на въпроса *как* обичат Йовковите жени, ще ми се да завърша вместо със заключение, с още един въпрос, пряко свързан у Йовков с първия: „Как умират те ?" На него, според мен, има един отговор: „Тъй, както са живели". Защото смъртта им е като живота им и любовта им.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в седем тома. Т. 3, С. , 1956, с. 323

[2] Докато в пиесата Албена е единствено обект на съчувствие от страна на съселяните си – там, както пише Й. Йовков в бележка, печатана в сп. „Народен театър", I, № 3, тя „не само не е замесена в убийството, не е съучастница в него, но нито го е искала, нито го е очаквала." – В: ЙОРДАН ЙОВКОВ. Събрани съчинения в седем тома. Т. 7, С. , 1956, с. 455

[3] ШЕКСПИР. Сонети. Превел Вл. Свинтила. С. , 1956, с. 10

[4] И. СТАНКОВ. Йовковото творчество. Велико Търново, 1995, с. 109

[5] Й. ЙОВКОВ. Нови изследвания. С. , 1982, с. 5 – В: Хуманизмът на Йордан Йовков.

[6] В. ИГНАТОВ. „Божура" от Йордан Йовков". – Дарба, 1996, №7-8, с. 6

[7] И. МЕШЕКОВ. Йордан Йовков. Романтик-реалист. С. , 1947, с. 168
[8] Вж. по-подробно цит. съч. (Второ изд.) С. , 1975, с. 143-146.
[9] Пак там, с. 145
[10] И. МЕШЕКОВ. Йордан Йовков. Романтик-реалист. С. , 1947, с. 197-198.
[11] Цит. съч. , с. 197
[12] С. ИГОВ. История на българската литература. 1878 – 1944 С. , 1990, с. 386.
[13] ХЕГЕЛ. Естетика. С. Т. 1, 1967, с. 752.
[14] Пак там, с. 754.
[15] ОМИР. Илиада. Превели от старогръцки Ал. Милев и Бл. Димитрова. С. , 1976, Песен трета, с. 70-71.
[16] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в седем тома. Т. 7, С. , 1956, с. 74.
[17] В. ШКЛОВСКИ. Художествената проза. Размисли и разбори. С. , 1988, с. 454.
[18] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в седем тома. Т. 3, С. , 1956, с. 12.
[19] Пак там. Т. 2, с. 173.
[20] Й. ЙОВКОВ. 1880-1980. Нови изследвания. С. , 1982, с. 76.

Людмила Хр. Малинова

МАЙКАТА В ЙОВКОВИТЕ РАЗКАЗИ

В преобладаващо мъжкия на герои свят на Йовков жените са по-малко, но повечето от тях са ярки и запомнящи се образи. Именно те са забелязани и откроени в традиционната критическата рецепция за писателя, интерпретираща магичните му женски образи, младите, красиви и обаятелни жени като символ на вечната жена. Емблематични за неговото творчество, те са свързани със същностните му идеи за света.

Но женствеността има и друга страна – майчинството. Изображението на майката в Йовковите разкази е свързано с една особеност, характерна за творчеството му – умението на писателя да вижда и изобразява нещата от повече посоки, да внуши, че те никога не са фиксирани в един уникален и единствен смисъл, че има поне два ракурса, две страни в художественото изображение, които илюстрират поливалентността на идеите.

Вярно е, че някои от красивите Йовкови героини са и майки – Албена, Сарандовица, Василена, но при тях акцентът не е в изображението на майката.

Всъщност преди да стигне до своите изпепеляващи мъжете, поробващо и фатално красиви жени, Йовков изобразява майката. И това негово изображение носи иконописните белези на Богородица и идеята за страданието.

Майката-светица и жената-изкусителка, Богородица и Мария Магдалена – това са двете лица на изображението на женствеността в Йовковото творчество, макар вниманието на писателя да е преобладаващо насочено към младите и красиви жени.

В близост до смъртта, до обречеността – както е при война – изпъква образът на майката-светица. Йовков я рисува във военните си разкази с четката на художник-иконописец: в лика ѝ изпъква нейната бледност и тиха скръб, далечният поглед, „спрян в една убийствена мисъл", приведеността над обречения син. Съзнателно търсената стилизираност почти пряко внушава, че това е самата Богородица с ореола на светото майчинство, ореол, метафорично трансформиран в „тежката мъгла на някакъв кошмар". Тази стилизираност се забелязва в редица разкази: във виденията на офицера изпъква „бледният образ и неподвижният поглед на майката" („Паметният ден"); „някак странно разсеяна, тъжна и бледа" е майката, търсеща полка на сина си, за да го види още веднъж („Пред Одрин"); войникът от разказа „Светата нощ" си спомня погледа на своята майка, в който има „някаква кротка и тиха скръб"; „приведена и мълчалива" е тя над ранения си, умиращ син („Пирин").

Чужда на шума и суматохата, на тревожната празничност при изпращанията за фронта, чужда на всичко наоколо, майката е вгледана и вслушана в трагичните прозрения на своята душа.

Иконописният ѝ образ се фиксира и чрез отделянето ѝ като „чужда", самотна сред другите. В тъканта на текста изображението ѝ е в по-едър план или в „композиция" със своя син. Релефът още по-силно се откроява от преобладаващата статичност на образа: тя стои, погледът ѝ е „неподвижен", седи на болничното легло, приведена над ранения, мълчалива е – все щрихи, будещи една асоциация.

Съвсем директно Йовков внушава богородичната ѝ трагична извисеност: „Но като че в тая най-голяма и най-света тъга има една струя на нещо неизбежно и неотразимо велико“ („Ехо“).

Йовков търси обобщеността на нейния образ. „Но защо на всички тя се вижда тъй позната, тъй близка и добра? От угасналите, хлътнали очи, от бледното, прорязано с дълбоки бръчки лице не идеше ли скръбта и безкрайната обич на всички майки?“. Както в много други, така и във военните разкази тя е без име – само символ на мълчаливото страдание, на овладяната скръб, такава, че „дори и сълзи не идат на сухите очи“.

За разлика от овладяната, иконна скръб на войнишките майки, жената – майка и съпруга – в останалите разкази на Йовков често е разплакана. В контраст с усмихнатите и весели, познати и запомнени завинаги Йовкови женски персонажи, майката е обикновено тъжна, скръбна, покрусена. Плаче жената на негъра Ески Арап; с очи „скръбни и сякаш постоянно влажни от сълзи“ е Шакире; зловещо звучи отчаяният и плачевен вик на майката на Стефан от „Овчарова жалба“; Палазов често си мисли за разплаканите очи, с които майка му го посреща; майката на Реджеб е „все с насълзени очи“, а на Нонка – стиска очи и заплаква, като чува думите на Моканина. Още доста реалии могат да се посочат. Понякога плачът ѝ заприличва на проточена песен – майката на Мурад „като че не плачеше, а пееше“, казва писателят.

Отвеждащ към знака на страданието, Йовков продължава своите внушения за майката-светица. И това тече успоредно с изображението на неговите покоряващи грешници. Създава се обаче впечатление не за разположеност, а за синтез на две линии в един и същ образ-символ – този на женскостта, символ, който кореспондира с идеята за „консервативно вечното“ в Йовковото творчество.

Майките и съпругите обикновено нямат имена в Йовковите разкази. „Докато именуваните мъже са над 700 – пише Стефан Илчев, – жените са около 160“[1]. Съзнателно ли е това лишаване на майките от име? Според мен – не, защото то е отнемане на индивидуалността и „размиването“ ѝ в родовото. Всяка от обаятелните Йовкови жени има име: Албена, Женда, Рада, Божура, Тиха... Но те са ярки като личности и главно – с опита си да надскочат патриархално-родовото, традицията. Вписвайки се в колектива, посвещавайки се на изконно дадената ѝ роля – жената-майка губи себе си, „вгражда“ се в стените на родовата крепост.

Разбира се, това не е абсолютно правило, защото веднага се сещаме за Марга от „Най-вярната стража“ или Аничка от „Женско сърце“. Но това, според мен, не променя желанието на Йовков да типизира женските персонажи на светици-мъченици и на красиви изкусителки. Много още контрасти могат да се посочат по тази парадигма: Йовковите прелъстителки са винаги млади, а майките – стари. Даже точно определението „стара“, „старата“ е най-честият заместител на името ѝ, определение, което в някои разкази е неколкократно използвано; едните са силни, здрави, пъргави, гъвкави, а другите – болни, уморени, повехнали (жената на Сали Яшар, майката на Джапар, Няголовица, жената на Токмакчията и др.); на едните в очите свети дяволско пламъче – на другите, ако не плачат, погледът им е угаснал; едните са като ярък лъч – другите – като сянка; едните са свободни, предизвикателни и смели, в поведението им има нещо царствено, другите – преобладаващо покорни; при едните е крехка границата между красота и морал, доминира естетичното, другите – следват законите на общността, доминантата е върху етичното. И тук бих припомнила: майката от „Имане“ не казва къде е скрила парите, защото те са проклети, само нещастия са ѝ донесли; благодарна е Стефана за помощта на Дафин („Скитникът“); Аничка връща дадените от Илия пари на

децата ѝ („Женско сърце“); за малката снаха на Вълкадин е важна неговата прошка, а не обещаният подарък („Вълкадин говори с Бога“).

В майката Йовков вижда преди всичко посветеността ѝ на другите, самоотказа. Затова и нейния образ полага в сферата на сакралното. Не само това. Той сякаш предупреждава да не се посяга на този образ. Много знаци предупреждават Стефан („Кошута“) да не търси и убива кошутата, която хората свързват с Богородица: овчарчетата мълчат и вдигат рамене, не го отбраняват от кучетата, мълчат и циганите-дървари, Калистрат, козарят, го предупреждава, че това е грях, Муца Стоеничина го кълне. Всеки, който посегне срещу майчинството, родовото, е по някакъв начин възмезден: Индже казва: „Много майки съм разплакал... дойде и моят ред!“ и загива от куршума на детето си; майката на Реджеб, разбирайки за клопката, избожда с вретено окото на Витан Чауш; дядо Моско загива; истинската присъда над Иван Белин са очите на жените, гледащи издъхващата вълчица, „в които свети омраза и гняв“, плачът на баба Бяла насред стаята и нейният вопъл-молитва за убитите ѝ синове „някъде по бойните полета“, а най-вече неговото прозрение, че е нарушил „нещо вечно, неизменно и мъдро“.

Но доколко кореспондира и не противоречи ли светостта на майката със статута ѝ в патриархалния бит, в „доброто старо време“?

Йовковите разкази разкриват и един не толкова романтичен патриархален модел. Мъжката властовост е налагащо-деспотична понякога : жената на Кръстан касапина от „Последна радост“ се измъчва от неговото пиянство: „Като се върнеше в къщи, имаше или нямаше причини, той я набиваше хубаво, най-вече, защото била бездетна, изпъждаше я навън и сам се затваряше и заспиваше кралимарковски сън от цяло денонощие“; съдбата на Славенка от „Грешница“ не е много по-различна. Токмакчията изпляска няколко пъти с ръце и извиква жена си, която като му поднася кафето, „застана настрана, гледаше с насълзените си очи и чакаше да види какво щеше да прави мъжът ѝ“, който малко по-късно потъва в сладостни мисли и видения по красивата Мария; дядо Моско, подвластен на магията на хана, не реагира на писмата на жена си, която го вика да се върне, защото дъщеря им е болна, а тя работи по чуждо и също се разболява; Иван Белин не се вслушва в думите на жена си да не убива вълчицата; Минка знае, чекогато Агата е в лошо настроение, трябва „да си мълчи и да се подчинява“ – на същия този Ага, който, заблуден в ревността си, е причина тя да роди почти на пътя; Ройдювица се бои от мъжа си и знае, „че не може да се отива срещу волята му“; баба Иваница не може да убеди мъжа си да отиде да види внучето, което не е виждал, защото се оказва, че страстта му към конете е по-важна и е готов да продаде хана, за да купи коня Помпадур и т.н.

Доколко Йовков приема тези неща, се вижда от пестеливите щрихи, граничещи с комичното, от окарикатуряването на някои мъжки образи, от съзнателното принизяване: Кръстан в запиванията си вдига със зъби някой стол или маса, Агата става смешен с неговите „изобретения“ по пътя; овчарчетата се смеят на Иван Белин: „Я ни покажи как се върви на четири крака!“; нещо помпозно и комично има в увлечението на Иван Бунала към коня Помпадур и т. н. Асоциране с животно, приземяване, тленност, бездуховност – това е лицето на посегналия на майчинското, на родовото.

Иронията в Йовковите разкази почти не е свързана с изображение на женските персонажи. Сред тях например няма загубили разума си жени. „Лудостта е винаги мъж“ в Йовковото творчество – пише Инна Пелева[2].

В разказа „Съд“, който все по-често привлича погледите на литературоведите, ситуацията илюстрира също един патриархален модел, зад който прозират

надисторични неща. Токмакчията не зачита, а по-точната дума е – оскверява – и паметта на сина си, и най-съкровеното у жена си, и бащиното си чувство, и надеждите на много хора, и истината. Албена, емблематичната грешница в Йовковото творчество, признава: „Сгреших!“, но Токмакчията и не помисля дори за своя грях. Той „не само че не чувстваше никакво гризене на съвестта си – пише Йовков, – не само че не виждаше да е направил някакъв грях, но намираше, че е постъпил най-добре и че тъй е трябвало и да бъде“.

Моралистът Йовков и естетът Йовков се „пресичат“ в изобразяването на жената. Със своя религиозен консерватизъм и висш естетизъм той изобразява и Мария, и Ева. Вярно е, че везните накланят към женските персонажи със самодивския дух. Но е вярно и светото му преклонение пред майката.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] С. ИЛЧЕВ. Имена и прякори в произведенията на Йордан Йовков. – В: Йордан Йовков. 1880-1980. Нови изследвания. С., 1982 г., с. 242.

[2] И. ПЕЛЕВА. Места от конспекта. С., 2000, с. 111-112

Петко Тотев

„ЖЕТВАРЯТ“ ИЗВЪН КРИМИНАЛИСТИКАТА

Сред основните герои на „Жетварят“ е дядо Недко, иконописец. Той се бунтува – идва миг, в който не желае повече да иконописва. В бунта на дядо Недко се очертава дълбока ретроспектива. Когато иконописец демитологизира икона и я нарича – макар и в пиянски бръщеж – „цветна дъска“, прозвучават далечни отзвуци от иконоборство и богомилство, а и още по-стари отгласи на спорове възможно ли е и необходимо ли е да се изобразява божеството. Усеща се, разбира се, и възрожденско-декадентски поглед към иконата.

Дядо Недко, прочут майстор, довел непокътнати чак до началото на XX век каноните на Ерминията, рисува три жени в епикурейска фреска върху цяла стена в кръчмата на Кюню: „Под голямо дърво, на сянка, седи някакъв юнак, охранен, червендалест, със засукани мустаци. Три жени, като три самодиви, идат към него и носят коя вино, коя ядене. С ръка на единия си мустак, юнакът се усмихва, загледан не в яденето, а в самите жени, всички полуголи, развилнели от похот и безсрамие.“ (Йордан Йовков. Събрани съчинения в шест тома. Т. IV, 1977, С., 1977, с. 45-46; всички цитати по-нататък са по същото издание.)

Пред нас е първата порносензация в с. Люляково. В „Жетварят“ виждаме изобразителя между вярата и безверието, творческата волност и канона, десетте божи заповеди и всепозволеността, егоразбирането на таланта и посвещението, пълната разпасаност и възможността или невъзможността за покаяние. (Интересно е да се вметне, че Й. Йовков разработва тази проблематика между двадесетте и тридесетте години на XX век, непосредствено преди появата на телевизията по средата на тридесетте години. Бяха необходими по-малко от седем десетилетия, за да се проектира случилото се в с. Люляково върху всесветски, универсален екран.)

Фреската на дядо Недко в кръчмата на Кюню напомня с нещо лубочните картинки на Средновековието и ренесансовата живопис. Както в лубока, център на композицията е юнак, рицар, митологичен или библейски герой, прославен цар и пр. Обкръжението на героя е третирано във възрожденски стил – женските фигури са пищни, полуголи, поднесени на изгладняла сред християнския аскетизъм публика. Но има и нещо неочаквано. Поставено не в самата кръчма, а в стая за специални гости, изображението се доближава до камерно въздействие.

В „Жетварят“ порното е чиста визуалност. Същевременно кримито е разказвателно. Екшънът съдържа зачатъци за най-малко четири серии: палеж, опит за убийство, обир на черква и преображение на разбойника. Срещу тази разказвателност визуалността на порносюжета изпъква не само със своята етимология (иконопис, живопис), но и с „тайна“ наслада за отбрана публика.

Най-интересното при видеоновостта на „Жетварят“ е незабавната съпротива на жените, разбрали тутакси каква нова съблазън предлага кръчмата на Кюню. Дамите от с. Люляково не са чак дотам шокирани от нарушението на благоприличието, от разюздаността на художника... С чисто женски инстинкт те долавят надвисналата опасност мъжете да станат воайори. Без щудиране на Фройд героините на свенливия Й. Йовков веднага забелязват нещо много по-страшно от алкохолизма.

Самият художник, създал скандалната фреска, не изпитва особени вълнения. Свикнал вече да рисува дъна на каруци с героични сцени, разбрал чрез фирмопиството какво искат клиентите, дядо Недко достига до сюжета с мустакатия бабаит и трите самодиви може би чрез най-разпространения български балади-чен мотив. Както и да е, художникът не влага нито усилия, нито кой знае какво изкуство.

Спазването на образците в Ерминията може да започне да стяга душата на иконописеца. Но дали и излизането извън нормите и предписанията осигурява мечтания творчески простор? Дядо Недко в своя бунт и в покаянието си започва да прозира, че Ерминията не е само канон, че творческото безбрежие не е само свобода, че занемаряването на дарбата божия, изоставянето ѝ на произвола на съдбата неминуемо води живописта до фирмопиство и кръчмарска реклама.

Вътрешноличностният бунт в творчеството на иконописеца е успореден с между-личностните конфликти между Гроздан и Вълчан. Те изглеждат еднопосочни, ескалират и се приближават, както и творческите дилеми на дядо Недко, до пълния хаос, в който престъплението витае над всяка следваща стъпка. Вълчан не се поколебава да отнеме нивите на Гроздан, макар да знае колко това е непочтено и престъпно. Гроздан тръгва със зареден пистолет към портите на Вълчан. Но не престъплението (пре-стъпването на закон, морал, норма, канон) е в центъра на „Жетварят". В разрушителните импулси – вътрешноличностни и междуличностни – Й. Йовков долавя ± енергия и възможности за продължения и отвъд критичната точка.

Само Тачката в „Жетварят" не тръгва към покаяние, само той остава докрай под отрицателния знак. Пред нас е самата зла сила, която налива масло във всеки огън, за да лумне пожар. За Тачката се казва, че някога е обрал руски манастир, следователно става ясен първоначалният тласък да бъде осквернена църквата в с. Люляково. Тачката улучва мига на Гроздановата ярост и го повежда към оногова, когото „съд не лови". Тачката е постоянен участник, съучастник, подбудител. Но не той е в основата на сюжета. Това решение на писателя, нетрадиционно и безперспективно от гледище на десетилетията чак до края на хилядолетието, също е покаяние – собствено и заради следващи творци, „свободно" избрали рекламата, порното, кримито.

Криминогенността, заключена в триъгълника Тачката – Гроздан – дядо Недко, е обърната откъм ония ъгли, в които е възможно покаянието или поне минаването отвъд всепозволеността, възпроизвеждането на хаоса, шабаша, кървавия произвол, всеразрухата, събарянето на всичко и всички. Гроздан и дядо Недко, способни на нещо друго и в крайното си падение, са съединени в основната метафора на Й. Йовков в „Жетварят" – венеца.

Иконата на покаянието, която създава дядо Недко, се обогатява непрекъснато в прекия и преносния смисъл на думата. Чорбаджията Вълчан Дуков дарява скъп венец, който да удвои ореола на Спасителя сред зрелите жита. Гроздан като сред-нощен тат навлиза в храма и с нож откъртва венеца, самонаранявайки се. Тачката е разочарован – Вълчановият венец се оказва сребърен, само леко позлатен. След това Гроздан спасява Вълчан, изпуснал поводите на побеснелите си коне. Враго-вете тръгват по трънливия път на покаянието. Тайно, само със знанието на ста-рия поп Стефан, Гроздан купува нов венец за иконата – вече чисто златен. Най-сетне и името на поп Стефан означава венец. Този безупречен божи служител е в основата на покаянието и на дядо Недко, и на Гроздан. Очертава се дискретно различие между двама свещенослужители. За по-младия поп Дочо са казани много добри думи, но същевременно и следното: „...твърде практичен, заробен от дреб-

ни интереси и сметки" (с. 76). И най-важното: поп Дочо е обсебен от идеята, че има способ да се „доведе царството божие на земята" (с. 76). Не само посветените разбират, че тук е очертана основна пукнатина в християнството.

Народната мълва обаче отхвърля кражбата в храма и хвърля съвсем друга светлина върху венеца: „Колкото и да нямаше *пряка връзка* (к.м. – П.Т.), мнозина в селото, особено разтревожените жени, чиято суеверна страст разпалваше въображението им до последните граници, говореха, че нещо общо имаше тук между чудото с иконата и участта на Вълчана. Припомняха стари и тежки грехове на стария чорбаджия, намираха, че Бог, разгневен неведнъж от него, не иска да приеме дар от ръката на човек, посягал неведнъж на сиромашката мъка. И чудото с иконата доби ново фантастично обяснение: златният венец, подарен от Вълчана, се превърнал една нощ в трънен и бодлив венец. Той беше наранил челото на Исуса. И не крадец, а Ангел Господен снел от него тоя мъченишки венец." (с. 166)

Народното тълкуване на случилото се в храма на с. Люляково изключва всяко еднолинейно прочитане на „Жетварят". Впрочем и самото название не е еднозначно. Мислим винаги за иконата Христос сред житата, създадена от покаяната „рука Недкува". Ала *жетварят* има и друго значение – и не случайно. „В най-голямата жега по пладне чуваше се да пищи жетварят – пронизителни и остри звуци, които сякаш излизаха от нагорещена желязна струна. Целият простор тлееше и гореше като една огромна пещ. Непрекъснато един след други прозвучаваха и заглъхваха тия *металически ноти* (к.м. – П.Т.). Човек неволно мислеше, че в нетърпимата топлина навред из полетата невидими ковачи неуморно работят, бързат, коват. Суровият злак на нивите незабелязано се превръщаше в чисто злато." (с. 168).

За да разберем ролята на метала – и преди всичко на златото – в иконописта на дядо Недко и Й. Йовков, трябва внимателно да проследим всички светлини и сенки върху венеца, наричан навсякъде венец, а не ореол. Ония, които нямат търпение за последователно четене (писателят е предвидил и това), поне на финала ще почувстват чистата основна линия: „...обкръжен от лъчите на слънцето, които сплитаха около Него огромен златен венец, сред узрелите ниви пристъпваше Исус, замислен, кротък и благославящ..." (с. 182). Както се вижда, металът е изчезнал. Венецът е огромен слънчев сплит. И това вече не е рука Недкува, а рука Йорданова.

Иконописта в края на „Жетварят" едва ли може да се побере в предписанията на Ерминията. Но както сюжетът на дядо Недко, така и слънчевият венец на Й. Йовков несъмнено са християнски и същевременно интерконфесионални. Като живопис и като приложение на охрата те са интересни в още по-широки измерения.

Визуалността в „Жетварят" изобщо се отличава с много широк (може да се каже – пределен) диапазон. От иконата до порнофреската, от каноничното приложение на охрата, златния варак до светлини и вътрешни излъчвания – такава е динамиката на линията и баграта в „Жетварят". Изобразителността е полисемантична, многобагрова, с освобождение на охрата от традиционните асоциации със златото.

Народното виждане – венецът е трънен венец – допада на писателя. Приемайки само думата венец, той подготвя семантичното поле на цялото повествование за нещо отвъд престъплението и наказанието, отвъд черно-бялата графика на злото и доброто. Ангел Господен снема мъченишкия венец. Фолклорната основа на венеца, първометафора в „Жетварят", е надстроена с размисли на Й. Йовков

за християнството, великодушието, всепрощението. Борбата на злото срещу доброто ражда не само ожесточение, не само въоръжение и на доброто за самозащита, но и трънения венец на „Жетварят" – творение, недостъпно за злото, богоборчеството, всякакви мотивирани и немотивирани бунтове в името на каквото и да било. Тръненият венец снема цялата проблематика за героизацията и дегероизацията, епизацията и деепизацията, за настъплението срещу кумирите, тотемите, идолите, табутата, забраните, нормите, законите. Така е демитологизирана самата разрушителна стихия чрез хилядолетния опит на страданието.

Но у Й. Йовков тръненият венец не е просто семантична основа на *венец изобщо*. Философски, естетически, живописно, разказвателно той е линия на Космоса, Вселената, Безкрайността. Може да се каже, че в „Жетварят" се сключва линията след замаха на бунтовническата сабя в „До моето първо либе":

Там...там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец...

Движението на сабята и незнайното свиване на трънения венец вече извън злата воля на престъпник, среднощен тат, пладнешки убиец – се завъртат в единен космически ритъм на орбити, елипси, траектории. Багрите, които са подсказани от плодородната земя, злакът, слънцето, кръвта, есенната палитра, транспонирани върху безкрая на Космоса, придобиват контрасти и неуловими преходи. Светлината сякаш прониква и в най-дълбоки юдоли на преизподни, черни дупки, тунели-лабиринти.

Народното вярване, от което тръгва Й. Йовков в „Жетварят", е и обобщение на две основни разновидности чудотворни икони – едните сълзят, другите кървят. И сълзите, и кръвта могат да се видят, чудото се материализира. Рука Йорданова така изписва иконата, че тя се отдалечава не само от всякакви материални доказателства за чудо, но и от сюжета за вината, за престъплението и наказанието. Снемането на трънения венец от Ангел Господен отправя погледа към небето. И вече не се очаква вместо трънения венец да се появи някаква материална противоположност – златен ореол. Остава само небесната светлина *на кръги своя*. Вътрешното излъчване се слива със слънчевата светлина. Просветлява се сълзата, в която се оглежда цялото небе. Заблестява чисто и капката кръв с всички свои тайни на живота и смъртта.

Чрез покаяние дядо Недко рисува последната си икона. Чрез вникването във възможностите и невъзможностите за покаяние авторът на „Жетварят" очертава космическата линия като венец. Очевидно той обгръща невидимо социалните, нравствените бездни, в които материите и енергиите сменят своите знаци по Промисъл недостъпен и недостижим. Всички проблеми (включително престъплението и наказанието, покаянието и всеопрощението) остават. Всички отговорности са неотменими. Промисълът, Абсолютът е вечна загадка, тълкувана от Й. Йовков човеколюбиво.

Визуалността със своя диапазон, с неочакваните си възможности в композиция със словото („трънен венец"), с наслагването на обеми чрез полисемантизъм и полихромност – всичко това в „Жетварят" е на границата, при която писателят напуща любимия си жанр, разказа, и рискува с по-широки форми. Оказва се, че споменатата граница хронологично съвпада с начало за глобално настъпление на визуалността – нещо, което Й. Йовков не е могъл да знае.

При повестта и романа („Жетварят" всъщност има реален обем на роман) талантът на разказвача се съсредоточава не във въвеждане и кръстосване на много сюжетни линии, а се задълбочава вече постигнатият в разказа синтетизъм. Внушенията на старите Недкови икони, скъсването на техния ред с кръчмарска

порнофреска, продължението по-нататък с иконата „Жетварят“ – всичко това е постигнато не чрез разказвателност, наративност, а с въвеждане, ако може да се каже, на техниката на стопкадъра и видеомонтажа. Благодарение на тези новости още в самото начало Й. Йовков постига модерния обем на съвременния роман – 150 страници. Няма защо да се напомня какво става по-нататък с визуалността.

Невероятно чувствителен към графичната линия и баграта в разказите си, писателят в „Жетварят“ и „Чифликът край границата“ чувства нови простори в композицията, нови състояния на словото в съседство с видеометафората. Ала композиционните възможности, открити от Й. Йовков при по-широките обеми, са друга, много по-голяма тема.

Кремена Митева

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ФУНКЦИЯТА НА ИКОНАТА В ЙОВКОВАТА ПОВЕСТ „ЖЕТВАРЯТ“

През 20-те години на нашия век в художествената литература намира особено място чудодейното въздействие на изображението, най-вече на иконата. Все по това време, в следвоенната криза на ценностите, се засилва интересът към етичните послания на Новия завет и към образа на Спасителя. Например в България добива особена популярност книгата на Ернст Ренан „Животът на Исус“.

Чрез редица белетристични и поетически текстове през 20-те години нашата литература също се обръща към темата за Спасителя: „Между пустинята и живота“ (1919 г.) на Н. Райнов, „В Гетсиманската градина“ (1919 г.) на П. Тодоров, „Жетварят“ (1920 г.) на Й. Йовков, „Син Человечески“ (1923 г.) на Л. Стоянов и др. Поетически образ на лутанията на модерния човек в кръстопътното следвоенно време откриваме и в сбирки с емблематични за тогавашната културна ситуация заглавия като „Иконите спят“ (1922 г.) на Г. Милев и „Железни икони“ (1927 г.) на Ламар.

Йовковата повест „Жетварят“, писана в Добрич и Варна през 1918-1919 г. и издадена за първи път през 1920 г. от софийското книгоиздателство „Образование“, също интерпретира християнския мит за Спасителя. При работата си върху нея писателят вероятно използва свои непубликувани разкази с битова тематика, създадени в Добруджа преди войните. Въпреки че болшинството изследователи определят тази повест като маргинална в Йовковото творчество, тя е представителен текст за търсенията и духа на следвоенното време. „Жетварят“ е кръстопътна творба и за белетриста Йовков. Тя синтезира дотогавашния му писателски опит, свързвайки битовата тема с болезнените въпроси на деня, и задава основните посоки на по-нататъшното му развитие като автор: теми, мотиви, персонажи; етични, естетически и философски послания.

Стремежът на българските писатели и художници да приспособят към собствения си мироглед достиженията на модерното западноевропейско и руско изкуство е интересно представен от Йовков. Терзанията на дядо Недко – създателят на нетрадиционната икона, са проекция на творческите лутания в следвоенно време в стремежа на художниците да тръгнат по нови пътища за овладяване на тяхното изкуство.

„Жетварят“ е повест, в която значителна роля играе замислянето, създаването, тълкуването и въздействието на една икона. Селската мълва ѝ придава чудодейна сила. Иконописецът Недко рисува благославящия Христос сред узрелите жита – сюжет вън от каноните на Ерминията.[1] Поради това изображението въздейства и като икона, и като картина: „Иконата беше на Исуса Христа. Тя беше голяма, една от ония икони, които се поставят отляво и отдясно на царските двери. Такава икона поп Стефан виждаше за пръв път. Тъй, както беше изписана, тя беше пълно отклонение от всички правила и образци на черковната живопис. Исус не седеше на трон в това царствено величие, както ще седи в деня на славата си... В иконата, която гледаше поп Стефан, се виждаше съвсем друго. Два главни тона

преобладаваха тука, две големи петна преди всичко: едно *синьо* (к. м., К.М.) и едно *жълто*. Виждаше се най-напред високо и пространно небе, което се снишаваше в мътна, белезникава и прашна омара на горещ летен ден. И после – една безкрайна *жълта* равнина под това небе, равнина от узрели, готови за жетва ниви. Из тия ниви вървеше Исус. Около него се разстила и го окръжава златно море, губи се и се топи в мъглявите далечини на хоризонта. Но самата фигура на Исуса е голяма и близо. Ясно се виждат преплетените стъбла и класове, които закриват донякъде нозете му. Из житата блещят *алени* макове и *синя* метличина. Исус остава все пак високо над повърхността на нивите. Дрехите му имат типичните си бои – *червено* и *синьо*, – фигурата се познава, лицето е същото. Но няма и капка следа от това невъзмутимо спокойствие, недостъпно и дори строго, няма и тая префинена красота, както е в общоприетите икони. Дрехите са без блясък, без драпировка, потъмнели и прашни, лицето е слабо, загоряло от слънцето, загрижено и скръбно, очите гледат замислено и кротко. И докато десницата е издигната и благославя, другата ръка се простира над нивите в едно движение, пълно с любов и състрадание. Исус благославяше обилния плод на земята, благославяше и края на тежкия човешки труд."[2]

При обрисуване на иконата Йовков вероятно е имал предвид цветна илюстрована картичка от руски живописец, представяща Спасителя по подобен начин. С такава картичка Николай Райнов изразява благодарността си към Йовков за получена като подарък нова негова книга.[3]

Като се вземе предвид доста по-голямата творческа свобода на иконописците от Западна Европа, може да се предположи, че тази нехарактерна за православието иконография прониква от Запад в Русия и оттам в България. А Константин Гълъбов в списание „Огнище" сочи, че Йовков вероятно е виждал репродукция на близка по сюжет картина на немския художник Фриц фон Уде[4] (1848–1911), който често пренасял действието на религиозните си картини в тогавашното немско село.

Жана Николова-Гълъбова твърди, че писателят е признал пред Константин Гълъбов в устен разговор, че идея за иконата на дядо Недко му подсказва репродукция на картина върху пощенска картичка, но не потвърждава, че картината е точно на Фриц фон Уде, въпреки забележка в този смисъл на Гълъбов. Литературният критик обвинява Йовков, че приписва на необразования селски иконописец своята култура и мироглед. Това прави персонажа нереалистичен. От иконата на зографа лъха изтънчен символизъм и затова тя не би могла да е дело на „рука Недкува". Според Гълъбов творбата на иконописеца е по-скоро картина, пред която никой селянин не би се прекръстил.

През 30-те години на века Жана Николова-Гълъбова в устен спор с Константин Гълъбов за реалистичния характер на иконата на дядо Недко застава на страната на Йовков. Тя приема, че е възможно един неук селски зограф да види Спасителя по подобен начин, защото такава визия изхожда от българския фолклор. Тук изследователката привежда подходящ български литературен аналог на разглеждания иконографски сюжет – „Моето внуче" (Тихо Чубра) от „На Острова на блажените" (1910 г.) от Пенчо Славейков[5]:

Мое свидно дете,
Христос е жив. И често него лете
са виждали по нашенско да ходи,
когато зреят ниви хлебороди,
и с тиха ги усмивка благославя.
(К.а., Ж.Н.-Г.)

Един от руските писатели, когото Йовков особено цени – Достоевски, в романа си „Идиот“ обрисува картина, която на самия него е направила неотразимо впечатление в оригинал – “Трупът на Христос“ от Ханс Холбайн – млади. Вярно, че в „Идиот“ Достоевски цитира заглавието на нетрадиционната картина и името на автора ѝ.[6] Творческият модел обаче при руския писател и при Йовков е сходен.

При нашето тълкуване на иконата ще имаме предвид разграничението, което прави Е. Панофски[7], между иконография и иконология. Иконографията описва и класифицира образи, без да проучва произхода и значението на този материал. Иконологията пък е метод за интерпретация, иконография с тълкувателна насоченост и като такава – интегрална част от изкуствознанието. Тя се гради по-скоро на синтеза, отколкото на анализа.

В иконата на Недко единствено синият и червеният цвят от дрехите на Христос функционират съобразно иконографския канон. От гледище на иконологията цветовете в иконата могат да се разглеждат на две нива[8]:

1. Свързани с канона – червеното и синьото изразяват божествеността на Христос.

2. Несвързани с канона – аленото и синьото (алени макове и синя метличина) представят „радостта и тържеството на връзката с природата“.[9]

За повестта значещи са и двете нива.

Нетрадиционната икона на дядо Недко е главен импулс за духовното преобразяване на част от основните персонажи в „Жетварят“. Затова интересът ни към нея е обясним. Смятаме, че ключов за иконологическото тълкуване на изображението е разговорът между зографа и стария свещеник поп Стефан.[10] Според нас той е проекция на беседите между самия писател и неговия съветник по религиозните въпроси във Варна Ганчо Ст. Пашев – тогава гимназиален учител, покъсно професор в Богословския факултет и в Духовната академия, автор на учебник по християнска етика. През 1919 г. в морския град Йовков и Пашев разискват ключови епизоди от повестта: въздействието на иконата върху селяните, кражбата на венеца, духовното преображение на Гроздан. Учителят заема на писателя религиозни книги, обсъжда с него психологията на художественото творчество, българската иконописна традиция, вярата на българина в чудото, образите на свещениците в творбата и други теми.

В „Жетварят“ в разговора между иконописеца и отеца са съпоставени две гледни точки: на твореца Недко[11]/Йовков и на подготвения реципиент поп Стефан[12]/Ганчо Ст. Пашев. Тревожните въпроси на зографа към свещеника, мъчителните му съмнения за стойността и каноничността на неговата икона са израз на творческите търсения на самия белетрист, на неговите собствени болезнени питания за правдоподобността на персонажите, ситуациите и иконописното изображение в повестта. Съпоставянето на неканоничната (Недко) и каноничната (поп Стефан) гледни точки е разрешено в позитивен план. Чрез привеждане на цитати от Новия завет, представящи Христос в подобна ситуация, старият свещеник възприема новия иконографски сюжет, един вид канонизира иконата на зографа, допуска я в храма. Символичният му жест е мостът между традиционните народни религиозни представи и вариативността на интерпретациите, която предполага Новият завет.

Творческите мъки на зографа представят терзанията на всеки художник, придобиват примерен смисъл, особено в следвоенното време на ценностна криза, когато е създадена повестта. Поведението на персонажа е неканонично, както неканонична е и иконата му. Според източноправославната традиция животът на

иконописеца трябва да се покрива с живота на свещеника.[13] На зографите се приписвала висшата способност да оживяват плътта и тъй като не трябвало да злоупотребяват с тази своя способност, им се забранявало да рисуват светски сюжети.[14] С поведението си дядо Недко излиза извън тези предписания: пие, не работи, мръсно облечен е, изписва фирми, рисува доста фриволната картина в „тайната стаичка" на селската кръчма.

В „Жетварят" са противопоставени двете произведения на зографа – картината в кръчмата и иконата в църквата. Пространствата на битуване на двете изображения ценностно ги маркират – пошло и свято. Дядо Недко изминава своята творческа голгота: пътя от картината до иконата.

Иконописното изображение е материализация на преродената душа на художника. Мъчителното създаване на иконата е представено като малко чудо – от хаоса се ражда хармонията и съвършенството: „Това беше неприветливо жилище на беден човек и в същото време – работилница, в която се криеше непонятно и тънко изкуство. Всред безкрайната бъркотия на стаята иконата изглеждаше още по-хубава, по-светла и по-нова, родена сякаш из околния хаос също тъй, както слънцето се ражда от мрачините на нощта".[15] Писателят гради аналогия между човешкото изкуство и природния цикъл, търсейки смисъла на всеки един художествен акт.

Цялата си творческа енергия иконописецът влага в създаването на своята творба. Тази енергия прелива от профанното към сакралното. За да оживее изображението му, зографът губи собствените си сили, разболява се, почти се дематериализира: „Но къде беше самият иконописец? Поп Стефан го търсеше с очи и най-после можа да го намери. Свит до леглото си, дядо Недко стоеше гърбом към вратата. Сянката, която се събираше в тоя ъгъл, и закачените отгоре дрехи още повече го закриваха. Подпрял глава с двете си ръце, той унесено и неподвижно гледаше в иконата си. Не усещаше и не подозираше дори, че при него е влязъл чужд човек.

– Недко! – извика високо поп Стефан.

Сивата купчина от дрипи се раздвижи. Показа се едно лице, сухо, пръстено и жълто, и към стария свещеник се устремиха две очи, запалени и светли като въглени, блуждаещи и занесени, като у някой сомнамбул. Тия очи гледаха, но сякаш не виждаха и не познаваха".[16]

Колоритните тонове на иконата майсторът сякаш извлича от лицето си (вече обезцветено), от душата си. Той се разтваря изцяло в своята творба. Нетрадиционното иконографско изображение е внушено на дядо Недко свише. То е негово видение в момент на божествено озарение: „– Колко време се е минало тъй – не зная, не зная и какво ставаше с мене, буден ли бях, или бях задрямал. Изведнъж някаква светлина изпълни цялата стая, бледна и мътна, като бяла мъгла. Нищо не виждах в нея отпървен. Но ето след тази светлина се появи Той. И досущ тъй, както го виждаш сега. И нивите бяха тъй около него. И кротък и благ беше и тъй милостив, тъй милостив. „Утешителю! – извиках. – Господи, Исусе Христе!" Угасна светлината и Той се изгуби. Станах. Развиделяваше се. Сложих дъската и почнах да работя. Всичко вървеше спорно и леко. Ръката ми повтаряше туй, що то очите ми бяха видели..."[17]

Нека припомним, че според източноправославната традиция иконописецът в процеса на рисуване на образа на Бога се намира в състояние на „митическо единение"[18] с Него. Теодор Студит например сравнявал изображението върху иконата със съновидение, с „фантазия".[19] В този смисъл внушената на зографа от Бога нова иконография не може да бъде неканонична.

Въздействието на иконата върху персонажите е друг проблем, поставен от Йовков в „Жетварят". Близостта на новия иконографски сюжет до повседневните грижи на селяните, до вярата и надеждите им превръща иконата на дядо Недко в лек за техните души. След кражбата в църквата дори тръгва мълва за чудодейната ѝ сила. Принасяйки дарове, жените ѝ се кланят доземи. Посегателството върху иконата се приема за обругаване на самия Спасител. Защото за вярващия границата между образ и архетип нерядко се нарушава.[20]

В този смисъл в село Люляково чрез съдбата на новата икона е повторен новозаветният модел: посредством изображението Христос идва при народа, откраднатото на венеца е аналог на разпятието, а възстановяването на иконата – на възкресението. След влизането на иконата в храма доброто постепенно се връща в човешките души и всички последвали, някак сензационни, събития са резултат от въздействието на това изображение, от възстановената връзка между човека, природата и бога.

Чрез своите внушения повестта „Жетварят" на Й. Йовков отвежда към началата на християнската етика и символика. Търсеното в първата част на книгата равновесие получава своя зрим образ във видението на иконописеца Недко, запечатано в нарисуваната от него икона – благославящият Христос ходи сред житата.

Под въздействие на иконата централният персонаж в повестта Гроздан и други герои на творбата се обръщат отново към доброто, видимо се преобразяват, откриват отново своето място в социума, връщайки се към труда, и постигат душевна хармония. Повествованието се стреми към обективиране на иконното изображение – да дойде царството на Спасителя на земята. В края на произведението, когато нарушеното равновесие е отново възстановено, когато доброто и в обществен, и в личностен план все пак надделява, видението на Недко и Гроздан се сбъдва – Христос слиза сред житата и благославя тежкия човешки труд. Белетристичното село с поетично име Люляково отново става райски кът, както някога, в доброто старо време на бащите.

„Жетварят" е произведение, родено от мъчителните въпроси, които поставя войната пред всяко чувствително сърце. В повестта си Йовков не само интерпретира християнския разказ за изкуплението на Адамовия грях чрез любовта, но продължава този разказ с посланието за успокоението, което носи съзидателният труд – физически или творчески. Според произведението земната мисия на човека е трудът, а не войната.

Това е пътят, който Й. Йовков сочи за излизане от следвоенната духовна криза. Самият Исус, Вечният жетвар, благославя този труден за всекиго поотделно и за целия ни народ път.

Във връзка с разглежданата повест показателен е стихотворният отклик на някои наши творци по повод смъртта на Йовков. През 1937 г. Ангел Каралийчев[21] и Елисавета Багряна[22] създават по едно стихотворение в негова памет със заглавия „На Й. Йовков" и „Жътварят". И двамата автори изграждат асоциативната верига Йовков – Жетвар – Христос. В текста на Ангел Каралийчев писателят дори директно е представен като нов апостол:

Подир две хиляди години
ти дойде – късен проповедник –
издигна знамето Христово,
пожъна нива тежкокласа,
кръстци от снопите направи
и ги за другите остави.

Съвременниците на Йовков приемат образа на Жетваря като код за вникване в неговата личност и творчество. Дано донякъде успешно сме разчели този код и ние.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] А. ВАСИЛИЕВ. Ерминии. Технология и иконография. С., 1976.

[2] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. С., 1983, т. 4, с. 91-92.

[3] Н. РАЙНОВ. Вечното в нашата литература. С., 1941, с. 43.

[4] К. ГЪЛЪБОВ. „Жетварят" от Йордан Йовков. – Огнище, 1920, № 4, с. 124.

[5] Ж. НИКОЛОВА–ГЪЛЪБОВА. Полемиката между Йордан Йовков и Константин Гълъбов за повестта „Жетварят", или „нестинарската жарава" на критическата дейност. Към психографията на Йордан Йовков. – Сезон. Зима[98]. Тримесечно литературно списание, с. 117-118, 122-123.

[6] Л. ГРОСМАН. Ф. М. Достоевски. С., 1965, с. 403.

[7] Е. ПАНОФСКИ. Иконография и иконология. Въведение в изкуството на Ренесанса. – В: Е. ПАНОФСКИ. Смисъл и значение в изобразителното изкуство. С., 1986, с. 73-99.

[8] Р. РАДЕВ. Размисли за иконата и стенописта в българската литература. С., 1992, с. 52.

[9] Пак там.

[10] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 4, с. 91-98.

[11] Прототип на дядо Недко е вероятно Недко Тодорович (1820-1910 г.) – роден и починал в с. Жеравна. Учил рисуване в Зографския манастир (Света гора), където бил и брат му. Към 25-годишна възраст се завърнал в Жеравна. На връщане посетил Италия и останал известно време във Флоренция. В Жеравна рисувал главно икони (По: А. ВАСИЛИЕВ. Български възрожденски майстори. Живописци. Резбари. Строители. С., 1965, с. 581).

Други данни за Недко Тодорович и за зографа дядо Наум – още един възможен прототип на иконописеца от „Жетварят", може да открием в книгата на Димо Минев „Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му" (1947 г.) на с. 37-38, 232, 270-271, 299.

[12] Да припомним, че прототип на поп Стефан по признанието на Йовков е бащата на самия Ганчо Ст. Пашев.

[13] У. УСПЕНСКИ. Семиотиката на изкуството. Съчинения. Т. 1, С., 1992, с. 168.

[14] Пак там, с. 237.

[15] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 4, с. 92-93.

[16] Пак там, с.93.

[17] Пак там, с. 96.

[18] В. БЫЧКОВ. Византийская эстетика. М., 1977, с. 140.

[19] Пак там, с. 139.

[20] Пак там, с. 141

[21] А. КАРАЛИЙЧЕВ. На Йордан Йовков. – В: Йовков лист. Издава се по случай 40 дни от смъртта на Йордан Йовков. С., Хемус, 23.11.1937, с. 8

[22] Е. БАГРЯНА. Жътварят. – В: Йовков лист..., с. 3.

Йордан Дачев

ЕТНИЧЕСКИЯТ КОРЕН НА ЙОВКОВИЯ ГЕРОЙ ПЕТЪР МОКАНИНА

Разказът „По жицата“ на Й. Йовков е един от най-популярните у нас. С него разказваческото ни изкуство се нарежда до най-хуманистичните и ценностни постижения в световната литература. Обяснимо е защо наши и чуждестранни изследователи и българисти кръжат около този разказ – любопитни, заинтригувани и търсещи. Една от причините може би е, че наред с художествената му стойност той носи и една етническа загадка – името на главния герой Петър Моканина. Не един изследовател се пита и размишлява над дилемата – защо го е нарекъл Моканина, от каква народност е той, отде е дошъл в Добруджанската равнина наред с бедния селянин Гунчо (който „и на мравята път струва“), на болното му момиче Нонка и на жена му, неназована по име, с черна забрадка и развързани краища не от жегата, а от мъка, и защо към Петър писателят, тъй придирчив и прецизен при именуването на героите си, е прибавил и небългарското (според някои) определение Моканина?

Тези въпроси естествено ни отвеждат при моканите – румънско население, тясно свързано с животновъдния период от историята на Добруджа. Сам Йовков открехва пролука към тях и ни дава щрихов портрет на моканина[1]. Тук героят Медара, някогашен хергелджия в чифлика на хаджи Петра, размишлява след воден разговор с чичо Митуш – кои хергелджии са по-добри, татарите или моканите? И си отговаря: „Добри са и едните, и другите. Моканите пò траят на студа, това си е. Той, моканинът, метва на гърба си един кожух, ама кожух – отвътре вълна и отвън вълна, а отдолу под него е само по една риза“. С две думи – як, здравеняк, студоустойчив. Гърдю в „Чифликът край границата“ е представен с голям, островърх мокански калпак от черна агнешка кожа, ту нахлупен чак до ушите, ту бутнат назад, към темето, когато героят се разпали.

И тъй, кои са моканите? Къде да търсим етническите им корени?

Всички историографи, краеведи и литератори, които се докосват до темата, дават почти едни и същи отговори – моканите са овчари от Трансилвания (Седмиградско), които минават Дунава и идват със стадата си в Добруджа през XVII, XVIII, XIX в., а може би и по-рано (преди равнината да стане земеделска). Тези престои тук от половин или една година са уреждани и узаконявани със стари фермани, договори и споразумения между Портата и Австро-Унгарската империя до Първата световна война, когато Трансилвания е присъединена към румънската държава. Моканите делят добруджанската паша, като плащат „отлакие“ (тревнина), успоредно с котленските овчари, които са далеч по-многобройни и чиито стада наброяват хиляди овце. Имало е и забрани за моканите – да не идват в Добруджа (1865-1871 г.), отразени в постановления и писма на Маджарското министерство на външните работи и Портата. След освобождението на България от османско иго погледите на трансилванските овчари са насочени отново към Добруджа, а също и през годините на румънското владичество в Южна Добруджа (1919-1940 г.), макар че пашата вече е оскъдна. Те идват тук спорадично и някои дори отсядат. Атанас Попов, основател на драматичния театър „Й. Йов-

ков“ в Добрич, отбелязва в спомените си, че в с. Поряза имало едно моканско семейство. В Карасинан (Росеново) живеели две семейства на мокани, които работели в чифлика на Димитър Попов. „Виждал съм го (писателя) да разговаря с тях – си спомня Атанас Попов. – Изглежда, от тези мокани ще е научил Йовков някои румънски думи и изрази“ до 1912 г., преди да замине като легационен чиновник в Букурещ. И аз, пишещият тези редове, познавах някои мокански семейства в селата Стрелец, Змеево и другаде и съм общувал с тях до 1940 г. За присъствието на мокани в изчезналото вече село Ембие махле, съседно на Змеево, споменава и румънският изследовател В. Строеску[2]. „Това село – твърди той – е населено с мокани, дошли с овцете си отдавна“.

В историографската и краеведската литература няма разногласия по числеността съотношение на моканите и котленските овчари. Някои изследователи като А. Иширков дори си служат с метафората, че през първата половина на XIX в., когато Добруджа не е населена достатъчно и пространни полета остават необработени, представлявала „една огромна къшла“. Правени са и статистически отчети за присъствието и на едните, и на другите по каази (околии) и селища, но никъде нищо не е посочено за бита, нравите и обичаите на моканите, за тяхната нравственост и народностна същина. Тук-таме се прокрадват откъслечни бележки, че в своето мнозинство моканите са говорели освен румънски и „някакъв особен език“ (навярно унгарски). Трансилвания е гъсто населена и с унгарци, та моканите не са могли да не научат и техния език. Петър Миятев допуща, че „могат да се правят изводи за взаимоотношения между български и трансилвански стопани“ в Добруджа, но в какво се изразяват те, както той, тъй и другите изследователи мълчат. Остава да търсим сведения и догадки за тях от нови източници – от речници (румънски, унгарски и български), които открехват врата към проблема и го изясняват.

Петър Миятев, а и други изследователи заключават, че думата „мокани“, с която се именуват трансилванските овчари в Добруджа, е от румънски произход. Всички посягат към многотомния речник на съвременния румънски език, където е обяснено, че „мокан“ е всеки румънец от Трансилвания, независимо с какво се занимава. Посочени са и други смислови отсенки, които са особено важни за нашата теза. Думата иде от корена „мок“, „мокърца“ и означава мужик, човек грубоват, дебелак, простак. Румънците дори назовават „мокан“ някой свой бавноподвижен, мързелив вол.Те имат и прилагателното „моканос“ – със значение много груб, дебелашки, просташки; „мокъит“ – също прилагателно, пипкав, бавен, или „мъ мокъеск“ – туткам се, бавя се. Наречието „мокъеще“ се употребява със значение по мокански, невъзпитано. Моите впечатления от моканските семейства са ме довели до същите догадки. Моканите ми изглеждаха мудни, развлачени, простодушни, но и незлобиви хора, макар и затънали в своята простота. Цитираният вече Б. Строеску сочи твърде голям процент неграмотни мокани в с. Ембие махле. Но те общуваха добронамерено с местните българи за разлика от колонистите (регъцени) от Влашко и особено от куцовласите, дошли предимно от планината Пинд, които бяха нечистоплътни, жестоки, свадливи, безчинстваха и грабеха, което не беше присъщо на моканите.

Изхождайки навярно от тези лексикални податки, Войчех Галонзка (полски изследовател на Йовков) в разработката си „Как е сътворено литературното пространство в разказа „По жицата“ (глава от книгата му „Опитомяване на скорпионите“, 1994, Шумен) изразява становището, че моканин е „пейоративно“ определение на селянин (peior – по-лош, лат.). В лингвистичен план той доизяснява: „Който има неодобрително и отрицателно значение“, „който се употребява под-

чертано с отрицателна оценка". Тези смислови отсенки, изразени по-свободно, намират до голяма степен покритие с обясненията, които се дават в румънските речници.

Много състоятелни и нови са изследванията на Петър Добрев – историограф на древните българи. В една от дванадесетте му книги на тази тема – „Езикът на Аспаруховите и Куберови българи – речник и граматика", си служи с други източници и обосновки за произхода и значението на думата „мокани". Според него тя е старинно, необяснено название на румънци. Обосновава се със срещаната в ареала на кавказките българи дума „мука" (мукъа) със значение съсед. От нея се образува прилагателното „мукъан" – съседен. Пак в Кавказ е открил епитета „мокхан" – безделник, шляещ се човек. Тези старинни примери – заключава П. Добрев – дават основание да се приеме, че „мокани" е „древно българско название на власите от съседните отвъддунавски земи."

Същата лексема под формата „mokany" се среща и в унгарския език с второ значение – невежа, прост като овчар, но означава още смел, горделив, наперен и самохвалко.

Провокиран навярно от тези негативни лексикални натрупвания, В. Галонзка допълва етическата характеристика на Петър Моканина: „човек примитивен, нечувствителен, неспособен да изпитва възвишени емоции, незабелязващ нищо извън своето най-близко обкръжение". Като търси литературното пространство в разказа „По жицата", той се задържа мислено около българо-румънската граница, където протича действието, и търси нови аргументи и от етнически характер. В метафориката на името Петър (камък, скала, канара) той долавя добавъчна етическа отсянка, в селото Манджилари, което се извеждало от румънската диалектна „mandzi" със значение знахар, вещица, пророк, от името „Nona", което значело майка „в детско-подражателен говор" (и двете думи ги няма в румънските речници). Той трупа и етнически доказателства от румънски произход и заключава, че имената Петър и Моканина „са смислово непрозрачни".

Още по-директен в разсъжденията си и присъдите за Петър Моканина е румънският историк, литературен критик и публицист Константин Велики, изследовател на културно-историческото наследство и връзките между румънския и българския народ, превел представителни творби на български класици, между които и на Й. Йовков.Той е посещавал град Добрич. По повод стогодишнината от рождението на Йовков, К. Велики изрази мнение пред голяма аудитория от наши и чужди йовкововеди, че Петър Моканина от „По жицата" е румънец.[3] Дори го нарече Petre Mocanu. Той се обоснова само и единствено с определението Моканина, без никакви други аргументи. Това бе една провокативна, преднамерена постановка, която стои далеч от литературно-историческите факти. В „По жицата", при внимателен и непредубеден прочит, диша добруджанска, българска атмосфера. На първо място стои пейзажът – шосето край Добрич, Каралезката чешма, телеграфните жици, просторите, които Йовков си представя, когато научава, че в Казанлъшко се е появила бяла лястовичка. Същото излъчване иде и от героите – Петър, Гунчо, Нонка, жената с развързана черна забрадка. Няма да се спирам за повече доводи, като например откритията на П. Добрев, който освен древнобългарския произход на думата мокани, се разпростира и върху други понятия и имена, нито на селото Кючук Ахмед, с ново име Надежда, което според Ловчо Стоянов, колега на Йовков, е действително – затънтено, изолирано в Коритенската община, Добричко, нито на червения елек на Гунчо, който го идентифицира като торлак от Делиормана (същото се отнася и за Нонка, и за майката, чийто език, мислене и поведение са български). За нас, а и за всеки непредубеден

изследовател най-силното и неопровержимо доказателство за българската етническа определеност на Петър Моканина, не като презиме, а като народност, е физическият и етическият му портрет, последователно и прецизно изведен, който стои не само далеч, а и на полюсна позиция, изяснена пределно и отчетливо в румънските речници за душевността и поведението на моканите.

Още в началото на разказа „По жицата" Моканина на Йовков се изявява като изключително наблюдателен човек, съобразителен, досетлив, прозорлив, чувствителен, състрадателен и най-вече отзивчив към болките на другите. С това влизам в несъгласие и полюсно противоречие с размишленията и доводите на В. Галонзка, който го оценява отрицателно като етичност. Аргументите са пределно ясни в самия разказ. Още докато брани непознатия селянин от кучетата, Петър Моканина отсъжда, че не е тъдявашен. Наблюдава стойката, дрехите, лицето му и разбира със съчувствие, че „всеки бял косъм" у този едър, беден, с прикърпени дрехи човек е „белег на една грижа". Докато слуша разказа на Гунчо за болното момиче, търсещо бялата лястовица за изцеление, която той не е виждал, тутакси съобразява, че може да отчае тия приневолени хора и бърза да вметне: „Пък може да има. Бял бивол, бяла мишка и бяла врана има". Трогнат, той съпровожда Гунчо до каручката и разговаря с болното момиче, загледано в лястовиците по телеграфните жици. И тук настъпва нещо изключително, Петър Моканина излъгва – една трогателна лъжа, която изхожда от дълбоко чувствителна, състрадателна душа, готова да подкрепи и утеши, да обрадва и окуражи страдащия: „Аз я видях, ще я видите и вие. Аз с очите си я видях – бяла такава, бяла." В тази задъхана тирада глаголът „виждам" е повторен в различни варианти десетина пъти – една възвишена симфония на състраданието. После, загледан след отдалечаващата се каручка, Моканина стига до потресаващо философско обобщение, станало синоним на мъката по света. Един моканин, какъвто го описват румънските езиковеди, станал прозвище, давано на мудния, мързелив вол, не е в състояние да изпита такива възвишени, хуманистични чувства.

Остава открит въпросът защо Йовков е нарекъл своя герой Моканина, в който така изразително синтезира милосърдието на добруджанеца и българина, а и своята пословична етичност като философия на художник. Знаем прецизността на Йовков при подбора на имената на героите си. „Когато се създава един художествен образ – казва той, – трябва да се намери име, което най-добре да изразява същността на лицето, да внушава най-пълно неговите духовни и физически черти." Знаем още, че когато е пишел разказа „Албена", а и едноименната драма, и чул някъде да се изговаря името „Аблена", не друг, а той – адептът на музикалността на езика, размества съгласните „бл", които нарушават благозвучието, и сътворява поетичното, пеещото име Албена, станало емблема на красотата – нравствена и физическа. Защо да не допуснем, че и Моканина, което Йовков не използва като етническо определение, а само като прозвище (присъдено на овчаря, свързан пряко или косвено с моканите в Добруджа, без да притежава техните черти), да не е очарован от благозвучието на това понятие, в което са нанизани четири гласни от всичко осем букви. Йовков не е патриотар, нито космополит, той е човеколюбец от най-висш разред, трепти като опната струна при всеки повей на страданието, независимо от народностния му първоизточник. Да си спомним само образа на падналия на бойното поле редиф в Балканската война, когото Йовков възпява като жертва на кървавите опустошения, и то, както се възторгва един турски критик, когато ръцете му още миришели на барут от бойните действия против турското попълзновение в Тракия. Повтаряме, Йовков не е националист-фанатик, а възторжен човеколюбец и естет, чужд на етнически вражди и

противоречия, влюбен и коленичащ пред доброто и красотата без предели, която да залива пространствата, да облагородява и пробратимява хората. Той не е в състояние да сътвори един идол на етническите конфликти, а само благозвучно прозвище, в което е събрал многовековната жажда за сговор, за задружен отпор на страданието, за възвишена етичност между хората, единствен плодоносен път към благополучие и щастие.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в седем тома. С., 1956. Т. 4, с. 348

[2] В. СТРОЕСКУ. Добруджа ноуа. 1927, Т. 5.

[3] КОНСТАНТИН ВЕЛИКИ. Йордан Йовков в Румъния. – В: Йордан Йовков 1880-1980. Нови изследвания. С., 1982, с. 233

Атанас Бучков

ЕМПАТИЯТА У Й. ЙОВКОВ

Не помня точно повода, но наскоро, вгледан в това наоколо, мой колега отмери тъй: „Все повече стават Еньовците в тоя живот, а Серафимовците съвсем ги няма". Вярно казано. Основания наоколо – колкото щеш. Ала си мисля сега: литературоведски инфантилен ли е бил колегата, превръщайки „хартиения човек" на Йовков в мяра за безсърдечието и добротата? Нали само „наивното четене на художествените книги смесва персонажите с живите личности"? Нали „проблемът за персонажа е преди всичко лингвистичен", т. е. „не съществува вън от думите"? Та откъде накъде тогава един „актант" ще има и такива нечисти функции: да пита живота за собственото си отсъствие в него? И то сега, „десиминационно" освободени от всякакви доктринални литературоведски предразсъдъци.

Сигурно признанието на Йовков, за което подсеща подобна гледна точка, ще е до немай къде наивно. Макар и длъжко, ще го цитирам цялото. „У мене – казва той – няма много сравнения; не знам, може би е индивидуална особеност; но аз съзнателно ги отбягвам. Имам чувството, че за моите работи и моя начин на гледане и изобразяване те не подхождат. Когато съм се натъквал на такива сравнения, винаги съм имал чувството, че спирам вниманието на читателя специално върху тях, че по тоя начин те излизат извън плоскостта, върху която слагам изобразяваното и че се създава едно раздвоение. Напротив, когато пиша, всичкото ми внимание е в това да направя езика си колкото може по-прост, по-естествен, по-самопонятен, та читателят да мине през него, без да се усети, за да спре върху изображението". Тоест там, където са Серафим, Люцкан, Моканина, Албена и Сарандовица, Рада и Шибил, чичо Митуш и Аго, Вълкадин... Все герои, способни да се вглеждат в човека, озадачени защо не могат да се припознаят в него. Озадачени и озадачаващи, такива те са именно там – „върху плоскостта на изобразеното". И се срещаме с тях, неусетно минавайки през думите и сравненията, с които са изобразени.

За постмодерното литературоведско мислене това може и да не е литература. Наистина възвишеността на Люцкан няма нищо общо с „нечовешкото" възвишено на Лиотар. Но твърде, твърде човешко е страданието на бедния цветопродавец, за да подминем безучастни. И няма как без съ-чувствието и съ-страданието да го разберем „отвътре" като невинна и безсмислена жертва на бруталните обстоятелства. Няма как без емпатийния мост да се срещнем с трагичното лице на живота. Без „вживяването" Люцкан ще си остане просто „хартиен човек". И макар да е уж сдържан в сравненията, все пак Й. Йовков знае кога и как да посегне към тях, оставайки верен на своя „начин на гледане и изобразяване". „Той беше мършав, дребен човек, изгубен в окърпеното палто като в пашкул". По този начин, загатната чрез сравнението, невзрачната външност на Серафим е вече експозиционна крачка към контраста ѝ с щедрата човечност, която „пашкулът" таи у себе си. А за да бъде тя жизнено изпитателна, нужно е тъкмо това, което има в повече Серафим от Еньо. Дотам може да достигне единствено Еньо, забелязвайки как „Серафим попипва пазвата си" – да му припише собствената си себична пресметливост. Да види себе си „в ситуацията на другия" – „Страх го е да не го

оберат", той може само чрез въображение, лишено от топлотата на човешката съпричастност. Тъкмо защото е емпатийно сляп, на другия ден гледа „продължително" недоумяващо как така е дал парите Серафим на човек, когото не познава. Та нали той „може да те излъже, може да не ти ги върне"? Ала не от това пресметнато даване се е ръководил Серафим. Защото на Павлина той отвръща чрез съчувственото разбиране на житейската безизходица. Чувствайки живота като съвместно „загрижен", безкористният жест на Серафим е точно това, което психолозите наричат „емпатиен отговор". И се основава точно върху това, което в съответната литература се нарича „битие-извън-себе си".

За разлика от съвременното литературознание, за което емпатията носи тежък дъх на нафталин, в психологията, и особено – в екзистенциалната, емпатията е феномен, изучаван с непрестанен интерес. От най-широката ѝ формулировка като „способност да се застане на чуждата гледна точка", като „човешки отклик на човешки опит" или като „въображаемо преместване на някой в мисленето, чувстването и действията на друг", та до прецизното парцелиране на измеренията и съставките ѝ. На емпатийния процес и на емпатийния резултат, длъбинно свързани с „разбирането на човешката личност". В амалгамата от „когнитивни" и „етични" моменти емпатията обобщено се „разкрива като разбиране и като емоционално приобщаване към вътрешния свят на другия"*. И се проявява най-често чрез отзивчивостта към чуждата болка, мъка, нещастие, страдание. Най-съществения критерий за появата на емпатията е „емоционалният отклик". В този смисъл тя е човешка добродетел, израз на интелигентност и човечност. И, както вече загатнах, Йовковото творчество би могло да бъде щедър илюстративен материал. Още един-два примера само в скороговорка. Емпатийно типичен е отговорът на Моканина, чрез който утешава болната Нонка – „Ще я видите, чедо, ще я видите... Аз я видях, ще я видите и вие". Или неочакваната реакция на Торашко каменаря – въздаваща едновременно на емпатийната недостатъчност на другите в кръчмата и отвръщаща на другоселеца с горестно съчувствие, прозряло безпомощността и мъката му. От една страна – „ Оставете човека бе! Какви хора сте вий!", а от друга – „Ох, братко, братко! От тебе ли намериха да искат пари, братко!". Тъкмо в обръщението към другоселеца най-красноречиво личи пътят, по който става емпатийното приобщаване към „ситуацията на другия", както и точката, до която достига емпатийният процес. Резултатираща в съчувствените думи на Торашко, емпатията е възможна единствено чрез „братската" откритост и безкористност към участта на другия. Ако човек има себе си чрез другия, казано антропологично, няма как да бъде верен на себе си без емпатийната добродетел.

Тази вярност на себе си по особен начин проличава при емпатийното отнасяне към един или друг природен феномен. И тук, при това двояко – като човек и писател, Йовков отново може да свидетелства. Примерно, чрез онова „мистично чувство" към природата, заченато още от детството и юношеството. „Понякога – споделя той пред Спиридон Казанджиев – съм се заглеждал в синура как завива издигнат над пътя между нивите, мълчалив, а сякаш със съзнание, че дели две души, две сърца. Може тия души и тия сърца да са враждебни, но той иска да покрие тая враждебност с цветя и да я смекчи, да я направи по-примирителна". И същевременно – вече като автор. Само който е открит за материнското страдание, може да се вживее, емпатийно да усети и състоянието на майката вълчица.

* Тези сведения дължа на дисертационното изследване на Румен Стаматов, посветено на историята и съвременното състояние на емпатията.

Да изобрази момента, когато Иван Белин „развързва чувала и показва вълчетата", а смъртно ранената вълчица „бавно отваря очите си и пак ги затваря". Именно вживяването в материнската болка и безпомощност извикват репликите на жените около нея: „– Горката!... И деца има... Божичко." Това извиква и емпатийната болка-спомен на собствената му жена по загубените синове из бойните полета на войната. С емпатията собствено е свързана и „гузната" усмивка на Иван Белин, спасил уж селото от „страшния звяр", сподиряна от репликата – „Стана тя една, ама нейсе".

Великолепно е даден ситуативният характер на емпатията във финала на „Последна радост". Разбирането чрез вживяване на последния Люцканов жест от санитарния полковник и от офицерския кандидат по различен начин представя героите и по различен начин преценя човека у всеки от тях. Естетически уязвява нискочелото казионно патриотарство и приобщава към трагичното прозрение за безсмислено прекършения живот на цветопродавеца.

Примерите, както се казва, могат да се умножат. Ала и последният само е достатъчен, за да загатне своеобразието на начина, по който авторът естетически оползотворява своето вживяване в героите. Ще го подскажа, припомняйки. Серафим дава целия си „хак" на изпадналата в беда Павлина. Моканина утешава с „благородна лъжа" болната Нонка. Торашко „братски" съчувства на сиромашката безпомощност на другоселеца. Разбирайки чрез съпричастието, всеки от тях етично „отговаря". Жестът, утехата или репликата са по същество етична постъпка. Бидейки същата, т.е. принципно осланяща се на съпричастието и разбирането чрез въображаемо заемане на чуждата позиция, естетическата емпатия е все пак различна от житейските ѝ прояви. Подобна постъпка към героя от страна на автора е недопустима. Или най-малкото – нежелателна. За него емпатията е само крачка към житейската вероятност и естетическата жизненост на героя.

Тук бегло, доколкото случаят изисква и позволява, се налага да припомня и емпатийния принцип, както го разглежда Бахтиновата „естетика на словесното творчество". А именно: като „първи момент от естетическата дейност", в пример откъм най-типичната му проява:

„Преживяното действително отвъгре жизнено положение на страдащия може да подбуди към етическа постъпка: към помощ, утешение, познавателен размисъл, но във всеки случай след вживяването трябва да следва завръщане в себе си, на своето място извън страдащия, само от това място материалът на вживяването може да бъде осмислен етически, познавателно или естетически". Оттук насетне идва и своеобразието на естетическата емпатия. Тя е предпоставка за естетическата дейност, която „всъщност започва тогава, когато се завръщаме в себе си и на своето място, извън страдащия, *оформяме и завършваме* материала на вживяването" (к. м. – А. Б.). За разлика от житейската, естетическата емпатия принципно изключва „утешението, помощта, спасението". Тя е еднакво нужна на автора както по отношение на изпадналия в беда герой, така и за този, който причинява бедата. Така събитието и участниците в него удвояват живота, въплъщавайки авторовата оценъчна позиция към него. Или, казано с думите на Бахтин: „Художникът заема значима позиция извън събитието – като незаинтересован съзерцател, но който разбира ценностния смисъл на извършваното, който не преживява, а го съпреживява. Тази външна позиция (но не индиферентност) позволява на художествената активност да обединява, да оформя и завършва събитието отвън". Без този втори момент – заемането на „съществена ценностна позиция извън опознаващото или пък извън дължимото действащо съзнание" на героя, авторът не би могъл да „обединява и завършва" съпреживяното. Така че

естетическата емпатия, първо, изключва етическите действия (т.е. „емпатийния отговор") и, второ, нужна е на автора преди всичко като осигуряваща материала за нравствено-психологическото изграждане на героя.

Погледнат по същество, проблемът за естетическата емпатия има у Й. Йовков две взаимосвързани измерения: поетологическо и конкретно творческо.

Когато в средата на деветнадесети век Флобер иска от автора да не привлича героите към себе си, а той да се приближава към тях, и когато сам се скрива зад мадам Бовари, ставайки „вездесъщ и невидим като Бог в природата"; когато, пишейки романа, с творческо задоволство отбелязва постигнатия принцип – „днес... аз бях едновременно мъж и жена, любовник и любовница", всичко това, както е добре известно, бележи прелом в повествователното изкуство. Почти по същото време за същото свидетелства и Достоевски. В писмо до брат си по повод на „Бедни хора" той споделя: „Не разбират как може да се пише в такъв стил. Свикнали са във всичко да виждат муцуната на писателя, а аз моята не съм я показвал". Според възприетата формулировка тази смяна на принципа на „казване" с принципа на „показване", макар и с повече от половин век закъснение, изживява и българската литература. И Й. Йовков е един от тези, които завършват започнатия процес. Има самосъзнание за новия принцип и творчески го следва. С този принцип е свързана и повишената роля на естетическата емпатия – да се приближава авторът към героите, а не обратното. Да наблегна обаче – без емпатията естетическото отношение е невъзможно. Както в житейските, така и в собствено творческите му прояви. Без нея Йовковото виждане на синура, по същество естетическо, като примирително смекчаващ враждебността друг, е невъзможно. Чрез емпатията въображението тук вижда синура като „герой" на добротворството. Същевременно, творчески, като условие за възможността да бъдат героите въздействащо непосредни, емпатията е изтъквана още от времето на Аристотел.

В новите повествователни обстоятелства тя обаче позволява на автора да говори чрез героите си, скрит зад кулисите, оставяйки ги да действат, мислят и преживяват такива, каквито са те, видени отвътре. И тъкмо от тази гледна точка емпатията у Йовков се превръща колкото в средство за изграждане на героите, толкова и в своего рода критерий за оценка и самооценка на тяхната естетическа жизненост. Ето едно показателно в това отношение изказване на писателя: „У Добри (Немиров) и у Полянов няма разказ. Те през всичкото време сами разправят или декламират чрез устата на някой от героите си". Това споделя Й. Йовков пред С. Казанджиев. За да обърне миг след това поглед и към собствената си светая светих: „Аз сам в собствената си работа съм минал тоя път и съм разбрал, че истинският разказ не е там, дето авторът стои през всичкото време пред читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето авторът вдига завесата и оставя читателят сам да следи живота, който става пред очите му. Авторът тук липсва почти съвсем. Разбира се, този начин на разказване е много по-труден, но тъкмо за това и по-съвършен. Много пъти съм се канил да се опитам да дам такъв един разказ, в който като се почне от първия, та се свърши в последния ред – всичко да става, а аз да отсъствам напълно." А пълното скриване зад героите е невъзможно без пълното виждане „отвътре навън", осигуряващо им жизненост и житейско подобие. По този именно начин, като принцип, изграден в извървяния творчески път, естетическата емпатия се превръща у Й. Йовков и в отчетлив оценъчен критерий. Прилаган критично както към другите, така и към себе си.

Така изглежда той, приложен към Константин Петканов. „Има нещо здраво у него. Личи си, че иде сам от село, че е наблюдавал хората и живота им, че ги

обича; има здраво отношение, не му липсва талант. И въпреки това в изображението на селото си остава интелигент, литератор, книжник. Не изобразява „отвътре навън, а обратното, „отвън навътре". Затова остава някак при очите... – не затрогва човека издъно." Това лаконично и точно назоваване на естетическата емпатия – „отвътре навън" е и Йовковото изискване за постигнатата жизненост на героите, от която зависи способността им да затрогват.

Ето сега същия принцип, приложен самокритично. Защото, особено при човек така етичен и деликатен като Йовков, не можеш да съдиш другите, поставяйки себе си над тях. Случаят, който имам предвид, е комедията „Милионерът". Пред С. Казанджиев Й. Йовков е пределно прям. Смята, че не толкова укора за аналогията с Гоголевия „Ревизор" е щял да избегне, лишавайки финала от писмото на ветеринарния доктор. Убеден е, че чрез неоползотворения чернови вариант би останал истински верен на морала на комичното като автор. На онази поверена на героя оценка на житейските принципи, подменящи морала с лъжа и парвенюшка алчност, подсилена с властови апетити. А в другата редакция д-р Кондов е трябвало да бъде не по-различен от родителите Масларски. В самопризнанието-самопреценка по-разгърнато това изглежда така: „Но аз не останах при тази редакция, понеже исках да спася ветеринарния доктор, исках да изкарам неговата постъпка не като измама докрай пред дъщерята и пред родителите. Но защо е било необходимо непременно това „спасяване". Изкарай го вагабонтин – голяма работа! Ама рекох да спася морала и да утеша родителите".

Колкото искрено, толкова и принципно е това самопризнание. Защото дълженстването в творческия акт се осъществява не към, а чрез героя. Авторът има емпатийно същността му, но не за да го спаси или утеши, а да оформи и завърши комичното събитие. Симпатичен или мерзък, емпатията обича героя такъв, какъвто е – според своя характер, според своята същност. За да бъде той изпитателно жизнен за човека у читателя и зрителя. А в комедията ветеринарният доктор е лишен тъкмо от такъв тип естетическа жизненост. Аморфно загатнат, такъв остава докторът докрай. До последното му задочно влизане в действието чрез писмото. И „спасяването" му в случая само притъпява комичната инвектива. Лишава я от възможността чрез героя на сцената да заиграе житейски „вагабонтското". И едва ли споделеното от Й. Йовков пред Димо Минев, че драматургичните му образи го преследвали, не му давали „да спи", се отнася и за комедията „Милионерът" в същата степен и сила.

Започвайки с цитат отпреди тридесетина години, чийто автор премълчах, в края на своите бележки се изкушавам да цитирам отново нещичко от него. Ето какво казва с днешна дата Цветан Тодоров. „Литературата е винаги нечиста: тя не е единствено игра на езика. Това е богатство. Ако още четем автори от миналото, то е защото те ни учат на нещо ново за нашето човешко съществуване." Към което бих могъл единствено да добавя: ако житейски Еньовците стават легион, най-малко виновен за това е авторът. Тъкмо обратното – заслуга на Й. Йовков е, че и сега дава на живота шанс за разпознаването им. Конфузно или не, то, разбира се, не се нуждае от кой-знае каква емпатийна проницателност. Но без нея, *като подстъп към човешката другост на героите му*, те едва ли биха се превърнали в мяра за безсърдечието и добротата, между които всеки прави своя избор. Било като Еньо, било като Серафим.

Камен Михайлов

ОБРЕДНАТА СИСТЕМА В „ШИБИЛ", РИТУАЛНОСТТА КАТО СТРУКТУРЕН ФУНКЦИОНАЛИЗЪМ И ХУДОЖЕСТВЕНО-ЛИТЕРАТУРНАТА ТИПОЛОГИЯ

Наблюденията в предлаганата статия засягат спецификите на Йовковото творчество, начина, по който той организира своите текстове, творческия му концептуализъм, боравенето с белетристичните дадености (сюжет, мотиви, времепространство), разгръщането на темите (репертоарните единици). Всички тези проблеми са били и представляват изследователска задача за поколения литературоведи; всеки е давал различен отговор, търсел е „своя" аспект, за да разшири интерпретативната контекстуалност спрямо анализационния обект. Получилият се диалог далече не е безконфликтен, но във всички случаи отразява етапите и тенденциите при осмисляне на Йовковите произведения.

Така заявената тема е близка или влиза в определени отношения с цяла поредица разнородни научни търсения – като се започне от текстови и композиционни наблюдения, премине се през митологични и фолклорни напластявания и се стигне до зачестилите напоследък междутекстови образувания. Ако трябва да се обособи под формата на кратък критичен обзор такава част – „история на въпроса"[1], то мога да обърна внимание върху следните изследователски посоки. Преди всичко ще стане дума за многобройни посочвания и отделни наблюдения, направени в разработки, чиято заявена цел е встрани от интересуващия ме кръг въпроси. Те се стремят да обяснят по принцип композиционните и смисловите характеристики на Йовковата проза, анализират неговия фразов ритъм[2], ролята на случката, посочват и класифицират мотиви и архитипи, очертават културната и цивилизационна същност на използваните елементи и т.н. Сред тях значение за следходните наблюдения относно обредните елементи у Йовков, които той организира в система с повишена функционалност, имат направените от И. Панова[3]. Тя установява, че „логиката на разказа не се покрива с логиката на житейския случай"[4] и че „в Йовковия разказ светът върви по своя линия, човекът – по своя"[5]. Тази композиционна особеност освен това обаче разкрива и начина на сътворяване на текстуалността[6]; тя е прекият път за определяне на Йовковия белетристичен концептуализъм: виждането му относно пресътворяването на битието, неговото подреждане (хармонизирането му) и отстояване – в случаите на възникнали колизии (посредством принципа за въздаяние за извършеното).

През времето се е превърнало в общоприето твърдението, че „вековно затвърделите форми на народно мислене и бит" за Йовков имат стойността на съкровено-българско и съкровено-човешко: както с оглед индивидуалтния му писателски „натюрел", така и съобразно движението „Родно изкуство", в чиито граници писателят попада[7]. Това е необходима основа за осмисляне ролята и мястото на „фолклорното" като естетическа стилизация на определен начин на възприемане на действителността.

Разбира се, че именно върху тези принципи, в които сложно се преплитат езическото и християнски-онародненото, Йовков създава своята художествена концепция за националната съдба. Тя може да бъде изразена съвсем кратко: прес-

тъпление и наказание[8], доколкото писателят в определена част от творчеството си се интересува от индивиди, отдадени на силни и крайни страсти[9], поставя и наблюдава героите си на „кръстопътие“[10], размишлява върху „оцеляването на човека като нравственост“[11], строи действието върху „възмездието“, разделяйки людете на „справедливи и несправедливи“[12].

Друга тенденция представя специализирано разглеждане на проблеми, които непосредствено възхождат към обредността.На първо място това е осмислената връзка легендарно – индивидуално-литературно у Ив. Сарандев[13]. В нея той прави подборен преглед на основополагащи идеи – като се започне с Хегел и романтиците и се приключи с Хелмут Розенфелд. Покрай редица значими литературоведски посоки тук се коригират такива утвърдени клишета като ролята на романтически изключителното. Всъщност легендата представя човешката душа (според Хегел) като „завладяна от такива неестествени явления, за които тя вярва, че познава в тях присъствието на божественото“[14]. На практика легендарното е част от по-обхватния проблем за историческото в сборника „Старопланински легенди“, което обуславя причинно-следствените зависимости във всяко национално битие – без него всичко изглежда само „сляпа игра на произвола“[15].

По повод структурните отношения в разказите Е. Мутафов формулира явлението „многофункционалност на сюжета“: „сюжетът като функция на нещо, което е извън него или не е причинено от него“[16]. И по-нататък авторът продължава да търси и установява признаци на непоследователност, на „нарушена“ причинно-следственост, наречена от него „симултантност“.

Има и работи, които непосредствено назовават обряда като обект на изследването си[17]; или такива, които, подбудени от идеите за „глобален семиозис“[18], търсят повишената „знакова“ роля на елементите в Йовковата проза. У В. Стефанов откриваме една обособена и изведена във формулировките си постановка относно магическите (суеверните) представи на героите и опитите им да прозрат чрез материалното в отвъдното/духовното, предначертаното от съдбата[19].

Написаното дотук позволява размислите за обрядността у Йовков да бъдат положени в една „своя“ възстановена контекстуалност, в която веригите на логическата последователност ще позволят на читателя да проследи цялостната аргументация. Поради разбираеми съображения ще ограничa наблюденията си върху разказа “Шибил“, но все пак имайки предвид, че „образите на Шибил и Индже са носители на генералната художествена концепция на автора“[20]. И така, Йовков провежда последователно една интересна идея в част от своите разкази – той „построява“ текста върху разгърнати системи от обредни действа[21], прояви, знаци или алюзии за тях. Те биха могли да се класифицират в четири основни групи: обредност, която произтича или възхожда към езически представи и разбирания (фолклорен пласт); обредност, която произтича или възхожда към християнски представи и разбирания (пласт на „онародненото“ християнство[22] , но също така и на усвоената църковно-религиозна книжовност), актуална обредност и най-сетне – обредност, „съставена“ от самия автор. Последната не би могла да съществува без допирни точки с предходните, както и с някои екзистенциално-социални практики, установени в актуалното на автора общество. Те обаче са изцяло ориентирани и подчинени на задачите на съответния разказ.

Тъй като обредните елементи, които ще посочвам по-нататък, са употребени от писателя не в собствения им смисъл (като нормативизъм на едно магическо съзнание), а съобразно художествено-литературните задачи и следователно с тях се „борави“ като един вид стилизации , обемащи в себе си миналото и специфичната му причинно-следственост, то правилно би било да говорим за ритуализа-

ция от страна на писателя. По аналогичен начин градската култура приема и преобразува принципите на селската битийност, за да ги усвои посредством принципите на естетизацията[23]. Използвайки термина ритуал/ритуалност, получавам възможност да прецизирам използваните от Йовков митологични и религиозни кодове, да акцентувам върху употребата им – тяхното превръщане в структуроорганизиращи ядра, чрез които се градят смисловите пластове в произведенията. На практика писателят ритуализира предварително подбрания от него материал, сред който съществено място заемат обредните системи.

Аналогична причина ме принуждава да говоря за обредност, вместо за обряд – както вече стана дума, писателят не описва, не си служи със самото действо, а се възползва от него, свободно преобразувайки го в знак за това действо. Като резултат целият този процес представя текстове – напр. разказите от сборника „Старопланински легенди" – които не се самообясняват. Действието в тях не се развива според принципа на наслагващото се повествуване (съобразно линейно-възходящия поток на времето и преместването на героите), нито според постепенното нарастване на психологическата убедителност (подбудите като определяща причина за протичащото), нито, най-сетне, според някой друг посочен в теорията принцип на организация на текста.

Каква е тази трудно поддаваща се на формулиране Йовкова особеност, за която в началото на настоящата статия цитирах немалко мнения? Струва ми се, че тя е следната: причинно-следствените връзки между предшестващо (времесъбитие), протичащо в момента и последващо са пренасочени от плана на логическата импликативност към плана на външната зависимост и необходимост от идентифициране. За белетристичното действие няма значение какво мисли, чувства и върши героят (героите), защото онова, което следва като „продължение", не е резултат от предшестващото, а се обуславя от съвършено други причини, външни по своя характер. Неслучайно в различните изследвания можем да срещнем извод като този, че „понякога героите вземат неочаквани решения – никога немислени преди това и непредвидени"[24], който коментира т. нар. „психологическо уплътняване" на действащите лица.

От тази обща постановка следват няколко частни проявления.

Първо – спрямо една част от своите произведения Йовков установява устореден, съвместно съществуващ свят на протичащи явления, към които изказаното и изобразеното в разказа се отнася непосредствено. Там то намира своите потвърждения, там се решават въпросите на човешката битийност, там изпъква защитаваната (респ. отхвърляната) ценностна система, там, в границите на житейската конкретност, биват осмислени индивидуалните подбуди. Известно е, че писателят поставя своите герои в особена, отдавна наричана „йовковска" среда. Тя се състои в активното действие на основни и допълнителни изисквания към човека, които „държат" битието в качеството му на подредена действителност. Без тях това битие би рухнало: естествено-природната среда, която „съдържа" и изразява „световната душа" („божествената промисъл") е освен всичко друго и образецът, към който безуспешно се стреми (следва я) социалната среда. Последната е само „човешко творение", несъвършено и недомислено, издигнало като принцип на необходимото хармонично начало балансирането на интереси, кодифицирани чрез възприетия обществен регламент. Ето защо писателите, и Йовков в това число, предприемат редица действия по „очовечаването" именно на човешката (сир. социалната) действителност. Своеволията на героите, грубото незачитане правото на другия, недопустимото нарушаване на вековно утвърдени начала – всичко това са прояви, които изпълват света на людете. И тъй като всич-

ки се разполагат в плана на нравственото, нима може да има друг регулатор, освен нравственото наказание: писателят представя своето виждане за възмездието.

Второ – посредством подобна двуделна структура Йовков демонстрира разбирането си относно един от най-съществените национално-екзистенциални въпроси – този за съдбата и съдбовността. Той придобива толкова по-голяма литературна значимост, тъй като става дума за поредния цикъл в българския развой на актуализирано вглеждане в „своето", етноснохарактерологичното, към корените и миналото, които конституират общността – еднаквото отношение към историята. В „Старопланински легенди" виждаме изявена споменатата концепция. Героите определят начина си на живот в съответствие с разбиранията си и стремежите на своя емоционален свят (изобразеното в текста), но те получават възнаграждение, прошка или наказание от „сила", която е извън тях, от своеобразен „висш съдник", който не се вмества в хорските воли, но и не подминава нищо извършено.

Трето – проявена е концепцията на Йовков относно същността и ролята на изкуството като текст, съставен от „цитати" на друга текстуалност, изцяло отворен към нея и отразяващ закономерностите в естествения свят. В основата си идеята възхожда към разбирането за „висшето" подражание, което творците извършват спрямо наблюдаваната действителност – античния мимезис.

Четвърто – ритуализацията представлява утвърждаване на един тип литература, установена вече в предходната практика (от Българското възраждане през модернизма към съвременността), която бива възприета като значимо художествено-естетическо постижение и от Йовков.

Нека проследим съобразността на направените обобщения спрямо обявения по-горе конкретен текст – разказа „Шибил". Нека припомня и че аналогичната постройка на произведения от сборниците „Старопланински легенди", „Песента на колелетата" и „Вечери в Антимовския хан" дава възможност да се говори за процес, а не за отделно явление; за преднамерено изпълнявана от автора задача, а не за случайно получил се факт.

След относително неутралното начало на произведението – заглавието, което възпроизвежда бащиното име на главния герой, все още не е семантично ангажирано – текстът започва с епиграф от „народна песен": „Рада на порти стоеше, отдолу иде Мустафа". Този стихово ритмизиран фрагмент по-нататък ще се повтори в прозаична форма: „Рада стоеше на портата, отдолу идеше Мустафа" (началото на „финалната сцена"). И за неизкушения във фолклорната материя читател е ясно, че тези два стиха, поставени преди наративния текст, маркират любовния обряд „среща"[25]. Той обрамчва цялата тъкан на творбата, изведен е и като „ключово" събитие за срещането/*не*-срещането на героите; приема драматично-съдбовното измерение на невъзможното съвпадение на двата свята – всеки от героите безусловно принадлежи към различна и обобсобена система от норми и правила. Цялата смислова парадигма действа на първоначални и повърхнинни равнища на читателското възприемане. Впоследствие авторът ще се възползва от създадения възприемателен рефлекс (рецептивистите биха казали „зададения хоризонт на очакване"), за да „преобърне" изцяло семантичната посока, да изрази (именно да изрази, а не да формулира) идеята, че преминаването от един в друг свят неминуемо е свързано с трагични последствия за всички засегнати по някакъв начин от ситуацията – и наблюдатели, и преки участници. Протичащото се оказва под контрола на идеята за възмездието – последния, най-висш и поради това най-неумолим регулатор на случващото се по „долната земя". То, както ве-

че стана дума, е едновременно надчовешка воля и свръхобективиран морал. Цялото развитие на произведението, както и вариантното повторение на споменатия фрагмент (вече с променен смисъл), представя механизма на създаване от писателя на собствени обредни елементи, които ще обособят цялостен пласт. Вижда се и как ключовият елемент „среща" изпълнява предназначената му функция, съвместявайки фолклорната обредност (правилата на „бащината благословия"), актуалната обредност (новото „градско" влияние, освободило отношенията между мъжа и жената) и специфичната авторска ритуализация, която, чрез процеса на трансформация, подвежда към предварително заложения замисъл.

Още от този единичен пример в разказа „Шибил" става ясно как причинно-следствената връзка може да се идентифицира не *чрез* и вътре В текста, а при съотнасянето ѝ с *външни* представи от съществуващите и известни на читателя (трябва да подчертая, че авторът разчита на това) обредни системи. Така наречения патриархален човек е твърдо убеден, че нито една от описаните случки не би могла да се осъществи. Според нормативизма на езическото съзнание са еднакво недопустими както самите описани действия, така и тяхната последователност. Нека ги припомня според фабулирането им:

А) Изпращане на сами жени в планината. Във факта на приведеното към ежедневно преместване в пространството пътуване на героините има многобройни „утежняващи" обстоятелства: избор на пътя, липса на придружители, красиво облекло, демонстриране на скъпоценности, демонстриране на женственост (днес бихме казали – сексуалност), липса на сериозно основание за предприетото пътуване... Алогичността на случката – алогичност при съпоставянето ѝ с житейските обстоятелства – се задълбочава от необосноваността *в* и *от* текста. Протеклата среща между жените и разбойниците не подсказва „пресметнат риск" от страна на Велико Кехая и родителите на останалите моми; нито пък замисляна клопка.

Б) Преминаването през завардения от разбойниците Джендем.

В) Нагиздването на момите.

Г) Безсмисленото им пътуване.

Д) Неспособността на младите и здрави жени да избягат.

Е) Заговарянето на непознат мъж от мома.

Ж) Приближаването на останалите моми от групата.

З) Прозвучаването на смях .

Списъкът може да бъде продължен. С оглед изброеното и дотук обаче се създава впечатлението за алогичност на построената събитийна верига. Сякаш авторът твърди: всичко това не може да се случи, но какво би станало, ако все пак се случи. Явно това е едно от писателските „настоявания" да се търси смисъл извън непосредствено изобразеното. Според класификацията на Ж. Жьонет това е една междутекстовост, ментална и поради това нефиксирана (за разлика от литературните произведения), която е изградена от „тъканта" на разказа и представите за обредни системи у читателя. Ето как би изглеждало горното изброяване, ако заменим предадените в повествуването случки чрез обредния характер на същността им:

А) Пропъждане – равностойно на незачитане на женското право. Във вълшебните приказки актът е често използван като демонстрация на омраза от страна на мащехата. В „Шибил" родителите жертват дъщерите си непонятно защо – „Луд ли беше тоя баща, който беше я пуснал сама из тия планини?" Цитираният „коментар" от страна на автора не може и не изпълнява ролята да обясни и мотивира постъпката, а единствено продължава започнатото повествуване като ак-

центува върху необичайността.

Б) Попадане в клопката на Шибиловата дружина – от гледна точка на разбойническия „занаят" това е обрядът „пленяване" при последвало искане на откуп.

В) Предизвикателство – демонстрацията на женска красота и поведение. Този обряд, който винаги е част от любовното осъществяване, е разгърнат подробно. В употреба са включени облеклото, поведението, жестовете, гласовите интонации, реакциите, които също се оказват обредни действа (зашиването на копчето).

Алогичността на изобразеното има толкова изявен характер, че неговата „допустимост" се опровергава не другаде, а *в/от* разкази на същия автор. Нека си спомним например поведението на жена спрямо непознат или дори познат, но млад мъж. Дойна разговаря смутено със Стефан, забила очи в земята, изчервена от срам („Кошута"); мълчаливо и смутено Ранка подава кафе на султана, при което го разлива ("Най-вярната стража"); дори – внимание!– дръзката Божура, която принадлежи и към друга културна парадигма, два дни се крие, наблюдавайки тайно Василчо, а когато му проговаря, сторва го, за да защити честта си – Василчо я замерва с ябълки ("Божура").

Нека си спомним как протича срещата между разкаялия се Индже и женитекопачки: те *избягват* и *не се връщат*. Нито първото, нито второто съумяват да направят момите, преминаващи Джендемите.

Още една дума с повишена функционалност откриваме в епиграфа на „Шибил". Тя е част от изграждaната авторска ритуалност. Това е думата „отдолу". Така е казано – „отдолу иде Мустафа". Но за да иде Мустафа *отдолу*, най-напред трябваше да бъде означен друг важен обряд: „Шибил, страшният хайдутин, когото заптиета и кърсердари търсеха под дърво и камък, *слизаше* от планината и отиваше да се предаде". Героят трябва да слезе *отгоре*, за да тръгне *отдолу*. И в тази смяна на посоките се „крие" цялата промяна на ритуалния код: разбойникът става мирянин, убиецът мисли за живот, свързан с дом и семейство, грабителят се превръща в разточител (всичкото богатство се изсипва в дома на Велико Кехая).

Употребените обредни елементи могат да бъдат класифицирани и обяснени с оглед принадлежността им към известните цивилизационни пластове.

А) От пласта на фолклорната обредност: среща (с Рада); промяна на същността (слизаше да се предаде); слухът – като особена комуникативна обредност (вестта щеше да се разчуе навсякъде, кой щеше да я повярва); незачитане мнението на околните (Шибил малко се грижеше за това); предизвикателство (жени сред Джендемите); второ предизвикателство (нагиздени като на сватба); трето предизвикателство (заговаряне с непознат мъж); четвърто предизвикателство (проявена дързост – „Я да ми дадеш още…") и т.н.

Б) От пласта на християнската обредност: нарушаването на Божиите закони (нито искаше да знае кое е грях и кое не); пъстрата божигробска престилка от облеклото на Рада – но не като знак на йерархичност, каквато хаджиите безспорно са притежавали, а като част от предизвикателството (демонстрация на богатство); поведението на дружината („настрана, укротени като по някое чудо, хайдутите бяха насядали и спокойно пушеха") и т.н.

В) От пласта на актуалната обредност: предаването на Шибил (нека припомня, че в рамките на воинското битие това е акт с обредно значение); погазването на държавния закон – намесването на юридическата регламентация съвсем определено привнася семантични посоки от новото време.

Г) От пласта на хайдушката обредност (тя е представена посредством прин-

ципи на табуизма – като поредица от нарушени забрани): не се нападат жени; няма място за жени в сърцето на хайдутина; гората още не се е развила, а хадутите вече са излезли; жена пресреща пътя на хайдутите (това „не предвещаваше нищо добро"); неограбването на търговците; бягството на хайдутите от Шибил (вместо да го убият) и т.н.

Д) От пласта на битовата суеверност: крещенето на лисица; куканото на кукувица; блещукането на светулка и т.н.

Е) Съставена от автора обредност: описанието на пространството, където разбойниците пресрещат своите жертви: „Това място беше най-страшно. Тук пътят се вглъбяваше навътре в дола, извиваше се по едната и по другата страна, чертаеше две дъги, два обръча на капан, в който много хора бяха намерили смъртта си". Ясно означена е алюзията за капана, в който попада самият Шибил. Мястото, където той е убивал, ще се окаже място, където ще се подготви собственото му убийство, защото то е следствие на фаталната среща с Рада. Аналогична семантика носи и представянето на жените като плячка – Шибил ще се превърне в *тяхна* плячка. По-нататък Йовков представя рязката промяна в природата – сякаш тя също е съпричастна към протичащото: „Разведри се планината, долу се зачу да шуми реката, в гората се обади птиче". Струва си да обърна внимание върху глагола *зачу* – именно в тази му форма, а не например *дочу*: реката едва от този миг е *започнала* да тече. Маркировка, че епическото време започва нов период на отброяване. Последният пример е забележителен по своята функционалност. Представяйки „действа" с различен характер, Йовков ги предлага като знаци за разчитане на героите си, но също така и на читателя. Понякога те позволяват собственото разкодиране, понякога – не. И тук започва поредният кръг от смисловата спирала, изграждана от писателя. Много често, разчетени, тези знаци се оказват погрешно възприети. Последвалото сюжетно развитие опровергава създаденото впечатление. То пък, от своя страна, бива опровергано от внушаваната художествена идея и пр. Оформя се своеобразен „затворен кръг" от непрекъснати разколебавания, порочен от гледна точка на логическата последователност и съотнасянето с житейската правдоподобност.

Нека премислим например как действа цитираното по-горе „раздвижване" в природната среда. В момента на срещата Йовков изразява съпричастност към съдбата на героите и дори спрямо това, което ще се случи. Така го разчита читателят, предвождан от самия повествовател (героите остават относително изолирани). Финалната сцена – смъртта на Шибил и Рада – преобръща/преосмисля първоначалното впечатление. Действото се оказва неправилно оценено. Същевременно едно от внушенията остава: „какъв юнак, какъв хубавец!", „такъв юнак не трябва да умре!" Независимо от неизбежното възмездие заради пролятата невинна кръв, Йовков предизвиква всеобщата симпатия към един човек, решил и способен да се промени, вживявайки се в емоционалния порив на сърцето си.

Както се вижда, изброените елементи обхващат едва първите две страници от разказа, но определено съставят вериги по подобие на знаменитата сюжетна постройка на вълшебната приказка, установена от В. Я. Проп. Направената аналогия ми позволява да заключа, че те следователно се характеризират с многофункционалност. Чрез тях се придвижва действието, схващано като съвкупност от случки, които са станали; чрез тях се осъществява последователността на събитийната верига – фабулирането в разказа; чрез тях се постига смисловото „придвижване" в текста. То, от своя страна, се разгръща поне в няколко посоки: идентификация на ставащото; разбиране на причинността; трансформиране на първоначално изградената представа.

В изгражданата от автора двуструктурна схема на текстовостта литературната ритуалност се подсилва/аргументира от означеното неразбиране. Шибил не разбира какво става; жените не разбират какво става; хайдутите не разбират какво става; майката на Шибил не разбира какво става; Мурад бей не разбира какво става; Рада не разбира какво става... В повърхнинния смислов план писателят подчертава ролята и непостижимостта на съдбата. Светът около неговите персонажи (и около читателя) е изпълнен от знаци, зад които трябва да се прозре неотвратимото. Сякаш над всичко властва максимата – каквото има да става, ще стане.

В плана на по-дълбоката смислова обусловеност проличава авторският замисъл, който провежда механизма на „психологическото уплътняване на образите". Всички персонажи са свободни във волеизявата си; те могат и живеят съобразно собствения избор, при което обаче остават отговорни за извършеното. Йовковите мъже и жени са творци на живота си, но не и на съдбата си – тя се решава от всевластната външна висша сила, която възмездява за извършеното. Тази сила е дълбоко вкоренена в простонародното вярване за битието, изразена е изцяло във фолклора и нейният характер възхожда към езическата древност. Отгласи от нея съществуват в християнската религия, но науката ги идентифицира като прояви на юдаизма: „С каквато мяра мерите, с такава ще ви се и отмери". Сигурно е, че Йовков достига до тази идея, която основополага в художествената си концепция за човека и битието, чрез специфично балканското и българското; християнската традиция, доколкото е могла да играе активна роля, е представлявала вторично въздействие. В тази посока отново интересни наблюдения дава И. Сарандев, разглеждайки „Старопланински легенди" в контекста на литературата от 30-те години – формирания интерес към старинни предания, не толкова оригинални, колкото преработени или съчинени.

Ето защо мога да направя обобщението – въпреки многобройните интерпретации, създали вече тенденциозност, християнският контекст не е контекстът на Йовковите ритуални разкази. В рамките на „библейския код" най-желаният герой е разкаялият се грешник; у разглеждания писател людете получават според делата си, независимо от преживяното „нравствено прераждане" и дори независимо от изпълнения обряд „искане на прошка". Възмездието е неизмеримо поголямо от сторените грехове или престъпления[26]. Гибелта, която преживяват героите, е ритуална. Те не просто биват убити, те загиват отхвърлени от собствената си кръв. Този акт на висше отречение е описан в чистата си форма в „Индже"(синът срещу бащата). Аналогичен е случаят и с Албена (едноименния разказ), където собственото дете свидетелства за убийството и става причина за ареста на двамата любовници. Вариантно това се повтаря с Шибил ("Шибил") и Женда ("Постолови воденици") – ръката на любимия е пряка или косвена причина за смъртта. А както е известно, любовният акт е смешение на кръвта.

В най-дълбочинния смислов план Йовков представя живота на човека в двата присъщи му свята: рационалния и емоционалния, и проецира всичко случващо се върху тях. Знаенето, самонаблюдението, логичното осмисляне обикновено отсъства. В тези случаи героите са неспособни да напуснат мислено границите на драматичната ситуация, в която са попаднали. Те преживяват собствените си чувства и бавно съзряват за душевните промени. Шибил граби и убива, откакто се помни: това е волята му, такива са чувствата – размисъл за постъпките, самонаблюдението са невъзможни („беше погазил много закони и не знаеше вече, *нито искаше да знае* кое е грях и кое не"). Нововъзникналите чувства (към Рада) определят нова посока на живота му, но миналото не е повод за безпокойство, за

пробудена съвест.

В другия вариант героите анализират собствените си постъпки (Индже, Албена, Стефан), но живеят в НАСТОЯЩЕТО на своите чувства. Например Божура съзнава, че не е за Василчо, но поривът я тласка към него; Дойна съзнава, че е недопустимо за една мома да се самопредложи, но го прави по силата на избухналата емоция... В българската литература Йовков е сред малцината, които равнопоставят чувствения и рационалния свят у индивида; нещо повече – именно първият определя човешките постъпки, именно той осмисля (за добро или лошо) битието. Такъв е грехът и светостта на тези герои – подвластни са на любовта и омразата. Единственият регулатор срещу развихрилото се желание писателят вижда в нравствеността – дар или възмездие.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Смятам това за необходимо, тъй като ще попълни логиката на изложението чрез изясняване на предпоставките.

[2] Според признанията на самия писател, при творческата работа го водят музикалните елементи в речта (вж. С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960; проблемът е разгледан и у И. ПАНОВА. Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. С., 1988, с.104).

[3] И. ПАНОВА. Цит. съч.

[4] Цит. съч., с. 111.

[5] Цит. съч., с. 121.

[6] Текстуалност – от лат. textus – нещо изтъкано, свързано, парчета плат. Тук и нататък ще имам предвид процеса на изграждане на типове връзки (респ. тяхното потискане) между използваните текстови елементи, посредством които обикновено се оформя логическа последователност (съответствия) между подбуди, действия на героите и резултати (събития, намиращи се извън волята и контрола на героите). У Йовков тази система е заменена от съвършено друга, която отразява външни (извън текстуалността) зависимости.

[7] Вж. по-специално по въпроса И. САРАНДЕВ. В света на „Старопланински легенди". С., 1980, 12-24; И. ПАНОВА, цит. съч., с. 123 и нат.

[8] Тук попадат цяла редица разработки, които установяват зависимост или противопоставяне между Йовков и руската класическа литература. Вж. също статията на Н. Иванов „Престъпление и наказание в творчеството на Йордан Йовков." – Родна реч,1994, № 6, с. 7-11.

[9] С. ЕЛЕВТЕРОВ. Фолклорни елементи в „Старопланински легенди". – Литературен фронт, № 46, 12 ноем. 1970, с.3.

[10] И. ПАНОВА. Цит. съч., с. 104; у Н. ЧЕРНОКОЖЕВ явлението е „преименувано" като „граничност" – засяга характерите, времето и пространството: вж. Йовковите герои в рамката на „Старопланински легенди". – В: Съвременни прочити на класиката. С., 1998, 219-227.

[11] З. ЧОЛАКОВ. Йордан Йовков и историята (По повод на „Старопланински легенди"). – В: Съвременни прочити на класиката. С., 1998, с. 214.

[12] С. ЯНЕВ. Композицията и героят в еволюцията на Йовковия разказ. – В: Традиции и жанр. С., 1975, с. 230.

[13] И. САРАНДЕВ. Цит. съч., 45-52.

[14] Цит. съч., с. 46. Вж. по-подробно Г. Фр. ХЕГЕЛ, Естетика. С., 1967.Т.1, 730-735.

[15] И. САРАНДЕВ. Цит. съч., с. 5.

[16] Е. МУТАФОВ. Прозата на Елин Пелин и Йордан Йовков – два типа художествена постройка. – В: Елин Пелин. Сто години от рождението му. (Нови изследвания). С., 1978, с. 99.

[17] Тук следва да се включат работи, които изрично назовават думата обряд (ритуал), но извеждат наблюденията на друго равнище – напр. В. СТОЙНЕВА, Ритуално-обредните имена на човешката нравственост. – Родна реч, 1993, № 7, 44-46. Авторката търси начин да формулира преодоляването на ежедневното и оттласкването на белетристичното действие в областта на празничното, което представлява „среща" на човека с вечността и се осъществява посредством назоваването ("Името е празничният ритуал, красивата среща на човека в мига на неговия живот с вечното минало", с. 45). Идеята възхожда към статията на Л. ПАРПУЛОВА – „Фолклорни мотиви и „музиката на цялото". – В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, 236-259.

[18] Вж. напр. Р. БАРТ. Въображението на знака. С., 1991 или М. ФУКО. Думите и нещата. С., 1992.

[19] В. СТЕФАНОВ. Йовковите герои четат знаците. – В: Творбата – безкраен диалог. С., 1994, 106-123.

[20] И. САРАНДЕВ. Йовков, Й. – В: Речник по българска литература. Пловдив, 1999, с.231.

[21] Употребявам думата терминологично, за да посоча сакралния характер на табуизма и за да я отгранича от терминологичното значение на сходната дума „действие" (напр. „сюжетно действие").

[22] Терминът е въведен от А. ГУРЕВИЧ – „Проблемы средневековой культуры". М., 1981.

[23] Така например цялата система от съществуващи обряди (от раждането през сватбата до смъртта), в които фолклорният човек е непосредствено ангажиран и формираните у него вярвания изискват съобразяване с цяла поредица магически действа; за градския човек те губят своята стойност и прагматиката на битието му налага преди всичко улесняването чрез освобождаване на съзнанието му от проявите на табуизъм. Все в същата посока е институционализирането на всяко отделно явление в човешкия живот – то започва да се извършва от упълномощени лица, при което индивидът се освобождава от собствените задължения (напр. при раждане или погребение – те се поемат от родилния дом или погребалната фирма). В този аспект се разполага разликата между обряд и ритуал.

[24] И. САРАНДЕВ. В света на „Старопланински легенди". С.,1980, 28-29.

[25] В случая подминавам факта, че „народната песен" е съчинена от Йовков. Както се знае, действителните лица – участници в събитията са циганинът-разбойник Шебилоглу и българката Женда. Ако изобщо съществува някаква фолклорна разработка за тях, то тя най-малкото би гласяла „Женда на порти стоеше, отдолу иде Мустафа". Казвам най-малкото, тъй като реалните хора умират извън предложената ситуация „среща", която е превърната в кулминация на разказа.

[26] Относно мярата на равнопоставеност Н. Иванов допуска грешка. Иначе наблюденията му в цитираната статия са точни.

Нина Пантелеева

СТИЛИСТИЧНА СПЕЦИФИКА НА ПАРАДИГМАТА „БЯЛ“ В РАЗКАЗИТЕ НА ЙОВКОВ

„Белите рози“, „белите коне“, „бялата лястовичка“, стръкът „бяла лайка“... тези толкова познати реалии с двойственото си естетическо присъствие в прозата на Йовков оформят особена знакова символност в парадигмата „бял“. Съхранявайки номинативното си значение, обективната повседневна същност, в личностните възприятия те придобиват и друг, изчистено духовен смисъл. Много различни в художествените изяви, те са дълбоко родствени в психологическата концентрация, фокусират цялостната съдба на литературния персонаж в мъчителната жажда за живот и любов, едновременно илюзорна в интимното изживяване и земна в битиен аспект. А и самите символни образи се налагат като своеобразни герои, наистина от съвсем друг разред в сравнение с белетристичните, но – техен постоянен спътник.

Напълно разграничени от „безумно бялата мечта“ на Лилиев, от неуловимо абстрактните внушения на пламналите „бели... милвани вълни“, тези символи възникват на строго материална първооснова. Надали някой е виждал „бяла лястовичка“, но като изключителен природен феномен тя съществува (има чисто бели птици – албиноси). Така че образът от „По жицата“ ни най-малко не се разминава е конкретно предметния фундамент на останалите символи.

Символната знаковост е най-специфичната изява на така често срещаното понятие „бял“ при Йовков. Свързана е с психологическата квинтесенция на белетристиката му, с основните нравствени ядра: щастие – мечта – любов, една почти синонимна поредица, изведена в обща посока – трагическа илюзорност.

Неосъществимостта на човешкия порив, заложен в символните образи, придобива миражно внушение, увлича самите герои в някакъв лично техен свят, съвсем халюцинативен или по-делничен. Но съзерцателният унес и психологическото затваряне в себе си не е изолирано явление в творчеството на Йовков; в различна степен то е близко до битието на ред персонажи – Калмука, Вълкадин, Сали Яшар... Така че „белите символи“ единствено стилистически са обособени и затова се налагат като родов герб не само в отделните разкази, а и в Йовковата проза като цяло, неотделими от етичните ѝ внушения. При пълна липса на художествена еднопосочност в трактовката, въпреки естетическите сходства всяка повествователна реализация на знаковата символност е сама за себе си уникална човешка съдба със свое име и своя обреченост: Ангелина, Нонка, Боянов, Люцкан... Бихме могли да определим разказите на Йовков като белетристично разгърнати житейско-психологически драми на погубената илюзия. Експанзивните романтици от „Старопланински легенди“, както и меланхоличните съзерцатели, хора едновременно ординерни и надординерни, по своему отреагират разрушената надежда. Във волята или безволието, в самоунищожението или примирението, в действеността или бездействието писателят следва краха на личностното човешко битие – окончателен, частичен, обикновен, изключителен..., но крах. Разказите, и когато се изчерпват в една случка („По жицата“, „През чумавото“...), не са изолирани епизоди. В стеченията на обстоятелствата те обгръщат пътя на ге-

роя като своеобразна негова биография, и събитийна, но най-вече нравствена. Затова символите фокусират цялостната му съдба с печата на духовния стремеж, напористата надежда и нейното крушение.

И въпреки детайлизираната връзка с участта на съвсем конкретен индивид, разглежданите символни образи имат и друго внушение, много по-всеобхватно и широко, някак далечно родствено с болезнения повик от „Три сестри" на Чехов – „В Москву! В Москву!", който не само в различните паралели на света звучи съвършено различно, но и при всеки отделен зрител (читател) въплъщава личната му явна или тайна илюзия.

В поредицата първи се появяват „белите рози". Знаковата същност на двувариантния образ (рози – розови храсти) изкристализирва в процеса на разказа, като се променя и външно, и по същност. Едновременно рефлектор на любовта и драмата, той няма константността на „бялата лястовичка", нито на „белите коне"; рамкира антитетично психологическата крива и бялото преминава в своя антипод: началото – нацъфтели розови храсти – любов– надежда, краят – „розовите храсти... черни като тръни" – траурният силует на учителката. В една от водещите теми за творчеството си писателят е търсил не екстраординерност, а най-повторяемото (любов – война – смърт) и контрастното внушение на символния лайтмотив „белите рози": ода на радостта – реквием.

Съвсем различно композиционно и фабулно е знаковото присъствие на „бялата лястовичка". То се налага с константно еднозначна символност, с точно фиксиран смислов адрес. Явно кореспондира с „разковничето" и „бялата кукувица" на Елин Пелин – образи, възникнали на фолклорно-приказна основа или просто мълва, както е при Йовков. Писателят разказва пред проф. С. Казанджиев: „... в хрониката съобщават ... в Казанлъшко се появила бяла лястовичка и народът вярвал, че ако болен я види – оздравявал". Докато „белите коне" и „белите рози" поне имат познато реално битие, художествено и действително, в повествованието „бялата лястовичка" е само мираж, болезнен глад за изцеление. Още преди да се спомене за нея, вече е прозвучал мотивът на пълна илюзорност, което засилва трагическото внушение („На мене да остане, не вярвам, ама жени нали са..."). Крахът предшества самата надежда, обречеността – възможността за спасение. Преплитат се болка, безпомощност, благородна измама. Няма въпроси. Няма и отговори. Едните са излишни. Другите – невъзможни. Само в по йовковски опоетизираната ситуираност страданието приема зрими детайлизации („майката с черния й чумбер; момичето, легнало до нея; високият селянин, който крачеше прегърбен...").

Всеки един от знаковите образи, сам по себе си специфичен, със своя стилистика, се изявява различно и във взаимоотношението символ – герой. В „Белите рози" и двете страни претърпяват резки изменения, а спойката помежду им се изчерпва с финалния траурен унисон. В „По жицата" композиционно и в нравствен план взаимовръзката остава такава, каквато е заложена в предисторията на разказаното. В „Мечтател", без да се променя реалната основа на символа („бричката с белите коне"), постепенно нараства психологическата енергия, знаковият символ се избистря, доближавайки се до характерния за Йовков мотив – безнадеждната надежда. Героят обаче претърпява промени, и то драстични. Има нещо чеховско в блуждаещата копнежност на меланхоличното бездействие, в сивата среда, където никога нищо не се случва до един фатален момент.

В човешките съдби Йовков търси драмата, по-явна или по-завоалирана. За него в битието изконно е заложен трагизъм, затова го приема с кротко примирение, което внушава и на героите си. Символите органично се свързват с тази

визия. Ако надеждата-мечта е тяхно лице, обратната страна е крушението. А то винаги е трагично. Грубо прагматично погледнато, страданието от останалите разкази с „белите символи" е несравнимо със ситуацията в „Мечтател" . Но тук психологическият трагизъм постепенно се сгъстява, докато халюцинативното съзнание окончателно заменя веществената действителност с видението. При Йовков човешката болка остро звучи и там, където страданието в ординерния физически смисъл липсва. И ако при Люцкан въображаемият свят носи морално равновесие, при Боянов той се превръща в унищожителна сила.

В антитетичността (драмата на реалността – илюзорност), заложена в знаковата символност, се оформя своеобразна духовна херметичност и тя в различна степен и изяви отдалечава героите от повседневните норми. Внушението на тези символни образи естетически се трансформира в една извънматериална траектория, недействителност в действителността, илюзия в реалността, различни пластове на перцепция на света, друга плоскост на съществуването; предметно сетивната действителност остава някъде далече и героят присъства в нея само телесно, по законите на физическата неизбежност. Двата потока (конкретно предметно земно битие – илюзорност) първо се движат паралелно, после се разминават, докато изцяло си сменят местата.

Знаковата символност на парадигмата „бял" при Йовков не е еднозначна. Променят се алюзивните рефлексии, не толкова като разнопосочност, колкото по същност. Ако в доминиращото число от случаите се таи по-фатално трагичен или по-равно меланхолен глад за живот, то внушението на „бялата хризантема" от „Последна радост" е антиподно – трикратното лайтмотивно повторение: „Бяла хризантема. Прощаване. Няма вече нова любов". Така само в един разказ понятието „бял" придобива многостепенна символна стойност: обещание – надежда („Роза!... Бяла! Любов, която въздиша"); лайтмотивният намек за трагизъм и предсмъртната връзка с живота – „белия цветец".

Йовков изпитва особен пиетет към белия цвят. Създава свой модел не само за художественото, не и за чисто житейското му битие. Текстовите примери са много. В повествованието несравнимо по-често се изтъква бялото, поставя се на първо място („Цветя! Хиляди бели, червени и всякакви цветя!" – „Последна радост"). Естествено, понятието „бял" обикновено носи повседневното си значение, но и в битийния план то има различна семантика. Рядко пълен синоним на „хубав" и „чист", то крие в себе си тези качества. Среща се и обективно безпристрастно маркирано („бялата му брада" – „Дядо Давид"...), и с оценъчен акцент („бял хубав гълъб, едър" – „Гълъб на прозореца"; „и само един бял – на пашата" – „Индже"; „Я какъв е бял! Какъв е хубав! – „Хермина"; „Бял, чудно хубав град" – „Последна радост"...) Тази оценъчност, изразена словесно, а също и интонационно в загатнатата недоизказаност на паузите, в графичността на многоточия и възклицания емоционално е еднозначна – възхищение; само в единични случаи е нюансирана – завист („Каква си ма... бяла, бяла... каква си хубава", „Божура"...).

Фетишизирайки красотата на героите си, Йовков подчертава белия цвят като неин елемент както в многобройни повторения, така и с експресивен нюанс („млада бяла плът" – „Най-вярната стража"; „бялата ѝ като мляко кожа" – „Божура"; „бялото ѝ лице" – „Индже"...). Своето пристрастие внушава и на литературния персонаж („Какво бяло лице!" – „Шибил"), като вътрешният глас на героя се преплита с авторското повествуване в интонационна многогласност.

Други примери за художественото присъствие на белия цвят. Рядко срещаме сива коса, брада... те са бели и писателят не пропуска да подчертае този белег. Сред постоянно повтарящите се носители на определението „бял" бихме могли

условно да разграничим две основни групи: човешкото същество (лице, ръце, зъби, коса, брада...) и животните (кон, вол, куче, гълъб, вълк ...). Йовков подбира редки екземпляри: бялата вълчица, чисто бяло куче, а при конете и воловете налага явна естетизация („Белият ескадрон“, „При своите си“ – „най-хубавите волове, и двата бели“...).

В много случаи понятието „бял“ е подсилено със сравнения, при които откриваме и дословни повторения дори в една и съща творба. Но това ни най-малко не засенчва големия Йовков: „зъби бели като сняг“ – „Ески Арап“, „Последна радост“...; „бяла и чиста като сняг“ – „Балкан“... В „Ако можеха да говорят“ няколко пъти срещаме „бели като сняг“ (за воловете) . Но много сравнения са еднократни и особено оригинални („бели като преспи“, „белееха като едри гъби“,“гълъбите бели като пеперуди“ – „Ако можеха да говорят“; „страшни бели лебеди“ – за шрапнелите – „Другар“; лице „бяло като вар“ – „Игликина поляна“, „като мрамор“ – „Най-вярната стража“...). В отделни случаи определението „бял“ присъства два пъти в изречението – обикновено прилагателно и съставна част на сравнение („като голяма бяла птица профуча белият кон“ – „Най-вярната стража“...).

Подобно на ред други наши писатели Йовков е възприел традиционното фолклорно битие на понятието „бял“ в смисъл на чист, красив в аспект и физически, и духовен. Обаче въпреки голямата близост до народнопесенната трактовка, при Йовков скритите богатства на словото са силно нюансирани – от най-ординерната номинативност до знаковата символност и с твърде разнообразни акценти те се свързват родствено с етичната проблематика на произведенията му. С изявата на особена чувствителност и още по-особена нравственост Йовков въздига понятието „бял“ в морално естетическо мерило, а знаковата му символност в чисто духовна реалност, едновременно свързана с битовото обкръжение и отдалечена от него. Противопоставянето реалност – илюзорност лежи в основата на повечето Йовкови разкази и само в определени произведения то е фиксирано символно. Двойственият живот на героите е още една проява на контрастното виждане на писателя, породило своеобразната стилистика на противопоставянето, така ярко изразено и в строежа на самата фраза. Затова и разказите с „белите символи“ са между творбите, в които този маниер се проявява впечатляващо често.

Да вземем за пример един от тях – „Белите рози“. Тук основният контраст (война – любов) направлява характерната за Йовковата белетристика психологическа антитетичност. И много, неизброимо много пъти в творчеството му наред със сюжетно композиционното се налага противопоставяне и между частите на изречението. Всичко това обособява специфична Йовкова стилистика на противопоставянето.

В неговото сложно съставно изречение най-често срещаните съюзи са: „а“, „но“, ама“; в сравнение с другите български белетристи очебийно по-често. В „Белите рози“: „Може да е извикала, но Спас не чу...“; „човек над осемдесет години, а все се заплесваше...“; „не го болеше никъде, а отвътре го обземаше мъка...“; „рече да си върви, но се повърна...“; „ще си издерат очите из двора, а няма кой да ги нагледа...“; „кипеше от яд, но нямаше какво да прави...“; „Тя... се усмихваше, но не че ги беше познала, а се усмихваше само тъй...“; „Уж нищо нямаше, а ръцете му трепереха“; „обикаляше наоколо, но все се връщаше...“; „слушаше, а не чуваше“ и др.

В цитираните и в други подобни случаи действията на литературния персонаж следват не в безакцентна последователност, а в съпоставка едно с друго, което поражда скрита конфликтност в отделния художествен момент. Контрас-

тират си двете части на изречението или двете съседни изречения: „Никого нямаше из улиците. Но ето че се зададе учителката“ или „там не се виждаше нищо друго... но ето, до ореха се показа Гергилана...“. Писателят търси не равното течение на времето в наслагващата се поредица движения и реакции на героите, а вътрешната им противопоставеност. Така обективната действителност е отразена в отричащи се отделни състояния. За Йовков животът е конфликтно изменение – ситуационно и духовно, следващото състояние често се противопоставя на предходното, за да заеме неговото място. В строежа на изречението рефлектира това авторско възприемане на пространствено-времевата и психологическата последователност, в която присъствието на знаковата символност при парадигмата „бял“ е само стилистически обособен случай.

Многоспектърната художествена функция на белия цвят отразява своеобразни страни от Йовковата перцепция на света и човека. Неутралният физически белег нюансирано разширява номинативните си периметри и смислово се свързва с концептуалното ядро на Йовковите разкази: мечта – красота – безнадеждна надежда.

Татяна Ичевска

БОЖИЕТО СЛОВО У ЙОВКОВ

Преди да замине завинаги „при своите си", в тихата звездна нощ чичо Митуш изрича измъчващите го от години въпроси: „де ще идем... ний? Какво ще стане с нас? Защо камъкът си седи хиляди години, а човекът си отива толкоз скоро?" Неговата тревога от човешката безпомощност да им отговори отвежда към един същностен за Йовковото творчество проблем — изправени пред загадките на света, героите на Йовков превръщат *Бога* в свой *събеседник* — „Питаш, гледаш нагоре... И нещо като че те вижда оттам, а нищо не ти казва. Мълчи. И се чудиш, чудиш..."[1].

В Библията говоренето с Бог е привилегия на избраници. Предопределените за това обаче без затруднение чуват Словото на Бога, получават заповеди, търпят порицание, молят за прошка. Неслучайно основна в библейските книги е метафората за ухото.[2] В „Изход" пред Мойсей Бог постулира етичните норми на човешкия свят (чрез заповедите), които ще бъдат запечатани върху Скрижалите. Оттук нататък в Библията нарушаването на етиката задължително обръща погледа на човека към Бог — от него той търси отговор относно причините за своето страдание (Книга на Йов, Давидови псалми) или за драмата на общността (Книга на Авакум, Давидови псалми). В Библията подобен диалог е неизбежен, защото „човек не може постигна работите, които се вършат под слънцето" (Еклс. 8:16-17), и още — защото „кой може да изправи това, което Бог е направил криво?" (Еклс. 7:13).

Йовковите герои също се изправят пред Бога, за да му зададат своите въпроси, засягащи както сътворението на човека и света („При своите си"), така и неговите етични основания („Вълкадин говори с бога").

През 1917 година Й. Йовков публикува своя разказ „Светата нощ". Петнадесет години по-късно излиза „Вълкадин говори с Бога" (1932)[3]. Независимо от времевата дистанция диалогът между тях е очевиден — те използват едни и същи сюжетоизграждащи компоненти: *строго охранявани граници болезнено разкъсват човешката общност* — от едната страна на границата остават старците бащи, а от другата — децата и внуците; и в двата текста има *герой, който „говори" с Бога*, опитва се да чуе (и разбере) Божието слово. Различен обаче е начинът, по който се осъществява общуването с Бога. Тръгвайки от това различие, двата разказа всъщност очертават *различните типове функциониране на Библейското слово* в творчеството на Йовков.[4]

Част от Йовковите произведения не само кореспондират с Библията, но и *директно цитират* отделни нейни текстове, идентифицирането на които е безпроблемно. В рамките на този **първи тип** бихме могли да открои*м няколко модела*, по които става цитирането на библейското слово.

При *първия модел* героите на Йовков издигат в своеобразен култ *книгата*. В „Светата нощ" Библията се превръща в медиатор в диалога човек – Бог.[5] Войната и смъртта правят за писаря Чаню четенето на Библията странен ритуал, извършван ежедневно — „бавно, внимателно и грижливо". Чаню чете и подчертава и ако за подпоручика (макар и на шега) това е грях, защото в Свещената книга „няма думи, няма истини по-хубави и по-слаби"[6], то за писаря в подчертаването

е скрит дълбок смисъл. Към Евангелието Чаню се отнася като към своеобразен „тайнопис". Търсещият поглед на героя разчита Божиите слова като знаци-послания, адресирани единствено до самия него. От такава гледна точка, подчертавайки, писарят не просто запомня думите, той ги „поглъща", за да ги (из)живее и (из)страда. Подчертаните думи стават отговор на неизречените му гласно въпроси, на скритите от хората съмнения и колебания, на „спотаените" му викове. Те компенсират липсващото, за което говори и Йоан Златоуст: „...би трябвало нашият живот да се разкрие така чист, че милостта на духа да измести в душата ни книгите и да се впише в сърцата ни като мастило по страниците на книга. Тъкмо защото сме прокудили милостта, се налага да използваме написаното..."[7]. Неслучайно по белите страници Чанювите линии остават като белези от незараснали рани. Интимизирайки Светото писание, Чаню достига и до така чаканото Божие откровение – „Елате при Мене... и Аз ще ви утеша".

„Светата нощ" е изграден по модел, характерен и за по-късните Йовкови творби – *способността да се съпреживее драмата на непознатия човек* (например „По жицата", „Серафим") — писарят Чаню е потресен от съдбата на заловения на границата болен баща, тръгнал в нощта на Възкресение да види дъщеря си и внуците. Ако в по-късните текстове досегът до човешката болка води до открита емоционална реакция („Боже, колко мъка има на тоя свят, боже!" – „По жицата") или до извършване на благодеяние (даване на пари), в „Светата нощ" героят мълчи, обръщайки се за отговор към висшия авторитет – Бога. В дългата безсънна нощ писарят „дешифрира"[8] видяното в реалността чрез библейския код, за да намери онзи знак, „изпратен" му от самия Бог. Тук Йовковият разказ пряко цитира част от Евангелието на Матей, насочвайки художественото внимание върху оставената от героя *отворена книга*:

Остави я разтворена *тъй, че да не се изгубят страниците. (...) Когато Чаню излезе навън по работа, подигнах* книжката *му и погледът ми се спря върху тия повторно подчертани думи: „Елате при мене всички скърбящи и обременени и аз ще ви утеша..."*

В случая прекият евангелски цитат замества евентуален повествователен коментар, така характерен за разказите на Вазов например. Тази замяна обаче не намалява дидактизма на Йовковия текст. Част от неговото послание, от абсолютната истина, към която ни води, са заложени именно в Божието слово. Ако си разрешим да цитираме К. Станчев вън от собствения му контекст, откъсът от Свещената книга до голяма степен задава и „определя семантичното поле, в което трябва да се възприемат излаганите събития"[9].

Явното цитиране на сакралните текстове при Йовков най-често се осъществява по коментирания по-горе начин. Свидетелство за това е и повестта „Жетварят" (1920) – дядо Недко, разглеждайки иконите, които някога е нарисувал, започва да чете написаното в *отворената книга в ръцете на Исус*:

Погледът му се спря върху разгърнатото евангелие, което Исус държеше в едната си ръка, и неволно зачете думите, едро написани там: „Дойдете при мене всички, що се трудите и сте обременени; и аз ще ви успокоя. Вземете моето иго на себе си и научете се от мене; защото съм кротък и смирен на сърце; и ще намерите спокойствие на душите си".[10]

Аналогията между механизма на цитиране в „Светата нощ" и „Жетварят" се засилва и от факта, че двата текста привеждат дори един и същи пасаж от Библията.

Вторият модел е близо до схемата „*отворена книга*". Него откриваме в „Жетварят" и „Последна радост" – някой от героите *отваря Библията и започва да чете на глас подбрани пасажи от нея*. Така в „Жетварят" се получава своеобразна контаминация на цитати, взети от различни сакрални текстове:

Поп Стефан отиде до прозореца, тури очилата си и отвори евангелието: (...) „И в една събота, като минаваше през сеятбите, наченаха учениците му да късат класовете, като вървяха из пътят..."[11] (...) „Тогаз рече на учениците си: „Жетвата е много, а работниците малко...."[12] „Ето, казвам ви, подигнете очите си и вижте, че нивята са бели за жътва..."[13] („Жетварят");

(...) Рачо продължаваше да говори като на себе си. После разгръщаше малката си подвързана книжка и започваше да чете на висок глас:
– И аз погледнах, и ето, кон бледен и на него всадник, името му — смърт; и ада следваше подире му, и дадена му бе власт на четвърт част от земята, да умъртвява с меч, глад, мор и зверове земни...[14] („Последна радост").

При Йовков е важен преди всичко самият *акт на четене*, затова и описанието на Свещената книга, (от) която се чете, е изведено в „периферията" на творбите. С изключение на „Жетварят", където Евангелието на поп Стефан е детайлно описано („малко евангелие", „подвързано с кадифе и обковано със сребро"), навсякъде Йовков свежда характеристиките си до конструкцията: „*малка книжка*" („малка червена книжка" – „Светата нощ", „малка подвързана книжка" – „Последна радост"). Умалителното име „книжка" обаче не намалява ценността на написаното в нея слово, не обезсмисля действията на героите, които я четат непрестанно. Нещо повече – то отключва допълнителни асоциации с текст като Откровение Йоаново, в който не само се борави със същия образ – „*книжка*", но актът на нейното „изяждане"[15] се пречупва в желанието на Йовковите герои да запомнят, да разберат правилно всичко, което четат.

В някои случаи цитатът не е експлициран в Йовковия текст, но той се актуализира посредством вмъкната в хода на повествованието съпоставка. Дядо Недко („Жетварят") разглежда иконата на Йоан Кръстител, нарисуван „с камилска кожа, чреслата му (...) опасани с ремък", а тази сцена завършва с обобщението: „Той (Йоан) беше облечен, както беше описано това и в евангелието".[16]

Много често Йовковите герои заместват четенето на библейските текстове с песни – в църковните песнопения са събрани мъката, надеждата, въпросите и радостта им. Сам сред полето, Стоил („Земляци") излива натрупаната жал в тропари, ирмоси и катавасии, лудостта на Попето („Чудният") стихва в тропарите, с които заспива вечер, с църковни песни Вартоломей („Последна радост") се прощава с живота, по същия начин дядо Васил („Стари хора") се опитва „да отпъди" „оная черна, лоша мисъл", от която „сърцето му... се свива"[17]. Единствено в „Стари хора" обаче текстът на песента е въведен и обособен като цитат: „ангел вопияше благодатней... Чистая дево, радуйся... И паки реку радуйся... Твой син воскресе, тридневен от гроба..." – срвн. с песен 9-а от Възкресния канон[18].

Точността на цитатите при Йовков се подчертава и от задължителното им ограждане с кавички, т. е. там, където става дума за цитат, текстът на Йовков дава нужните за улавянето (и идентифицирането) му индикации. Идентифицирането е необходимо само за да се пробудят асоциации, успоредяващи творбата със съответните моменти от библейския текст.[19] Познатостта на цитата е важен момент от авторовата стратегия, защото, както беше отбелязано и по-горе, припомнените библейски текстове действат като „безпрекословен авторитет".[20]

Йовковите творби задават и *трети модел* — на пръв поглед той сякаш „бяга" от включването на точен цитат в повествованието, в същото време обаче твърде много държи на близостта с оригинала на съответния библейски текст, който използва. Става дума за *библейски перифрази*, които Йовковите герои правят в речта си.

В разказите „При своите си" и „Всеки с името си" чичо Митуш, осмисляйки отношението човек – животно, *формулира идеите-послания на целия сборник „Ако можеха да говорят":*

Да удариш добитък, все едно е да удариш дете (...) И то душа носи;
Добитък е, ама *и то носи душа;*
и разбират, всичко разбират;
Те ти са като братя, разбери. *Като нас работят, като нас ще умрат*[21].

Подобни сентенции се „оглеждат" в мъдрите слова на Еклисиаста:

съдбата на синовете човешки и съдбата на животните е съдба една: *както умират едните, тъй умират и другите, и едно е диханието у всички,* и човек няма предимство пред добитъка...[22]

Неслучайно в разказа „Дивачка" животните са наречени „народ"[23], а посредством сравненията човекът и животното са изравнени: Айя играе *като дете, като момиче* („По-малката сестра"), сивата патица е *като палавите момичета*, които, след като се омъжат, стават добри майки („Дивачка"), конете повече от хората *пазят роднинство* („Едно време"), бялата ярка оглежда отражението си във водата *със суетността на жена* („Сутрин преди изгрев слънце"), *също както „учените"*, воловете спазват ред и не бъркат имената си („Всеки с името си"). Учуден и възхитен от всичко това, чичо Митуш поставя „добитъка по-горе и от челяка". Неговите думи насочват към част от Соломоновите притчи, в които настойчиво се прокарва идеята за това, че в света на животните (Соломон визира малките животни) е кодирана божествената мъдрост. Основната схема на притчите е: *иди виж* как работят, *виж* техния ред и нрави *и бъди мъдър*.[24]

До голяма степен подобен механизъм работи и в разказите на Й. Йовков. Опитвайки се да се доближат до Бога, да се докоснат до Неговата мъдрост, Йовковите герои се стремят преди всичко да проумеят природата. Природата те „четат" със същата упоритост и постоянство, с което „поглъщат" и Библията[25], разшифровайки скритите в нея истини. Затова понякога героите заменят човешките думи с тези на природата. Живко от разказа „Чудният" няма нужда от думите на хората („не приказваше, не му приказваха..."), защото той е заслушан в думите на природата. Слушайки тях, Живко всъщност чува гласа на Този, Който говори чрез (в) света — и слънцето, и дърветата, и тревите, и птиците са (в) онова първично, най-важно, но и така непостижимо за слуха на повечето хора Слово. Самият той се слива с природата, „разтваря" се в нея — в гората Живко е „превърнат на шубрак", „заприличал на някой стар отсечен сух дънер", „приличаше на птица с отпуснати отстрани криле".[26] *Черните скорци*, с които Живко разговаря („Войниците казваха, че Живко, който в заставата не продумваше ни дума, отивал в гората и приказвал с птичките"), припомнят и друг йовковски образ – в разказа „Светата нощ" един от героите разказва как като дете е видял Исус като *„малко черно птиче"* (в разказа „Последна радост" Люцкан не просто е характеризиран като *„птичка божия"* – тази характеристика е допълнена и от външния му вид – със своя рединго̀т той е също като *малка черна птица*).

Детската гледна точка в разказа „Светата нощ“ е въведена, за да означи онова знание, което възрастните вече са загубили (или забравили). Показателен в това отношение е проведеният контраст между „зрящото“ Бога, вярващо дете и безразличните, „слепи“ възрастни.[27] По-късно в българската литература ще се появи и друг текст, в който детското отново е синоним на знание, на *про*зрян смисъл – става дума за романа на Е. Станев „Антихрист“. Както в Йовковия разказ, и романът описва Великденската литургия, по време на която едно дете очаква да види възкресението на Исус. В текста на Йовков то вижда Божия Син, при Е. Станев – Дявола, който пречи на възкресението. Но и при двамата видяното остава недостъпно за останалите хора. В същото време то се оказва онзи висш смисъл на съществуването, който те цял живот се опитват да обяснят. Именно затова Йовков превръща „детското“ в траен определител на онези от своите герои, които по някакъв начин се докосват до същността на Бога, които „чуват“ словото на Бога: писарят Чаню се смущава и черви *като дете* („Светата нощ“), простодушен и невинен *като дете* е Живко („Чудният“).

В Йовковите творби перифразите могат да функционират паралелно с директните цитати. Това ясно може да се види във вече коментирани с оглед на цитирането текстове – „Жетварят“ и „Последна радост“:

Старият свещеник подигна замислените си и тъгуващи очи и каза: „Истинското благодеяние се върши скрито. Когато едната ръка дава нещо, другата не трябва да знае“ („Жетварят“) — срвн. с „А ти кога правиш милостиня, нека не знае лявата ти ръка какво прави дясната, та милостинята ти да бъде в тайно...“ (Мат. 6: 3-4);

„А! Огън, огън гори на главата ми! — говореше той (...). Жетва, жетва иде!“ („Последна радост“) — срвн. с „... жетвата на земята е узряла. (...) и земята биде пожъната“ (Откр. на Йоан, 14: 15-16).

По повод думите на дядо Слави, безсмислени за мнозина, Рачо Самсара ще направи следното обобщение: „... Бог влага често пророчества в устата на простодушните и нищите духом и ги прави ясновидци“[28]. Дори и когато не говорят, подобни Йовкови герои могат да се превърнат в проводници на определено послание. В разказа „Чудният“ начинът, по който Живко реагира на безсмислената и жестока човешка смърт, за останалите е невиждана „чуднова болест“: „бледен като смърт, той пишеше нещо с пръст по стената, пишеше ту бавно, ту по-бързо, но съсредоточено, тържествено“. Пишейки, Живко като че ли се отдръпва изцяло от света на хората, става още по-безплътен, изчезва. Сякаш не неговият пръст, а Божият се движи пред очите на смаяните хора. Тази сцена припомня аналогичен епизод от книгата на пророк Даниил: „в този същи час пододоха се пръсти от човешка ръка и пишеха срещу светилника върху мазилката на стената...“[29] И също както в Библията написаното е неразбираемо за непосветените, никой в Йовковия разказ не може да прочете и разбере Живковите думи. Самият герой не осъзнава действията си – той не е пророк, затова, за разлика от Даниил, Живко не успява да изтълкува думите, които му диктува тайнственият Глас. Но и в „Чудният“ те започват да звучат като своеобразно предупреждение към човешкия свят, забравил смирението и любовта.

Перифразите на Библейското слово могат да бъдат видени и в други Йовкови творби:

В „Хермина“ (в речта на дядо Васил): „В евангелието пише: „Не туряй свещта под кривата, а отгоре кривата, че да свети!“ — срвн. с Матей 5:15

(„Нито запалят светило и го турят под крина, а на светилника, и свети на всички вкъщи"); Лука 11:33 („Никой, кога запали светило, не го туря на скрито място, нито под крина, а на светилник, за да виждат светлината ония, които влизат");

в „Съд" (в речта на Данаил: „— Позна ли я? (...) Ха-ха-ха! познаваше я ти. „Аврам влезе в шатрата си и позна Сара" — тъй е писано в нашите кетапи" — точно същият израз отсъства от Библията, но конструкцията „Х позна У" е типична за езика ѝ);

в „При своите си" (в речта на чичо Митуш: „звездите си падат, падат. В сръбската война падаха като дъжд – малко ли народ загина..." – срвн. с Откровение Йоаново (6:13) „звездите пък небесни паднаха на земята, както смоковница, разлюляна от силен вятър, хвърля незрелите си смокини");

в драмата „Албена" (в речта на стария другоселец: „жената е вечна мъка" – срвн. с Еклисиаста (7:26) „по-горчиво от смъртта е жената"); (в речта на Хаджи Андрея: „...в евангелието пише: ако сгреши едната ти ръка, отрежи я, ако сгреши едното ти око, извади го!" — срвн. с Матей 5:29-30 „Ако дясното ти око те съблазнява, извади го и го хвърли от себе си;(...) И ако дясната ти ръка те съблазнява, отсечи я и хвърли я далеч от себе си...").

С изключение на разказа „Съд", в останалите Йовкови текстове перифразата не преследва раждането на комичен ефект. Понякога перифразата може да бъде заменена само от споменаването на даден библейски персонаж – показателно в това отношение е проклятието, което умиращият поп отправя към Индже: „Да въздишаш и да трепериш на земята като Каина, да наследиш проказата на Геезия и бесилото на Юда!" („Индже").[30]

Обикновено за героите, които цитират или перифразират библейските текстове, намираме допълнителни индикации в Йовковите творби. От една страна, те са *духовни лица* (поп Стефан – „Жетварят"). От друга страна, се представят като *хора на книгата* – например: „Рачо Самсара беше напълно нормален човек... тоя млад човек притежаваше... голяма интелигентност", „той знаеше много, много беше чел" („Последна радост"); някогашното „обръщане" на Данаил „в протестантството беше го запознало с евангелието и с книгите на вехтия завет, той изпъстряше речта си с цитати и вземаше тона на пророк" („Съд"). От трета страна, става дума за герои, които обичат да *ходят на църква* (дядо Васил от „Стари хора") или са *били* известно време *в манастир* (Попето от „Последна радост"). В останалите случаи, когато изброените по-горе характеристики отсъстват, се акцентува върху *набожността* на героя (Стоил – „Последна радост") или върху неговата *мъдрост* и *благост* (чичо Митуш – „Ако можеха да говорят").

Освен посредством перифразите, Библейското слово може да бъде актуализирано и чрез *описанието* на даден герой. От една страна, при характеризирането му може да бъде направено сравнение с някой библейски персонаж (напр. Митю от „Последна радост" е сравнен с Исав: „...Митю Караколев, прочут ловец,... цял космат като Исава" – вж. „Исав стана човек изкусен на лов" (Битие 25:27); „Исав е космат" (Битие 27:11). От друга страна – подобно сравнение може да отсъства, но Йовковият текст „настоява" да бъде видяна приликата с първоизточника – например при описанието на Женда от „Постолови воденици":

А Женда не се спираше на едно място. Ако не беше в градината, отиваше на чешмата. Понякога пък грабваше хурката... и тръгваше през поляните... отдето помине, плете мрежи като паяжина. Баба Ана я гледа и клати глава: „Примки е турила на всеки път и пътека...“; „набелисала се и се начервисала, изписала вежди... – вж. И ето, насреща му жена, натруфена като блудница, с коварно сърце, бъбрива и необуздана, нозете ѝ се не спират вкъщи: ту на улицата, ту по стъгдите и при всеки ъгъл залага примки (Притчи Соломонови 7:10-12).[31]

При **втория тип** функциониране на Библейското слово отпадат индикациите „четене на книга“, „забравена отворена книга“, „нарисувана книга“ и т. н. *Тук вече самото повествование се структурира по модела на определени библейски книги, в основата на които стои диалогът човек — Бог.* Показателен в това отношение е разказът „Вълкадин говори с бога“. Още самото заглавие насочва вниманието към очертаните в началото библейски контексти. Структуриран като разговор с Бога, разказът по различен начин борави с Библейското слово:

– директно го цитира;

– поражда аналогии на равнище образ или част от фабулата;

– полемизира с даден библейски текст и(или) го преосмисля.

Тук Вълкадин (за разлика от героя на „Светата нощ“) не е страничен наблюдател на злото и човешката мъка, а сам понася и изживява това зло.[32] Голямото му желание — да раздели синовете си, когато войната приключи — не просто се сбъдва, но е дублирано (и в крайна сметка обезсмислено) от последвалото разделяне на общността: „Върнаха се пак румънците и туриха границата току пред къщите. Селото остана отсам, а половината му мера — отвъд“.[33] „Отвъд“ остава и едното му дете.

Заглавието на Йовковия разказ – „*Вълкадин говори* с бога“, припомня едно Вазово заглавие – „*Дядо Йоцо гледа*“. И при двете заглавия употребените глаголи са с висока степен на условност. Вазовият дядо Йоцо „вижда“ българското, но не вижда (и не усеща) промяната, която става с хората (в този смисъл слепотата е неговото спасение); Вълкадин вижда тази промяна, но в същото време все по-интензивно започва да губи знаците на българското (и на човешкото начало изобщо). Дядо Йоцо поздравява *съграждането* му, Вълкадин изстрадва неговото *раз*граждане (границите пронизват, разкъсват пространствата). За Вълкадин разделено е не просто българското, а домът и семейството му – част от тях е помествена „отвъд“ – в „чуждо царство“, в „чуждо село“. Всеки ден Вълкадин, подобно на дядо Йоцо, се изкачва горе, на хълма, за да *гледа*: дядо Йоцо „гледа“ българското, Вълкадин търси с поглед семейството на най-малкия си син („И както гледаше отвъд границата, случваше се Милен и Милена да излязат на нива... Ако с тях пък се случеше и някое от децата им, една старческа милозлива усмивка стоеше на лицето му през всичкото време, докато ги гледаше“). Във Вазовия разказ всяка една промяна в живота на дядо Йоцо, всеки нов знак на българското се маркира от израза „*един ден*“. При Йовков „*един ден*“ („*една вечер*“) става синоним на нещастието и смъртта („И *една вечер*... стреляха през прозореца и го убиха“; „*Един ден* селото настръхна от лоша вест...“). И ако дядо Йоцо „плъзне“ „*в незнание за световните събития* в ненарушимия покой на селцето си“ (курсиви мои), Вълкадин се опитва *да разбере* именно *смисъла на световните работи* – кой е този, който ги „реди“, защо са нарушени критериите за добро и зло, за истина и неправда.

За него по-страшни (и съдбоносни) от видимите граници се оказват невидимите – онези, които пречат на хората да се чуват и разбират, дори когато говорят

на един език. И отсам, и отвъд границата комуникацията е станала невъзможна – следствие от нейната абсурдност е и смъртта на Вълкадиновите синове (никой не иска да чуе (и да разбере), че Милен е невинен, никой не иска да чуе (и да разбере) думите на Никола, защитаващи правото и закона – „Кой ти слуша, кой мисли да върви из прав път?". Думите бягат, разминават се, без да се докоснат, защото разбирането предполага не просто размяна на думи, то изисква съпричастност – съпричастността на хората към някакъв общ смисъл[34]. В един от ранните си сборници – „Последна радост" (по-късно – „Песента на колелетата"), почти декларативно Йовков е дефинирал този (най-важен според него) смисъл:

с мъки, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората[35].

И в тази дефиниция като че ли отзвучава библейското разбиране за всесилието на любовта:

да говоря всички езици човешки и дори ангелски, щом любов нямам, ще бъда мед, що звънти, или кимвал, що звека; да имам пророчески дар и да зная всички тайни, да имам пълно знание за всички неща и такава силна вяра, че да мога и планини да преместям, — щом любов нямам, нищо не съм; и да раздам всичкия си имот, да предам и тялото си на изгаряне, — щом любов нямам, нищо не ме ползува...[36]

Точно общият смисъл според Вълкадин вече е изгубен. Изправен пред такава истина, той избира да замълчи.

В повестта „Жетварят" Гроздан се измъчва от невъзможността да си отговори на въпроса кое хората наричат добро и кое зло, виждайки колко често доброто и злото сменят местата си. Вълкадин знае кое е добро (още в началото на разказа той е въведен с характеристиките „благ" и „мъдър"), но не разбира защо именно доброто трябва да бъде забравено, а злото — санкционирано като правилно.[37] Следствие от забравянето на доброто е и забравянето на „благите думи". В по-ранните Йовкови разкази една от формите на изява на доброто е даването на пари (на познат или непознат човек) — вж. „Песента на колелетата", „Серафим", „Скитникът", „Една торба барут". Вълкадин повтаря този модел, давайки на снаха си Милена пари. Сега обаче подобен жест се оказва недостатъчен — от героя се очаква друго. Смисълът на това друго ще бъде формулиран и изразен ясно от снахите му: „*Да каже* ако не *добро, зло да каже*" (Къдра); „аз пари не съм искала от него. Аз искам *да ми каже добра дума*, да ме напъти", „аз пари не ща! *Искам да ми каже една добра дума*, да ме разтуши" (Милена); „*Кажи ми думица*... Продумай, тейко! (курсиви мои)" (Милена). За тях стойността на неизреченото (желано) слово е по-голяма от стойността на парите (независимо колко са те). Подобно желание има своя аналог и в Библията: „*дума е по-добро*, нежели даяние... думата не стои ли по-високо от добро даяние?" (Кн. Прем. Иисуса Сир. 18:16-17). Проговарянето за Вълкадин би било равно на изплакване на душата – но би ли могъл плачът му да „разтуши", да утеши? Единственото, което ще заръча да бъде предадено на Милена, е: „Нека прави каквото господ я е научил". Мълчейки както за доброто, така и за злото,[38] Вълкадин сякаш се опитва да забрави всички човешки думи (не говори нито със свои, нито с чужди). Така в разказа мълчанието на героя естествено се допълва от метафорите на *глухотата* и *слепотата*: „Все вървеше, като да беше *глух*", „с тежък, *дръпнат навътре поглед*".[39]

От една страна, мълчанието на героя е жест на отказ, на отдръпване от общността. Ако в Ботевата поезия този, който мълчи, няма място сред достойните и

затова трябва „да се махне“[40], в Йовковия разказ най-достойната позиция се оказва позицията на мълчащия. Тя е естествена реакция от дискредитирането на словото — какъв е смисълът да говориш с(на) тези, „които пламък дишат“, „чиито зъби са копия и стрели, и чийто език е остър меч“ (Псалтир, 56:5), които с язвителни думи „стрелят“ върху непорочния „и не се боят“ (Псалтир, 63:4-5), да говориш с (на) тези, които не се чуват, не се разбират, които няма да разберат и теб? В нея се „оглежда“ изборът на героя от известните Давидови псалми:

Рекох си: ще пазя пътищата си, за да не сгреша с езика си, ще обуздавам устата си, додето нечестивият е пред мене (Псалтир, 38:1-2);

Постави, Господи, стража на устата ми и огради вратата на устните ми; не давай да се отклони сърцето ми към думи лукави за извиняване грешни дела, заедно с людете, които вършат беззаконие, и да не вкуся от техните сласти (Псалтир, 140:3-4).

От друга страна, за Вълкадин мълчанието е начин да запази вярата си въпреки злото и несправедливостта. Някога в страданието си Йов разбира, че човешките думи не успокояват, а раняват още повече. Затова той ще възкликне: „Докога ще мъчите душата ми и ще ме терзаете с думи?“ (Книга на Йов, 19:2). Нещо повече — хората, дошли да го утешат, не могат да отговорят на въпросите му, защото техните думи не стигат, за да поберат и изчерпят цялата истина. Но именно непълнотата на истината-в-изреченото слово провокира съмнението на Йов в справедливостта на Господ. В започналия разговор с Бог Йов трябва да разбере не толкова своята нищожност, колкото „нищожността“ на човешките думи. Постепенно Вълкадин също осъзнава, че изричаните думи са недостатъчни, те (ако си разрешим да перифразираме Дерида) заедно и едновременно разкриват и скриват битието[41], отдалечават (от) истината. Истината предполага обхващането на минало, настояще и бъдеще в тяхната едновременност, която се „взривява“ в речта.[42] С думи Вълкадин би могъл да изговори (и повтори) само очевидните неща, за които дори не е нужно да говори — мъртви са синовете му, хората са станали други, унищожени са любовта и милосърдието, няма го доброто. Но с думи ще може ли да обясни защо, оцелели на фронта, синовете му трябва да умрат именно сега? За Вълкадин е важно да (се) каже не какъв е светът, а защо е такъв. Героят се сблъсква с невъзможността да отговори на подобен въпрос и тази принципна невъзможност го изпълва с ужас, довежда го до вцепенение: той е в света, но съществуващият свят му се изплъзва, пропадат опорите и пред него „израства“ Нищото.[43] Светът е загубил своята божествена същност, превръщайки се в загадка, пред която героят недоумява.

Отказвайки се от речта, Вълкадин се възправя срещу „първичната езиковост на човешкото битие-в-света“[44]. Но отказът от изричането на словото не означава отказ от словото изобщо. В (чрез) мълчанието си Вълкадин се връща към онова (изначално сякаш) слово, в което се оглежда и отразява Словото Божие[45]. На този език-слово може да се заговори на Бог. В разказа „Светата нощ“ писарят Чаню се вглъбява в Светото писание – „дълбоко и смислено като тишина“.[46] Тишината, в която потъва Вълкадин, сама по себе си е „дълбока и смислена като писание“,[47] тя изнася свят и неща в същността им[48].

В Библията Мойсеевият разговор започва с епизода с горящата къпина, от която ангелски глас призовава избрания да бъде посредник между Бога и човеците. Отделяйки го от тях, Божественият избор обрича Мойсей на самота. Вълкадин не чака да бъде избран и призован. Той сам избира себе си, за да заговори с(на) Бог. Йовковият разказ започва сякаш направо с отговора, който някога Мой-

сей е дал на Бога: „ето ме, Господи!“[49] Преди да зададе въпросите си, героят вече е дал отговор на Бога — дал е самия себе си на Онзи, Който изначално и тайнствено го е „ангажирал с една основна задача — със задачата на „личността“, на „образа Божий“.[50] Не чуждият, а собственият избор прави Вълкадин самотен (неслучайно името му означава „вълк единак“[51]). Героят открива и мястото за своя разговор — денем — горе на хълма, под клоните на бряста,[52] а нощем — на хълма в сърцето си. Всеки ден той се изкачва до онази граница, разделяща видимия от невидимия свят:

Навик стана на Вълкадина да стане сутрин,... да излезе над селото и да се изкачи *на баира...;*

Горе на баира той сяда под бряста, гледа отсам, гледа отвъд границата и мислите му се нижат безспир, безкрай;

Или *ще обърне очи нагоре — клоните на брята* ли гледа, или *към небето поглежда? (курсиви мои).*

Вълкадиновите въпроси за смисъла на битието (за живота и смъртта, за доброто и злото) могат да бъдат зададени единствено на Този, Който е отговорен за неговото сътворение.[53] И тук сякаш отново чуваме гласа на псалмиста:

станах като човек, който не чува и няма в устата си отговор (Псалтир, 37:15-16);

Станах ням, не си отварям устата, защото Ти направи това (Псалтир, 38:9).

До голяма степен в Йовковия разказ питането на Бог се превръща и в своеобразно изпитване на Бога — в проверка на Неговото съществуване.

Пътят към(до) Бог предполага човек да надмогне личната си трагедия и да разтвори душата си до такава степен, че с нея да обгърне заобикалящия го свят, защото Божествената отговорност за света не намалява човешката, а напротив — „изисква и призовава тази отговорност като свой телос или свой произход“[54]. Затова Вълкадиновите въпроси са въпроси-реплики както към логиката на съществуващия социален свят, така и към сакрализираните Божии постулати. На върха на планината Бог разкрива пред Мойсей същността на етичното. Горе, на хълма, Вълкадин подлага етиката на изпитание, показвайки последиците от „забравянето“ на Божиите заповеди.

„Аз съм Господ...“; „Да нямаш други богове, освен Мене“.	„Кои са тез, дето съдят на хората и редят световните работи..., *имат ли господ?“*
„Почитай баща си и майка си“.	„не са ли родени и те от майка...“; *„няма почит“.*
„Не пожелавай дома на ближния си..., нищо, което е на ближния ти“.	*„У дома си да си, и да те пъдят.* Как може да става туй, господи, как?“.
„Не кради“, „Пришълец не обиждай и го не притеснявай“.	*„Чуждото се взема* като свое, в къщи, в къта е *седнал пришълец и пъди* навън *стопанина,* праща го като добитък в яхъра...“.

„Не убивай“.	„Защо *убиват* невинния и защо притискат сиромаха, господи? Защо?“
„Не лъжесвидетелствай против ближния си“.[55]	„Кой *хвърля брат против брата и син против баща?“*

Размислите-въпроси на героя („Когато купуват или продават нещо, на хората очите са в кантаря. А защо, *когато съдят човека*, когато животът му е на косъм, *следят през пръсти*?“ (курсиви мои) се оглеждат и в думите на пророк Авакум: „Грабеж и насилие са отпреде ми, и въстава вражда, подига се раздор. От това *законът изгуби сила* и *няма праведен съд*: понеже нечестивец надвива праведника, то и *съдът бива опак* (курсиви мои)“ (1: 2-4); „нечестивец поглъща оногова, който е по-праведен от него“ (1:13). Вълкадиновите „думи“ са своеобразна перифраза и на словата от Давидовите псалми („Защо се вълнуват народите и... замислят суетни неща“ (2:1); нечестивецът „седи в засада зад двора; в скришни места убива невинния; очите му дебнат сиромаха“ (9:29); „Развратиха се човеците, извършиха гнусни дела; няма кой да прави добро“ (13:1). Разкрил драмата на общността, псалмистът прави и следващата крачка — ако Бог вижда и чува човеците, нека покаже Себе Си: „Защо, Господи, стоиш далеч и *криеш Себе Си в усилно време*?“[56] (Псалтир, 9:22). Същият въпрос ще му зададе и Вълкадин: „*Защо в таквоз усилно време криеш себе си, господи*? Защо?“

А може би в Божието мълчание е скрит и отговорът — Бог не крие Себе Си, защото Той е във всичко и навсякъде, Той е животът и светлината, но Той е и смъртта (вж. например Книга на пророк Исаия[57], вж. също и Еклисиаст[58]). Словото, изречено от Бог, „не може да е по-малко всеобхватно от вселената или по-кратко от целокупното време“, то е „равно на един език и на всичко, което един език включва в себе си“[59]. Още в повестта „Жетварят“ един от героите осъзнава безсилието на думите: „Думите може да не са точни, може да ни излъжат. Важно е едно: *чувството*. А то съществува“. Ето защо Божият отговор не би могъл да се побере в думите, той трябва да бъде почувстван, трябва да бъде изживян.[60] Мълчанието на Бога е не наказанието, а шансът за човека – да продължава да търси, да дълбае „световните работи“, да пита[61]... Затова горе, на хълма, Вълкадин продължава да мълчи, да мисли и да гледа клоните на бряста, над които (може би) му говори Бог...

В ранните Йовкови текстове героите „утешават“ сърцето си с (в) библейските книги, в които *е* „разтворен“ самият Бог; разказът „Вълкадин говори с бога“ показва превръщането на човешкото сърце в книга[62], в която са събрани въпросите-питания *на/за/към* Бога. Показателна е и разликата между поведението на Вълкадин и това на Йов – Йов иска да потвърди *писмено* своята невинност пред Бога („О, да бяха *думите* ми *написани*. Да бяха *на книга начертани*, с желязно длето и с олово, — да бяха на вечни времена върху камък *издълбани*“[63]). Вълкадин е „издълбал“ всичко в сърцето си – него той е поднесъл на Бога.

Наблюденията дотук позволяват да бъде очертана и още една тенденция, засягаща творчеството на Йовков. Задавайки своите въпроси, Йовковите герои заменят *молитвата* към Бога с *разговор с Бога*. Молитвените жестове най-често могат да бъдат видени в ранните текстове на Йовков (военните разкази, повестта „Земляци“). Но още в тях, паралелно с наведените надолу смирени очи, е описан и вдигнатият нагоре питащ поглед на героите. Твърде рядко в Йовковите творби можем да открием и църквата като топос. Дори когато тя все пак присъства, нейната функция не се покрива с функцията на място за молитви. В разказ като „Пър-

вата победа“ скалната църква – този „рядък паметник на незапомненото минало“, става поводът за есеистичните размисли на повествователя относно същността на милосърдието. Посредством антитезите („извехтели икони“, „рисувани неумело и просто“, „мъждукащи кандила и свещи“ – разкош, великолепие, злато и мрамор; тихата и кротка печал на Исус – царственото могъщество на Бога) той формулира и своята идея, че истинското милосърдие и вяра не се нуждаят от блясък и показност. В повестта „Жетварят“, от една страна, църквата се свързва с греха (тук Гроздан извършва кражбата на златния венец на Исус), от друга страна – с нравственото „проглеждане“ на „блудните синове“ (дядо Недко, Гроздан). В „През чумавото“ (от „Старопланински легенди“) църквата става място на жертвеността. От „потъмнялата икона“ Исус благославя (или може би опрощава) избора на Тиха.

Когато искат да изкажат своите тревоги и съмнения, Йовковите герои не търсят непременно храма. С Господ те говорят навсякъде: сред *полето* (Стоил от „Земляци“), на *пътя* („Седемте“, „По жицата“, „Скитник“), на *хълма* („Българка“, „Вълкадин говори с бога“), защото помнят обещанието, което Бог някога е дал:

Не правете пред Мене сребърни богове, нито златни богове си правете: направи Ми жертвеник от пръст...; на всяко място, дето туря Аз паметник на името Си, ще дойда при тебе и ще те благословя[64].

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1]Цитатите са от разказа „При своите си“ (от сб. „Ако можеха да говорят“) — вж. Й ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1970, с. 277. Вж. и наблюденията на Д. Добрев върху мотива за всевиждащото око на Бога в разказите на Й. Йовков – Д. ДОБРЕВ. Поетика на Йовковия разказ. С., 1989, с. 46-48; вж. също: В. РУСЕВА. Мистичният Йовков. В. Търново, 1998, с. 131.

[2] Н. ФРАЙ. Великият код. С., 1993, с. 149-150. Според него историята *е период на слушане* в тъмнината за указания, получени чрез *ухото*.

[3]Първоначално той е публикуван във в. „Зора“ през 1932 г. По-късно разказът е включен в сборника „Женско сърце“ от 1935 година.

[4]Този проблем не е бил обект на внимание в досегашните изследвания за Йовков, които акцентуват главно върху специфичната религиозност на Йовковите герои — вж. напр. Г. КОНСТАНТИНОВ. „Проблемът за Исус. С оглед към българската литература“ – Българска мисъл, 1927, №5, с. 367-378; „Религиозен дух и образ на Исуса в българската литература“, 1927, № 7-8, с. 494-509; Ж. КАЛДАРЪМОВА-ДЕНЕВА „Религиозно-нравственото виждане у Й. Йовкова“ – Зов, 1937, № 4-5, с. 104-115; С. НИКОЛОВ. „Религиозното чувство у Й. Йовков“ – Изкуство и критика, 1938, № 8, с. 429-435; И. СТАНКОВ. Йовковото творчество. В. Търново, 1995; В. РУСЕВА. Мистичният Йовков. В. Търново, 1998.

Другия въпрос, който частично засягат литературните изследователи, е въпросът за текстовите заемки от Библията – вж.: Д. ДОБРЕВ. Поетика на Йовковия разказ, с. 46-48, 86-90, 120-121; И. РАДЕВ. Библията и българската литература. В. Търново, 1991, с. 76-77.

[5]Назованият от библейските текстове Бог е някак си имплициран от „нещото“ на тези текстове, от разгърнатия от тях свят – библейския свят – вж. П. РИКЬОР. Прочити. С., 1996, с. 207.

[6]Всички цитати от „Светата нощ“ са по: Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 1, С.,1970, с. 236-250.

[7]Към този цитат на Йоан Златоуст ме насочи книгата на Ж. ДЕРИДА. Писмеността и различието. С.,1998, с. 21.

[8]Вж П. РИКЬОР. Цит. съч., с. 173. Между Великия код и личния живот се установява отношение на кръгова интерпретация: от една страна, Аз дешифрирам Великия код в зависимост от собствените ми крайни заложби за разбиране, разкрити за мен от самия Велик код; от друга страна и по обратен път, аз дешифрирам моя живот, аз го разчитам в зависимост от ресурсите от символи във Великия код, много по-обширен от собственото ми ограничено разбиране.

[9] К. СТАНЧЕВ. Поетика на старобългарската литература. С., 1982, с. 69.

[10]Цитира се по: Й. ЙОВКОВ. „Жетварят“ – В: Събрани съчинения. Т. 4, С., 1971, с. 71-72. Цитатът е по евангелието на Матей, 11: 28-30 („Дойдете при Мене всички отрудени и обременени, и Аз ще ви успокоя; вземете Моето иго върху си и се поучете от Мене, понеже съм кротък и смирен по сърце, и ще намерите покой за душите си“).

[11]Вж. Матей 12:1 („По онова време, една събота, Иисус минаваше през посевите; а учениците Му, като бяха огладнели, наченаха да късат класове и да ядат“); Марко 2:23 („И случи Му се да минава в събота през посевите, и учениците Му, като вървяха по пътя, късаха класове“); Лука 6:1 („В съботата, първа след втория ден на Пасха, случи Му се да минава през посевите, и учениците Му късаха класове и, като ги стриваха с ръце, ядяха“).

[12]Матей 9:37 („Тогава казва на учениците Си: жетвата е голяма, а работниците малко“); Лука 10:2 („и рече им: жетвата голяма, а работниците малко…“).

[13]Йоан 4:35 („Аз пък ви казвам: подигнете си очите и погледнете нивите, че са побелели и *узрели* за жътва“). Този цитат е регистриран и от И. РАДЕВ – вж. неговата книга Библията и българската литература. 1991, с. 77.

[14]Откровение Йоаново 6: 8 („И видях, и ето сив кон, и върху него ездач, чието име беше смърт; и адът следваше подире му; и им се даде власт над четвъртата част на земята – да умъртвяват с меч и глад, с мор и със земни зверове“).

[15] Откровение Йоаново 10:2, 10:8-10. По въпроса за акта на изяждане на книгата вж. К. ПРОТОХРИСТОВА. От огледалото в загадката. Шумен, 1996, с. 125-126.

[16]Вж. Евангелие на Матей, 3:4 („А този Йоан носеше дреха от камилска козина, и кожен колан около кръста си“); Евангелие на Лука, 1:6 („А Йоан носеше дреха от камилска вълна и кожен пояс на кръста си“).

[17] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 3, с. 86

[18]Цветен триод. М., Синодал. типография, 15 ноем. 1841, с.6.

[19]Този механизъм работи още в старобългарската литература – вж. К. СТАНЧЕВ. Цит. съч., с. 72.

[20]Вж. Н. ГЕОРГИЕВ. Цитиращият човек в художествената литература. С., 1992, с. IV. „…цитатът се оказва мост не само в междутекстовите и в междуличностните пространства, където изгражда някакъв междуличностен и в крайна сметка безличностен авторитет“ (с. IV).

[21]Всички цитати от „Ако можеха да говорят“ са по: Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 3.

[22]Еклисиаст, 3:19.

[23]Вж. „Дивачка“ – Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 3, с. 284.

[24]Соломон 6:6; 30:24.

[25]Йовковите герои четат не просто знаци (вж. В. СТЕФАНОВ. „Йовковите герои четат знаци“ – В: Творбата – безкраен диалог. С., 1992, 92-110), те четат книгата на Божествената воля – природата; по въпроса за аналогията между двете книги – Биб-

лия/Природа вж: К. ПРОТОХРИСТОВА. През огледалото в загадката, с. 48, 54-55; Ив. РУСКОВ. Обърната точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика. П., 1999, с. 20-30, 218-245; Ю. М. ЛОТМАН. „Несколько мыслей о типологии культур" – В: Языки культуры и проблемы переводимости. М.,1987, с. 10.

[26]Цитира се по: Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 1, с. 254.

[27]Това отвежда към християнската представа за съвършенството – за да „постигне" Бога (и царството небесно), човек трябва „да се обърне" и да стане като *дете* (Матей 18:1-4, Лука 18:17).

[28] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 2, с. 70.

[29]Книга на пророк Даниила 5:5-7.

[30]Чрез Каин се актуализира библейският мит за братоубийството (Битие 4:1-26), чрез Юда – предателството (вж. четирите Евангелия), името Гиезий е символ на низост и позор (слуга на пророк Елисей, Гиезий с измама взема от Нееман два таланта сребро и дрехи, за това Елисей го проклина проказата на Нееман да се залепи на него – вж. 4 Царства 5:1-27).

[31]Върху този факт обръща внимание и Д. ДОБРЕВ – вж. Поетика на Йовковия разказ, с. 87.

[32]Историята за бащата и тримата сина припомня не само вълшебноприказния модел. В нея се пречупва (и трансформира) и библейската история за Ной и тримата му сина. Също както Ной, Вълкадин е „праведен и непорочен човек" (вж. Битие 6:9). Но когато започват „злодействата" на земята, Бог не му дава спасителен ковчег, с който да спаси „челядта" си. Йовковият герой загубва и тримата си сина.

[33]Всички цитати от „Вълкадин говори с бога" са по: Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 3, с. 93-102.

[34] Х.- Г. ГАДАМЕР. Актуальность прекрасного. М., 1991, с.73.

[35]Й. ЙОВКОВ. „Песента на колелетата" – В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 22.

[36]Първо послание на св. апостол Павел до коринтяни 13:1-3 (и до края).

[37]Вълкадиновите размишления за отсъстващото добро отпращат и към един предходен на Йовковия текст – повестта на Елин Пелин „Гераците", в който героят също търси причините, довели до замяната на доброто със злото.

[38]Не е трудно да се открие аналогията с Давидовите псалми – „Бях ням и безгласен, и мълчах *дори* за доброто..." (38:3).

[39]Един от ключовите проблеми за разбирането на Йовковото творчество е проблемът за мълчанието. Експлицитно или имплицитно, той присъства във всички негови текстове. Отчитайки важността на този проблем, литературната критика го обговаря главно на равнището на поетиката – в Йовковите разкази съществуват *мълчаливи паузи* (С. СУЛТАНОВ. Йовков и неговият свят. С., 1980, с. 68-69), в които се случват важни за сюжетното развитие действия, извършват се психологически преходи от едно състояние към друго. На тази основа се обособяват няколко типа мълчания: мълчание на спомена („Съд"), мълчание на неизвестността („Най-вярната стража"), мълчание на тревожното очакване („През чумавото"), мълчание на любовния унес („Мечтател"), мълчание на греха („Грехът на Иван Белин") и мълчание на смелото решение („Шибил") – вж. С. СУЛТАНОВ. Цит. съч., с. 68-69.

Вълкадиновото мълчание е не миг на колебание или съзерцание, а *екзистенциален избор*, проблематичността на който се засилва от факта, че Йовковите герои знаят цената на изречената дума (свидетелство за това са военните разкази – цик. „Походи и сражения", сб. „Песента на колелетата", сб. „Вечери в Антимовския хан").

[40] Н. ГЕОРГИЕВ. „Вик и мълчание в лириката на Ботев". – В: Христо Ботев. Нови изследвания. С., 1990, с. 190.

[41] Ж. ДЕРИДА. Писмеността и различието, с. 207.

[42] По въпроса за речта и (из)казаната истина вж. Дж. СТЕЙНЪР „Език и мълчание" – Литературна мисъл, 1990, № 7, с. 141-156.

[43] Според Хайдегер само на основата на удивлението – т. е. на откриването на Нищото – възниква въпросът „защо?" – вж. М. ХАЙДЕГГЕР Время и бытие М., 1993, с. 26.

[44] Х.-Г. ГАДАМЕР. Истина и метод. Плевен, 1997, с. 610.

[45] Х.-Г. ГАДАМЕР. Истина и метод, с. 578. Според Ш. Буске „има само един бог и това е мълчанието на бога" – вж. И. БОНФОА, Б. НОЕЛ. С.,1989, с. 95.

[46] К. ЯНАКИЕВ. Религиозно-философски размишления. С., 1994, с. 144.

[47] К. ЯНАКИЕВ. Религиозно-философски размишления, с. 144.

[48] М. ХАЙДЕГЕ.Р „Езикът" – В: Същности. С.,1999, с. 231. Според Хайдегер „звънът на тишината не е нещо човешко. Тъкмо затова, напротив, човешкото по същество е нещо езиково" (с. 232).

[49]Изход 3:1-4.

[50] К. ЯНАКИЕВ. Религиозно-философски размишления. С., 1994, с. 109.

[51]Върху семантиката на името обръща внимание Н. ИЛИЕВА – вж. „Общностен етос и естетизация в творчеството на Й. Йовков" – Литературна мисъл, 1990, № 6, с. 16.

[52]Като образ хълмът се асоциира с този на планината – мястото, където човек общува с Бога (вж. напр. Изход 19-20, Матей 5:1, Марко 9:2, Лука 24:50, Деяния 1:12). Брястът с клоните си пък символизира силата и властта на Свещените писания над вярващите – вж. Дж. КУПЪР. Енциклопедия на традиционните символи. С., 1993, с. 19.

[53]Още Йов интуитивно достига до идеята за това, че не би могло да има каузално обяснение на неговото страдание. Каузалното обяснение означава връщане към Сътворението – вж. Н. ФРАЙ. Великият код, С., 1993, с. 236.

[54] Ж. ДЕРИДА. Писмеността и различието, с. 195.

[55]Изход 20:1-18

[56] Срвн. и с Книга на пророк Авакум: „Защо гледаш злодейци, и си безмълвен..." (1:13). Самият израз „усилно време" е устойчив в библейските текстове – него можем да открием и в Еклисиаста: „синовете човешки се улавят в усилно време, кога доде то неожидано върху тях" (9:12).

[57] "Аз създавам светлината и творя тъмнината, правя мир и причинявам бедствия. Аз, Господ, върша всичко това" (45:7).

[58] „В честити дни ползвай се от доброто, а в злочести дни размисляй: едното и другото е сторил Бог, за да не може човек да каже нищо против Него" (7:14).

[59] Х. Л. БОРХЕС. „Писмената на Бога" – В: Вавилонската библиотека. С., 1989, с.241.

[60]За *сърцето* като място на Божието въздействие, като символ на Божественото присъствие и съзнанието за него — вж. Лука 24:32, Послание на св. Павел до римляните 2:29, 2Коринтяни 1:21-22. Най-важният авторитет в християнската религия е онова, което Милтън нарича *Божието слово в сърцето*, нещо по-висше дори от самата Библия – вж. Н. ФРАЙ. Цит. съч., с. 174.

[61]Както посочва Н. Фрай, отговорите ни отнемат възможността да формулираме нови, по-добри въпроси – вж. Н. ФРАЙ, Цит. съч., с. 236.

[62] Симптоматично в такъв контекст става включването на разказа в сборник, в заглавието на което е изведено *сърцето* като символ (става дума за сборника от 1935 г. – „Женско сърце").

[63] Книга на Йов 19:23.

[64] Изход, 20:23-24.

Мариета Иванова – Гиргинова

МИТЪТ АЛБЕНА

„Жената, момче, е рай, жената е вечна мъка.
Жената е рибя кост. Като ти заседне
в гърлото, ще се задавиш.“ [1]

Постоянният изследователски интерес към белязаните, различните, необикновените Йовкови герои неизбежно стига до мита *Албена,* разполага го на границата с други *образи-митове,* като този на Шибил, Индже и Женда, тълкува го в диспозитива етично/естетично, праведно/греховно, ритуално/неконвенционално. Разлистването на този мит отвежда към различни нива в ценностната система на автора, към различни стратегии на интерпретиране. Образът на Албена е обраснал с прекалено много значения, които като цяло отвеждат към идеята за потъпканата човешката съкровеност към екзистенциалния избор на героя, към решението му да се самоопредели пред лицето на смъртта.

Разглеждането на образа на Албена от едноименната пиеса дава възможност да се проникне по-дълбоко *в света на различието* и най-вече да се изследват механизмите на неговото сътворяване, на излъчването и легитимирането на *представата за Другия. Какво мислят другите за Албена, какво мисли тя за себе си* – ето двете ценностни оси, по които се разполага интерпретацията на образа. Това сблъскване на представите стои в основата на мита Албена. Преработката, която извършва авторът на разказа, превръщайки наративния текст в драматургичен, прави видими всички онези нива в конструирането на мита, които разказната тъкан скрива. Те оголват напрежението между двете строителни стратегии в съграждането на образа – стратегията на другите, на мъжете и жените от селото, които създават амбивалентната представа за Албена. В нея господства един чужд на патриархалното самосъзнание мит – този за пагубната красота, свързана с тъмните сили на подсъзнанието, на потисканото и неосъзнатото, с демоничните сили на разрушението и смъртта. Той от своя страна е сдвоен с приказно-романтичния мит за орисаната хубавица, чиято саможертва ще развали магията на злите орисници. Срещу представата на Другите, на диференцираната селска общност, се изправя представата на самата героиня за себе си. В нея прозира тъжният разказ за грубите селски нрави, за потиснатата човешка съкровеност, за драмата на обикновената, страдаща и обичаща жена. Тя се съдържа в словестното и действено поведение на персонажа, който в редица ситуации се опитва да излезе от капана на наложения мит за себе си, да опровергае представата на Другите, да подкопае ценностните им опори и да насочи погледа им към своята реална личност, обвързана с реални мечти, страхове и усещания, към самата себе си, към истинската същност на женската си природа, към поривите на душата и тялото, останали скрити за другите, невидими за общността. Митологичната и реалната Албена са в постоянно скрито напрежение, което пробива в трагиката на образа.

Целта на настоящето наблюдение е да се изследват двете оптики в конституиране на образа на героинята. В тяхното противопоставяне, припокриване или разминаване се съдържа архетипният конфликт за надмощие между властта на социалното и порива на личностно уникалното у човека. В желанието на общ-

ността да разчете, универсализира и контролира *непознато-другото* у Албена, *чуждостта ѝ,* пробива компенсаторният глад по един митично цялостен свят, изкусителен, примамлив и непознат, тайния свят на колективното подсъзнателно, излъчил разказа за своето *протетично друго,* сътворил мита Албена.

В своята първа пиеса Йовков напуска епическите рамки на наратива и търси новите възможности на драматургичното действие. Обсебен от образа на Албена, той го моделира по нов начин, като отново поставя героинята в центъра на действения модел и почти интуитивно напипва драматургичната тъкан на модерната драма. Последната се характеризира с изместване на интереса от драматургичната ситуация към персонажа; присъщата причинно-следствена връзка между тези два елемента на действието се разпада – не ситуацията моделира персонажа, а тъкмо обратното, той я променя, преобръща я в даден момент из основи. Изследователската нагласа отдавна е фокусирала интереса си към психологическата активност на персонажите и символната конотативност на образите, заменили динамиката на събития от драматургичния сюжет. Авторът навлиза в лабиринта на непознат дотогава психологизъм, скрит в подтекстовата асоциативност на драматургичния дискурс. И така акцентът е към вътрешния живот на героя, към тайните му стремежи и влечения, към територите на един наситен емоционален живот и интелектуални рефлексии (имплицитно заложени в паратекста, в ремарките и описаните в тях жестове и емоции на персонажите), показали в един момент истинското Аз на героя, самотно, оголено, беззащитно, лишено от опорите на мита и охранителните стратегии на социалното. Как мъжете и жените четат красотата на Албена, как самата Албена анализира своето поведение – драматургичният текст на Йовков сблъсква тези две оптики и ни дава възможност да противопоставим митологичната на реалната Албена, да проникнем по-дълбоко в мотивационната система на поведението ѝ, да разчетем скритото, премълчано, потиснато лице на човешката съкровеност.

Още в началото драматургичната ситуация копира наратива, като въвежда представата за мита Албена, тръгвайки от визията на селската общност за героинята и съставките на този мит, което изпълва ситуацията със скрита конфликтност и напрежение. Йовков моделира действието отвън-навътре, от периферията към центъра, като в основата на всяка една действена ситуация стои образът на Албена и консумирането му от другите. Показателен в това отношение е строежът на първо действие. Девета и десета реплика от началото на пиесата (между даскал Тодор и Гаврил) въвеждат генералната насока на погледа на Йовковите персонажи (*„Какво си се заплеснал, мойто момче! Хванах ли те! Къде гледаш? Коя е онази там, дето ходи из двора, Албена ли? Нея ли гледаш? – Не гледам Албена аз.")*. Освен посоката, тази реплика въвежда и постоянната раздвоеност на героите в отношението им към Албена. Те я гледат и не я виждат, потънали в сътворяването на образа ѝ, в сътворяването и разграждането на мита за нея. *„Персонажите живеят с чувството за красота, с чувството за вътрешна свобода и чувството за страх в едно цяло, провокирани от Албена.*

„Нерешителността и страхът заменят волята. Красотата става съзерцателна, свободата – осъдена, но мечтана".[2] Ако тръгнем от това наблюдение на Любомир Тенев, ще открием, че образът на Албена е необходим за цялостната окръгленост на битието, невъзможна в реалността, но възможна в мита.

Посоката на погледа съвпада със стрелката на желанията, която фокусира мислите, стремежите, намеренията на персонажите. И въпреки че са социално и емоционално диференцирани, те имат една посока, един общ център – личността на Албена. След още десетина реплики авторът ще навлезе в генезиса на мита за

Албена. Даскал Тодор ще резюмира житието на героинята, ще очертае основните семантични граници в конструирането на образа ѝ. Те изваждат представата за Албена от патриархалната ос и сигнализират за сътворяването на един модерен мит. Самото име на героинята е вече знак за различие, за нахлуване на чуждото и непознатото в патриархалната община. Според признания на Йовков етимологията тръгва от ябълка чрез метатеза на аблена, ъблена *(ябълка)*, за да се стигне до Албена, т. е. името е резултат на неологизъм. Това име е метафорично проектирано в последвалата заклинателна формула *„Хубавата ябълка свинята я изяда"* – конотациите в разчитането на образа са зададени. Албена е *„златната ябълка"* от вълшебно-приказния фолклор, която всеки от мъжете-змейове желае да откъсне и притежава, но никой няма смелостта да я защити и опази от хорските приказки. Оттук натам драматургът ще сюжетира тази сентенция, за да я превърне в репрезентативна за явлението Албена и неговия резонанс сред общността. Продължение на очертаната семантична линия е неравният брак на Албена с Куцар. Най-хубавата жена е омъжена за най-грозния и уродлив мъж в селото (*„кривокрак дявол", „плашило"*). Образът ѝ се гради в опозиция с патриархалните ценности и представи, с хармоничността на патриархалния космос. Той се обвързва с модерния мит за обречената красота, за демоничното и гибелното, за красотата, осъдена на тъжните метаморфози на Съдбата. *„... Кой не е тичал подир Албена?... Обаче, като дойде до женене, всеки се тегли назад – такваз била, онакваз била, сиреч излезе дума на момичето, не я щат.... Дадоха я на Куцара, колкото да я оженят – ожени мома, да не е дома... Не беше ли тъй?"* Думите на даскал Тодор са показателни за сдвояването на реалната и митологичната нишка в образа на героинята, за невъзможността на селската общност да опази своята *златна ябълка,* да определи и оцени нейната вълшебност. Патриархалният свят е изправен пред трудността да назове каква е Албена, в какво се състои точно нейното различие, поставило я извън границите на общоприетото. Паремийният израз *„– такваз била, онакваз била"* присъства постоянно в опита да се артикулира чуждостта на Албена. В него е вложена неразчленимата представа *-за мечтаното-друго, за примамливото-различно: „Албена такваз, Албена онакваз, а всички искат да са като Албена"*. Представата за различието затъва в енигматичността на езика, опира до границите на думането, на изговарянето. Чуждото като непостижимо, примамливо и неназовимо привлича всички. Чуждото се превръща в оразличителен белег за своето. Не случайно дядо Власю в края на пиесата ще назове мита Албена като протетичното – друго лице на селото, без което няма представа за своето – *„Какво е селото без Албена"*.

И така патриархалната селска общност не притежава свой език и представи, с които да назове различния герой. Затова тя използва чуждици, паремийни изрази, чуждоземни представи, заклинателни формули и фрази, за да легитимира неговото присъствие в общността. Селският колектив създава един нов мит, дълбоко антипатриархален, в който красотата е обвързана с греха и престъплението. Хубостта на Албена е вторична, тя е артефактична, за разлика от естествената хубост на българската мадона. Знаците на тази хубост отвеждат към ориенталските представи за съблазън изкушение – *„набелила се, начервила се, изписала вежди като кадъна, гледа те право в очите и се хили като гивендия. Такваз жена има в наше село."* Патриархалността не познава тези изпълнени с изкусителност и направа нагледи на красивото. Те отвеждат към парадигмата красиво/ греховно/ престъпно, която е присъща за модерните визии на естетичното и обвързването му с катастрофичното. Красивото е безплодно, обречено. Още повече, че в пиесата Албена е бездетна. Образът ѝ е изцяло освободен от нормите и

условностите на патриархалното живеене. Образът ѝ е дяволски. *„Какьв си дявол ти"* – ще възкликне не без известно усещане за изплъзващата се същност на любимата Нягул. Образът и е артефактичен. В тази посока е и постоянното му съчиняване от другите, опитът да се улови неуловимото, да се назове неназовимото. Интересът на жените е към направата на хубостта ѝ – постоянните им въпроси с какво се „белисва и червисва", с какво изписва вежди те си. Този факт отвежда към красотата като направа, която преследва определен ефект.

Но пиесата предлага и едно друго виждане на красотата – красотата в диспозитива на приказно-романтичното съчиняване. В него героинята пристъпва като *царица,* пее като *гълъбица.* Образът ѝ се оттласква от представите за греховност и навлиза в една друга територия на непознатата плахост и благородство. В тази визия Албена е орисана от злите орисници с необикновена хубост и трагична съдба. Хубостта ѝ е природна, дар от Бога." – *Албена не се белисва. Дружки сме от малки – знам я. – Белилото ѝ е от бога, Керанице. Кога иска бог, говедарката може да бъде по-хубава и от царицата*". Но тази хубост отново е видяна като различна и заплашителна, като извор на нещастие и проклятие. Не случайно баба Мита ще се опита да раздвои митичната от реалната Албена, да извади образа ѝ от митичния ред *(„Я слушай какво ще ти кажа: каквото ти е писано, то ще е: каквото са ти орисали орисниците.... Бог, кога даде някому много хубост, праща и напаст... Дано с тебе не е тъй, Албенке").* Към нея прекрасно пасва сюжетът за отнетото право на любов и щастие чрез компромисното ѝ омъжване за най-уродливия мъж в селото (*ожени мома, да не е дома),* за затварянето ѝ в най-бедната и неугледна къща, за постоянните изпитания, пред които е изправено човешкото ѝ достойнство – сплетните и хулите по неин адрес, постоянните ухажвания на мъжете, яростните подмятания на жените, акцията на хаджи Андрея да бъде изгонена от селото. Символен знак за нейната самодивска същност е и желанието на Куцар да я затвори в къщата, да я „уплете" в конци, за да предотврати откраднатото ѝ (което има фантастичен характер) – *„Може и през комина да влезе. – Аз ще уплета и комина... Цялата къща ще уплета."* Пространственото движение на героинята най-често е маркирано с излаз от дома на двора, на пътя към воденицата, т. е. с напускане на дома-затвор и себеосъществяване на открито, пред погледа на другите. А този поглед вместо свобода излъчва ограничения, забрани и санкции.

С изключение на Гунчо Митин всички персонажи живеят с едно постоянно влечение към пагубно поглъщащата красота на митичната Албена, която в техните представи е знак за един чужд свят, за една друга същност. Макар и диференцирани в представите си, героите проектират в образа ѝ своя мит за различното, за примамливото друго. Персонажите живеят с представата за митичната Албена – представа, която дамгосва постъпките и действията им, която зарежда с драматизъм преживяванията им. Тя е причина за драмата на всеки един от мъжете – за мъчителното раздвоение на Гаврил, за яростта и предателството на Иван Сенебирски, за прикритата любов на Нягул, за безпомощността на кмета Марин, за странното поведение (за годините му) на дядо Власю и за яростната омраза на хаджи Андрея (нравствения екзекутор в селото). Митичният образ на героинята заличава реалния и преобръща уседналия бит на селския човек, отключва неподозирани желания и страсти, които и в двете версии на мита (модерния и приказно-романтичния) излъчват катастрофични събития, разбити човешки съдби, смърт и разруха. Митичното е отключило дълбоко потиснатите реакции, разкъсало е охранителните режими на личностното поведение, размило е представите за добро и зло, почтено/непочтено, позволено/непозволено. Самите герои (по различен

начин) са изпаднали в неговата заробваща власт. Мисълта и поведението им са в плен по притежаване на невъзможното. Типичен пример в това отношение е разпътното поведение на чужденеца, на дошлия отвън, на Иванчо Сенебирлията, който не се съобразява с реда в селото и увлича в съпреживяването на мита и неговото безвремие всички, отдали се на мечтата по непостижимото.

Времевата разположеност на събитията в лоното на Страстната седмица и мъките Христови насища селската вакханичност със зловещата знаковост на катастрофичното и жертвеното. През оптиката на мита мъжете виждат Албена с погледа на пожелаването, на присвояването и притежаването, което поставя на изпитание границите на личността и характера им, нравствените и социални опори на общността. Жените опасно се стремят към идентификация с нея. Митът Албена застрашава устоите на патриархалната селска община. Той постоянно е идентифициран като различен и заплашващ сигурността и уюта на безпроблемното патриархално битие, затлачен в езиковата неяснота на паремийното. *„Има тука една жена, която разваля селото. Дърти мъже са оставили децата си и са тръгнали подир нея. Тя такваз, тя онакваз...“*. Мотивът за блудницата е крайната градация в мита за Албена. Тя трябва да бъде преследвана, гонена, убита с камъни, да бъде отстранено от селото злото и нечестивото, за да се възстановят първоначалният мир и спокойствие.

Много и различни са посоките, в които върви съчиняването на образа. Този образ на Албена остава разположен единствено в *модалността на говоренето, на приказването, на слушането и чуването, в територията на сътворяването на мита*.

Срещу митичната, артефактната Албена се изправя една друга представа за Албена – реалната, формирана от гледната точка на самата героиня, подкрепена на моменти от проглеждането на останалите персонажи, на дядо Власю, на Сенебирски, на Нягул, на Савка, на баба Мита и Кераница.

Самата героиня на редица места в пиесата се опитва да излезе от наложената представа, да освободи своя образ от териториите на приказването и одумването, на съчиняването, от мита за себе си и да се самоопредели пред лицето на необходимостта. Пред Сенебирски и пред Нягул героинята изповядва (прекалено сдържано) своите мечти и стремежи. А те опират до патриархалните представи за уют и щастие, до емблематичната самостоятелна къщичка с градинка с *бели перденца на прозорците и* саксии с *босилек, с френче и мушкато*. Мечтата на Албена по любов, уют и хармония е дълбоко патриархална, тя не надскача рамките на патриархалното живеене. Героинята не мечтае по невъзможното, по другото, защото самата тя е другото. *„Че аз съм си такава, весела съм пък, какво да правя. Не мога аз, като срещна човек, млад бил, стар бил, когато ми каже добър ден, а аз да не му отвърна. Ей тъй, приказвам, смея се, защото нямам лоша мисъл на сърцето си. Такава съм. А пък хората кой знай какво си мислят“*. В това самоопределение същността на героинята се размива в нова неопределеност – *такава съм*. Несправедливата съдба и изпитанията в пиесата ще отключат в реалната Албена (като у истинска драматическа героиня) нови съпротивителни сили. Тя ще защити своето женско достойнство, ще възроптае срещу ухажването и подкупа на Сенебирски, ще иронизира фриволното поведение на мъжете и двуличността на жените.

Сред суровите селски нрави и нерадостното битие любовта към Нягул се превръща в център на живота ѝ, осмисля съществуването ѝ. Реалната Албена се променя, открила силата и дълбочината на любовното чувство. Тази промяна е осезаема и видима. Променя се и представата за нейната хубост в очите на другите.

Любовта хармонизира нейната личност и сякаш се материализира в представата за узрелия плод и цъфналия цвят – *„Наляла се като грозде по св. Богородица. Капчица! В чашка да я изпиеш“, „цъфнала е като трендафил“*. Тя се свързва с живителните сокове, просмукващи се в душата и тялото и магнетизиращи още по-силно присъствието ѝ сред другите. Променя се не само видът на героинята, отключва се душата ѝ, поривите и мечтите ѝ се освобождават от сковаващата рамка на бита. Любовта снабдява личността ѝ с така необходимата дълбочина на усещанията и свобода на жестовете. Влюбената Албена ще доближи образа си до този на омагьосаната приказно-романтична героиня; ще предложи бягството като единствена алтернатива да спаси и съхрани любовта си и почтеността си към другите. Реалната Албена може да бъде спасена. Тя най-после е намерила своя принц. Тези жестове общността не може да разчете и остойности (включително и нейният любим), защото е в плен на конвенциите, на автоматизираните си и клиширани реакции. Общността не може да разчете чуждото, да го припознае като свое и да го приеме. Нягул не е принцът от приказките (единствено Албена го чете и вижда като такъв); напротив, образът му е изграден като негова негативна трансформация – краде брашно от мелницата, потаен и скрит е, лукав е, след убийството на Куцар се опитва да скрие следите си, да прехвърли злодеянието на друг. Вграденият в отношенията им фолклорен мит за пламналата преди седем години любов не издържа на приказната символика и се срива до нивото на обикновено битово оцеляване. Нягул не е Живко от „Майстори“ на Рачо Стоянов. Той не притежава инициацията на приказните герои. Персонажът е продукт на конвенционалния, изпълнен със забрани и ограничения патриархален свят. Но на него авторът все пак дава шанса да разпознае себе си, *да се преобрази* и да поеме отговорността за делата си пред селската общност. Нягул притежава погледа на Другите, той вижда митичната Албена и погубва реалната.

Оттук натам драмата на Албена е ясна, сценарият е очертан и задвижен, последвалите събития вече са излъчени от колективното съзнание. Убийството на Куцар е необходим елемент от сюжета на модерния мит за пагубната красота, кулминация на зреещото напрежение и катастрофичност в поведението на общността. Самата Албена сякаш не разбира, че е дошъл моментът на разплащането, че е поела ролята на Съдбата, за което трябва да отговаря. Това е центърът в пиесата (трето действие), в който митичният образ на Албена се пропуква под напора на облагородената хубост, смиреното страдание и жертвоготовност и погледа на колективната селска общност (жените, женската им интуиция подсказват промяната – виждат реалната Албена) – *„Изменила се... – Пребледняла... – Плакала е...“* Не случайно трето действие е симетрично на първо. В него се тръгва отново от представата на Другите за поведението на съгрешилата Албена (тя се движи в същите модалности на приказването, говоренето и чуването), но тази представа вече не е цялостна и монолитна. В нея зейват пролуки и образът на митичната Албена се разпада, изравнява се с този на реалната героиня. Неочакваните събития, превъртането на гледните точки ще заземи общността, ще я върне към образа на реалността. Йовковите персонажи ще се разделят със своя съчинен мит, за да прогледнат за истинското лице на човешката съкровеност, на любовта и жестовете, които отключва. След тях следват трагедиите на Нягулица, безумието на Гаврил, промените в селската общност. Те са неизбежната цена за съчиняването на модерния мит за Албена. Празничността, хубостта и веселието са били

сред тях, но патриархалната общност ги е разчела като пагубни и демонични. В оптиките на виждането е станало фаталното разминаване на реалната и митичната хубавица.

Албена е била сред тях, *но не са я видели*, а когато *я виждат,* са я загубили безвъзвратно.

БИБИЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Всички цитати са по Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в VI тома, С., 1983

[2] Л. ТЕНЕВ. Разкъсани мрежи. С., 1984, с. 152.

Петър Парашкевов

ОБРАЗИТЕ НА КАЛМУКА И НА ЛЮЦКАН КАТО ПРИЕМНИЦИ НА МАРГАЛАКА ПО ЛИНИЯ НА ТЕМАТА ЗА РИЦАРЯ В ЛИТЕРАТУРАТА НИ

(Колаж по монография)

Настоящото изследване представлява етимологичен, семиотичен и донякъде стратиграфски прочит – като се почне от имената на персонажите (Маргалака, Калмука и Люцкан), та се стигне до типологията им. В подкрепа на резултатите са цитирани сюжетни мотиви от текстовете на двамата автори Е. Пелин и Й. Йовков, за да се уточни дали постигнатото е резултат на съзнавано или на несъзнавано архетипно строителство.

Ето резултатът от етимологичното дирене за имената:

Рицар идва от немското Ritter (ездач – производно от южнонемското Riddere и обвързано с глагола reiten, да яздя); немското Reitter е равностойно на френското chevalier, което означава обаче не ездач, а конник (от cheval – кон) и което сочи митически пласт – в него е дума за тотемен мит за коня като свещено животно-прародител[1].

У нас конят като знак за тотема-прародител е въплътен в антропонима Марко. По Евгений Теодоров този антропоним идва от „старовисоконемското marak, англосаксонското tearch и староисландското tarr". Е. Теодоров напомня, че Павзаний е отбелязал това съществително във винителен падеж, ед. ч., като галско – Марка, и че на това съществително съответства староирански marc, кимрийски march, „кон". Допуска се и съществуване в тракийски на съществително „марк" със значение на „кон", като се изхожда от някои стари езици[2].

Знакът на коня е краен резултат от превъплъщенията на система, чиито корени са в мита, в сюжета за мъжко-женското като бинарна опозиция, извеждаща в нашата митикофолклорна епика и проза образ на Юнака като Крали Марко и като Царския син; а в западноевропейската народна литература – като Рицаря. Царският син у нас и Рицарят от народната литература на Западна Европа се двоят между деятели и персонажи, основанията за чието съществуване са във взаимоотношенията и културното строителство на примитивния колектив като резултат от първи обществени прояви на човешката компликация, създала ранни норми за социален живот. В онези норми Юнакът-Рицар е маргинал от входа на системата онтологични ценности, формиран някъде в степното сърце на Евразия, откъдето прониква както на Изток, така и на Запад по Европа, заета от индоарийци, чиято висша класа е аристокрацията на колесницата и коня. Прониква първо като коня, като тотема-образ на прародителя. После – като Марко, като Конника. И като Рицаря. Рицарят е асоциативно единство от полет и кон, Рицарят е богът-воин. Рицарят е бинарна опозиция за сакрално-профанното като небесно-хтонично.

II.

Това напомняне за етимологията и семиозиса на понятието Рицар позволява прехвърлянето на проблемата върху персонажите на Е. Пелин и на Й. Йовков чрез отговор на напиращ вече въпрос, който може да се формулира така:

Не идва ли mark от marginal – marg – marga?

Ако се допусне, че mark и marg са алоними, трябва да се приеме, че mark – конят и marg/a/ – плодородната/неплодородната земя са назовани по един и същи повод: за да се вложи в тях семантиката на бинарност и оттам – на граничност, страничност, на маргиналност. Защото marga е дума от келтски произход през латински и означава „богата, мазна почва", но и *бял* камък. У Е. Пелин името на баба Марга идва по всяка вероятност от Маргарита – цвете; но то е производно от Маргарит, от бисер. И се среща в руски вариант като калмыцкий ладан, като „калмишки тамян" (лат. Tamarix gallica), та напомня Калмука и неговата маргиналност/същностност у Й. Йовков и изисква повече внимание. Калмук е българска транскрипция на калмык.

Дълбинната същност на двата знака (баба Марга и Маргалака) ги обвързва с Калмука по странен вариант на взаимовръзките: Марга идва от Маргарита, от гергьовденче, от момина сълза (лат. Convalaria maialis), но се спряга с калмишки тамян (лат. Tamarix gallica); а в Речника на Найден Геров това цвете е назовано и „двулик". Маргалак идва сякаш и от mark, и от marga. И това е прозвището му, даденото му от хората, а не кръщелното му име. Чрез прозвището са го обвързали с баба Марга, за да подскажат така потайно отношение към него. Може би съзнавано от автора! И за да се подчертае (от автора!) граничността на присъствието му, неговата маргиналност, която се третира вече по онова време и като страничност, като невъзможно житейско поведение, като поведение на декаданс, на упадък.

Й. Йовков попада в гравитацията на двуликия образ доста по-късно, и то по напълно самостоятелен път на художественото дирене. Изведените тук етимологични съвпадения са достатъчно красноречиви в това отношение. Но те са все пак съвпадения и обяснението им е в аналогичната онтологична нагласа на двамата автори – владее ги Алековата жалба по аристократизъм. Онази жалба тласка един от последните потомствени аристократи у нас към сатирата, а те – селяните Е. Пелин и Й. Йовков – живеят с усета на ощетени: необходими им са знаците на аристократизма, за да регламентират чрез тях себе си и себеподобните си. И ги сътворяват – не като образи на господарите, които трябва да има всеки народ, а като различните сред себеподобните, като маргиналите и калмиците/калмуците. Както подобава – при съперничество за Жената, като рицари.

III.

Маргалака е дискретно обвързан от Е. Пелин с баба Марга – чрез метафората-символ за Прамайката. Не в сюжета, а с името като прозвище.

В разказването мястото ѝ заема Елка, снахата. Калмука пък е вплетен в думането като изначален и единствено възможен духовен партньор на Сарандовиците, на метафората-символ за Прамайката от „Вечери в Антимовския хан". Общото в двата образа идва из внушенията за поза от рицарски тип, която заемат двамата мъже по отношение на Жената. Тя, позата им, не е мотивирана социално, а някак онтологически и по аспектите на етнологията: подобни взаимоотношения може би съществуват по времето на Е. Пелин и на Й. Йовков още, но като атавизъм, като спомен за някогашни приоритети на женското начало над мъжкото от епохите на примитивния колектив, оцелели на континента в рицарския модел за дамата на сърцето. А в българската белетристика – като порив по благородство и жалба по благородничество. У Е. Пелин през първото десетилетие на XX в. и до 1911 г., до навечерието на войните; у Й. Йовков – около и след войните, когато тази тема се актуализира по разбираеми причини.

Калмука е Маргалак и съвпадението в названието на онова цвете едновременно като Маргарита и като калмишки тамян само потвърждава съществуващата аналогия от изненадваща гледна точка. Позицията им на маргинали, на синур, на межда, на граница, откъдето започва/където свършва плодородната земя, където се осъществява съпоставката между доброто старо време и настъпилите деформации в ценностите, ги прави представители на енантосемия в най-чист вид. Това се допълва и от настоящи представи за калмуците у хората в Добруджа: там се отнасят към тях като към самотници, затворени в себе си и без изяснена социална принадлежност; като към бохеми, скътали в душата си порив към доброто. Зад това не е трудно да се долови моделът на рицаря.

Калмука от „Вечери в Антимовския хан" е знак за бохема, но и знак за упадък, за декаданс, подобно на Маргалака, макар в по-изнесена декларативност, отколкото у Е. Пелин: той умира, защитавайки Василка от войниците, от румънците, но у Йовков те са и моканите. В „Шепа пепел" дидактиката идва смайващо неочаквано, в детайлите, в низходящата градация от конфронтация до смърт между свои и чужди (насилниците са войници и румънци) към конфронтация между някогашни братя (насилниците са внушени в последния момент като мокани, което отвежда към „По жицата" и многозначително натяква за безвъзвратно погубени във войната ценности на човещината).

IV.

Съпоставката между Маргалака и Калмука изпреварва в композицията на изследването съпоставката между Маргалака и Люцкан по типологични съображения. Ако се следва порядъкът, определен от времето, когато се появяват образите на Йовков, би трябвало да се почне с Люцкан, тъй като разказът, в който Люцкан е водещ литературното действие персонаж, „Последна радост", е публикуван доста преди „Вечери в Антимовския хан". Ето библиографията: военните разкази (т. 1 и 2) са от 1917 – 1918 г.; „Последна радост" в своя първи вариант е от 1920 г. (Златорог, I, № 2); „Последна радост" като самостоятелно книжно тяло е от 1926 г.; „Вечери в Антимовския хан" е от 1928 г.

Библиографията сочи, че по време на работата над сюжета за Люцкан Йовков е потопен в духовния потрес, обхванал интелигенцията след националните катастрофи и подписването на Ньойския мирен договор, когато темата за упадъка и за рицарството са изключително актуални. Достатъчно доказателство за това е появата на Христо Ясеновата стихосбирка „Рицарски замък" през 1921 г.

Е. Пелин се домогва до темата за рицарството след повече от десетилетна еволюция, опазвайки у себе си сантимента от първите си творчески опити, но и подозрителността си към градския тип култура. Йовков тръгва от сюжети за войната, следователно от сюжети за рицарството и за града. После се озовава сред селската проблематика. Затова най-яркият му образ, попил в себе си жалбата на този белетрист по аристократизъм, е образът на Люцкан от „Последна радост". В него сякаш продължава опипването на обществото като типажи, докато се открие – след поредицата от образи на добрички знаменитости – Люцкан, за да се вплете в него жалбата по благородство и благородничество. Още с въвеждащите страници е търсена градация в представянето на персонажите – от дядо Слави през Кръстан Касапина и Рачо Самсара до Люцкан. От лудия до лудия. Елипса!

Рачо Самсара (белката) е „някакъв откършлек от безгрижната и весела бохема на големите градове, случайно отвеян и попаднал тука... Не го преследваха и не го мразеха за това... Рачо влизаше между хората и се очовечаваше малко...".

Едно доказателство, че Йовков, подобно на Е. Пелин от времето на „Гераци-

те“, не е чужд на темата за упадъка, за декаданс – не само в обществения, но и в културологическия смисъл на думата. И че в това отношение се нарежда сред приемниците на Алеко Константинов. От лудия дядо Слави през бохемата Рачо Самсара (заявен като „... напълно нормален човек...“)до равнището на Кръстан Касапина.

Името на този персонаж е оксиморон, чрез който се въвежда темата за Люцкан. Тя се разисква по цялото протежение на описанията за мирновременния живот чрез триъгълника Люцкан – инженера – Цветана. В „Гераците“ триъгълникът е различен, и подобен – там Жената е раздвоена между баба Марга и Елка, а мъжете се възприемат и като обобщен образ на рицаря. Във „Вечери в Антимовския хан“ раздвоението на Жената е между Сарандовица и Василка, но двете начала у рицаря се сливат в един образ – на Калмука.

V.

В „Последна радост“ Жената от триъгълника е без двойник, а мъжът е раздвоен: инженера и Люцкан. В тая двойственост се появява конкретно доказателство, че у Йовков темата за рицарството е преднамерено търсена:

„Инженерът беше най-добрият приятел и покровител на Люцкана. Той му даваше и малкия капитал, необходим за търговията му, подаряваше му и всякакви дрехи от гардероба си(...)Това беше приятна и сантиментална игра (...), доведена до най-голямото си съвършенство през тия (ония! – б. м. П.П.) дни, когато благородните и храбри рицари... бляскаво и галантно са флиртували из широките зали на замъците. Готовите рецепти на тая наука на сърцето инженерът беше намерил или в някой отдавна забравен роман, или в покритите с прах томове на някоя енциклопедия (...) И благодарение на възторжената и природна любов, която имаше към професията си и към цветята, той (Люцкан – б. м, П. П.) тъй добре усвои и изучи уроците на инженера, тъй майсторски ги прилагаше и доразвиваше и от себе си вече, че (...) тъкмо сега спечели най-голямата си слава“.

Това са двете страни на рицаря като знак от преизподнята на времето – с разменена между индикат и индикиран функция. Инженерът е хитрецът, хитруващият за любовта на Цветана чрез Люцкан:

„Имаше дори и нещо твърде забавно: тия тъй далечни един на други хора, също като в Сирано де Бержерак, съединяваха се и се сливаха в едно лице, в един човек, който трябваше да бъде мистериозният герой на романа“.

Що се отнася до типизацията на персонажите чрез антропоним – тя също доказва осъзнато търсени алюзии за рицарството като за необходимо и съществувало присъствие на миналото в сегашното: Люцкан идва от „людски“, от другия, от ненашия сред нас. За хората той е приетият с добронамереност – знак на чуждостта. Поне така излиза по Йовковите внушения с името. И със социалната мотивация на поведението, и с името си той е очертан като маргинал, та напомня не толкова Калмука, колкото Маргалака от младите му години: сирак е, „... преживяваше при гостилничаря дядо Руси, който не го оставяше и през тежките зимни дни, когато търговията с фъстъците отиваше все на загуба“[3].

Все в тази връзка се налагат със своята полисемантичност други сякаш случайно нахвърляни в разказа знаци от страниците за мобилизацията до мотива за гибелта на Люцкан: белотата като предизвестие за смърт и сублимация засиява като светлина в ежедневието на физически силните, дарена им от немощния като послание от някаква висша сила (в мотивите за Митю Караколев сякаш плебсът поема светлината на рицаря и засиява, получава упование в момент, когато носителят ѝ – Люцкан – се чувства още по-безпомощен). Белотата на хризантемата.

която му дарява момичето в град Странджа, е натякване за белотата на предстоящата смърт, но като за бялата лайка, за маргаритката – маргарит, Марга, Маргалак. От лалетата на любовта, на Цветана, през хризантемата, навяваща алюзии за смърт в съня и сън в смъртта, до белотата на лайката, извикала последния жест в живота на Люцкан, – все оня сюжет за вечното завръщане, в който носителят на действието като митически герой, фолклорен деятел и литературен персонаж е винаги рицарят, синтезът на все същата изначална система от ценности, ориентираща поколенията към Оня, който им я е дарил. Като през вълшебен кристал.

VI.

Смъртта на рицаря е финал и начало. У Йовков тя е повествование за приемственост: санитарният полковник вижда в нея едно, офицерският кандидат – друго. И сякаш идващият на смяна Димитър Димов – трето. Д. Димов може би вижда в техните образи вече Хиршфогел (еленът-птица!) и Андерсен (синът на другия) от „Поручик Бенц", за да го отведат те към Мюрие от „Осъдени души" (Мюрие идва от черница и може би от mori – смърт, та подсказва динамиката бяло – черно като бяла и черна черница); към фон Гайер (хищната птица) и Костов (константата?!) от „Тютюн". Почти по същото време, когато в българската литература темата за рицаря ще бъде табуирана и в белетристиката ще се появи образът на Овчарчето Калитко.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Ф. КАРДИНИ. Истоки средновекового рыцарства, 1987 г., часть I, с, 26 и сл.

[2] Е. ТЕОДОРОВ. Български народен героичен епос. С, 1981

[3] Всички Йовкови текстове са по изданието на неговите Събрани съчинения. Т. 2, С., 1984.

Емилия Алексиева

ПРИТЧАТА И ЛЕГЕНДАТА У ЙОВКОВ И КУПРИН

Стотици страници са изписани за творчеството на Й. Йовков и неговите „Старопланински легенди". Съвременният изследовател е изправен пред дилемата: или да повтаря вече познати неща, или да потърси нов подход към поетиката на неговите творби. Струва ми се, че съпоставката с един не много добре познат руски писател дава добра отправна точка, за да се открие специфичното при художественото изграждане на легендата.

Нужно е да направим уговорка, че в дадения случай не става въпрос за пряко влияние или заимстване на теми, идеи, образи, похвати, а за типологична съпоставка. Основание за това ми дава не само наличието на жанрово много близки творби, но и фактът, че Йовков е ценял руската класика, а с Куприн те са почти връстници и творят приблизително по едно и също време. В творческия им натюрел има една обща черта – стремеж да се търси естественото начало у човека, неговата хармонична същност и нравствена извисеност.

Йовков няма изказвания, които да ни покажат отношението му към този руски писател, но мога да приведа част от разговор със Спиридон Казанджиев за Пушкин. Ето какво споделя Йовков: „Гениален писател. Колко малко са по света писателите, които могат да се сравнят с него. Попаднаха ми шест тома приложение на „Нива" и шест месеца с него живях."[1]

В основата на творбите, които са обект на нашия интерес, лежат религиозни, митологични и приказни елементи. По тази причина е важно да се изясни отношението на двамата творци към религията например. Сп. Казанджиев отбелязва: „... Макар да се е освободил от много предразсъдъци (Йовков – б. м. Е. А.), все пак не може да каже, че не е религиозен".[2] В едно интервю А. И. Куприн признава, че религията в нейния традиционен смисъл не го интересува. Това, което той търси, е етичната мярка за нещата. Въпреки различията между двамата писатели, именно отчетливо търсената етичност обединява творбите им.

Й. Йовков нарича произведенията си „Старопланински легенди", обединявайки ги в един своеобразен цикъл. Куприновите творби не притежават подобна характеристика. Те са *разпръснати* и свързващото звено е тяхната иносказателност. Това е една съществена разлика между двамата писатели.

Мисля, че тук е мястото да припомним една мисъл на канадския учен Н. Фрай от неговата книга „Великият код": „Някои разкази като че ли имат особено значение: това са тези, които казват на обществото какво е важно да знае, независимо дали става въпрос за неговите богове, за неговата история, за неговите закони или класова структура. Тези разкази могат да бъдат наречени митове във вторичен смисъл, който ще ги отличава от народните приказки, разказвани за забава или поради друга, не така важна причина."[3] Именно така, по-разширено, се разбира притчата и тук – в смисъл на поука и на нравствен модел.

Тази особеност на поетиката на разказите личи отчетливо и у Йовков и неговите „Старопланински легенди", и у Куприн.

Все пак най-добре проблемите се очертават, когато се съпоставят творбите. Става въпрос за „Шибил" и „Индже", от една страна, и „Демир-Кая" на Куприн – от друга. И трите разказа имат обща особеност – добра пространствена опреде-

леност. Текстът на Йовков звучи така: „... Мислеше си как преди месец-два, от високите върхове на Сините камъни, където между гнездата на орлите беше и неговото хайдушко гнездо, той видя, че долу по пътя идат жени." И по-нататък: „Слязоха долу, минаха през гората, която още не беше се развила, и излязоха на пътя сред Джендемите. Това място беше най-страшно."

А ето и текстът на Куприн: „Казваше се Демир-Кая. По вашему това значи Желязна Скала. Наричаха го така, защото този човек не познаваше нито жалост, нито срам, нито страх.

Той разбойничеше със своята шайка в покрайнините на Стамбул и в благословената Тесалия, в планинската Македония и на тучните български пасбища."

Кърджалиите на Индже се спускат като „мътен порой от Бакъджиците надолу в полето."

Чрез този общ художествен похват Йовков и Куприн доближават разказите си до реалността и ги отдалечават от условността, характерна за легендата.

Друга обща черта в поетиката на творбите е едновременното присъствие в тях на елементи от фолклора, мита и от библейско-притчовата стилистика. И в трите случая в центъра на повествованието е образът на човека, поставен извън закона. Темата за престъплението и опрощението е обща и за двамата писатели, макар че в начина, по който я извеждат, има разлика. Йовков търси нравствените ѝ измерения, като любовта е онази сила, която преобразява Шибил и Индже. Но животът им свършва, когато те решават да скъсат с разбойничеството си. Куприн поднася на читателите си друга гледна точка към проблема. Притчата за предателството Куприн свързва с бунтарското начало в творчеството си. Демир-Кая намира своето спасение, когато в него заговаря кръвта на разбойника, на гордия, нетърпящ обидата човек, а не когато смирено очаква чудото, което би спасило душата му. Бог опрощава греховете на разбойника, когато той убива със собствената си ръка предателя. Това е неговата съдба и мисия. „Тогава падна Демир-Кая и радостно заплака. Защото разбра, че великият и всемилостив Аллах в неизказаната си премъдрост му опрости деветдесет и деветте погубени живота за смъртта на един предател." Ако в образите има една обединяваща ги романтична приповдигнатост, то в поетиката на разказите като цяло се открива съществена разлика. Куприн използва елементи на фантастиката и вълшебната приказка – чудото, докато Йовков остава в рамките на фолклора и мита.

Открива се и друга отлика. Руският писател е по-съзерцателен, по-статичен, докато Йовковите творби са заредени с динамика. В „Старопланински легенди" се наблюдава движение надолу по вертикала, нерядко свързано със смъртта. Куприн използва схемата на движение *в кръг*. Демир-Кая живее като разбойник; един сън с появата в него на небесния пратеник, ангела на смъртта Азраил (тук се откриват допирни точки с библейската образност), изиграва ролята на стимул за голяма промяна. Разликата с разказите „Шибил" и „Индже" е очевидна. Той получава опрощението, когато убива предателя със собствената си ръка, т. е. проявява се отново като разбойник – кръгът се затваря. Опитът на Йовковите герои за промяна на битието завършва със смърт. Та как биха изглеждали те в мирния живот на обикновените хора?

Други две творби, които могат да бъдат съпоставени, защото имат и допирни точки, са „Кошута" и „Сребърният вълк" (или другото му заглавие – „Върколак") на Куприн. Общото помежду им е, че в основата им лежи фолклорът, народното вярване с езически елементи в него. Сюжетът на руския разказ може да се сведе до следното: младежът Стецко отива на война и се връща коренно про-

менен. От неговата жизненост, общителност и доброта към хората не е останало нищо. Той е мрачен и отчужден. Скоро след пристигането си прекъсва всякакви връзки със своето семейство. Изчезва от селото и приятелите му твърдят, че са го виждали, но не в човешкото му тяло, а като голям сребърен вълк-единак, виещ нощем към луната.

В разказа „Кошута" на Йовков читателят също се среща с народната представа: „Овчарите разказваха как бягала като вятър, циганите дървари, които слизаха от планината, накичени над ухо с китки здравец и иглика, разказваха, че я видели отблизо и очите ѝ били също като очите на човек." И по-нататък: „Света Богородица е. И някому се привижда като жена, а някому като кошута." Тук явно може да се открият допирни точки с апокрифната лексика и стилистика. При съпоставката на двата текста явно личи, че вътрешната вместимост на Йовковата творба е по-голяма. Тук доминира двойствеността. Кошутата е и жена; Стефан мисли и за Димана, и за Дойна; сърцето му е раздвоено; той е ту добродушен, ту се изпълва с омраза към хората. Усеща се някакво лъкатушене. Куприн *стопира* промяната на своя герой. Той се отделя от хората, от човешкото битие. В случая народното вярване служи, за да покаже, че ужасът на войната, безсмислието на братоубийството могат да сринат живота на един млад човек и да го променят завинаги. Творбата е двучастна: животът на хората в селото и легендата са някак разделени. Тоест, единият текст не прониква в другия. При Йовков е обратно.

От казаното дотук е ясно, че въпреки допирните точки в поетиката на разказите се откриват и доста разлики. Дълбочината на Йовков при използването на легендата, на народното предание и на поуката, която отвежда към притчата, е по-голяма и тя се отнася до нравствените измерения на живота. Мога да добавя и още нещо: източният колорит е част от поетиката на творбите им, но докато при Куприн той внася екзотична нотка в разказа, за Йовков е част от битието на българина, от робската му участ.

Каквито и различия да откриваме, все пак и двамата творци доказват позициите си на писатели хуманисти, търсещи границата между доброто и злото, мястото на нравствеността, когато е разрушено битието, а легендата и притчата са само средство за това.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960, с. 87-88

[2] С. НИКОЛОВ. Религиозното чувство у Йордан Йовков. – Изкуство и критика. 1, 1938, № 8

[3] Н. ФРАЙ. Великият код. Библията и литературата. С., 1993, с. 58

Борис Михалков

СЮЖЕТ И ФОРМА В ТВОРЧЕСТВОТО НА Й. ЙОВКОВ

Темата за сюжета и формата е подчинена на общохудожествените въпроси в творчеството на Й. Йовков. Тя е съставна част от неговото светоусещане, от цялостната характеристика на постигнатото от писателя, с отсенки на висока художественост, на утвърден стил, на умение.

Сред изтъкнатите български писатели Й. Йовков е с оригинално мислене, с прецизни средства за изобразителност. Ненадминат представител на художественото слово, той проправи трайни следи в българската литература. Йовковият стил и творчество са неразделно свързани с особеностите на сюжета и формата, с романтично-емоционалната възхвала на интересни герои. Обрисувани в „Старопланински легенди" с приповдигнато-баладичен тон, свойствен само на Йовков, писателят нюансира с рядка способност природните детайли в извисен повествователен език, с драматургично-лирично разкритие на образа.

Йовковият подход към художественото творчество е основан на предварително изработена концепция.*[1] Един по-внимателен поглед към културата на известни творци от началото на века и до тридесетте години е красноречиво доказателство за подчертаното отношение на големия писател към специфично-творческите въпроси на литературния труд. Заобиколен с много противоположности, в творческия си път, с последователния свой живот, Й. Йовков е ново начало в българската литература. Освен И. Вазов, в големите и трудни белетристични форми плодотворни опити във времето до Й. Йовков не са правени. Прокуден е Константин Величков. Нерадостна е и съдбата на Пенчо Славейков... Най-добре е изразил това състояние Боян Пенев с есеистичната изповед „В родната земя".[2]

Й. Йовков е пример на достатъчно ясно, надеждно богатство в литературнотеоретичния анализ на писателското майсторство, в частност на сюжета и формата. В нашата литература въпросът с формата и сюжета е с право на „самостоятелност, свързана с имена, с конкретни факти. Любен Каравелов не е „изчерпан". Г. С. Раковски, в историко-биографичен и поетичен план, също. Животът и делото на П . Р. Славейков, с неизменната последователност към Русия, са истински подвиг. Стоян Михайловски, Гео Милев... Неустойчивият обществен, естетически и художествен хоризонт през 30-те – 40-те г. на отминалото столетие ще докосне много творци... „Истина е, че ние твърде малко познаваме своето минало – ще си послужа с наблюдение на Боян Пенев, – толкова малко, че заслужаваме укор."[3]

Концепцията за литературното майсторство в поетиката на Й. Йовков е концепция на своеобразието, на тайната, на умението и таланта. Йовков в избора между сюжета и формата е – Йовков, с наличието на постигнатото от големи западни творци, майстори на словото, които безспорно е познавал; Йовков в този план е – с любопитството и пристрастието си към големи руски писатели. Този избор не е без професионална жажда към съвършенство!

Големият смисъл на Йовковото творчество е във вълнението от неговата все-

* Потвърждение на тази констатация е споменът на Г. Константинов.

отдайност към литературата: стил като Йовковия, естетика като Йовковата – заслужават особено внимание в нашата съвременност!

Сюжетът в творчеството на Й. Йовков е в съприкосновение (пряко или интуитивно) с редица философски, литературоведски източници. (Обща е културата на приемствеността). От този характер значението на историята в сюжета и формата на Йовковата поетика е общометодологическо.

В белетристичните си творби Й. Йовков е и документалист, прекрасен събеседник-пейзажист. В твърде напрегнатите наблюдения на твореца заслужават внимание и днес много програмни изказвания, записани от негови добри приятели.

Животът, световната история не се „вместват" в мнението на един човек, с каквито и възможности да разполага. Жизненият и творческият път на Й. Йовков са в непрекъснато единство. Следите на наследството в тази сфера проличават в българския характер, в своеобразната специфика на националните културни ценности, в склонността към широта и трудолюбие, в любовта на писателя към България. На тази основа най-популярният сред големите творци на Родината писател е – с опита и своите постижения – сред първите творци на нашата култура!

От особено значение в този план е Йовковата поетика, която включва сюжета и формата. Поетиката е образно-художествена система със специфично-творчески средства за осъществяване. Сюжетът е градивният жизнено-асоциативен материал, сюжетът е в чувствата. Формата: средство за неговото изобразително присъствие в изкуството и литературата. Виждане за творчеството е поетиката, усвоена метрика. Сила, оригиналност на таланта! Това проличава в разказите „По жицата", „Лов с хрътки". В словото на Йовков лъха природата – такава, каквато е...

Случаят и събитието имат самостоятелно значение в художествената интерпретация на сюжета при Йовков. От детски години въображението на писателя подхранват картини от народния бит. Той възприема с изострена впечатлителност красотите на родната природа, орнаментира я, изкусно вплита в произведенията си багрите на света, който го заобикаля. Това проличава в по-голяма част от творбите, но с особена яснота е откроено в разказа „На Игликина поляна". Крайналията, описан колоритно от автора, върви към апогея на дните си – слива своя живот на народен закрилник, на хайдутин с безсмъртието...

Й. Йовков възпя героизма, другарството, патриотизма на българина. Силата на белетристичния му дар е разкрита и в обрисовката на моменти от живота на селянина – в разказите „Последна радост", „Вечери в Антимовския хан", „Женско сърце", в повестта „Жетварят". В много произведения – комедията „Милионерът", в разказите „По жицата", „Вълкадин говори с Бога", романът „Приключенията на Гороломов" Йовков изразява твърде критично отрицателното си отношение към своята съвременност и обществения живот. Един от главните мотиви в творчеството му е поетичното възпроизвеждане на народния бит. Тези мотиви надвишават с изобразителното си въздействие забравата на времето, тъй като въплъщават благородство и красота.

Художественият стил е философско-естетическо, а значи – и творческо верую. Ето защо стилът не е самоцелен, доказателство за това е драматургията на разказа „По жицата". Романтичният натюрел на „Индже", „Шибил", на „Овчарова жалба" е с отношение към справедливостта – с възхвала на личната саможертва. Единна е и хармонията на тази поетизация: за да падне прострелян, Индже е погубен след добрините, които е извършил – като защитник на сиромаси. Безспорно е и друго: това не е идеализация, а подход за утвърждаване на добродете-

ли... Стилът и творчеството на Йовков са с отпечатък на непреходност в националната ни култура!

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] А. СТРАШИМИРОВ. Елин Пелин, Й. Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 460

[2] Б. ПЕНЕВ. Изкуството е нашата памет. С., 1978, с. 195

[3] Пак там, с. 45

Ивайло Христов

Й. ЙОВКОВ ЗА ТВОРЧЕСТВОТО И ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС

Дори един бегъл поглед върху корпуса от текстове за Й. Йовков показва многообразието от изследователски стратегии, чрез които е видяно творчеството на писателя през последните десетилетия. Наред с литературно-историческия подход в обръщение влизат културологическият, общоестетическият, структуралисткото и постструктуралисткото четене. Сравнително слабо е изследвана единствено психологията на литературния процес у Йовков, разстоянието от замисъла до реализацията на конкретните текстове. С изключение на Искра Панова, Иван Сарандев, Михаил Неделчев, Атанас Свиленов, познавачите на Йовков обикновено не се спират (или маркират едва с няколко думи) върху естетическите възгледи и художествената практика на писателя. За това до голяма степен допринася и самият Йовков, който е оставил твърде малко автентични свидетелства за своите художествени търсения. В това отношение безценна е заслугата не само на Спиридон Казанджиев, записал своите срещи и разговори с Йовков, но и на Михаил Димитров и Димо Минев, пред които Йовков е оставил известни сведения за етапите, които следва в своята художествена практика.

Първото нещо, което прави впечатление от запазените изказвания, отзиви, бележки и интервюта на Йовков, е строго определената последователност, през която преминава работата му върху определен сюжет – от предварителния замисъл до изясняване на цялостната концепция на текста. В сравнение с интуитивистките хрумвания на голяма част от българските писатели Йовков извършва огромна предварителна работа, преди да пристъпи към разработването на определен сюжет. Наред с анкетите и разговорите, провеждани с хора от различни социални прослойки и с различни професии – оттук и възможността да се реконструират „прототиповете“ и „протослучките“ в неговите произведения, Йовков използва и редица исторически извори при написването на творбите си. Характерен пример в това отношение е създаването на „Старопланински легенди“. Тук авторът използва не само отделни предания, легенди и народнопесенни мотиви, за които става дума в писмото му до Данаил Константинов, а и множество книжовни извори – „История на град Сливен“ от д-р Табаков, „Юбилейна книга на Жеравненското читалище „Единство“, „Княжество България“ на Г. Димитров, трудовете на К. Иречек и др.[1] Грижата на Йовков да събере повече жизнен и исторически материал продължава до края на живота му: „ в началото на 1936 г. – разказва Димитър Дечев – Йордан Йовков изказа пред мен желание да се запознае с майсторите на античното разказвателно изкуство, каквито са преди всичко римските и гръцките историци. Тъй като той не владееше класическите езици, аз му предоставих на разположение френските преводи на римските историци Цезар, Салустий, Ливий и Тацит, към които се притуриха и литературните писма на Плиний Млади. С тия автори той се занимавал до средата на 1937 г.“[2] Според Деспина Йовкова „... една от любимите му книги беше „Историите“ от Тацит. Беше си я купил още в Букурещ. Когато нямаше какво друго да чете, Йовков винаги вземаше нея. Тя беше му станала настолна книга и не бих преуви-

личила – известни пасажи знаеше наизуст.(...) Обичаше също да прелиства „Ларус". Друго любимо четиво на Йовков бяха „Народните умотворения."[3].

Най-общо казано, раждането на Йовковия разказ става по два начина. Единият – чрез конкретни наблюдения и впечатления (така е създадена голяма част от неговата военна проза), другият – чрез връщането назад към един не-сегашен, дори и не-историчен свят, носен в съзнанието на писателя.

Първият начин е описан от самия Йовков. Пред Михаил Димитров той споделя, че „започва от конкретно впечатление, най-често от някое човешко лице." Същото признава и пред Спиридон Казанджиев: „не съм написал нито една работа, в основата на която да не стои действително преживяване." „Имам добра памет – продължава писателят – помня всичко. Почти всеки мотив отнасям в тоя пейзаж, дето съм бил, в тая среда, в която съм живял и която познавам. Вън от тях нищо не бих могъл да напиша."[4] Христоматиен пример в това отношение е написването на разказа „По жицата". Както е известно, първоначалният тласък идва от една вестникарска хроника във в. „Зора", където авторът прочита за появата на бялата лястовица в Казанлъшко. Ситуирайки действието в Добруджа („Пренесох се – разказва писателят – в нашия край. Видях шосето за Добрич, Каралезката чешма – полската шир и някаква бедна кола, впрегната в малко слабо конче, селянин сиромах подир нея – както съм ги виждал в действителност"), Йовков превръща народното поверие за целебната сила на бялата лястовичка в драматичен разказ за съдбата на човека.

Вторият начин – при който писателят дава живот на отдавна трупани впечатления, образи и сюжетни зърна, пресъздава латентно дремещи конструкции, взаимотношения и емоционални състояния; когато се решава да пресъздаде върху белия лист героите, с които той „тайно" и дълго е живял, те определят до голяма степен сърцевината на Йовковото творчество. Така са създадени не само „Вечерите", това е призмата, през която е изобразена Добруджа. Въпреки топографската точност на голяма част от разказите му – за която свидетелстват всички негови съвременници – това не е Добруджа от 20-те и 30-те години, не е настоящето, а един „пленителен спомен", връщане назад към оня свят, който стои вън от съвременността на писателя. Оттук и страхът му да се докосне отново до местата, където е живял. На 6. VI. 1929 г. С. Казанджиев е записал: „Йовков разправя, че има голямо желание да иде в Добруджа, но се бои. (...) Бои се, че ще намери земята и хората съвсем други – не такива, каквито ги знае. Всяко негово вдъхновение го носи нататък – там е пейзажът му, там са героите му, там е битът, работата и съдбата им.(...) Какво ще стане с тоя свят, ако сега го види друг? То ще бъде, като да се събужда от някакъв сън, с който заедно ще пропаднат всиките му видения. Йовков се бои, че в такъв случай не би могъл да се върне към своето творчество".[5] На това своеобразно „потапяне" обръща внимание и Владимир Василев: „Обикновено мълчалив и твърде мъчен човек – когато биваше разположен, той обичаше да се отдава понякога на спомени. Разказваше тъй, като че хората са пред него, като че ги вижда сега. Разказът се съсредоточаваше върху неща, които издават интимната им същност."[6]

Макар и различни в подстъпа си към жизнения материал, двата подхода са обединени от една съществена особеност – чувството, което изважда предварителния замисъл от неговия латентен вид и му придава плът. „Чувството, което туря душата в движение – разказва Йовков – се преживява най-напред с неговите музикални елементи – основна линия, повече или по-малко сложна, ритъм, темпо. После идват образи, подробности, работа над композицията, но през всичкото време се държи връзка с чувството, с неговата основна линия, с ритъма и темпо-

то му.“ Както справедливо отбелязва И. Сарандев, Йовков работи в състояние на екстатично блаженство, което го изважда от всекидневния ритъм на живота, „очите му получават особен блясък, унесен е в някаква далечина, а лицето е озарено от щастлива усмивка.“[7] В спомените си Д. Йовкова описва по следния начин това свърхконцентрирано емоционално и психологическо състояние: „По израза на лицето му виждах колко силно преживява това, което пише. Колко пъти е изохквал болезнено и аз от другата стая отивам да видя дали не го боли нещо. Но веднага схващам, че той преживява това, което го вълнува. Той е толкова унесен и вдълбочен, че никога не забелязва моето присъствие. Случвало ми се е цял час да стоя до него и да го наблюдавам. Забелязва ме, когато престане да работи. Наблюдавам как лицето му придобива вид, като че ли се събужда от сън, оглежда любопитно стаята и като че ли едва сега ме забелязва.“[8]

Макар и мимоходом, Йовков е оставил и някои изказвания, които могат да хвърлят светлина не само върху отделните етапи в структурирането на конкретните разкази, но и върху цялостната концепция на неговото творчество. За разлика от повечето български белетристи Й. Йовков не създава сборници с разкази, а хомогенни книги с премислена композиция, чиито внушения могат да се разберат пълноценно, едва когато се обгледат надредно. Йовковото творчество представлява закръглен свят, в основата на който стои народностно-религиозното съзнание. Това до голяма степен определя и характера на предварителната нагласа, с която писателят тръгва да изгражда своите творби. „Моите разкази – споделя писателят – са винаги свързани. Мисля, че когато отделни разкази ще се издават събрани в цяла книга, не бива да се подреждат безразборно. Всеки разказ трябва да се постави на такова място в книгата, че когато самата книга се изчита страница след страница, да се чувства вътрешната връзка в съдържанието на разказите, да се спазва и настроението, което те излъчват.“[9]

„Ясно е – казва В. Василев, – че Йовков проектира всеки разказ във връзка с други. Замисля ги като цяла книга – обединени от техния характер, сюжетност или от друго общо качество.“[10]

Йовков не само започва отделния разказ от конкретното впечатление, както споделя пред М. Димитров. Той предпоставя още в началото, още преди да са узрели сюжетите, образите, обстановката на действието и пр., идеята за патриархалната утопия, за „пленителната поезия на доброто старо време.“ „Необходимо ли е да описвам последните събития – казва Йовков – за да съм в допир с действителността? Нима моите герои не са днешни българи? Нима който чете повестите ми, няма да разбере душите ни, добрите ни и лошите ни черти много по-ясно, отколкото ако седнех да се занимавам с борбите около нас, в които още не се вижда къде е истината, а къде – лъжата?“[11] Това неверие във възможността съвременната социална и политическа действителност да „опишат“ драмата на битието е фиксирана и в замисъла на цикъла „Ако можеха да говорят“. „Трагедията ще настъпи – споделя Йовков – по-късно, когато чифликът ще бъде продаден и животните ще бъдат подкарани оттам. Разкъсаха се всички връзки, умря един живот.“[12] Именно възпяването на този отдавна „изгубен“ свят, изобразяването и оценяването му от позицията на „днешния“ съставлява основната част от Йовковата етична система. Оттук и любовта на Йовков към традицията, неверието му в „прогреса на обществото“ и живота на градската цивилизация. В проникновената си книга „Йордан Йовков. Романтик – реалист“(1947) Иван Мешеков определя тази визия като резултат от „патриархално-архаичното съзнание“ на писателя, чуждо на чувството-знание за развитието на историята, цивилизацията и прогреса.“

Йовков наследява традицията на Елин Пелин да изобразява националния живот преди всичко като селски живот, но още в зародиша на отделните разкази се наблюдават редица различия. Възможността за подробно сравнение между Е. Пелин и Й. Йовков по посока на творческия процес може да бъде предмет на самостоятелно изследване. Ето защо ще се задоволим да маркираме само някои единични паралели.

– Е. Пелин пише част от творбите си в ресторанти и сладкарници, набързо, без кой знае какъв предварителен замисъл – Й. Йовков пише винаги вкъщи; работи бавно, минавайки през различни редакции.

– Е. Пелин пише най-често по хрумване – Й. Йовков след задълбочено обмисляне.

– Е. Пелин създава редица от творбите си по поръчка – Йовков избягва да се ангажира с конкретни дати, това го смущава и изнервя. В „Как работя" писателят споделя притесненията си от спазването на даден срок: „Тогава започна (макар необмислена по-рано тема и с чувството, че разказът ще ми се удаде лесно), но не върви. Мине понеделник, вторник, сряда – избива ме огън. В четвъртък съм в тревога. Колкото тревогата по расте, толкова по-невъзможно става да пиша. В такива случаи прибягвам до колкото се може повече готов материал."[13]

– Оригиналният сюжет при Е. Пелин идва случайно, в непосредствен допир с действителността („Гераците", „Пролетна измама") – Йовков „търси" своите теми.

– Е. Пелин не работи с прототипи – Йовков „познава" своите образци. Тази топографска точност е едно от нещата, които „Пелинко" не е могъл да приеме у Йовков. „Аз – разказва една вечер Е. Пелин пред С. Казанждиев – не правя такива наблюдения, нито си служа с тях някога в работата си. Нито едно мое лице няма съответствие в моя опит – всички са измислени. (...) У Йовков се чувства през всичкото време, че зад всяко лице стои жив човек, зад всеки момент, положение в разказа стои действително преживяване, спомен из личния живот или нещо разправено или чуто от някого. У него няма нищо измислено, създадено. А според мене това не е истинско творчество. Писателят трябва да познава изобщо човека и да умее след това да му дава хиляди превъплъщения."[14].

– Е. Пелин никога не е проявявал някаква особена грижа към езика – Йовков обратно. „Думата – казва той – е страшно нещо; в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове – всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства. А това не е лека работа. Аз едно време си бях поставил за цел така да овладея езика и да си служа с него."[15]

– Е. Пелин никога не е изпитвал мъката на словото или поне не го е заявявал – за Йовков творчеството е мъчение: „Ето за мен поне – казва писателят, – аз признавам това, то е мъка. Аз се измъчвам. Не само за това, че трябва да се намери сюжет – аз имам винаги сюжети – не само че трябва да се обработи, да му се даде художествена, хубава форма, но ме измъчва самият сюжет, историята, която ще разказвам. (...) Не мога да се освободя от нея и така ме измъчва, че след свършването на една работа се чувствам съвсем изтощен – толкова, че ми се ще да не се захващам за друга."[16]

– На всички искрени или лицемерни отзиви, бележки, забележки, адмирации и пр. Е. Пелин отговаря с обичайното си „Мàни, мàни", създавайки впечатлението, че не цени особено много работите си – Йовков, обратно, редица случаи го представят като честолюбив, ревнив, мнителен към всеки отрицателен отзив.

Емилиян Станев казва, че „Йовков стои на колене пред народа си: вкаменен, със събрани като за молитва длани."[17] Тези проникновено изречени думи разкри-

ват не само отношението на Й. Йовков към пресъздаваните обекти, те определят и спецификата на неговото художествено мислене, възгледите му за изкуството. От зародиша на отделните творби, през черновите до окончателния им вариант Йовков остава верен на убеждението, че „Българската литература трябва да бъде пропита с национален дух. (...) Изкуството е и трябва да бъде преди всичко национално.“[18]

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Д. МИНЕВ. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 273-274
[2] Пак там, с. 240
[3] Д. ЙОВКОВА. Йордан Йовков. Спомени, записки, писма. С., 1987, с. 53
[4] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 12
[5] Пак там, с. 13
[6] Д. МИНЕВ. Цит. съч., с. 217
[7] И. САРАНДЕВ, Йордан Йовков. Жизнен и творчески път. С., 1986, с. 320
[8] Д. ЙОВКОВА. Цит. съч., с. 50
[9] ЕЛИН ПЕЛИН, ЙОРДАН ЙОВКОВ. Тяхното слово. Варна, 1977, с. 181, 273
[10] Д. МИНЕВ. Цит. съч., с. 219
[11] ЕЛИН ПЕЛИН, ЙОРДАН ЙОВКОВ. Цит. съч., с. 159
[12] Пак там, с. 173
[13] Пак там, с. 158, 159
[14] С. КАЗАНДЖИЕВ. Цит. съч., с. 29
[15] ЕЛИН ПЕЛИН, ЙОРДАН ЙОВКОВ. Цит. съч., с. 180
[16] Пак там, с. 163
[17] И. ПАНОВА, Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. С., 1988, с. 131
[18] ЕЛИН ПЕЛИН, ЙОРДАН ЙОВКОВ. Цит. съч., с. 185

Дария Манева

ЗА ЗНАКОВАТА ЛЕКСИКА В „ПОСТОЛОВИ ВОДЕНИЦИ“

Знакът в сборника „Старопланински легенда“ не е просто белег на познание, а визия на сакралното, от което започва пътят към едно сложно духовно общуване. Като физически израз на дълбоко същностното, той бележи границата между земното и отвъдното. Прекрачвайки я, Йовковият герой се самоосъжда, следвайки преди всичко своите духовни закони. Той е белязан със знака на собствената си предопределеност, която го издига над делничното. Образите на Шибил, Индже, Тиха, Божура отдавна са навлезли в духовното ни битие, премервайки ръст с легендарното. Съдбовните житейски поврати на героите се идентифицират със силата на чувството, което ги съприкосновява с друг свят, невидим за околните. В този смисъл знаковата лексика у Йовков има своя завидна художествена натовареност, отъждествяваща се с духовния свят на героя. Показателна в това отношение е легендата „Постолови воденици“.

Темата за греха като отстъпление от традиционните представи за светостта на брака, за верността и дълга към ближния, изгражда основната сюжетна тъкан на творбата, без да обсебва изцяло съдържанието ѝ. Метафоричната свързаност между греховния човек и животното само рамкира греха. Тръгвайки от сетивната определеност на знака, писателят ни оставя да навлезем в духовния свят на героите. И тук, както и в други разкази от сборника, Йовков следва посоката надолу и навътре – от пространственото към духовното измерение, водещо към греха. Отлъчилият се от стадото на Марин черен пръч „слиза“ до воденицата на Върбан и за дълго остава тук. Той „сякаш се бои да прекрачи черната сянка, която орехът хвърляше накръст връз поляната“. Единствена Женда отива при него, подавайки му хляб. Смутена от идването на мъжа си, тя се отдръпва под кръстовата сянка на ореха, но след малко отново протяга ръка към козела. Подаденият хляб, символ на живота, ги съединява мълчаливо в едно. Така есхатологичната идея се материализира – черният пръч, символ на нечестивото и греховното, с който Женда се чувства интуитивно свързана, ще донесе смърт във воденицата на Върбан, а младата жена ще осъществи докрай смисъла на прокобното. Постоловите воденици се превръщат в своеобразна граница между двете пространства – на земното и на отвъдното. Между тях е материалното и метафоричното изображение на камъка – смазал е с тежестта си Върбан, притискал е до този момент сърцето на Женда. С премахването му се прекрачва прагът на забраната и се тръгва към отвъдното. Върбан бавно умира в тясното пространство на воденицата „като жив погребан“, а Женда неуморно върви сред поляните, усмихната замечтано, и преде. Тя сякаш „разсуква нишки след себе си и отдето премине, плете мрежи като паяжина“. Нишката се превръща в своеобразен знак на силата, която свързва земния и отвъдния свят. По нея върви керванджията, завладян от магията на Женда. Около образа на Йовковата героиня витае първичното, самодивското, нямащо опорни точки в реалния свят. Тя сякаш идва от други селения с хедонистичния ореол на вечната жена. „Очите ѝ се тъмнеят, сякаш черни сливи, кога зреят на слънце“. Плитките ѝ са като „разиграни два черни смока“. Черният цвят, символ на смъртта и хаоса, и змията, знак за кръговратите във видимия свят, създават

усещането за една предопределеност, която неизменно съпътства героинята.

Вторият сюжетен пласт, свързан с темата за греха и възмездието, се основава на лексемите: чешма, мост, море – знаците, които бележат падението и пречистването на Женда. Баба Ана я проклина: „Примки е турила на всеки път и пътека – магия е наляла в чешмата, чума да я тръшне". В християнската митология чешмата се свързва с животворящата вода, а в ориенталската обредност е известна със знаковостта на гроб. Именно тук идва често Женда, сякаш забравила за умиращия Върбан, пренебрегнала традиционните морални норми, обсебена изцяло от първичната сила на своята виталност. Магията на женската хубост ще наруши табуто и ще предопредели греха. Божият дар, наречен красота, ще накърни строгите граници на общоприетото и ще се превърне в наказание. Етимологията на името Женда в този смисъл е доста красноречива – от Божан – Божо, съкратено от първоначалното Божидар. Имената Иван (от евр. „бог е милостив") и Ана (от евр."благодат") са семантично свързани с името Женда. Обединява ги основополагащото Бог. С благочестие са дарени двамата старци, с хубост е дарена Женда. Гледайки захласнато младата жена, баба Ана разбира, че вече не може нито да я съди, нито да я мрази „Много хубост ти е дал господ – помисли си тя, – дано е само на добро."

А керванджиите не бързат да продължат пътя си, завладени от магията на Женда. Един от тях остава. Тя мечтае той да я отведе далеч оттук, за да види морето. Тръгвайки на път за него с любимия си, Женда окончателно предопределя своята съдба – настигната от проклятието, потъва в буйните води на реката. Марин се превръща в проводник на възмездието. Последният преход от земното към отвъдното е каменният мост. Преди да премине в небитието, Женда се пречиства във водната бездна. Именно водата според християнската обредност освещава и обновява за друг живот в един друг свят.

Краят на разказа бележи затвореност на композиционната рамка. Усетил „ръцете си празни", Марин взема гегата си „и като че нищо не беше се случило, бавно завъзпира нагоре из баира". След себе си чува стъпките на черния пръч. Кръгът се затваря – грехът и наказанието са осъществени и поемат, сега вече нагоре, оттам, откъдето идват. А буйните води на реката отнасят Женда и нейния любим надолу, може би към морето...

Героите в „Постолови воденици", изправени пред своя екзистенциален кризис, следват своята предопределеност, оставяйки след себе си знаците на човешкото си „аз".

Николина Георгиева

КОРЕЛАЦИЯТА „ЗАВЪРШЕНОСТ-НЕЗАВЪРШЕНОСТ“ В ЙОВКОВАТА ЛЕГЕНДА „ПРЕЗ ЧУМАВОТО“

Когато говорим за корелацията „завършеност-незавършеност“ в художествената творба, имаме предвид нейното начало и край. От своя страна, без да са в диспозиция, началото и краят представляват формалната рамка на произведението. Обикновено авторът съсредоточава цялата си енергия, талант и жизнен опит, за да започне творбата си.

Тя може да бъде резултат на дълги проучвания, лични преживявания и старателно водени бележки. Затова началото на творбата поема изцяло тонуса на авторовата идея и търсения. Замисълът намира отражение в осъществения текст. Но далеч по-сложен е въпросът за финала, който не се явява в еднаква фреквентност с началото, и това поставя завършеността като проблем не на авторовата воля, а на особеностите на сюжета. Ако отнесем корелацията „завършеност-незавършеност“ към Йовковата легенда „През чумавото“, откриваме интересен похват, при който завършеността не е проблем на финала, а на началото.

Ролан Барт твърди: „И често срещаме литературни произведения, които благодарение на една основна хитрост в действителност представляват само проекта си: творбата се пише, търсейки творбата, и когато привидно започва, тя вече практически е завършена“[1] Това твърдение може да се отнесе към Йовковата легенда и да се проследят сложните механизми, чрез които се интерпретира авторовата идея.

Като елемент на завършеността на събитието може да приемем мотото, взето от стар летопис. Фрагментът е свидетелство за катастрофичното събитие, сполетяло градове и села. В този смисъл читателят се насочва към сюжет, чиято събитийност трябва да потвърди казаното в летописа. И действително, повествованието задейства слуха, от който се ражда легендата: „Чу се, че в долните села, далеч не повече от един ден път, дошла чумата...“. Той поражда страха у хората както от самата болест, така и от знаменията, които недвусмислено подсказват приближаващото зло. Страхът „подкосяваше силите, помътваше разума“. Жителите на балканското селце заживяват в ужаса на очакването, залостват здраво вратите си, сякаш болестта може да бъде спряна.

Усещането за болест и смърт се налага като доминанта в настроението на хората. Оформя се семантично поле от многократно повтарящи се ключови думи: чума – 21 пъти, смърт и умрели – 13 пъти. Те потвърждават приближаващото наказание. „Не оста чисто ни едно село, грях ради наших!...“ създава убедителен контекст, за да се самопотвърди в разказа. Налага се завършеността на събитието, от което Йовков създава легендата.

Природата присъства като екран, върху който се проецират знаците за историческата съдба на човека. Тя е напоена с отровни и тежки „миазми на лешове и нечистотии“, всичко е „потъмняло и сиво“. Огромният кръг на пожарите все повече расте и стеснява битовото пространство на страха.

Заедно с него започва да се надига гласът на разума, онзи, който противостои на смъртта и звучи като надежда за спасение. Такъв смисъл носи и заглавието

„През чумавото“. Предлогът „през“ асоциира представата за едно мъчително и гибелно преминаване през преизподнята на страданието и ужаса на известното бедствие, представено като „чумавото“. Но ако мотото фиксира една завършена и вече съобщена събитийност, заглавието е знак за пространствен континуитет, който не носи в себе си завършеността на събитието.

Повествованието не се изчерпва с него, а задълбочава догадките за достоверността. „Всеки гледаше да си помогне сам, както знаеше и както беше чувал.“

Хората не забравят билките и магиите, чесъна и огньовете от говежди тор. Надеждата прехвръква над селото, за да оспори слуха: „никой не умря“, „чумата не бе дошла, може би и нямаше да дойде“.

Корелацията между завършеността на съобщеното събитие и незавършеността на слуха намира своето продължение в новото идващо зло – глада. Физическото отчуждение между хората се трансформира в духовно обединение в общото изпитание. Хаджи Драган става носител на идеята за спасението, защото той противопоставя на смъртта сватбата. Смърт и сватба – лексикално и смислово различни думи – имат единна подтекстова знаковост. В легендата сватбата се превръща в смърт, а смъртта – в сватба. Самото повествование е изградено в такава последователност: смърт-сватба, сватба-смърт, всяка от които е назована, но в хода на действието остава незавършена. Хората очакват чумата, а започва сватба, но тя остава в сферата на фикцията. Булката присъства, но младоженецът е неназован. Липсва визуалната му определеност дори по време на венчавката. Не се споменава защо изоставя булката сама в църквата. Появата на чумавия Величко подсказва идващата смърт, но такава в рамките на сюжета няма. Единствено завършен, но подтекстово многозначен, е финалният благослов.

„През чумавото“ е най-озадачаващата легенда, в която всяка завършеност изглежда парадоксално силна както в пространствен, така и в темпорален план. Няма друга легенда в цикъла „Старопланински легенда“, която поставя толкова неразрешени проблеми, толкова догадки, с които Йовков съзнателно интригува читателя и го поставя в положение на мислещ реципиент, който трябва да разгадае енигмите.

Още щом старците отиват в дома на Хаджи Драган, те долавят знаците на някакво неспокойство и тревожно очакване. Аргатинът „стъпяше на пръсти, очите му гледаха плахо. Никой от многобройната челяд на Хаджията не се виждаше из двора, големите анадолски кучета не се и помръдваха на синджирите си“.

На какво се дължи тази инертност? Следващото изречение подсказва вероятния отговор. Едрите жълти дюли изглеждат така хубави, „защото утре не ще има ръце, които да ги откъснат“. Сугестията се задълбочава от вида на черните гроздове, които „се сториха също тъй прокоба на напаст“. Всичко говори за връзката между реално и природно, между сакрално и профанно. Учудващо е решението на хаджи Драган да вдигне сватба в такова нездраво време, въпреки че и в неговия дом цари същото тревожно очакване, както извън стените му. Контрапункт на това настроение е поведението на Тиха, шегуваща се хладнокръвно със старците, че чумата още не ги е взела и че на нея „стари кожи й трябват“. Откъде извира тази фриволност у младото момиче? Дали от мисълта за предстоящата сватба, дали защото не иска да повярва на слуха? Още по-озадачени са всички при мисълта, че Тиха не дочаква Величко, а се жени за същия момък, чиито сватовници са били върнати преди месец. Дали причината е в богатството на Люцкановия син или в бедността на Дочкиния? Бащата ли взема това решение или Тиха се отказва от Величко? Авторът се опитва да насочи вниманието ни чрез догадките на множеството: „Луд ли е! В такова време!“ За здравомислещите лудостта

поставя съмнение между подредеността и хаоса на битието. Ако е разумно да си предпазлив, то тя е освобождаване от страховете, но и начин за преодоляването им. Така лудостта се явява не само отрицателната посока, а и позитивното действие. Може би точно инакомислието на Хаджи Драган спасява селото от глад и вдъхва надежда: „Ако имаше чума, луд ли е Хаджи Драган да започва сватба?“ И още по-оптимистичното твърдение: „Нас чума не ни хваща“.

Неслучайно лудостта става всеобщо явление: „Играеха като луди, потънали в пот, като че бяха къпани“.

Динамиката на действието все повече ескалира, за да ни доведе до неочаквания финал. С появата на орлите, отиващи там, където има чума, всички усещат злата поличба. Налага се впечатлението за сватбата не като радост, а като тревожно предчувствие: „Но имаше нещо болно в това веселие“. Нещо неестествено има в съчетанието между сватба и плач. Обичай е да се плаче, когато булката напуска бащиния дом: „Но сега плакаха не само домашните, но всички, плакаха дори хора, които не знаеха що е сълзи през живота си“. Защо очите на Хаджи Драган са червени? За какво плаче и Тиха? От мъка или от накърнено честолюбие? Дали смята, че Величко я е забравил, или предпочита друг? Затова ли изрича клетвата си: „Дано тези орли неговите меса да късат!“. Защо потъмняват очите ѝ при тези думи? Все въпроси, които очакват отговор, но такъв в текста няма.

Засилената риторичност експлицира във финалната сцена, когато започва венчавката. Викът на Дочка вдовицата създава напрежение, а появата на чумавия поражда ужас и хората побягват навън. Слухът и знаменията, само подсказани и внушени в началото, придобиват реалност. Чумата е факт и кара дори майката на Величко да побегне. Възниква въпросът защо Тиха остава? Отново сме в догадки: в началото авторът казва, че Тиха „искаше да бяга и тя, но видя една жена и се спря...“, „ а след това: „Величко беше, позна го още щом се появи“. Това изречение препраща към още по-минал момент. „Очите му, устремени към булката, горяха като въглени...“ Значи Тиха го познава още в този момент. Защо тогава иска да избяга, а после остава? Дали разкаянието се оказва по-силно от страха? Дали е чувство за вина или изпитва съжаление за престъпената дума? Може би заради това тя заема мястото на Величковата майка и подобно на Пиета взема главата му на коленете си. „Тя се наведе, обърна лицето му, после седна на каменното стъпало пред олтаря, тури главата му на коленете си и го загледа в очите.“ Евокативността на жеста е израз едновременно на прошка и разкаяние, на непомръкнала любов и обещание за вечна вярност както в земното, така и в отвъдното. „Булото ѝ падна и закри нейното и неговото лице“.

Това е финалът на една неосъществена, но и на една вечна любов. Завесата пада, за да очертае финала на едно действие, което все още не е завършено.

Последното изречение може да се приеме за послеслов: „Отзад, от потъмнялата икона, Исус ги гледаше и вдигаше десницата си.“ То релативира художествените измерения на цялата творба през призмата на културологията, етиката и философията. Не само обобщава, но и извежда основните внушения на текста.

Затова връзката между тях е индуктивна. Йовков търси смислов хоризонт, за да впише текста в читателското съзнание.

От своя страна финалният паратекст е равнище на открита референтност, която придава смислов заряд на контекста и поражда интерпретационни варианти.

Сватба и смърт, слети в едно като израз на опрощение, но и като свещен брак в сакралното пространство на олтара пред иконата на Исус. Величко прекъсва сватбата на Тиха с Люцкановия син, за да даде ход на друго бракосъчетание без сватбари и кумове, но с Христовия благослов. Тиха – смирена и жертвоготовна,

и Величко – чието име напомня за Великия ден на голготските страдания, застават пред жертвения агнец. Семантиката на имената и образите имат своите знакови внушения за жертвата, която трябва да бъде дадена „грях ради наших".

Финалът допуска и друг вид тълкуване: като идея за нравствено извисяване, себедоказване и спасение. Смъртта поставя Тиха и Величко пред измеренията на вечността. „В смъртта – казва Бердяев – има откровение на любовта. Само в смъртта любовта достига пределни висоти..."

Постигнатият духовен катарзис и опрощението очертават пътя на една любов от настоящото към вечността и от земното към божественото.

Едно повествование получава завършеността си още в мотото. Композицията е свидетелство за развоя на събитията, но не в рамките на повествованието, а на легендата и предположенията. Слухът за страшната чума се превръща в легенда, а легендата в текст с много въпросителни и съдбовни зигзаги.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Р. БАРТ. Въображението на знака. С., 1991, с.331

Веса Кювлиева

ЕЗИКОВИ СРЕДСТВА НА АСОЦИАТИВНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ В ПОВЕСТВОВАНИЕТО НА Й. ЙОВКОВ

Езиковите средства, които изграждат словесната тъкан на художествените творби, представляват интерес за лингвостилистиката от различни аспекти, между които тяхната вариативност, синонимност, експресивност и емоционална оцветеност, мотивираност от други компоненти на художествения текст, от постигнатия чрез тях стилистичен ефект и др. Отделни страни на организацията на текста в разказите на Й. Йовков от „Старопланински легенди" (1927) и „Песента на колелетата" (1933) ще бъдат обект на внимание в настоящето изложение.

Наблюдението се базира на утвърдената в българското литературознание постановка за „пластично-предметното виждане и рисуване"[1] в повествованието на Йовков. Към тази мотивирана оценка заслужава да се отбележи и един често използван от писателя похват, който, струва ми се, не е коментиран специално. Става дума за прехода от предметното изображение към асоциативното, образното, което характеризира Й. Йовков като художник, който преминава границите на видимостта, за да я уподоби с друг образ извън реалните факти на действителността, за да разкрие картина, детайл, настроение, състояние, достъпно само за неговите сетива.

Езиково този преход често се осъществява чрез модалните наречия *сякаш и като че*[2], които функционират и като съюзи, въвеждащи подчинени изречения с условно-предположителен характер (т. нар. в граматиката недостоверни сравнения[3]).

Лексикалната семантика на *сякаш и като че* насочва към нещо, което не е реално, но субективно изглежда правдоподобно, възможно, допустимо, предполагаемо, виртуално или илюзорно. Й. Йовков с умение използва синонимията между двете адвербиални думи, характерни предимно за книжната реч (съпоставени с универсалното сравнително наречие-предлог *като*). Понякога дори в едно изречение писателят използва и двете наречия, за да нарисува картина или да постави акцент върху отделни детайли, родени във въображението му, например:

„Помня как, дребни деца, излизали сме през летните звездни вечери на двора, гдето се тъмнееха чемшири. На север в светлото небе виждахме да се отсичат тъмните върхове на кориите. Долиташе до нас страховит шум оттам: *сякаш* хиляди потоци лееха невидими струи, бучаха водопади или *като че* там, в недрата на гората, бяха се насъбрали юди и самодиви, играеха по зелените хорища, викаха, смееха се" („Овчарова жалба").

На ирealните детски асоциации, маркирани в текста от *сякаш* и *като че*, е противопоставена лаконичната реплика на майката и реалистичната ѝ преценка:

„ – Черковната хучи, ще се развали времето – казваше просто майка ни" („Овчарова жалба").

Преход от предметното описание към асоциативното, което носи силна лирична струя в Йовковото повествование, често се наблюдава в пейзажния рисунък. Типичното за писателя съзерцание е „приписано" на героите му от разказа „Дядо Давид" – тримата „митнишки стражари" от Али-Анифе. Седнали да почи-

нат при залез слънце пред митницата, погледът им е зареян в безкрайното зелено поле, сред чиито високи и гъсти треви най-многобройни са овчите опашки – „високи и жилави пръти с отрупани с жълт цвят върхове". При залязлото вече слънце, в настъпилия сумрак, овчите опашки не са вече само високите треви с жълти цветове. Предметното описание отстъпва място на асоциациите, породени от него:

„Полето беше потъмняло, но жълтите цветове на овчите опашки още личаха и като тънки златни линии сечаха падналия здрач над зеленината . *Като че* в тая тиха вечер, в молитвения час преди изгряването на звездите, хиляди свещи горяха в полето с устремени към небето пламъци...".

Лиризмът на описанието е безспорен и той не би могъл да бъде постигнат само със средствата на предметното описание.

Подобен преход от зримото към асоциативното с езиков знак „*сякаш* изречение" (казано условно) може да се илюстрира и чрез текст от „Индже". Сред мъртвите села и пусти кърища веднъж Индже вижда жени, които копаят на полето: „И те бяха скрили лицата си в черни чумбери и *сякаш* не копаеха, а ровеха земята, за да скрият сълзите и мъката си".

Приведените примери убеждават, че предметният рисунък в повествованието на Йовков и асоциативното изображение взаимно се допълват, преплитат и разкриват многообразието на Йовковата палитра като разказвач.

Основание за същия извод ни дава и разказът „Последна радост" („Песента на колелетата"). Мътният, блуждаещ, почти невиждащ поглед на тежко ранения Люцкан с мъка долавя очертанията на два огромни кръга – единият по-голям и бял и вътре в него – друг по-малък и жълт, които висят във въздуха, люлеят се и „някаква радостна усмивка иде *сякаш* от тях". Разпознал, че това е стрък бяла лайка, олюлявана от вятъра, продавачът на цветя, влюбен в тяхната красота, познаващ тайнствения им език, забравя страданията си и дебнещата го смърт: „И ето, като по някакво чудо *сякаш*, лицето му се разведряше, някаква тиха и вдъхновена радост раздипляше бръчките му, отпъждаше сенките".

Асоциативното, образното мислене на героите от разказите на Й. Йовков с вербалния знак *сякаш* и *като че* носи отпечатък на тяхната индивидуалност. Всеки от тях възприема света от свой ракурс, съобразно своето познание за него, своя опит, житейска съдба, пристрастия, въображение, суеверия. Така например на сломения от болестта Люцкан му се струва, че в огнените кълба на избухналите шрапнели вижда „странни някакви цветя, които ту чезнат, ту разцъфват във въздуха." Сред адския трясък на гърмежите той следи червените блясъци: „*Като че* някаква невидима ръка с лудешка весела щедрост пилееше на всички страни червени като пламък цветове. „Лалета" – мисли си Люцкан. – Червени лалета. Любов, само любов!"

Други са „виденията" на дядо Руси от „Юнашки глави". За него приближаващото въстание е буря, и то не каква да е, а „хала – когато небето трещи и светкавици лъкатушат, *като че* падат змейове". Върхините с набучените на тях отрязани глави, забити на селския мегдан, са *сякаш* зловещи и страховити фиданки, израснали из снега. Когато ордата башибозуци потича като черна река из селото, когато гърмят тъпани и плачат зурли, светът за дядо Руси загубва реалните си измерения: „И ето това вик ли беше или рев на глутница вълци? И пак тия сухи, страшни удари на тъпаните, *сякаш* остър меч биеше връз селото, пищеше и святкаше сред слънцето и белината на снега".

И в трите примера от „Юнашки глави" езиковите знаци на ирealното, въоб-

ражаемото възприемане на света са конструкции със *сякаш* и *като че*.

Тези езикови средства са използвани по-рядко от Йовков при портретната характеристика на героите или на техни прояви. За тази цел писателят предпочита прякото описание или уподобяване, изразено езиково чрез функционално-стилистично неутралното и най-малко семантично специализираното наречие-съюз и предлог *като*, тъй като се касае за предметно виждане и рисуване. И все пак при словесното изграждане на образите Йовков не изключва конструкциите със *сякаш* и *като* че, тъй като те не изчерпват изцяло съобщаваната информация, остава нещо недоизречено, което активизира въображението на читателя. В това ни убеждава изобразяването на някои детайли от образа на Женда от „Постолови воденици":

„А Женда не се спираше на едно място. ... Върви и преде. Руменее се лицето й сред жегата, очите й се тъмнеят, *сякаш* черни сливи, кога зреят на слънце... И *сякаш* не преде, а разсуква нишки след себе си и отдето помине, плете мрежи като паяжина." „Снагата й избиваше навън, *сякаш* щеше да пръсне дрехите й".

Освен полифункционалните наречия *сякаш* и *като че* вербален знак за допълнителна информация извън визуалното пресъздаване на действителността могат да бъдат и някои модални глаголи като *струва ми се, стори ми се, изглежда ми, вижда ми се* и др. Чрез глагола *струва ми се* се разкриват например мрачните асоциации на Индже, когато чува как жените плачат из гробищата по баирите: „Индже се гневеше на себе си, че се подгъва и усеща жалост и все му *се струваше*, че там някъде, сред тая страшна гора от черни кръстове, лежи Пауна и до нея малкото сукалче, разсечено от ятагана му".

Към езиковите средства за асоциативно изображение могат да се добавят и някои съчетания от причастие или прилагателно име и предлог като: *приличащ на, наподобяващ на, приличен на, подобен на* и др., които в известна степен се синонимизират *със сякаш, като че, като*. Това ясно проличава в следния микротекст от „Овчарова жалба":

„Една лятна вечер ние с дяда Въля, стария горски стражар, седяхме под големите орехи край село. ... Току над нас се издигаше висока камениста чука, цяла вече обгърната в сянка, *прилична на* голяма птица с отпуснати крила, под която се гушеха една до друга *като* пилци къщите на селото".

В сегмента със сравнителна семантика – чука... „прилична на голяма птица с отпуснати крила" съчетанието от прилагателно и предлог функционално би могло да бъде заменено, макар и с някои нюанси в значението, от *сякаш, като че* или от *като* (в настоящото изложение този предлог не е обект на специален анализ[4]), срв.:

чука ... подобна на голяма птица с отпуснати криле...
чука ... сякаш голяма птица с отпуснати криле...
чука ... като че голяма птица с отпуснати криле...
чука... като голяма птица с отпуснати криле...

Може да се допусне, че в конкретния случай от възможните изразни варианти Й. Йовков е предпочел съчетанието от прилагателно и предлог – „прилична на...", за да изрази по-силно уподобяването на един конкретен предмет (в широкия смисъл на думата) вместо виртуалните *сякаш* и *като че*. А това подсказва колко внимателно писателят е изграждал художествения текст на творбата си с подбор на най-нужната дума и с усет за тънките нюанси в значението й.

Приведените примери, които могат да бъдат многократно увеличени (вж. например характеристиката на коня от разказа „Дядо Давид"), убедително разкриват мястото на асоциативното изображение в поетиката на Йовков, езиково включе-

но в текста чрез наречията-съюзи *сякаш, като че* и от някои модални глаголи. Обикновено асоциативното изображение е мотивирано от предметното, визуалното, слухово доловимото и то се наслагва, ако мога така да се изразя, като втори план на възприемане на пресъздаваната действителност, на отделна картина, ситуация, психологическа характеристика.

Асоциативното изображение, рисуване, подчинено винаги на съдържанието на творбата и на търсения стилистичен ефект, разкрива Йовков като изтънчен художник с богато въображение, който с лекота минава границите на видимото, зримото, чутото. Ето защо ми се струва твърде категорична и дори едностранчива преценката на някои изследователи, че Йовков е „предметен" в своето повествование, че органична, коренно присъща на Йовковата творческа природа е „зрителността", „визуалността, пластично-предметното виждане и рисуване"[5]. Подобен извод, според мен, обеднява представата за Й. Йовков като разказвач и художник на словото. Конкретно анализираните текстове убедително показват, че предметното изображение в неговото повествование, особено в „Легендите", е в хармонично единство с асоциативното, образното изображение. В това единство може би е една от тайните на Йовковото слово, на неговия лиризъм, непомръкваща красота и сила на въздействие.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] И. ПАНОВА. Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. С., 1967, с. 295.

[2] Граматика на съвременния български книжовен език. Т. 2 – Морфология. С. , 1983, с. 405.

[3] Краткая русская грамматика. Под редакцией Н. Ю. Шведовой и В. В. Лопатина. Москва, 1989, 587-589.

[4] В. КЮВЛИЕВА-МИШАЙКОВА. Устойчивите сравнения в българския език. С. , 1986; Сравнението като стилистичен похват в „Старопланински легенди" и „Песента на колелетата – В: Йордан Йовков, Нови изследвания. С. , 1982, с. 259-266.

[5] И. ПАНОВА, пак там.

Емилия Пернишка

НЯКОЛКО ЕЗИКОВИ ПОХВАТА КАТО ПОРТРЕТНО ГРАДИВО В ПАЛИТРАТА НА Й. ЙОВКОВ

Проблемът за взаимоотношението между дума и образ е предмет и на литературния, и на лингвистичния подход към художествения текст и е коментиран многократно от изследователите на Й. Йовков. Словесното изкуство, изящната простота и неподправеност на неговия белетристичен стил заслужават не една монография и пак би било трудно да се опишат пълноценно.

Самият Йовков подхожда напълно съзнателно към изобразителното слово, оценявайки могъщата му сила: „В нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове" – отбелязва той.[1]

Неизбежно е в едно кратко изложение големият проблем за Йовковата стилистика да се ограничи до няколко щриха, които да се обособят от цялостните образи въпреки ясното съзнание, че тяхната стойност и въздействие се долавят само в пълното единство на текста и съдържанието. Но тъй като и „речевото поведение на твореца на литература се състои в селекция и комбинация" по думите на Р. Якобсон[2], неизбежно сме принудени и ние да отделим детайла, за да го наблюдаваме и да очертаем някои присъщи или типични особености, които служат като художествено градиво. Интересът тук е насочен предимно върху портретния рисунък у Йовков, без да го изчерпва, още повече, че не веднъж е коментиран от други страни[3]. В портрета включваме както външност, така и прояви на поведението и общуването.

Обикновено писателят въвежда персонажите чрез външния им изглед. Той е важен момент в Йовковото повествование. Често видът подсказва повече характеристики на героя – социално и имотно състояние, характер, настроение, дори отношение на автора към персонажа. Рисунъкът започва почти винаги с изгледа на лицето, очите, тялото, но непременно се набелязва и облеклото, на което ще се спра. Например първото нещо, с което се запомня Серафим („Серафим"), е *„дълго зимно палто* като попско расо", на главата му *„нахлупено смачкано бомбе*, а краката му обути с *цървули*"*. Палтото заема централно място в кратката история, в разказа и в образа на този герой, чиято селска природа, но и стремеж да се издигне над нея („нито селянин, нито гражданин") личи от останалите части в облеклото му. „Важен човек беше, с *дълго черно палто*, с чадър" – се съобщава и за дядо Моско от „Една торба барут". Палазов от същия разказ е „отпуснат и *немарлив в облеклото си*". Събраните в кръчмата по Димитровден овчари („Жетварят") са „едри мъже" с *„бозяви юмурлуци* и пискюллии чанти,.. с кожени селяхлъци.., кесия тютюн и прахан" и т. н. От отделни изрази личи, че на този ден, когато се подготвя новият им работен сезон, те са спретнати, *„с бели като сняг яки"*, макар че са хора без много средства: „Между *вехтите и окъсани дрехи* можеше да се види по-рядко и някоя *нова салтамарка или нови потури*". Подобно портретуване се използва твърде често.

По значителната типологизираща роля на облеклото, внимателното набеляз-

* Цитатите от Йовков са по ЙОРДАН ЙОВКОВ. Събрани съчинения в седем тома. С., 1956

ване на неговите детайли (между които почти винаги се включва и с какво е покрита главата на героя или че е гологлав) Йовков е близък до Вазов, когото е ценил високо като словесен художник. Някои съпоставки дори само с „Немили-недраги" подсказват това сходство: още при въвеждането на първия хъш, преди да се съобщи името му, се казва, че е „*дрипав, неопран* и едър", друг „носеше *огромно извехтяло и без копчета палто*", със „*сдрано и омацано сетре и червен пояс*", „който запасваше *окъсаните му и запетнени панталони*" и т.н. И в текста на Вазов облеклото е важна подробност и показател за социалното битие, заниманията на героя или други негови черти.

И все пак известно е, че сходството не изравнява образите, които винаги са цялостни в идейно и естетическо отношение и са свързани с общия замисъл на творбата. Това в най-висока степен важи и за двамата писатели. Макар и хора от понякога сходни среди на един народ, техните герои са уникални, неповторими. Преди всичко те са лица от различни епохи, от различни географски райони и проявите им са в съвсем различна обстановка. Така че като образи те имат съвсем различно естетическо значение. Йовковите герои чрез облеклото си веднага въвеждат в една селска атмосфера от неопределени точно минали времена. Всички подробности на дрехите, атрибутите и накитите им днес могат да се видят предимно в музеите. Дори някои форми на думите за тях съответстват на местното диалектно произношение („*юмурлуци*") и правят героя – добруджанец или планинец – не само жив, зрим, но и автентичен географски.

Както и редица други прийоми, при Йовков облеклото е средство и за естетизация, но не и при Вазов. Рада от „Шибил" се появява „*пременена*" в „*синя джанфезена рокля, елече от ален атлаз, пъстра божигробска престилка, сребърни пафти*", с „*тежки нанизи*" от алтъни. „*Пременен*" е и Шибил в последните си минути. „*Наконтен, пременен*" е Илия от „Женско сърце". „ – Да можеше да видиш някоя мома *натруфена и нагиздена* с някогашните дрехи" – се чува в „Овчарова жалба". Красотата на външния вид се предава чрез редица *синоними*, както в цитираните случаи (*пременен, нагизден, наконтен, натруфен*). Често тя се подчертава и чрез нанизване, редуване на синоними – *амплификация*[4] – срв. последните два примера. В редица пасажи чрез амплификацията се извежда в едър план именно основният щрих в образа, каквото е например палтото на Серафим: той е „*дрипав, окъсан*", палтото му е „*оръфано, разнищено*, навред продупчено, навред *кърпено*"(малко по-нататък се използва „*окърпено*") („Серафим"). Когато същият герой за пореден път в несретния си живот се прощава с копнежа за ново палто, пак нанизани синоними акцентуват неговата добродушна ирония: „ – То там, на онзи свят, туй палто може да ми помогне. Може пък там да ми дадат ново палто, *златно*, тъй да се каже, *скъпоценно*." Подчертаните по този начин епитети съдържат по-богата конотация – деликатно и по високо художествен, образен начин са изтъкнати всъщност душевните добродетели на героя – неговото безценно, златно сърце.

Друг постоянен щрих във външността на персонажите, особено – централните, е тяхното *изражение*. И тук ще посоча някои случаи на амплификация, която подчертава било временно настроение на героя, било черта на характера, проявена и външно. Пощенският раздавач от „Мечтател" е „*високомерен и надут*", лицето му е „*начумерено, сърдито, зло*"; очите на Боянов от същия разказ са „*запалени и горят*". Пауна ходи подир Индже „*мълчалива* и *няма* като сянка", гърбавото му дете „се *кривеше и юдеше*" („Индже"). Обикновено всеки от тези синоними обогатява информацията за състоянието на героя чрез свой семантичен нюанс. Така е и в „Среща": „Реджеб *се настърви и овълчи* още повече". В

„Последна радост" лицето на мъртвия Люцкан е „*изгаснало и безжизнено*". Тук нанизването на еднозначни думи подсказва различни моменти в процеса – вторият синоним (*безжизнено*) със своя смислов нюанс сочи приключеност. Авторът има живо чувство за градация при редуването на синонимите. Вторият между тях почти винаги означава по-силна степен на признака.

Използваните синоними, както и лексемите за обрисуване на външността, облеклото и др., са близки на естествената селска реч на героите (*начумерен, надут, кривя се, юдя се* и др.) Подобно на Вазов, Елин Пелин и някои други автори преди него, при изграждане на портрета на своите персонажи Йовков „се персонифицира"[5], навлиза в регистъра на техния начин на изказване, на тяхната лексика, фонетика, синтаксис. Речевият детайл, както и самата подбрана за него дума потвърждават констатацията, че Йовков е от тези демократични творци след войните, които „търсеха да открият онова трайно, неизменно, физиономично, т. е. „родовото"..., за да го запечатат в своите платна и фигури"[6]. С тази „физиономичност" се постига национална и времева идентификация на персонажите, но тя е преди всичко част от естетическото внушение, предадено с цялото поведение на героя и неговата съдба в разказа.

В портретния рисунък заслужават особено внимание Йовковите *сравнения*, свързани с външността или настроенията на героя. Писателят сам отбелязва, че не използва много този стилистичен похват, за да не отклонява вниманието, да не създава раздвоение.[7] Но въпреки тази осмислена позиция на автора, сравненията в най-ярките негови произведения не са малко. На въпроса за Йовковите сравнения се спира доста Кювлиева-Мишайкова[8]. Не може да не се отбележи, че много често Йовков прибягва до най-обикновени и присъщи на неутралната или разговорната реч традиционни образи: кожата на Ганаила е „*бяла като мляко*" („Божура"), очите „*пламнаха като въглени*" („Една торба барут"), ръцете са „*черни като на арапин*" („Жетварят"), соколът на султана пада „*тежко като камък*" („Най-вярната стража") и под. Извън този набор от традиционни устойчиви сравнения Йовков се проявява като несравним поет на словото и чрез оригинални асоциативни полети и образи създава забележителни портретни детайли: косата на Божура е „*черна като зърна на бъз*", а лицето ѝ е „*като пръст на стомна, полята с глеч*", снагата ѝ е „*разцъфнала като дива шипка*", тя е „*жизнерадостна като овошките, пияна от слънцето като пчелите, които бръмчаха около цвета на ябълките*" („Божура"). Роклята на учителката Ангелина е „*червена като мак сред нивите*" („Белите рози"), а цветът на косъма на коня на дядо Давид – животно, което е съществена част от образа на героя и самото е художествен образ, – е „*синкаво-пепеляв, какъвто е цветът на току-що счупено желязо*". Тези образи не само оживяват представата. Те създават атмосфера около героя – за родната селска среда с денотатите, флората и фауната в нея, за природата и земята с нейните цъфнали растения, с нейното слънце, което често участва в сравненията: „ония ми ти елечета от ален и зелен атлаз, *грейнали като слънце*" („Овчарова жалба"), Сарандовица „винаги си беше засмяна, – но очите ѝ сега *светеха, като че в тях имаше нещо от слънцето,* което грееше навън" („Една торба барут"). Сравненията се вплитат неусетно в общата тоналност и я създават.

Оригиналността на Йовковите сравнения не е само в използвания образ. Прави впечатление и конкретизацията на образа в тях за разлика от традиционното сравняване: Божура е „пияна от слънцето като пчелите" не които *бръмчат* по принцип около цъфнало дърво, а „които *бръмчаха*" именно в определен момент и на определено място – „*около цвета на ябълките*". Изгледът на Сарандовица е сравнен със „слънцето, което грееше навън". Такава конкретност има в сравне-

нието с цвета на „*току-що счупено* желязо", с цвета на „мак *сред нивите*" и мн. др. Този начин на асоцииране също силно оживява представата, прави сравнението не само допълнение на образа, но и част от разказа.

Ролята на сравненията безусловно е още по-значима, когато те са не само изобразителен щрих, а са преплетени с целия идейно-естетически и емоционален строй на произведението или на даден образ. Първия случай откриваме например в „Белите рози". Щастливите моменти в живота на героинята са символизирани с букета бели рози. Но след загубата на любимия ѝ, който ги е поднесъл. „*розовите храсти* бяха вече засъхнали, напрашени и *черни като тръни*". Контрастът, създаден чрез антонимите *бял / черен* и чрез сравнението, е идеен акцент в края на разказа. Именно той просто и образно, с един щрих предава трагизма на една съдба. Забележително, чрез две сравнения за игликата в „На Игликина поляна" се предава и общото внушение, и контрастните състояния на главния герой – някогашния хайдутин: когато героят, с копнеж към миналото, след дълги години се връща на бележитото място, игликата изглежда „*като че по цялата поляна бяха разхвърляни жълтици*". В края на разказа обаче, когато старият хайдутин издъхва, асоциацията е съвсем различна: „Поляната тъмнееще и *безбройните жълти иглики леко се полюляваха като запалени свещи*."

Чрез няколко оригинални сравнения също лаконично и експресивно се постига обрисовка на атмосферата в манастира и на състоянието и някои качества на Драгота в „Най-вярната стража". Нахлуването на кърджалиите в обителта е предадено като „страшна глъчка.., *като че по върховете на гората премина буря*", а картината след погрома – с думите: „Леден ужас пълнеше двора на манастира и *като отчаян вик* се издигаше към небето". Тъжният звук на клепалото за погребението на убития игумен е набелязан именно със сравнението „звънките му удари *закапаха като сълзи* в тишината на гората". В разрез с това трагично настроение са чувствата на Драгота. Намерени са рядко сполучливи попадения: весело му е „*като на затворник, избягал от тъмница*". При мисълта за любимата Ранка първата звезда му изглежда „*сякаш нечие око погледна Драгота и спусна върху му гъсти ресници от лъчи*". Асоциацията очевидно отразява виждането на героя за момичето.

Такива сполуки на контекстуално обогатени с информация образи, изградени от раздвижени и конкретизирани асоциации, близки до народното мислене, ефектно използвани за външна или душевна характеристика, съставляват немалка част от Йовковата стилистика.

Ще отбележа още един момент, който намирам за характерен при портретизуването именно у Йовков. Това е *усмивката, смехът* – като изражение или поведение предимно на герои, на които авторът симпатизира. Усмивката е израз на жизнерадост, сърдечност, откритост към живота и хората.

За благородния, човечен Серафим се отбелязва: „говореше ниско, а после изведнъж се *засмиваше*". Последният щрих в края на разказа също е усмивката му. Сарандовица – любима и колоритна героиня – „*се усмихна* с оная усмивка, която веднага се появяваше на лицето ѝ, щом поискаше". („Дрямката на Калмука"). Дъщеря ѝ „вървеше с лека плавна походка, *усмихваше се*, очите ѝ се заливаха с блясък" (пак там). Усмихнати са очите дори на болната Нонка („По жицата"), Шибил *се усмихва* след срещата с Рада, и когато се връща в планината, „още се усмихваше" („Шибил"). Основна характеристика на героинята в „Женско сърце" са очите, които „*като че се смееха*", „светнаха и сякаш *още повече се засмяха*".

Най-често усмихнатото изражение се предава с посочените глаголи, но поня-

кога то е обогатено с редица подробности, които допълват действието и го индивидуализират: „*Усмихнеше ли се* – се разказва за учителя Палазов – *тая добродушна, заразителна, весела усмивка се разливаше по цялото му лице, усмихваха се и бръчките, които се явяваха на редове, на редове около устните му, и очите му, и веждите му, и носът му дори.*“

Възможно е този щрих да има непосредствена връзка с качество на самия писател, отбелязано в спомени на негови колеги. Те помнят Йовков – млад учител в Добруджа – като „жизнен, енергичен, закачлив“. „ – Ето го, Даньо идва – се разказва в спомена. – Гледайте как отдалеч ще се засмее: ще се посмеем и ние заедно с него... Много умно, духовито и винаги засмяно момче.“[9]

В изобразителния портрет изражението се градира чрез цялата изразна гама в нашия език – *усмихвам се, засмивам се, разсмивам се, превивам се* (или *заливам се*) *от / в смях*. Отново налице са обикновени, неутрални езикови средства, но с необикновена естетическа плътност. Тази синонимика се допълва също с езиково утвърдени преносни значения – на *просиявам, засиявам, светвам* и под.: Цветана от „Последна радост“ „изведнъж *просиява* и усмивката ѝ придобива неизразима прелест от черната луничка на бузата ѝ“. Детайлът с луничката е проява на вече отбелязаното Йовково умение да преодолее тривиалното, да създаде неповторими по конкретност представа и образ.

Същото емоционално състояние, но вече като по-силна проява, може да бъде свързано и с предаване на негативни чувства: Индже се „*залива в смях*“ при гледката на пламналото село.

Стилистично снижените и пейоративни синоними *хиля се, ухилвам се* са предпочитани, когато към героя се изразява отрицателно отношение от автора или други персонажи. *Ухилва се* например Гърбавото в своята уродливост („Индже“). Заслужава да се отбележи блестящата антитеза в „Последна радост“, натоварена с богато знаково съдържание, създадена именно чрез стилистичното противопоставяне на неутралния, наситен с положителна конотация глагол *усмихвам се* и подиграталния разговорен негов синоним *хиля се*. Първият е важен авторов детайл за изражението на Люцкан в един момент от войната. В своята душевна чистота, поетичност, небитийност, макар и изнемощял до крайност, той се *усмихва* при внезапния спомен за мирния живот. „ – Ти какво се *хилиш* пък бе!“ – му подвиква някой от другите войници. Мотивацията на проявената злост е постигната незабавно в авторовото описание на душевното и физическото състояние на войниците, „обхванати от *нечовешка ярост, подобни на гладни вълци*“, с „*ломътен див поглед и лица, изкривени от яд*“.

С поредица синоними Йовков предава и контрастното изражение *мръщя, муся, вися*. Редът се разширява с диалектния глагол *чумря* (вежди) („Сиври-билюкбаши *чумреше* вежди, мислеше“ – „Индже“).

Избрахме няколко ключови щрихи в портретното изображение на Йовковите герои. Чрез тях той се проявява като словесен живописец, умеещ да придаде оригиналност и на най-обикновените изразни средства. Думите най-често са неутрални или разговорни, но с висока изобразителна стойност. Тя се състои, от една страна, в неподправения реализъм на словесния рисунък и в неговата адекватност на същностните социални или нравствени черти на образите или на средата, както и в съответствието им с конкретното емоционално състояние; от друга страна, тя е в умението обичайните изразни елементи да се подчертаят, открояват чрез други думи, чрез ефектни сравнения или посредством подробности на признака или действието, които смислово го уточняват, обогатяват и го правят уникално. Така изразните средства довъзсъздават атмосферата и се проявяват като

знак не само за героя, но и за културно-историческата обстановка. По стегнат и внушителен начин те предават в много случаи и идейната поанта.

Набелязаните няколко похвата са само част от цялостната Йовкова стилистика, която му спечелва множество високи оценки. Между тях се открояват думите на Константин Константинов, че в творчеството на Й. Йовков „българската реч се преобразява изведнъж в поезия от световен мащаб".[10]

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] И. САРАНДЕВ. В света на „Старопланински легенди". Пловдив, 1993, с. 75

[2] Р. ЯКОБСОН. Лингвистика и поэтика. – Структурализм: „за" и „против", Москва, 1975, с. 204

[3] И. САРАНДЕВ. Цит., съч., с. 63-90

[4] Е. ПЕРНИШКА. Лексикалните синоними в художествения стил. С., 1989, с. 74

[5] Р. СКОУЛЗ, Семиотика и интерпретация. Към семиотика на литературата. – Семиотика. Между нещата и думите. С., 1991, с. 210

[6] И. САРАНДЕВ. Цит., съч., с. 13

[7] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 73-74

[8] В. КЮВЛИЕВА-МИШАЙКОВА. Сравнението като стилистичен похват в „Старопланински легенди" и „Песента на колелетата". – В: Йордан Йовков,1880-1980. Нови изследвания. С., 1982, с. 259-266

[9] И. САРАНДЕВ. Йордан Йовков. Жизнен и творчески път. 1880–1937. С., 1986, с. 68-69

[10] К. КОНСТАНТИНОВ, Йордан Йовков. – Литературна мисъл, 4, 1960, № 6, с. 3-6

Галина Крилова
Санкт Петербург, Русия

ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ПОРТРЕТНИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В РОМАНА „ЧИФЛИКЪТ КРАЙ ГРАНИЦАТА“

Когато говорим, че основно оръдие на писателя е езикът, имаме предвид общонародния език в индивидуално-авторската му речева реализация, в която се отразява стилът на писателя, семантико-стилистичната система на неговия език. Използвайки многобройните езикови средства, писателят ни представя физическите образи на героите си, техните постъпки, изживявания, емоции, интелект, своите и на героите си отношения към хората, събитията, природата и, разбира се, самите събития. А тъй като писателят не разказва за това, а го изобразява (нали истинският писател е художник на словото), задачата на изследователя на езика му е да изучи творческия му маниер, а значи – да разкрие езиковите средства и моделите на тяхната употреба, които той прилага за естетическата организация на словесното произведение. Казаното важи и при изучаване на портретните характеристики, каквито има във всяко художествено произведение, макар и да са представяни различно.

Самото понятие – портретна характеристика – е обемно. Словесният портрет включва не само физическия образ на човека, но и различните му емоционални реакции, вътрешното му състояние, доколкото това се отразява във външния му облик, в постъпките му. Даже промяна в настроението му може да се отрази и на походката, и на прическата, а дори и на облеклото му, да не говорим за израза на лицето, очите. Значи словесният портрет не може да бъде статичен. Той е, бих казала, ситуативен и физически, и психологически, тъй като в него се отразява и вътрешния свят на човека, от което следва, че портретът е и психологизиран.

За Йовков външността на човека е нещо много важно и той я описва детайлно. Анализът на езика на романа „Чифликът край границата“ показва обаче, че детайлирането за писателя не е самоцел. Той индивидуализира всеки герой, който за него не е човек „изобщо“, а конкретен индивид с присъщите само на него особени черти. Освен индивидуализацията на героя портретът му отразява и отношението на автора към него, което например се проявява отчетливо в портретните характеристики на главната героиня на романа – Нона.

В романа „Чифликът край границата“ има около 50 персонажа.

Някои от тях само се споменават като Якуб-чирак, Илия и Славе – войници, Тахир от Черкезкьой – един богат турчин. На някои епизодически лица им са известни имената, занятията им или роднинските им връзки с други персонажи – Филип-кръчмарят, Васил-съгмалджията, Христо – дядо Жековия, Евтимия – жената на Йови и др. На други пък, ако и да се мернат два-три пъти, външността им не остава без вниманието на писателя, например Галунка, снахата на баба Лукана – „ниска, набита, с чип нос“, бай Динко – „с бледо, навъсено лице и с увиснали черни татарски мустаци.* Портретите на повечето персонажи на романа се отличават с по-детайлна характеристика.

* Цит. по изданието – Йордан Йовков. Събрани съчинения в шест тома. С., 1977.

Писателят ни запознава с външността на персонажа по различен начин. Портретът може да бъде нарисуван само веднъж и още при първото появяване на действащото лице. Например Карталев „имаше сухо обтегнато лице, с тънки руси мустаци и със сини очи. Облечен беше нито по селски, нито по градски с панталони, но с абичка и с червен пояс. На главата си носеше сив извехтял каскет".[1] Понякога персонажът се появява, още не се знае кой е, какъв е, но портретът му е пред очите ни. „Из-зад колибата надникна, а след туй се показа цял някакъв чудноват човек: нисичък, с дребно лице, с гъсти червеникави вежди, които почти скриваха очите му. Той беше с бозяви панталони, но с цървули, а през кръста опасан с пояс. Малко калпаче като гаванка покриваше само върха на главата му, тъй че по-голямата част от посивялата му коса беше отвън".[2] Той разказва нещо много важно за Нона, взема участие в диалога и чак тогава се представя: „Чак долу от Тракията съм, от Главан, Велю ме казват. Велю Киров от Главан".[3]

Върху портретите на някои персонажи Йовков спира вниманието си на няколко пъти, като всеки път или ги допълня с нови детайли, или повтаря вече казаното, за да подчертае характерното, съществено за тях. Например детайлираният портрет на Тодор Кутмака се дава още при първото му появяване – „Той беше висок, едър старец, но ходеше още прав, като само попречупваше малко краката си в колената. Над пояса си той беше само по една риза, разгърден, черната му охлузена шапка, взета сякаш от някое плашило, беше пробита на върха и оттам се подаваше снопче от побелялата му коса. Като дойде по-близо, той се засмя и протегна голямата си и широка ръка, почерняла и тя като лицето му".[4] След краткия диалог и описанието на къщата му четем: „И брадата му, прибрана и къса от само себе си, като подрязана брада на турчин, и мустаците, и косата му – всичко беше побеляло. Само веждите му бяха си останали още черни и очите му, живи и неподвижни, гледаха внимателно и проницателно."[5] Външността на Гърдю се описва за първи път, преди да стане известно за кого става дума. „В кръчмата се чуваше глъчка... Един висок, малко приведен и плещест селянин, разгърден, с отъркани потури и голям моканси калпак от черна агнешка кожа се показа на прага на кръчмата". След малко, като научаваме кой е, се описват и други, много важни детайли на портрета му. „Лицето му беше черно, издълбано от едра шарка, с малки черни очи, с избледнели синкави устни, между които се белееха едри редки зъби. Когато се смееше, това инак грозно лице ставаше благодушно и дори хубаво."[6] А ето друг път Гърдю е пак в кръчмата, където крайнещите си говорят за земята на Манолаки, която искат да орат. Гърдю си спомня за предишната душевна болка, разказва „някаква дълга история" и е съвсем друг: „Той беше се увлякъл, сипаничавото му лице беше се изчервило, калпакът му беше сега назад и се виждаха косите му, сплъстени на фитили, посивели."[7]

Има и по-особени случаи, когато в продължение на цялото повествование персонажът присъства незримо, за него се говори многократно, без да му се дава каквато и да е портретна характеристика. Това е Жан Жеан, за когото знаем, че е от Швейцария и е годеникът на Нона. Чак в края на романа, когато идва в чифлика, а Нона вече е починала, писателят рисува портрета му с няколко щриха: „...един млад, добре облечен момък с бледно хубаво лице, с черна коса и рогови очила."[8] Но друго и не трябва, нали идва много късно.

Съвсем друг е начинът на портретирането на главната героиня в романа – Нона, „дъщерята на исьоренския чифликчия". Към описването на външността ѝ Йовков се връща повече от тридесет пъти. Още в началото на романа се появяват първите щрихи на портрета ѝ и свършват, когато свършва животът ѝ. Писателят многократно повтаря това, което най-много му харесва в нея – усмихнатото ѝ

лице, засмените очи, походката ѝ и т.н. Той не престава да ѝ се любува, а заедно с него и другите герои на романа я гледат с възхищение (Галчев, Гърдю, Йосиф, Милчевски, даже двамата „възстарички" селяни). Нона „... имаше тънки извити вежди и хубави черни очи, обкръжени с дълги черни мигли, светли и засмени."[9] „Тя беше с къса синя дрешка, с бяла рокля, без шапка; тъмнокестенявата ѝ коса падаше на къдрици около мургавото ѝ лице, усмихваше се"[10] „Как се менят очите ѝ, какъв блясък грее в тях и колко е изразителен погледът ѝ..."[11] (от дневника на Галчев). Йовков намира все по-нови детайли във външния ѝ вид, отбелязва всяка настъпила промяна в погледа ѝ, в изражението на лицето ѝ, в облеклото, в държанието с други хора. „И пак беше все тъй хубава, макар че нещо кораво и непокорно имаше сега в тъмните ѝ, заобиколени от гъсти мигли очи и в малките ѝ стиснати устни."[12] Тя е жена-хубавица, която постоянно се усмихва или се смее, излъчва особена радост, вливаща се в душите на тези, които са около нея. Събитията, описвани в романа, никак не са радостни, и все пак романът е осветлен с усмивката на тази жена с усмихнати, светнали очи. Даже когато Нона научава за смъртта на любимия си човек (Галчев), тя продължава да се усмихва, но сега смехът ѝ е „нервен и неестествено весел".

Не са случайни следните статистически данни: глаголът *смея се*, неговите деривати – *засмея се, изсмея се, разсмея се, позасмея се, подсмивам се, поподсмивам се* и страдателното причастие *засмян* се срещат в романа около 100 пъти, а глаголът *усмихна се/усмихвам се* и причастието *усмихнат* – около 90 пъти. 60% от тези около 200 словоупотреби са свързани с характеристиката на Нона. Не се усмихват, нито се смеят Манолаки и Тошо, което е понятно и без допълнителни коментари.

И така с повече или с по-малко детайли на героите от романа се дава изразителна портретна характеристика. Пред очите ни е една портретна галерия, в която всеки портрет е живописен и осезаем.

Детайлното описание на портрета се постига със словесната характеристика най-напред на фигура, ръст, лице, очи, вежди, коса, за мъжете – на брада, мустаци. Но не е само това. Детайлите са много повече. Това са и рамене, ръце, дори лакти и пръсти, скули, устни, зъби, нос, чело, кожа, походка, облекло. Езиковите средства в палитрата на писателя са разнообразни, но главната роля играят епитети*. Епитетът може да назовава както обективни, така и субективни характеристики на портретните детайли. Под субективните разбираме оценъчните характеристики, които изразяват чувствата на героя, изживяванията му, психологическата му нагласа и т. н.

Да посочим някои обективни портретни черти, между които на първо място е цветът на обекта, който се изразява с цветови прилагателни, коренни и производни.

1. Коренни и производни с наставките -ав,-ов,-ен: черен (за очи, мигли, лице, коса, ръце, облекло), кафяв (за очи, кожа, облекло), син (за очи, облекло), червен (за лице, облекло), рус (за коса, мустаци), розов и румен (само за лице), мургав (само за кожа), бял (за лице и облекло), бозяв (само за облекло), златен – с преносно значение „с цвета на злато" (за коса).

2. Производни – композиционно оформени сложни думи, двукоренни, които означават различни цветови оттенъци: тъмнокестеняв (за коса), тъмносин (за об-

* В статията е застъпено широко разбиране на понятието „епитет": в едно художествено произведение всяко определение е художествено значимо, независимо от това с какво е изразено.

лекло), пръстеноземен (за лице).

3. Производни, сложни по състав, които се състоят от прилагателно и съществително, означаващо предмет, цвета на който се определя: черноок, синеок.

4. Производни прилагателни, чиито словообразувателни деривати са образувани с наставките -кав, -икав. Този тип прилагателни означава, че посоченото качество е застъпено в по-слаба степен; те са характерни за разговорния език: синкав, червеникав.[13]

Друг вид обективна портретна характеристика е свързана с описанието на фигурата: Нона – тънка, високичка, стройна, снагата ѝ е права; Манолаки – къс, дебел, с увиснали меса и тлъстини около гушата; Малин – широкоплещест, с големи ръце; Гърдю – малко приведен и плещест; Кутмака – „висок, едър старец, но ходеше още прав".

Много са значими характеристиките на лицето и очите и на изражението им, в които се съчетават обективни физически данни и оценъчни, разкриващи вътрешното състояние на персонажа.

За лицето и изражението му: „Нона имаше кръгло лице, с леко очертани бузи"; „все тъй усмихната и със светнало лице", „... продължи след малко Нона, като се усмихна дяволито"; лицето на Гърдю е „черно, издълбано от едра шарка, грозно, но когато се смееше, ставаше благодушно и дори хубаво"; на Кутмака лицето – „добро, младежко, но и лукаво в същото време"; на Йосиф – продълговато и румено; слабо, но със здрава червенина; невесело, намръщено; на дядо Христо – „сухо, но здраво и червено".

За очите, погледа и за изражението им: „Нона имаше тънки извити вежди и хубави черни очи, обкръжени с дълги черни мигли; очите ѝ дяволито се смееха"; светли и засмени; „Нона подигна очи, в погледа ѝ имаше укор, имаше омраза"; на Тошо – „нещо гузно и неспокойно имаше в кафявите му очи"; на дядо Христо – „влажни, натъжени"; на Манолаки – „подпухнали"; очите на Санка – „засмени, добри".

Като приключвам краткия лексико-семантичен преглед на използваните от писателя епитети, бих искала да обърна специално внимание на прилагателното *черен*, което се употребява не само в номинативното си значение за характеристиката на цвета на очи, мигли, вежди, мустаци, кожа. Преносното му значение откриваме при характеристиката на Манолаки, която му се дава от Гърдю. Той, като познава по цвета на коня, който е черен, че е на Манолаки, казва, че „и душата му е черна", а и „той е черен".[14] Тези две преносни употреби на думата „черен" обаче са различни. Словосъчетанието *черна душа* е фразеологично и означава „човек, който е извършил лоши, престъпни дела; лош човек."[15] Писателят структурно трансформира това устойчиво съчетание, но значението остава същото. Именно такъв го смята Гърдю, който е пострадал жестоко по вина на Манолаки. Втората словоупотреба – „а и той е черен" е особено естетически значима: прилагателното с цветово значение придобива емоционално-оценъчно значение с ярка отрицателна експресия. Тази употреба – „той е черен" трябва да преценим като индивидуално-авторска метафора, която се отличава със смислова обемност и многоплановост. Да не забравяме, че и в обективната му портретна характеристика се среща прилагателното черен: „Лицето му беше подпухнало, с нездрав *пръстеноземен* цвят, напръскано с по-дребни и по-едри *черни* петна... ."[16] Прилагателното *пръстеноземен* можем да окачествим като контекстуален синоним на *черен*.

Друга семантическа трансформация на прилагателното *черен* наблюдаваме при характеристиката на очите на Нона, които са „черни и светли" или „...черните

ѝ очи бяха пълни със светли точици, смееха се."[17] На пръв поглед това е един вид оксиморонно съчетание. Но само на пръв поглед. Прилагателното *светъл* тук се употребява в преносно значение „който сияе от радост; искрящ, бляскав."[18] За да изрази душевното състояние на Нона, писателят си служи и с глаголите *светя* и *светна* също с преносното им значение; „блестя, сияя от радост, но може и от гняв, омраза."[19] „Нона изглеждаше весела, очите ѝ светеха, усмихваха се."[20] „Вие го убихте! – каза Нона. Очите ѝ светнаха от гняв."[22] Такава употреба (светнаха от гняв) едва ли не е единствена. Със същото значение писателят употребява и причастието *светнал* – „който блести, сияе от възбуждение, радост, щастие."[23] Съчетанието „черни и светнали"(за очите на Нона) се превръща в устойчива формула. При посочените словоупотреби на прилагателното *черен* то придобива неспецифичен допълнителен оттенък, който поражда нови асоциации. Бидейки употребено заедно с определенията *светъл* и *светнал*, самото *черно* започва да блести и сияе, но с вътрешен блясък.

Необходимо е още веднъж да се подчертае, че Йовков си служи с богата цветова гама, с полутонове, като някои цветови епитети могат да бъдат семантично трансформирани. Психологизирането в портрета се проявява в употребата, наред с обективната физическа характеристика, на емоционално-оценъчни определения.

Изследователите на Йовковото творчество подчертават, а и сам той признава, че повечето от героите му имат прототипове. Едва ли имаме право по тази причина да подценяваме таланта на писателя. В крайна сметка най-важното е всеки словесен портрет да отразява замисъла на писателя и да се запомни, да се запечата в паметта на читателя.

Поетиката на портрета в романа на Йовков „Чифликът край границата", за който е казано незаслужено малко, е богата, изразителна, до голяма степен индивидуално-авторска. Пластичността на портрета при Йовков (освен казаното дотук) се дължи и на употребата на определенията, които са изразени с такива глаголни форми като действителни и страдателни причастия, на специфичната употреба на аналитичните глаголни форми за минало време . Антропологическите характеристики на човека във всяко художествено произведение се отличават не само с лексиката, а и с морфологията и синтаксиса. Но това е тема за отделна статия.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения в шест тома. С. , 1977. Т. 4, с. 382
[2] Пак там, с. 313
[3] Пак там, с. 314
[4] Пак там, с. 204
[5] Пак там, с. 205
[6] Пак там, с. 190
[7] Пак там, с. 215
[8] Пак там, с. 427
[9] Пак там, с. 188
[10] Пак там, с. 309
[11] Пак там, с. 375
[12] Пак там, с. 195
[13] В. РАДЕВА. Българското словообразуване. С., 1987, с. 117

[14] Й. ЙОВКОВ. Цит. съч, с. 189
[15] Фразеологичен речник на българския език. С. , 1975. Т. 2, с. 504
[16] Й. ЙОВКОВ. Цит. съч, с. 231
[17] Пак там, с. 266
[18] РСБКД. С.,1959. Т. 3, с. 162
[19] Пак там, с. 162
[20] Й. ЙОВКОВ. Цит. съч, с. 419
[21] Пак там, с. 424
[22] РСБКД. С.,1959. Т. 3, с. 160

Албена Иванова

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ЕЗИКА НА ДЪРВЕСНАТА ФЛОРА В ЙОВКОВАТА ПРОЗА

Необятният свят на символите играе важна естетическа роля в историята на културата. В художествената литература символите се явяват носители на представи, чрез които проникваме в художествените кодове на литературните произведения, обясняваме в някаква степен художествените свойства на текстовете и идейното им внушение.

Възприемайки функционалните възможности на символа във фройдисткия смисъл на думата, можем да потърсим значението на някои ключови за Йовковото творчество образи, свързани със символиката на дървесната флора. Нейният език е едно от средствата за създаването на хармонията в Йовковия разказ. Съдържанието на символите в споменатия смисъл предполага и методологическа приложимост към естетическите достойнства на Йовковото творчество. За изясняване на връзката между психологията на Йовковите герои и флоралните символи биха могли да ни помогнат определенията: „... символът изразява индиректно, в непряк и в известна степен труден за декодиране смисъл, желанието или конфликтите. Символът е връзката, която обединява подсказаното съдържание на едно поведение, мисъл, израз с техния латентен смисъл... От момента, в който го разпознаем, например по някакво поведение, най-малко две значения, от които едното замества другото, завоалиращо го и обясняващо го едновременно, можем да квалифицираме като символична тяхната връзка“.[1]

Символиката на флората ни предлага още една възможност за проникване в принципите на Йовковата разказваческа „магия“. Дървесата,[2] които „съпътстват“ поведението на някои негови герои, дават основания за аналогии, допълващи и уплътняващи чертите на тяхната същност. Паралелизмът, който се осъществява чрез имплицитно затаените съответствия, е още един план за реализиране на идейните внушения на Йовковите творби.

Ще приведем за илюстрация на казаното дотук конкретни примери, където поведенческите типове, отличаващи някои Йовкови герои, се свързват с притежаващата иносказателен смисъл дървесна флорална образност. Тя внася известна светлина в трудно обозримите простори на душевността им. В това отношение можем да наблюдаваме разкази като: „Песента на колелетата“, „Мечтател“, „Вълкадин говори с Бога“, „Юнашки глави“.[3] Зрителните възприятия, багри и движения пораждат асоциации за диалог с вече изказани постулати или съпътстват ясно проявени понятия, постъпки, конфликти, същности.

В „Песента на колелетата“ „потъмнелите овошки“ „приближават“ Божественото начало, обозначено от „проечалия вик на ходжата“ отвъд тях и религиозното поведение на Сали Яшар, което е представено чрез минало несвършено време: „ставаше да направи и той молитвата си“. Люляката, която „цъфти“ над гробовете на синовете му „всяка пролет“, е сякаш посадена от Бог според автора. Контрастът „цъфтеж – смърт“ носи в случая внушението, че красотата на света като Божие творение неизбежно съжителства с трагизма, мъката и смъртта, а създаването на красота в този разказ е съпровождано от същите форми на жи-

тейската обреченост. В момента на описанието на болестта на Сали Яшар два пъти „се появяват" салкъмите, чийто образ можем да отнесем към символния ред на смъртта, проявяващ се чрез представата за дома на Сали Яшар като гробница, зловещия зов на нощната птица, черния цвят и спрялото време: „... вън се чернееха салкъмите..."; „... чернееха се само клоните на салкъмите...". В момента на появата на Шакире зазвучават и възтържествуват темата на живота и песента на колелетата: „Затрептяват листата на салкъмите,... и през прозорците, като роса на топъл дъжд, нахлуват звънливите звуци на колелетата".

Под „сянката на акациите" „протичат" болезнените мечтания на Боянов от разказа „Мечтател", в които той изцяло загубва връзка с реалността. Непрекъснато простиращата се от акациите сянка „отдалечава" попадналия в пространството ѝ герой от изконната същност на акацията като универсален символ – „помощник на Божественото в неговия соларен и победоносен аспект".[4] Символът „е преосмислен" от същността на сянката. Сянката носи идеята за мимолетните, недействителни, променливи и неуловими неща, а такъв е комплексът от възприятията и представите на Боянов. Мимолетна е появата на Маруся (тя идва само на празничен ден в пощенската станция); недействителна е мечтаната любов и „женитбата" на Боян Боянов с г-ца Вяра Лозева, променливи са клиентите на Ак-Яхя и Кара-Яхя, преминаващи и нямащи допирни точки със съдбата на героя. Сянката „препятства" актуализацията на изконната символика, влизайки в смислов конфликт с нея, който завършва „в полза на сянката".

В разказа „Вълкадин говори с Бога" изключително устойчивата връзка между героя и бряста наподобява зависимостта между релефа и обема на скулптурата. И тук, както и в „Песента на колелетата", дървото въплъщава човешкия стремеж към Божественото. Но докато Сали Яшар е погълнат от обичайността на религиозния акт, тук пространството под дървото се превръща в място на безпределната драма и мъка на Вълкадин, различна от обикновената религиозност. Сякаш то привлича героя с магнетична сила, притежавайки способността да се слее с безмълвното му страдание. Намирайки се „горе на баира" според разказа, брястът действително „става възходящият път, по който се придвижват онези, които преминават от зримото в незримото".[5] Трагиката на „земния порядък" предизвиква скепсиса, който изпълва представата за Божествения абсолют, „отделящ" героя, за когото всички обяснения са с изчерпана стойност: „Какво искаш да приказвам? Няма какво да приказвам. Аз приказвам с Бога..."

Също с мъката на бащата по загиналия в нелекия път на българската история син е свързан образът на тополата в разказа „Юнашки глави". Идващо от недрата на безписмената легендарна история („Никой не знаеше годините на старата топола"), дървото асоциира със ставащото около дядо Руси, чието седене под бялата стена на къщата му се превръща в „обичай". Детайлът, с който дървото изпъква, за да означи смъртта, е „сухият му връх", т.е. онази негова част, лишена от живителни сокове. Този детайл се подчертава, когато дядо Руси минава покрай опустялото дюкянче на Милуш. А граченето на черния гарван, кацнал върху дървото, е символ, който българската културна памет твърде добре познава.[6] Латентният смисъл на символа на тополата, изразяващ болката, жертвата и сълзите, кореспондира на добре известния ни стих: „...жените плачат, пищят децата". В последното изречение на разказа образът на тополата е разграничен от първоначално заложеното в нея значение – да бъде дърво на смъртта.[8] Ехото, носещо името на Милуш, предизвиква одухотворените движения на дървото: „Като че събудена от сън, тополата, старата столетна топола, раздвижва листата си, разклаща вейките си и зашумява". Нейното „оживяване" можем да тълкуваме като

безсмъртие на спомена за историческата драма, който, подет от символиката на вековното дърво, се сродява с вечността на народната памет.

Разгледаните примери разкриват функционирането на някои флорални символи. Невъзможността да бъде изчерпан проблемът тук дава възможност за обстойното му разгръщане по-нататък. Затова този завършек може да се възприеме и като преход към ново начало на наблюдения върху творчеството на Йовков в това отношение. Със своите неизчерпаеми красота и очарование то предоставя благодатна почва и за по-обширно проучване от гледна точка на флоралната символика.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] J. LAPLANCHE et J. PONTALIS. B., Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, 1967, p. 477. – Българският превод е взаимстван от: Ж. ШЕВАЛИЕ, А. ГЕЕРБРАНТ. Въведение към: Речник на символите. Т. 1, А-Л, С., 1995, с. 18.

[2] В случая повече приляга да употребим поетизма „дървеса", който по смисъл е отдалечен от употребата на ежедневното „дървета" и е в съзвучие с контекста на Йовковия свят като специфична художествена вселена.

[3] Поради обема на работата се ограничаваме в позоваването на художествения материал, като въпроса за неговото разширяване с произтичащите от това изводи оставяме отворен, предполагайки и бъдеща работа по тази проблематика.

[4] Ж. ШЕВАЛИЕ, А. ГЕЕРБРАНТ. Речник на символите. Т. 1, А-Л, с. 54.

[5] Цит. съч., с. 300.

[6] Алюзията се базира върху „Обесването на Васил Левски" на Христо Ботев.

[7] Ж. ШЕВАЛИЕ. А. ГЕЕРБРАНТ. Цит. съч., с. 473.

[8] Пак там.

Майкъл Холман
Лийдс, Великобритания

НАЙ-СЕТНЕ ЙОВКОВ В АМЕРИКА: ПРЕВОДИТЕ НА ДЖОН БЪРНИП НА „ВЕЧЕРИ В АНТИМОВСКИЯ ХАН“ И „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“

Не би било пресилено да кажем, че Йовков е напълно непознат в англоговорещия свят. Това със сигурност важи за средите извън тясно ограничения кръг на университетски преподаватели, научни работници и специалисти, занимаващи се с живота и литературите на славянските народи. Всъщност като цяло българската литература е почти напълно непозната за англоговорещия свят и дори добре осведомените и образовани англичани и американци много биха се затруднили да назоват дори само един български автор, бил той съвременник или класик. Следователно нито в Англия, нито в Америка може да се говори за някаква ясна рецепционна традиция по отношение на българската литература и за модели на нейното възприемане. И ако това е вярно за българската литература като цяло, то, за съжаление, е още по-вярно за отделните български автори. Това не означава, че през последното столетие не е имало преводи. Преводи е имало, при това някои много добри. Но те са се явявали твърде раздалечени един от друг във времето и географското пространство и не са можели да създадат усещането за общност и приемственост. По-скоро това са изолирани явления, планински върхове, извисяващи се над заобикалящата ги пелена от облаци незнание и неразбиране. Те може да са забележителни индивидуални постижения, но не образуват едно видимо общо цяло, освен за малцината посветени. Те не принадлежат на една планинска верига със своя собствена вътрешна логика и развитие.

Такъв един отделен връх на индивидуално постижение е и майсторският превод на Джон Бърнип на „Вечери в Антимовския хан“ и „Старопланински легенди“, издаден в Охайо от „Славика“ през 1990 г. Тъкмо за този превод възнамерявам да кажа няколко думи сега. Познавах Джон добре и, както ще стане дума по-нататък, дори за кратко време работих заедно с него върху някои от ранните английски версии на разкази от цикъла „Старопланински легенди“. Затова с особено задоволство приемам тази възможност да се обърна към вашата конференция и бих счел за голяма привилегия да дам макар и малък принос към честването на 120-годишнината от рождението на Й. Йовков. Съжалявам, че съм възпрепятстван да присъствам лично на това събитие. Най-тъжното е, че Джон вече не е между нас. Надявам се все пак, че поне част от това, което имам да кажа, ще представлява интерес за вашите дискусии и разисквания.

Преди да опиша самата книга и да предложа кратък коментар и оценка на превода, няма да е излишно да кажа няколко думи за моето собствено участие, заедно с Джон, в превеждането на Йовков. В Лийдския университет започнах да преподавам Йовков на студентите си от края на 60-те години насам. Подборка разкази от „Старопланински легенди“ влизаше в учебната програма. За да подпомогна заниманията и анализите в студентската аудитория, бях превел някои от разказите – „Шибил“, „Кошута“, „Юнашки глави“, „През чумавото“. Насърчен от факта, че някои от тези преводи видяха бял свят на страниците на англоезич-

ното списание „Обзор“, издавано в София, помислих, че би трябвало да преведа целия цикъл и да се опитам да го публикувам като книга в Англия или Америка. Йовков, мислех си аз, а и моите студенти споделяха това чувство, наистина заслужава по-широка известност. Преводаческата работа обаче оставаше на второ място след преките ми университетски задължения и аз напредвах доста бавно. След като към края на 70-те години се запознах с Джон Бърнип, съмишленик българист и почитател на Йовков, разбрах, че той също има намерение да види Йовковите разкази публикувани на английски език. Разбрах, че той вече беше направил предварителен подбор на любимите си разкази, включително някои от „Старопланински легенди“, и бе подготвил груби варианти на превода. Затова предложих да обединим усилията си в превеждането на цикъла и, като първа стъпка, да обменим и коментираме своите версии. Скоро открихме, че и двамата сме подготвили варианти на някои от разказите, но решихме всеки от нас да се заеме с по пет разказа. Джон трябваше да направи „Шибил“, „Най-вярната стража“, „Божура“, „Постолови воденици“ и „На Игликина поляна“, а аз – останалите.

Джон вече имаше някаква представа за моята работа като преводач. Той беше рецензирал – и, трябва да призная, не изцяло благоприятно! – превода ми на „Диви разкази“ от Николай Хайтов, издаден от „Питър Оуен“ в Лондон през 1979 г. Аз обаче нямах впечатления от Джон като преводач. Затова за мен бе много поучително да получа от него заедно с преводите му на „Божура“ и „Постолови воденици“ кратките му бележки, в които той излагаше общите си виждания за подхода към превода на разказите. В тези бележки той между другото пишеше следното:

„Опитах се да остана колкото се може по-близо до оригинала. Това включва запазването на словореда, структурата на изречението, стилистичните фигури, асонансите и другите звукописни средства, както и отбягването на промени, внесени само защото изглеждат привлекателни и ефектни.“

От последвалите писмени отговори на моите наблюдения върху неговата ранна версия на „Постолови воденици“ ми стана ясно, че, за съжаление, съвместната ни работа над един общ вариант на „Легендите“ е практически неосъществима. Повечето от моите бележки бяха свързани не толкова с точността или грешките при превода. Джон бе имал възможността да се възползва от помощта на българския лектор в Лондонския университет и неправилно разбраните места в текста бяха съвсем малко. Бележките ми бяха свързани по-скоро със стила. Както той ми писа тогава: да възприема твоите предложения, би означавало да превърна моя стил в твоя. Ясно беше, че това е неприемливо.

Макар и двамата да изпитвахме огромно възхищение към Йовков и да чувствахме, че той е автор от световна величина, ние се разминавахме основно по въпроса за необходимите промени и трансформации, за да се предаде Йовковата същност на англоезичния читател. Възхищението и респектът, които Джон имаше към Йовков, според мен го караха да възприеме преводачески подход, ориентиран изключително към автора. Той предпочиташе по-буквални варианти, водещи съответно до едно чуждо звучене и, от време на време, до тромавост на изказа. В същото време осъзнах, че моят подход, за разлика от този на Джон, бе ориентиран предимно към читателя и към приемащата култура. Той изискваше по-голяма независимост от синтаксиса и словореда на оригинала и се стремеше да улесни разбирането, понякога чрез обяснения и чрез добавки – украшения и финтифлюшки, както Джон би ги нарекъл! И двата подхода си имат своите предимства и недостатъци, но те трудно биха могли да се съчетаят.

Предполагам, бихме могли да продължим, всеки поотделно, върху своите пет определени разказа и на края да ги съешим в един общ том, но това би значело да унищожим вътрешното стилистично единство на цикъла. Това, сигурен съм, и двамата усещахме – макар тогава да не го формулирахме ясно и да не си го казахме един на друг –, че такова решение би било насилие върху Йовковата творба. Никой от нас не искаше това. Не е изненадващо, че първоначалният ентусиазъм скоро се изпари и ние тръгнахме по своите отделни пътища, не толкова в резултат на взаимното решение да изоставим сътрудничеството, колкото принудени от обстоятелствата. Моите университетски задължения ми оставяха все по-малко време за преводаческа работа, а Джон го притискаше напредналата възраст и той реши да прибави към вече завършения вариант на „Вечерите" и пълния текст на „Легендите" и да потърси начин да публикува плодовете на своя труд. Както ми писа той по-късно, след като „Славика" бе вече приела да издаде преводите му:

„Майкъл, ти си млад и имаш време. Аз съм възрастен и бързам."

Макар един сборник от избрани разкази на Йовков да бе публикуван на английски език в България през 60-те години, до излизането на преводите на Джон в изданието на „Славика" само отделни разкази на Йовков се бяха появявали в англосаксонския свят. Това бе предимно в антологии – или на българската литература, каквато е издадената през 1969 г. в Ню Йорк от „Туейн" „Въведение в модерната българска литература", или пък избрани разкази от цял свят, каквито бяха особено популярни в Америка през 20-те години. Томът, публикуван от „Славика", бележи нов етап и е явление от друга величина. Той е изцяло посветен на Йовков – първата преводна книга на този автор, излязла в целия англоговорещ свят. Томът малко надвишава 250 страници и включва пълния текст на „Вечери в Антимовския хан" и „Старопланински легенди" без никакви съкращения, в реда на публикуване на разказите в шесттомното издание на Йовковите събрани съчинения, издадени между 1970 и 1973 г. под редакцията на Елка Йовкова.

Преди да се спра на самите преводи, бих искал да кажа нещо и за издателство „Славика". То е основано през 1966 г. от американския славист и университетски преподавател проф. Чарлс Грибъл. Първите му издания се появяват през 1968 г. и оттогава до август 1997 г., когато издателството става собственост на Университета на Индиана, „Славика" публикува 250 книги и около 60 броя на научни списания. Под ръководството на Чарлс Грибъл то се специализира в научни публикации – книги и учебници върху езиците, народите, литературите, културите и историята на Русия и Източна и Средна Европа. Продукцията му се продава както в Америка, така и в чужбина, най-вече на библиотеки, научни работници и в тясно специализирани университетски книжарници. В продължение на години то върши извънредно полезна работа за международната общност на професионалните слависти. Ние, българистите, също сме се ползвали от редица отлични издания на „Славика". Преводът на художествена литература обаче не влиза в профила на издателството. По тази причина то няма излаз на обичайния книжен пазар за такава литература. Неговите публикации са върху чуждите култури: анализи, оценки и представяне. Те не са образци от постиженията на тези култури. Както ми писа проф. Грибъл в едно лично писмо неотдавна:

„Ние нямахме подходящите позиции да продаваме художествена литература (имахме превъзходни позиции за продажбата на научна литература, но това е съвсем друго нещо)... Ако някой иска да продава художествена литература, той трябва да се подготви за това. Ние не бяхме готови, но тази книга беше твърде добра, за да бъде отхвърлена."

Не е изненадващо, че от 1000 отпечатани бройки са продадени само една четвърт.

Нека сега се обърнем към самата книга. Освен по фотографията от Жеравна на гърба на корицата, външно тя не се отличава от останалите публикации на „Славика". Тя има същия формат, същата здрава мека подвързия, същата лъскава бяла корица с изчистения функционален яркосин шрифт на „Славика". Вътре обаче, за разлика от обичайните издания на „Славика", е включен само минимален научен апарат. Самият Джон държеше това да е така. Неговата цел, заявена в краткия му предговор от една страница, беше само да предложи текста на двата сборника разкази с минималния поддържащ апарат. Все пак Джон Бърнип прави някои отстъпки и предлага известни улеснения за читателите по няколко начина. Най-напред, около дузина фотоси от забележителни места в Жеравна и околностите, заснети от преводача, са пръснати из книжното тяло, съдържащо разказите на Йовков. Освен предговор, има и литературна биография на Йовков в размер на страница и половина. След преводите на разказите следва речник (две страници и половина), който включва малко над 40 заглавни думи – български и турски термини, както и някои топоними от района на Жеравна. Вътре в текста включените в речника термини са обозначени със звездичка. Някои транслитерирани форми, назоваващи български и турски реалии, са набрани в курсив (например: *хоро, ръченица, махмудия* и *кавал).* Някои лични имена и топоними, които по преценка на преводача биха предизвикали затруднения, са снабдени с ударение в текста – при първото им появяване или пък в цялата книга. В Речника всички транслитерирани форми имат ударение. Бележки под линия не се използват, речниковите статии са кратки и целенасочени. Въпреки тези улеснения трябва да се каже, че като цяло поддържащият помощен апарат си остава минималистичен. В оформлението и изпълнението на книгата се чувства намерението да се остави текстът да говори сам за себе си. Направена е една съвсем малка стъпка в посока към читателя, който най-вероятно се среща с Йовков и с българската литература за първи път. Резултатът е едно не лесно четиво.

Що се отнася до самия текст на преводите, едва ли е най-подходящо да се впускаме тук в тънкостите на подробния анализ на конкретните решения. По-добре да оставим това удоволствие за семинарите по българо-английски превод. Затова ще се ограничa в някои по-общи, глобални наблюдения върху този превод, а след това ще предложа само някои конкретни бележки, свързани с текста. На първо място трябва да се съгласим с Чарлс Грибъл, че тези разкази в превода на Джон Бърнип са наистина твърде добри, за да бъдат отхвърлени от издателя. Това действително е едно забележително постижение, резултат на изпълващата цял един живот любов към българската литература изобщо и към Йовков в частност. Навсякъде прозира дълбоко преклонение пред Йовков и истинско разбиране на това, което той създава като автор. Решенията на преводача са добросъвестни, твърди и уверени, с философска подплата и с огромен респект към стила и съдържанието на оригинала. Те са стилистично последователни, лингвистично точни и с изключителна културна осведоменост. Особено впечатляващи в стилистично отношение са описателните пасажи в приповдигнат стил, където Йовковите ритми и интонации са запазени забележително добре. Също толкова успешни, най-вече в „Легендите", са пасажите, в които се преплитат спомени, разсъждения и текущи наблюдения, предадени от поредици сложни темпорални конструкции, нарушаващи нормалната хронология и създаващи чувство за напрежение, а също и онова типично Йовковско усещане за съдбовност.

Понякога, особено при предаването на български реалии, стремежът да се

избегнат препратки към речника влиза в конфликт с желанието да се запази пълното съдържание на текста. В такива случаи спестяването на обяснителния коментар често надделява и конкретното се генерализира. Така чардакът става балкон, заптиетата – охрана, пафтите – катарами, по десет феса алтъни – десет шапки пълни със златни монети и, изненадващо, в „Шибил" цървулите стават ботуши. Такива стъпки в посока към улесняване на читателя обаче са по-скоро изключение, отколкото общо правило. Подозирам, че те са породени по-скоро в резултат на желанието да се съкрати справочният апарат, отколкото от убеждението, че генерализацията води до по-лесно възприемане. Надделяващото впечатление от превода е стремежът към максимална вярност към оригинала, към избягването на каквито и да било промени, добавки или разкрасявания. Отделните английски думи и фрази, избрани да предадат Йовковия български оригинал, са оставени да стоят сами за себе си и да говорят сами по себе си.

В повечето случаи този стремеж към вярност на оригинала работи добре. Със сигурност знам, че поколения английски студенти приветстваха преводите като безценно помагало, улесняващо разбирането на Йовковите разкази, и четяха българския текст редом с превода на Джон. Понякога обаче този подход води до буквализъм и неестественост на изказа. В някои по-крайни случаи се стига дори до неразбираемост. Недостатъците на придържане към формата на отделната дума вместо към смисъла, който думите съвместно изразяват, се проявяват особено явно при устойчиви словосъчетания, идиоми и при диалога – особено диалог с изобилие на елипси и други разговорни особености. Убедителният превод на диалога изобщо е пословично труден и тук е най-слабото място и на този превод.

Накрая, макар че по-логично би било оттам да се започне, ще предложа кратък коментар за превода на заглавието на „Легендите" като Legends of Stara Planina. Този пример особено ярко илюстрира характеристиката, която дадох на превода като ориентиран към автора или към текста на оригинала. Докато вътре в самия текст преводачът предпочита като съответствие на *Балкана* и *Стара планина* названието Hemus, по някакви причини сметнато за по-познато на Запад, в заглавието се избира транслитерация на топонима с главни букви и в двете съставки на името, както е според английската практика. За естествения носител на българския език, разбира се, думите *Балкан* и *Стара планина* са силно натоварени с богато значение, за което няма нужда да се говори пред настоящата публика. Уви, за англоговорещия индивид *Балкан* има съвсем други асоциации, а *Стара планина* е само една безсмислена поредица от 12 букви, подредени в две отделни думи. Според английската правописна традиция всички думи в заглавието се изписват с главна буква, независимо дали са имена или не. Дори и да се приеме, че това е име, нищо не подсказва, че то е топоним (при това назоваващ важна планинска верига!), а не например кръщелното и фамилно име на някой човек. За преводача транслитерираното име в заглавието може да запазва колорита, но за читателя то не носи никаква информация. Със сигурност приемането на един дори дословен превод (да речем, Old Mountain или Old Mountains), предхождан от определителния член (липсващ в оригинала!), не би било чак толкова драстично отклонение от Йовковия оригинал. Такъв вариант със сигурност би означавал нещо и за читателя, и за преводача. А при предаването на *Балкан* в текста това би позволило избор между mountain или mountains /планина/ с малка буква и без предхождащото прилагателно име, от една страна, и пълния топоним Old Mountain(s) с главна буква в двете съставки, от друга. Това също би позволило въвеждане последователно и на транслитерирания, и на преведения вариант на

името с надеждата, че ще създаде асоциация между тях. Да се направи така обаче би означавало да се разширява и добавя, да се пожертва краткостта за сметка на разбираемостта, а преводачът очевидно не е бил готов на това.

В заключение, поглеждайки назад към нашето неосъществено сътрудничество, трябва да кажа, че въпреки моята продължаваща и досега неудовлетвореност от общия подход на този превод, Джон беше абсолютно прав да го направи сам. Като проф. Грибъл, той също би признал, че „Славика“ не е било най-подходящото издателство за Йовковите разкази. Едно неакадемично издателство, наложило се в публикуването на художествена литература, за предпочитане издаващо поредици, щеше да е много по-добър избор. Ако обаче Джон бе продължил да дискутира с мен или да чака търговски успешен издател на художествена проза да захапе въдицата, без субсидия от София, той със сигурност нямаше да доживее да види труда си отпечатан. Решението на проф. Грибъл да го публикува не може да е било продиктувано от финансови съображения. Следователно трябва да изтълкуваме неговата готовност да отпечата тези преводи на Йовков като признание за таланта на вашия най-голям писател, а в същото време и като знак на уважение към преводаческата дарба на Джон. То същевременно е израз на общото желание на издател и преводач да сторят един голям и заслужен *себап* за България.

Прев. от английски Хр. Стаменов

Лотос-Меглена Бораджиева

ЙОВКОВ НА АРАБСКИ

Творчеството на Й. Йовков е актуално и днес. За първи път в белетристиката ни се появява повествовател със своя идея за човека. До неговата поява, най-общо казано, човекът в българската литература се явяваше като пряка функция на обстоятелствата, а не на причинно-следствената логика на сюжета. Не трябва да пренебрегваме факта, че Елин Пелин си остана превъзходен и ненадминат майстор в това отношение.

Йовков е автор на една от най-екзотичните книги в литературата ни – „ Старопланински легенди". Идва ми наум, че в годината, в която се появява тя – 1927, излиза още една творба на още един титан на родната ни словесност, а именно първата стихосбирка на Елисавета Багряна – „Вечната и святата".

В тези си разкази Йовков се проявява като вълшебен стилист, ярък пример на писател с интерес към историята ни. И има свой самобитен поглед към нея. В какво се изрязява той? Историята не го интересува само като обект на художествена реставрация. Досега критиката се е задоволявала с тълкуването на тези разкази като поеми на любовта и красотата. Не казвам, че това не е вярно, но според мен това не е всичко, защото то не изчерпа историческите им достойнства.

„Шибил","Индже", „Юнашки глави" са най-вече разкази с до болка познати ни исторически факти: хайдутството, кърджалийските размирици, Априлското въстание. Но най-точно ще бъде да се каже, че Йовков съумява да извлече романтичния „потенциал" на факта, на историческото събитие и така да го „легендаризира", че наново и писател, и читател да бъдат сред характерните за това творчество мотиви, а именно: способността за нравствено оцеляване, любовта и красотата.

Тези неща са ни безкрайно необходими и сега. Оказва се, че от това са привлечени и арабски преводачи. От дълго време се занимавам с темата „Рецепцията на българската литература" и за пръв път мога да констатирам, че Й. Йовков е автор, привлякъл вниманието на преводачи от три различни арабски страни: Ирак, Сирия и Ливан. Първият е Камал Бата от Ирак. В книгата си „От българската литература" от поредицата „Преводна литература" под № 13 през 1973 г. в Багдад се появяват в негов превод 20 разказа от Й. Йовков. Следва го сирийският преводач Михаил Аид. По количество, а бих казала и по качество, неговите преводи са най-много и най-добри. Той е превел „Старопланински легенди", включени в книгата, носеща същото заглавие, излязла в Дамаск през 1977 г. Две години по-рано, пак в негов превод се появяват и разказите „Грехът на Иван Белин" и „По жицата" в сборник разкази, включващ редица наши автори. И двете книги са под редакцията на проф. д-р Ахмад Сюлейман ал-Ахмад, носител на Ботевска премия за 1981 г. Михаил Аид превежда и две пиеси от Й. Йовков– драмата „Албена" (1985) и комедията „Милионерът" (1987)*. Ливанецът Абдул Муин ал-Мулухи също е бил привлечен от талантливия ни писател. Той е превел 15 разказа.

Общо взето от Йовков на арабски са преведени 35 разказа; първенството държи

* За съжаление, от 1987 г. до 2000 г. не се е появил нов превод от Йовков в арабските страни.

М. Аид – 23, следва го Камал Бата – с 20 и последен е ливанският преводач.

За по-голяма яснота ще направя таблица, в която ще бъдат отбелязани разказите, оригиналните заглавия, както са при Йовков, транскрипцията и буквалния превод за всеки един преводач поотделно.

След това ще пристъпя към разглеждане на качеството на превода, паралелно и при тримата преводачи. Така ми се струва, че материалът ще бъде обхванат най-пълно.

Йовкови разкази, преведени на арабски, заедно с транскрипцията и буквалния им превод

Й. Йовков	Камал Бата, 1973, Багдат	Михаил Аид,1975, 1977, Дамаск	Абдул Муин ал-Мулухи, 1987, Бейрут
1. По жицата	Ас-сунуну ал-Баида Бялата лястовица	Аля ал-асляк (1975) По жицата	Ас-сунуну ал-Абиад Бялата лястовица
2. Албена	Албена	Албена	-
3. Грехът на Иван Белин	Хатият Иван Белин Грехът на Иван Белин	Хатият Иван Белин (1975, 1977) Грехът на Иван Белин	-
4. Другоселец	Ал-Гариб Странник	Мин карияту-л-ухра От друго село	Ал-Фаллях-ал-маджджхул Неизвестният селянин
5. Серафим	Серафим	Серафим	-
6. Летен дъжд	Матар сайфи	-	Матар ас-Сайф Дъждът на лятото
7. Женско сърце	Калбу-л-имра Сърцето на жената	-	Калбу-л-мара Сърцето на жената
8. Асие	Асие	-	Асие
9. По-малката сестра	Ал-ухт ал-сугра По-малката сестра	-	Ал-ухт ас-сагира Малката сестра
10. Скитник	Ат-таих Блуждаещ, заблуден, загубен	-	Ал-мущарид, Безпризорен, бездомник, бродяга
11. Нощен гост	Аз-заиру лйлян Посетител през нощта	-	Заирун фи аз-зулям Посетител в мрака
12. При своите си	Маа абнаа шаа-бихи Със синовете на своя народ	-	Байна ахлихи Сред семейството си
13. Българка	Имратун бугариятун Българска жена	-	Имратун бугариятун Българска жена
14. Белите рози	Аз-зухур ал-бид Белите цветя	-	Ал-уруд ал-бид Белите рози

15. Шибил	Шибил	Шибил	-
16. Юнашки глави	Руус ал-абтал Глави на героите	Руус аш-шуджаан Глави на смелчаците	-
17. Индже	Индже заим кутаа ат-турук Индже, предводителят на тези, които пресичат пътищата	Индже	-
18. Мечтател	Ал-Халим Мечтателят	-	Ал-Халим Мечтателят
19. Последна радост	Ал-фархату-л-ахира Последната радост	-	Ал-фархату-л-ахира Последната радост
20. Песента на колелетата	Угнияту-л-дауалиб Песента на колелетата	Угнияту-л-аджалят Песента на колелетата	Угнияту-л-аджалят Песента на колелетата
21. Ески-Арап	-	Ески араб	-
22. Случайни гости	-	Даифани таифани Два случайни госта	-
23. Чудният	-	Ал-Аджиб Чудният	-
24. Божура	-	Божура	-
25. Постолови водениці	-	Матхана Бустул Постолови водениці	-
26. На Игликина поляна	-	Аля марадж Иглика На Игликина поляна	-
27. Кошута	-	Дзабия Кошута	-
28. Дрямката на Калмука	-	Тахуима Калмук Дрямката на Калмука	-
29. Баща и син	-	Аб уа ибн Баща и син	-
30 Частният учител	-	Муаллим хас Частен учител	-
31. Врагове	-	Аада Врагове	-
32. Една торба барут	-	Хакибату барудин Чанта с барут	-
33. Среща	-	Лика Среща	-
34. Шепа пепел	-	Хафнату мин ар-рамад Шепа пепел	-
35. Два врага	-	Удуани Два врага	-

От таблицата се вижда броят на преведените разкази от всеки един, както и общият брой на разказите. Другото, което бие на очи, е, че Камал Бата и Абдул Муин са превели по 14 еднакви разказа независимо един от друг, а годините и мястото на издаване също са различни.

Първият разказ е „По жицата". Само М. Аид е успял да предаде на арабски език оригиналното Йовково заглавие. Другите двама поставят заглавието „Бялата лястовица". Но това не е далеч от истината. Очевидно те са се повлияли от съдържанието. А и това понятие вече е придобило гражданственост. „Бяла лястовица" се нарича и културно-информационното предаване, излъчвано по програма „Хоризонт". Прочитайки трите превода, установих, че М. Аид най-добре е възпроизвел Йовковата реч.

Следващият разказ, привлякъл вниманието и на тримата, е „Другоселец". На арабски език няма точно такава дума и следва тя да се преведе описателно, както това е сторил Михаил Аид – „От друго село". Камал Бата и Абдул Муин се въртят около истинското заглавие, но не улучват целта, а се движат по допирателната. Камал Бата е сложил заглавието „Странник", а Абдул Муин – „Неизвестният селянин". И тук М. Аид най-добре се е справил, което говори, че той познава тънкостите на българския език.

Третият разказ, преведен и от тримата, е „Песента на колелетата". Тук няма очебиещи отклонения при превода. Трябва да спомена само, че в арабския литературен език съществуват няколко думи за „колело". Най-разпространени са „дуляб", мн. ч. „дауалиб" и „аджалатун", мн. ч. „аджалят". Вижда се, че сириецът и ливанецът са употребили „аджалят", което в същност означава „колело на кола, карана от впрегатни животни", а „дауалиб" най-точно се употребява за „колело на машина, на автомобил". В дадения случай става въпрос за „колела на каруца" и последните двама са превели по-точно.

Още нещо, което проличава от таблицата. И тримата преводачи пресъздават на родния си език Йовкови разкази от циклите „Песента на колелетата", „Вечери в Антимовския хан" и „Старопланински легенди". Споменах вече, че М.Аид е нарекъл своя превод с Йовкови разкази „Старопланински легенди". Тук е мястото да уточня, че в буквален превод неговото заглавие ще звучи „Героични поеми, епопеи за старите планини". В увода към книгата си преводачът пише: „...замених думата „легенди" с „героични поеми" съвсем преднамерено, защото счетох, че така звучи по-величествено." В действителност като се каже „легенда", това название като че ли се отнася повече за „измислица". Затова напълно оправдавам подмяната на думата от М. Аид.

Какво още показва таблицата?

В разказите, чиито заглавия всъщност са собствени имена, съществени изменения няма. Това се отнася и за тримата преводачи. Става въпрос за разказите „Божура", „Албена", „Асие" , „Гневът на Иван Белин". Стигам до „Индже". Натъквам се на нещо, което го няма нито в един разказ. Да оставим настрана добавката „Индже – предводител на тези, които пресичат пътищата" и се натъкваме и на нещо съвсем необичайно. В началото на разказа с дребен шрифт е написано: „В тия времена восташа разбойници...", а отдолу четем: „Из летописа на поп Йовчо." Този текст очевидно е затруднил Камал Бата. Той го е разширил, като си е позволил да даде и своя собствена трактовка. Ето как звучи в буквален превод това съвсем нетрадиционно изменение: „Вестникът, издаден от поп Йовчо, писа, че през онези трудни дни, през 19 в., когато били образувани групи за пресичане на пътищата, образувани от дахалии и кърджалии, изгорили много села през втората неделя на великите пости..." и т. н. В начало на разказа у Йовков този текст

с дребен шрифт е от 5 реда, а в превода е предаден в десет реда. Прави ми впечатление и друго. Преводачът е пропуснал онези пасажи, които са го затруднили, а ги е преразказал. Горе-долу преразказан е целият разказ. Дори още повече – слага под линия някои имена, които някога някъде е прочел и ги обяснява. Странен случай, но факт. Досега не съм срещала подобно нещо.

В следващите заглавия има малки изменения, които се дължат на спецификата на арабския език. Става въпрос за „Летен дъжд" и „ Женско сърце". Веднъж срещаме „Женско сърце", друг път „Сърцето на жената", съответно „Летен дъжд" и „Дъждът на лятото". С това нито Камал Бата, нито Абдул Муин променят нещо съществено, а и преводът им е сносен. По-нататък проследяваме заглавията: „По-малката сестра" и „Малката сестра" при ливанеца Абдул Муин, което според мен е грешка, но не толкова съществена, че да промени съдържанието до неузнаваемост, както при „Индже". Следващият разказ е „Скитник". От превода става ясно, че и двамата не са намерили точната дума. Камал Бата го е превел: „Блуждаещ, заблуден, загубен", а вторият: „Безпризорен, бездомен, бродяга". Можем да приемем, че тези значения евентуално могат да се доближат до „Скитник". Прелиствайки и преводите, виждам, че не са на ниво. Следва заглавието „Нощен гост". То съответно при Камал Бата е станало „Посетител през нощта", а ливанският преводач го възприема като „Посетител в мрака". В арабския език има дума за „гост" и не разбирам защо е било необходимо тя да се заменя с „посетител". По-нататък при заглавието „При своите си" се натъкваме на доста фрапантна промяна. Камал Бата просто е написал „При синовете на своя народ". Необяснимо защо. Ливанският му колега повече се доближава към истината – „При своето семейство". Негово заглавие е по-допустимо и разбираемо.

При превода на заглавието „Българка" и двамата преводачи, съвсем разбираемо, са добавили и думата „жена". На арабски „българка" се превежда „булгариятун". Но в същото време това може да се преведе и като „българска". За да се избегне това досадно дублиране, преводачите са добавили, сякаш по взаимно съгласие и договаряне, думата „жена". Това дори е похвално в случая, защото е и необходимо.

При превода на заглавието „Юнашки глави" забелязваме, че Камал Бата е употребил „Глави на героите", а при М. Аид фигурира „Глави на смелчаците". За това заглавие прерових доста речници, оказа се, че в арабски език не съществува дума „юнак", но така или иначе думите „юнак", „герой" и „смелчак" могат да бъдат възприети като синоними.

При следващите две заглавия „Мечтател" и „Последна радост" промени не се забелязват – както при заглавията, така и при превода на основния текст.

Достигам до заглавието „Ески-Арап". Тук трябва да отбележа, че в арабския език няма буква „п", прието е тя да се отбелязва с „б", Затова няма защо да се учудваме, когато четем „Ески араб" и „Матхана Бустул" („Постолови воденици").

Така неусетно стигнахме до разказите, преведени от М. Аид.

При предаване на заглавията при него почти няма изменения, освен при превода на „Една торба барут", което при него е заменено с „Чанта с барут".

С преводи на Камал Бата и Абдул Муин не съм се сблъсквала досега. Тяхната преводаческа дейност очевидно е спорадична. С преводите на М. Аид съм запозната, както познавам и него самия.

Затова си позволявам да дам и някои допълнителни сведения за този преводач на Йовков. Той е роден през 1936 г. в с. Ал-Машта, Тартуска община, Сирия. Учил е български, философия и политикономия в София. Понастоящем се зани-

мава с редакторска дейност към едно от дамаските издателства. На въпроса ми „От кога се занимава с преводи от български език", той ми отговори: „През 1972 г. бях призован в армията и тъй като бях изпаднал във финансово затруднение, започнах да превеждам приказки за деца от български автори и да ги публикувам. Тогава именно открих, че българската литература е много богата и заслужава да бъде превеждана". Случайността става негова съдба и вече повече от 20 години той се занимава с разпространение на нашата литература из широкия арабски свят.

Превел е „Гераците" от Елин Пелин и 15 разказа от него, превел е „Хъшове" и „Службогонци" от Иван Вазов, виждаме го и като преводач на Йовков. Това ми напомня написаното от С. Султанов: „В българската литература има няколко върха, три от тях И. Вазов, Е. Пелин и Й. Йовков". Няма защо да се учудваме от чудесния превод на М. Аид, защото той се изкачва по върховете на българската литература. В увода си към „Старопланински легенди" М. Аид пише: „Положих максимум усилия при превода им, докато уловя краищата на сложното им съответствие. Стремях се да не изляза от вътрешния свят на Йовков, да не убия духа му с буквалния си превод, да не отида много далеч." За превода на пиесите „Албена" и „Милионерът" мога да кажа, че той напълно оправдава името си на отличен преводач.

За преводите най-общо може да се каже, че те са достъпни за голяма аудитория, тъй като арабските страни са много на брой. Ще добавя, че арабският език е единен за всички арабски страни. Или, образно казано, кълбото на дните се размотава и образци от нашата литература като слънчеви лъчи се разпръскват из света. Вече преведени, пред тях не съществува езикова бариера, те не са спирани нито на една гара, за да им бъде искан паспорт за установяване на националността.

Най-общо заключение и изводи за направените преводи:

1. Преводачите в някаква степен владеят български език, което все пак им е било достатъчно да оценят, че Йовков е майстор на разказа. Разбира се, от тях не може да се изисква да знаят, че някои критици го поставят до Вазов и Елин Пелин. По-съществено е, че те са пленени от първичната сила на жизнения материал и яркото авторско отношение към него.

2. И тримата преводачи са убедени, че Йовковото творчество не е загубило и до днес своето обаяние; продължават да се налагат неговите великолепни образи и картини от живота на българския народ. Убедени са, че Йовковите творби имат свой свят, своя атмосфера, които повече или по-малко са сходни с тези на техните страни.

3. Езикът на Йовков – доста колоритен – ги затруднява. Това най-вече се отнася за Камал Бата; той на места дори преразказва пасажите, които при него пораждат трудности. Това се отнася предимно за легендите като равнинни миражи.

4. Преводачите неизбежно са привлечени от изображението на хората, в което има нещо забележително и величаво, защото обикновено не говорят, а действат. Не думите, а жестовете и движенията са тяхното изразно средство.

Накрая ми се иска да цитирам Йовков по памет: „Когато нещо изчезне от живота, то се появява в заглавията на писателските книги", а аз ще добавя, че то се появява дори и в преводната литература. Може би това е така, защото в света всеки ден изчезва по една добродетел.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] ЙОРДАН ЙОВКОВ. От арабската литература. Прев. Камал Бата, Багдад, 1973. (Преводни книги, № 13)

[2] РАЗКАЗИ ЗА БЪЛГАРИЯ. Прев. Група преводачи. Под ред. на д-р Ахмад Сюлейман ал-Ахмад, Дамаск, 1975, съдържа: Грехът на Иван Белин (45-58), По жицата (59-75)

[3] ЙОРДАН ЙОВКОВ. Старопланински легенди (разкази), прев. М. Аид, ред. д-р Ахмад Сюлейман ал-Ахмад, Дамаск,1977, 288 с.

[4] ЙОРДАН ЙОВКОВ. Разкази и повести. Прев. Абдул Муин ал-Мулухи, Бейрут, 1987, 311 с. (поредица „Световна култура".)

[5] ЙОРДАН ЙОВКОВ. Албена. Драма в три действия, превод М. Аид, Дамаск, 1985, 173 с. (поредица „Световен театър" № 6)

[6] ЙОРДАН ЙОВКОВ. Милионерът. Комедия в 4 действия, прев. М. Аид, Дамаск, 96 с. (поредица „Театър").

Дитмар Ендлер
Лайпциг, Германия

ЗА ТРУДНИЯ ПЪТ НА Й. ЙОВКОВ ДО НЕМСКИЯ ЧИТАТЕЛ

След Иван Вазов най-превежданият на немски език български писател е Й. Йовков. В антологии, в сборници с разкази и в периодични издания, излизащи в Германия или на немски език в България, са поместени над 35 отделни Йовкови разказа, като редица от тях претърпяват по няколко превода. Така например разказът *По жицата* има шест немски превода[1], *На Игликина поляна* – пет превода[2], *Шибил* – четири превода[3], *Вълкадин говори с Бога* – четири превода[4], *Баща и син* – четири превода[5], *Песента на колелетата* – три превода[6], *Грехът на Иван Белин* – три превода[7], *Божура* – три превода[8], *Скитникът* – три превода[9], *Женско сърце* – три превода[10], и др. Много преводи са отпечатвани по няколко пъти. На немски са преведени и издадени като книги романът *Чифликът край границата*[11], повестта *Жетварят*[12] и големият разказ *Земляци*[13]. Забележително е, че на немски са обнародвани три цялостни разказни цикъла на Йордан Йовков – *Вечери в Антимовския хан,* превод на Михаил Матлиев (1941)[14], *Старопланински легенди,* превод на Живка Драгнева (1959)[15], и *Женско сърце* в превод на Хартмут Хербот (1999).[16] Въпреки тази на пръв поглед богата преводаческа реколта, пътят на Йовковите произведения до немския читател е бил сложен и противоречив.

Първият немски превод на разказ на Й. Йовков се появява по страниците на излизащия в София *Deutsche Balkan-Zeitung,* където на 5 май 1917 г. Ото Мюлер-Нойдорф помества превод на току-що излезлия очерк *Една вечер.* Ото Мюлер-Нойдорф (1880– след 1956 г.) през 1912/13 г. идва като журналист в България, по-късно сътрудничи и на *Deutsche Balkan-Zeitung.* Той учи български, запознава се с българската история и култура и скоро се привързва към България.[17] В броевете на същия вестник от 3 до 7 юни 1918 г., Ото Мюлер-Нойдорф отпечатва превод на разказа *Балкан* от 1915 г. Учудва обстоятелството, че същият Ото Мюлер-Нойдорф, който през 1917 г. в Берлин под заглавието *Blumen aus dem Balkan. Eine Auswahl bulgarischer Gedichte und Erzählungen* предлага първата немскоезична антология на българската литература, не включва в нея Й. Йовков. Но Йовков е застъпен в друга антология, озаглавена *Das Rosenland. Bulgarische Gestalter und Gestalten,* която през същата година излиза в издателството „Енох" – Хамбург и Лайпциг. Нейният съставител и преводач, подкрепян от български литератори, е известният австрийски писател Рода Рода (1872-1945), който представя Йовков с разказа *Шина (Българка),* придружен с кратка (и не дотам точна) биографична бележка. С това се слага началото на възприемането на Йовковото творчество в Германия, а може би – извън България въобще.

Когато се говори за рецепцията на българската литература в Германия, обикновено се отминава Теодор Бланк (1901-1942), което обаче не е оправдано. Като последствие на политизирането на немско-българските културни взаимоотношения по време на Първата световна война, след нейния завършек години наред почти нищо не се превежда от българската литература. Едва през втората поло-

вина на 20-те г. на миналия век се наблюдава оживление в тая област, което се дължи на Теодор Бланк. Като студент в Мюнхен през 1924/25 г. той общува с българи, дошли в баварската столица, за да продължат образованието си или по работа, между тях – Владимир Полянов, Георги Райчев, Светослав Минков, Николай Лилиев и др.[18] Теодор Бланк учи български, чете български автори, следи сп. *Златорог,* където публикува рецензии за нови явления в немския литературен живот, пътува из България. През 1926 г. се оженва за българка, завършила Мюнхенската консерватория, и се установява в София. Още в Мюнхен започва да превежда. Опитва се да издава книги – сборници с разкази и по-големи повести, но не намира издателство. Затова се насочва към по-кратки разкази, които може да помества в най-различни списания и вестници в Германия, както и в немскоезична периодика в други страни. Бланк се съсредоточава върху съвременното му разказно творчество на 20-те години. Между 1925 и 1931 г. публикува преводи на над 50 разказа от повече от десетина автори, оставил е и много непечатани преводи.

Теодор Бланк дебютира като преводач през 1925 г. с две произведения на Й. Йовков – *Грехът на Иван Белин* и *Песента на колелетата.*[19] В писмо до Мария Статкова от 14 май 1925 г. обяснява своя избор: *Защо съм се спрял на Йовков? Аз друго нямах под ръка, а освен това: тук* (в Германия, Д.Е.) *най-голям интерес предизвикват простите разкази, които стават на село, които разказват за обикновени, самобитни хора и за простите неща. Сложни психоанализи – тях ги има тук вече достатъчно. Затова Йовков ми се струваше подходящ за превод.* Бланк посреща с недоверие книги, които *се губят във високопарно родолюбие, исторически шаблон, етнографска подробност,* той търси произведения, които *възлизат до свободните простори на чисто човешкото.*[20] За да може да добави към превода на *Песента на колелетата* кратка информация за автора, Бланк с препоръка на Николай Лилиев се обръща към Йовков и получава от него отговор с желаните данни.[21] *Йовков е може би един от най-ярките, от най-завършените в себе си образи в съвременната българска литература*, резюмира Бланк.[22] Преводачът си дава сметка, че първите му работи не са лишени от недостатъци. На 30 май 1925 г. споделя с Мария: *И превеждането трябва да се научи, и в „Иван Белин", който е първият ми превод, можех да направя някои неща по-добре. Но превеждайки, човек се учи – с оглед българо-немския стил и в художествено отношение.* Още *Песента на колелетата,* както и сетнешни преводи, показват, как Бланк все по-уверено навлиза в преводаческото изкуство. Между първите му преводи са и *Жетварят, Кошута, Най-вярната стража, Постолови воденици, През чумавото,* но не успява да ги издаде. Твърде е възможно преводът на *Шибил* във в. *Bulgarisches Tageblatt* от 30 април и от 3, 5 и 6 май 1931 г., подписан с инициалите *Th. P.,* да е от Бланк.

През 20-те години освен преводите на Бланк намираме само един още превод из Йовковото творчество: В *Jubiläums-Almanach Königreich Bulgarien 1878-1928,* който се публикува през 1928 г. в Лайпциг, неговият съставител д-р Иван Парлапанов помества разказа *Баща и син,* преведен от М. Миркович.[23] Благодарение на своето съдържание и оформление този сборник се е радвал на по-трайно внимание, освен това Парлапанов по-късно предоставя преводите от алманаха на излизащото от 1933 г. в София немскоезично списание *Der Bulgarienwart*, където се препечатват. Бланк пък е имал нещастието, че заедно с вестниците, където публикува, скоро се забравят и неговите преводи, макар сп. *Златорог* да ги документира с библиографска бележка.[24] През 30-те години името на Бланк вече не

се среща между нарасналия междувременно брой преводачи. Но значението на неговите преводи за времето е неоспормо. Бланк е притежавал усет за естетически значимото.

В сравнение с 20-те, през 30-те и в началото на 40-те години до края на Втората световна война в Германия значително нараства броят на преводите от българската литература. Между тях на първо място са творби на Й. Йовков; през разглеждания период той надделява; през 1943 г. един критик пише дори, че Йовков *овладява* немския книжен пазар[25]. Но за какъв книжен пазар може да става дума, когато подпалената от нацистка Германия война е опожарила Европа и се връща към изходната точка?

Действително между 1933 и 1944 г. интересът към България неимоверно нараства. Установеният тук през 1933 г. фашистки режим инструментализира немско-българските културни връзки и контакти и все по-пълно ги подчинява на своите военно-стратегически планове. Немско-българското дружество, основано през 1915 година и водило след 1918 г. доста анемично съществуване, сега се активизира и играе меродавна роля в провеждането на нацистката културна политика спрямо България. Тези политически условия създават един вид българска конюнктура, която, от друга страна, донякъде дава простор и за различни публикации. Дори в годишниците на Немско-българското дружество, от които между 1938-1944 г. се печатат пет тома, освен нацистка пропаганда се намират и научни статии и информации за културната история, фолклора, географията и т. н. на България, написани от български и немски учени. Необходим е, следователно, диференциран подход. Това важи особено за художествените преводи, които имат своето място в рецепционната история на българската литература на немски език.

През 30-те години и в България се полагат усилия за запознаването на немския читател с българската литература. Тая задача се поема преди всичко от *Der Bulgarienwart*, немскоезично месечно списание за *туризъм, икономика и култура*, което излиза от 1933 до 1943 г. в София. Наред със съдържателни материали от най-различни области на българския живот, тук се печатат удивително много преводи на българска проза и поезия. Около 1939/40 г. списанието се превръща все по-открито в проводник на немско-фашистката пропаганда в България; неслучайно през 1940 г. то заменя думата *туризъм* в подзаглавието с пропагандния термин *Volkstum* (народностност). Въпреки това продължава да публикува и интересни преводи. Това се отнася и за *Bulgarische Wochenschau* (София), *Stimmen aus dem Südosten* (Мюнхен) и други списания.

Съвсем естествено е, че голямо внимание се отделя на Йовков. Към края на 20-те и в началото на 30-те години той е признаван в родината си като белетрист, който *по език и стилност на фразата надвишава всички свои съвременници*[26], и му се отрежда *едно от първите места в* новата българска литература.[27] Класическата простота и поетичната нагласа на неговия език, както и дълбоко обмисления и прочувстуван хуманизъм, с който се обръща към човека без оглед на етническите му особености, придава на неговите пуснали дълбоки корени в българския живот разкази общочовешки измерения. Все по-ярко Йовков се извисява като разказвач от европейски ранг. Зачестяват преводите на Йовкови разкази по списания и антологии в над дванадесет европейски страни, започват да излизат книги с Йовкови творби.[28] И преводачите от български на немски ще се насочват към Йовков. Но както стана с произведенията на други писатели, така и преводите на Й. Йовков не бяха пощадени от опитите да бъде извличан от тях, както и от личността на автора им, политически капитал. Всред словесната мъгла на рецензии, критики и т. н. се открояват два момента. Първо, опитват се да използват

Йовков за целите на войната, като се напомня за германско-българския военен съюз през Първата световна война.[29] Второ, опитват се да превръщат Йовков в апологет на някаква мистична привързаност към земята и към *народностното*, т. е. към изкуствено разграничаване от други народи и за някакво мнимо превъзходство над тях; един критик дори твърди, че Йовков се *преборвал с чуждонародностното*.[30] Не са необходими повече подробности. Такъв публицистичен съпровод обаче, както и рамковите условия за публикуване, несъмнено са компрометирали преводите от онова време, така че независимо от качествата им непосредствено след войната никой не се връща към тях.

Превеждането на Йовковата проза е сложна и отговорна задача. Той е един от най-добрите стилисти в българската литература. Езикът му се отличава с нагледност и пластичност, проникнат е често от елегичен психологизъм. Авторът нито *води* героите си, нито тълкува тяхното поведение, той стои *зад* разказваното, а те *сами* действат, в авторовата реч се вплита неведнъж полупряка реч на героите. Йовков се доближава до слога и синтаксиса на живия народен език с хубав, мъдър ритъм, с къси, сбити синтагми, без усложнени конструкции. Също така избягва словосъчетания, книжни форми и изрази, предпочита обагрени, стегнати думи и изрази, глаголи на движението[31], избягва да употребява много прилагателни[32]. Употребява с мярка народни думи, диалектизми и турски думи, особено когато изобразява живота в Добруджа и когато създава образи на турци[33].

Между преводачите на Й. Йовков изпъква Герхард Геземан (1888-1948), известен учен-славист, изследовател на южнославянския и специално и на българския юнашки епос. Неговият превод на *Жетварят* (1941)[34] сполучливо предава пластичния рисунък на пейзажа, драматизма на сблъсъка и на преживяванията на героите. Преводът убеждава читателя в художествените достойнства на оригинала. За съжаление, преводачът допуска някои грешки, които дори без сравнение с оригинала не убягват на внимателния читател. Така например при Геземан повестта започва в *навечерието* на Димитровден, макар че от контекста проличава, че започва *вечерта* на самия празник, както впрочем пише и авторът. В глава XI Геземан превежда думата *дружество* с *menschliche Gesellschaft* (*човешко общество*), макар че се говори за основаната в селото кооперация; в следващите глави тази грешка се избягва. Използването на думата *Schalmei* (глава III и др.) за *кавал* не е сполучливо, защото семантиката ѝ е по-широка и само в по-старинно значение е адекватна. Но при коригиране на тези и някои други неадекватни решения преводът би бил хубав.

Като стар познавач на България, Ото Мюлер-Нойдорф през 1944 г. поднася малък сборник, в който наред с някои стари преводи от *Blumen vom Balkan* предлага новите си преводи на *Баща и син, Българка* и *По жицата*[35]. Но тук няма успех, той не само на места превежда погрешно; както показва анализът на неговия превод на *Баща и син,* той безжалостно съкращава и не е далече от просто преразказване. От говорещите немски като матерен език преводачи, които работят и публикуват преводи в България, трябва да се посочи на първо място Густав Хайнзе (1896-1971), който, идвайки от Австрия, през 1924 се установява в София. Но той превежда предимно поезия. Инцидентни преводачи на Йовков са Х. Нивьонер, Херберт В. Дуда от т. нар. Германски научен институт в София, Ема Душа, К. Зелигер, очевидно учител в немското училище в Пловдив, и др. При превода на разказа *На Игликина поляна* на Ема Душа веднага бие на очи разминаването с езиковите качества на оригинала (*Sag ihm lieber, daß er sich nach Hause begibt und seiner Arbeit nachgeht.* – Bulgarienwart, 1933, 3, 14).

Респектиращи преводачески постижения, макар от различно равнище, пред-

лагат Никола Колев, Миша Матлиев и Живка Драгнева. Впечатляващо като начинание е преводът на *Чифликът край границата* (1939) на Никола Колев[36]. Но авторът на послеслова губи мярка, когато твърди, че Никола Колев не бил само превеждал, а бил претворявал (Nachschaffung) произведението на немски език.[37] По-внимателен прочит разкрива редица слабости и грешки. На много места думата *проклетник* (V, 20) се предава с едва ли не детския *Bösewicht* (10). Стилистично неадекватни или неуместни решения се срещат често, например: *като все се оглеждаше в огледалото* (V, 132) – *und sich immer weiter spiegelnd* (99). Преводът на *В кръчмата на Филип* (V, 172) – *In Philipps Krug* (130) – е недопустим, защото с *Krug* се асоциира традиционна *немска* гостилница. Прокрадват се и грешки, например думата *дам* (V,245) на немски не е Damm (187), а Stallung. Думата *мюхлюзин* (V, 242, 244) – така Манолаки наругава разточителния си син – дори не се превежда, а просто се пише с латински букви *Mjuchljusin* (184, 186); немският читател откъде ще знае, че така се нарича изпаднал и задлъжнял търговец? Битови подробности нерядко се съкращават, например Нона *оправи палдъма на хомутя, който се беше поизкривил* (V,8) се предава с *(Nona) stellte das Kummet, das sich verdreht hatte, zurecht* (1). Всъщност Нона оправя не целия хамут, а само палдъма – *Schweifriement*. Тази подробност не е без значение, тя потвърждава, че Нона знае да впряга коне. В превода има и сполучливи пасажи, така че, общо погледнато, прави неуравновесено впечатление.

Преводът на *Вечери в Антимовския хан* (1941)[38] от Миша Матлиев удивително адекватно разкрива и семантичните оттенъци, и атмосферата, настроението на Йовковия оригинал, а също така позволява донякъде да се почувства ритъмът на повествованието. Миша Матлиев (роден през 1914 г.), който още като дете е живял с родителите си (майка му е била пианистка) в Германия, следва немска филология и журналистика в Мюнхен и Берлин, по-късно е берлински кореспондент на български и швейцарски вестници. Матлиев превежда всички 16 разказа на сборника. За отбелязване е, че той – графично видимо – обособява в сборника първите седем разказа (от *Дрямката на Калмука* до *Шепа пепел*), т. е. същинския цикъл *Вечери в Антиновския хан*, свързан с хана и неговата стопанка, като повтаря за него заглавието на сборника. За качеството на преводите на Миша Матлиев свидетелства и фактът, че неговият превод на *Грехът на Иван Белин* през 1955 излиза (малко редактиран) в антологията *Die schönsten Erzählungen der Welt*, към която не друг, а именно Томас Ман написва предговор[39].

Значителен принос за превеждането на Й. Йовков на немски има Живка Драгнева (1885-1959), завършила немска и английска филология в Цюрих, защитила там докторат, и дългогодишна доцентка по немска филология в Софийския университет. Първият нейн превод на Йовков е разказът *Албена* (1935)[40]. През 1936 г. Живка Драгнева включва в сборник със съвременни български разкази *Шибил, Албена, Вълкадин говори с Бога* и *През чумавото*[41]; в 1941 г. последва второ, малко променено издание с три Йовкови произведения[42] Последват още отделни преводи в периодичния печат в България и Германия. Преводите на Живка Драгнева притежават литературни качества, тя съумява да въвежда в настроението на оригинала. Но и при нея, както и при Никола Колев и отчасти при Герхард Геземан, се забелязва стремеж не само към превеждане, а направо към *понемчване* на българския литературен текст. Специфичната социално-културна лексика се предава пак със специфична немска социално-културна лексика, като по този начин се заличават или се отслабват ония естетически значими за всяко преводно произведение моменти, които биха могли да маркират, че текстът е от друга култура. Живка Драгнева предава думата *кръчма* в разказа *Албена* със специфична

немска дума – *Krug*[43] ; една стилистична неадекватност, каквато например Миша Матлиев не допуска в своя превод на същия разказ[44] , Проблематично е предаването на думата *хайдутин* с *Räuberhauptmann* (Шибил) и *Räuber*[45] .Може би в единомислие с преводачката специално по този въпрос една рецензентка застъпва мнението, че страстното свободолюбие на хайдутите и тяхното въставане против всяко потисничество и неправда щели *да събудят в сърцето на немеца* старото въодушевление, с което някога е чел Шилеровите *Разбойници*[46] . Това е, меко казано, твърде наивен подход, несподелян впрочем от Густав Хайнзе, който последователно употребява съществуващата и в немския речник дума *Heiducken (Schibil der gefürchtete Haiducke)*[47] и избягва думите *Räuberhauptmann/Räuber*, които асоциират детски приказки.

През 1947 г., навярно и във връзка със десетгодишнината от смъртта на писателя, в Германия излизат първите преводи на Й. Йовков след Втората световна война. Вестникът *Illustrierte Rundschau*, издаван в Берлин от Съветската военна администрация в Източна Германия, отпечатва немски превод на разказа *Шибил*.[48] В кратка бележка писателят се определя като *един от най-великите български писатели.* Прави впечатление, че разказът е преведен от руски, т. е. от руски превод, но трябва да се има предвид, че съветската окупационна зона не е имала самостоятелни външни контакти. Преводачката Елен Валден не само съкращава текста, което може да се дължи и на предоставеното място в списанието, тя пренася и някои русизми в немския превод; така например *алтъните* в оригинала стават *червонци (Tscherwonzen).*

Пак през 1947 г. в Мюнхен излиза тънка книжка[49] с четири разказа на Йовков – *Песента на колелетата, На Игликина поляна, През чумавото* и *Божура.* Показателна е рамката, в която се появяват тези преводи: публикацията принадлежи към една поредица, която носи напомнящото (в първата му част) за Хердер заглавие *Stimmen der Völker. Meisternovellen der Weltliteratur* и се състои от отделни книжки, посветени на различни литератури и писатели. Дадената *пета* книжка носи подзаглавието *Bulgarien. Jordan Jovkov.* Макар да не са лишени от неточности и малки грешки, преводите на Роземари Енглман (родена 1924 г. в Мюнхен) са прилични. В едно кратко животоописание Йосеф Хан (роден 1912 г.) сродява Йовков с Лев Толстой, Станислав Реймонт и Мартин Кукучин, характеризира го като *най-добрия български разказвач изобщо* и изказва мнението, че наред с Пенчо Славейков само Йовков е достоен за място в световната литература. Послесловът съдържа био-библиографски грешки и неточности, но по начина, по който се споменават произведенията на Йовков, може да се заключи, че Хан е работил с български извори. Тази книжка досега не се споменава в нито една библиография на преводи от български на немски. Показателни са думите, които бившият притежател на книжката е писал на автора на настоящето: *През 1947 г., едва две години след края на войната, излиза тази серия „Гласове на народите", към която посягахме с неутолим интерес, защото бяхме изгладнели за чуждестранна литература.* Немскоезично издание на Йовкови разкази се появява през 1952 г. и в Швейцария. Под заглавието *Bulgarische Geschichten (Български истории)*[50] Борислав Свраков обединява шест творби на Йовков, между тях *Вълкадин говори с Бога, Ревност, Вражда, Летен дъжд, Платено* от цикъла *Женско сърце.* Преводът тук-таме е малко скован, но се чете добре. Съставителят с дълбоко разбиране на духовния свят на автора набляга върху любовта и красотата, в които вижда поетическото завещание на Йовков. Той подчертава, че във *Вълкадин говори с Бога* Йовков затрогващо показва какво мисли писателят за войната и за потиснищите на личната свобода.

Дългогодишните усилията на Живка Драгнева конкретно върху *Старопланински легенди* през 1959 г. се увенчават с успех: В Берлин излиза целият цикъл в неин превод, скоро следва второ издание в Лайпциг[51]. Публикуваните по-рано легенди са отчасти значително обработени, *хайдутин* вече не се превежда с *Räuber*. Въпреки това остават някои проблематични решения, които личат още в първото изречение. Така например Йовков представя Шибил като *хайдутин* и едва в следващите изречения доуточнява, че е и *войвода*; преводачката пък още в началото го представя като *Heiduckenhauptmann*, с което, от една страна, обременява изречението с доста тромава дума, от друга страна – хайдути се предвождат не от *Hauptmann* (капитан), а от *войвода* (на немски: *Woiwode*). Друг пример: Йовковото повествование е плавно, спокойно, към това допринасят и моменти на ретардация като изброявания, редувания. Преводачката недопустимо сгъстява някои от тези описателни моменти; на мястото на колоритния израз *заптиета и кърсердари* в превода се натъкваме на шаблонното *Schergen*, а вместо *ред едри алтъни, ред рубета и махмудии* четем *drei Schnüre großer und kleiner Goldmünzen*. И накрая – думата *Schulze* за *кехая* не хармонира с описаната реалност, по-подходящ превод би бил Dorfältester. Има и редица подчертано сполучливи решения, например когато се предава възгласът *Какво бяло лице!* в разширен вариант с *Was für ein feines, weißes Gesicht!*, защото за разлика от българската народна песен епитетът *бял* в буквалния превод на немски би асоциирал *бледност*. Общо взето това издание на *Старопланински легенди*, единственото досега в Германия, заслужава внимание. От него легендите се препечатват и в немскоезични издания в Германия[52] и България[53]. Немският превод на *Старопланински легенди* се посреща с редица отзиви в печата на ГДР. Подчертава се, че на Йовков е присъщ *силен, завладяващ читателя език*[54], изтъква се *поетическата сила* на цикъла.[55] Разпространено е обаче недоразумението, че цикълът бил един вид еманация на българския фолклор; един рецензент нарича Йовков *фолклорист*. Волфганг Кьопе, който написва съдържателен послеслов към изданието от 1965 г., има заслугата да полемизира с такива схващания, като набляга върху индивидуално-художествената същност на легендите, която никак не противоречи на факта, че Йовков свободно е преработил мотиви от предания и от фолклора. Волфганг Кьопе разглежда и някои други предвзети мнения за Йовков, които тогава се ширят в критиката.[56]

През 1961 в Берлин Норберт Рандов (роден през 1929 г.) издава великолепна антология на българския разказ, в която включва *По жицата, Женско сърце* и *На Игликина поляна* на Й. Йовков.[57] Преводите са на Хартмут Хербот (1927-2000), който през 50-те години прави първите си стъпки като преводач от български и руски. Наличието на три превода на разказа *На Игликина поляна* би позволило да се направи сравнителен анализ, но тук ще се задоволим с бегъл поглед към подхода в предаването на някои моменти, които влияят върху атмосферата на творбата. Още в заглавието виждаме различия. Докато Роземари Енглман и Хартмут Хербот използуват хубавата немска дума *Schlüsselblume*, Живка Драгнева взема думата *Primel*, която също така не е неправилна, но тя е до известна степен изхабена, защото има и иронична употреба. В текста на Йовков се срещат редица турцизми, често от селския бит, но и от живота на хайдутите. Интересно е, че думата *баскън* (грабителско нападение) само при Енглман намира правилен превод – *Überfall*, докато Драгнева и Хербот превеждат *stürmen* респ. *Angriff führen*, като по този начин *разкрасяват* хайдутството. Различни решения се предлагат за реалиите, за специфичната културно-историческа лексика: *дядо Димитър* се предава от Енглман – *Vater Dimiter*, от Драгнева – *Großvater Dimiter*,

от Хербот – *Djado Dimiter; войвода* е при Енглман – *der Anführer,* при Драгнева – *der Wojewod* (!), при Хербот – *der Woiwode; един богат чорбаджия, Божил кехая* става при Енглман – *ein reicher Grundbesitzer, Boschil genannt, der Gemeindediener* (!); при Драгнева – *ein reicher Großbauer, der Schulze Boschil;* при Хербот – *ein reicher Tschorbadshi...Boshil Kechaja mit Namen.* Очевидно преводът на такава лексика затруднява преводачите. Най-убедителен в посочените случаи е преводът на Хартмут Хербот. Като включва умерено реалии, респективно специфична културно-историческа лексика – като един вид заемки – в своя в езиково отношение безупречен превод той кара читателя да почувства, че навлиза в друга, *чужда* култура и общува с нея. Други проблеми са свързани с въпроса до каква степен се предават адекватно фразеологизми. Например възнегодуването на дядо Димитър – *Да събирам бълхите по козеците?* Енглман превежда – *Die Flöhe im Pelz zählen?* Драгнева – *Um Flöhe auf den Wolldecken zu züchten ?* А Хербот – *Um auf den Ziegenhaardecken Flöhe zu fangen?* Представеният вариант на Драгнева съвсем не е подходящ, защото думата *züchten (развъждам)* е анахронизъм за описания свят, докато при Хербот дори не се губи битовия момент, съдържащ се в думата *козеци.* Последното изречение на разказа притежава особена поетична сила. Енглман го предава така – *und die zahllosen gelben Schlüsselblumen wiegten sich leise, wie angezündete Kerzen.* Драгнева – *Unzählige goldene Primeln wogten leise hin und her, wie brennende Kerzen.* А Хербот – *und die zahllosen gelben Himmelschlüssel flackerten wie brennende Kerzen.* В първия случай смущава преводът *angezündete Kerzen,* във втория глаголът *wogen* асоциира нещо грамадно и затова не е адекватен. Преводът на Хербот в случая е най-убедителен. Сполучливи и по-малко сполучливи решения се намират и в трите превода, но Хербот вече се очертава като един от най-добрите преводачи.

Трябваше да изминат почти 40 години, докато отново се появи книга на Йовков на немски език. През 1999 г. като том 5 на *Българската библиотека, основана от Густав Вайганд – Нова серия*, издавана от *Немско-българското дружество за поощряване на взаимоотношенията между Германия и България,* излиза цикълът *Женско сърце.*[58] Откакто се е проявил като преводач през 50-те и началото на 60-те години, Хартмут Хербот е натрупал огромен опит. Създал си е име с превода на *Записки по българските въстания* на Захари Стоянов, на пътеписи на Иван Вазов, на *Антихрист* на Емилиян Станев, на разкази на Николай Хайтов и Йордан Радичков и др. Този опит е дал своя отпечатък и върху превода на *Женско сърце,* последната работа, която Хартмут Хербот е публикувал приживе. Срав-ним ли примерно превода на разказа *Женско сърце* от 1961 г. с този в дадения сборник, лесно ще се убедим в неимоверното усъвършенстване на преводаческото изкуство на Хартмут Хербот. Той не само поправя тук-таме, а коренно преработва, като се стреми към колкото може по-плътно доближаване до изказа, до повествователната интонация, до ритъма, до емоционалността на оригинала. Усилено работи върху езика на превода, за да е достоен за езика на Йовков, който черпи и от народния език, и от народната поезия. Преводачът успява да създаде атмосфера, която напомня за българския живот, от който идва произведението. Хартмут Хербот подхожда към българската литература и като неин историк и критик. Затова е в състояние да придружава преводите си със съдържателни коментари и послесловия. В послеслова към *Женско сърце* Хербот въвежда читателя в литературния свят на Йовков, в неговото разбиране за изкуството и за човека. И Хербот поставя разказите на Йовков в европейския литературен контекст: според него те напомнят за прозата на Йеремиас Готхелф, на Готфрид Келер и на Мария Ебнер-Ешенбах.[59]

И други произведения на Йордан Йовков чакат преводи с такива достойнства, с които се отличава преводът на цикъла *Женско сърце*. Йордан Йовков все още очаква по-широк кръг читатели в Германия.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Die weiße Schwalbe, dt. v. Zivka Dragnewa, Der Bulgarienwart, 1937, 8, 3-5; Dem Drahte nach, dt. v. Gustav Heinse und Stephan Joweff, Bulgarische Wochenschau v. 13.5.1941; Den Draht entlang, dt. v. Mischa Matliev - Jordan Jovkov. Im Gasthof zu Antimovo. Berlin 1941, 105-112; Die weiße Schwalbe, dt. v. Otto Müller-Neudorf - (Hg.) Otto Müller-Neudorf. Kommt er? u.a. bulgarische Erzählungen., Leipzig 1944, 138-145; Die weiße Schwalbe, dt. v. Hartmut Herboth - (Hg.) Norbert Randow. Bulgarische Erzähler, Berlin 1961, 383-389; Die weiße Schwalbe, dt. v. Lotte Markova - Bulgarische Erzählungen, Sofia 1960, 79-84

[2] Auf der Schlüsselblumenwiese, dt. v. Emma Duscha, Bulgarienwart, 1933, 8, 14-16 u. 9, 13; Auf der Schlüsselblumenlichtung, dt. v. Herbert W. Duda, Bulgarienwart, 3, 14-16; Auf der Schlüsselblumenwiese, dt. v. Rosemarie Englmann - Stimmen der Völker. Meisternovellen der Weltliteratur. Jordan Jovkov, München 1947, H. 5, 151-158; Auf der Primelwiese, dt. v. Zivka Dragnewa - Jordan Jowkov. Balkanlegenden. Berlin 1959, 225-242; Die Schlüsselblumenlichtung, dt. v. Hartmut Herboth - (Hg.) Norbert Randow. Bulgarische Erzähler. Berlin 1961, 399-409

[3] Schibil, dt. v. Th.P., Bulgarisches Tageblatt v. 30.4., 3., 5. u. 6.5.1931, Sofia; dt. v. Zivka Dragnewa - (Hg.) Z. Dragnewa. Neue bulgarische Erzähler, München 1936, 1-16, überarbeitet in: Jordan Jowkov, Balkanlegenden, Berlin 1959, 225-242; dt. v. Gustav Heinse, Bulgarienwart, 1940, 12, 10-13; dt. (aus dem Russischen!) v. Ellen Walden, Illustrierte Rundschau, Berlin 1947, 10, 12-13

[4] Walkadin redet mit Gott, dt. v. Z. Dragnewa - Neue bulgarische Erzähler, München 1936, 38-53; Walkadin spricht mit Gott, dt.v. J. Nikolova, Getreue Eckart, Berlin 1940 / 41, 161-164; Walkadin redet mit Gott, dt. v. Borislav Svrakov - Jordan Jovkov. Bulgarische Geschichten, Basel 1952, 9-17; Wylkadin redet mit Gott, dt. v. Hartmut Herboth - Jordan Jowkow. Ein Frauenherz, Marburg an der Lahn 1999, 83-90

[5] Vater und Sohn, dt. v. M. Mirkoviè - (Hg.) Iwan Parlapanoff. Jubiläums-Almanach Königreich Bulgarien, Leipzig 1928, 255-256 u. 353-356; dt. v. Gustav Heinse, Bulgarienwart, 1941, 7 / 8, 11-13 u. 19; dt. v. Mischa Matliev - Jordan Jovkov. Im Gasthof zu Antimovo, Berlin 1941, 28-37; dt. v. Otto Müller-Neudorf - Kommt er ? u.a. bulgarische Erzählungen. Berlin 1944, 121-130

[6] Das Lied der Räder, dt. v. Theodor Blank, Neuer Merkur, 1925, 959-971; dt. v. Rosemarie Englmann - Stimmen der Völker...Jordan Jovkov, München 1947, 166-174; dt. v. Käthe Papasova - Jordan Jovkov, Ausgewählte Erzählungen, Sofia 1965, 225-237

[7] Die Sünde des Iwan Belin, dt. v. Theodor Blank, Auslandspost, 1925, 14, 5-6, 15, 6-7; Die Sünde des Ivan Belin, dt. v. Mischa Matliev - Jordan Jovkov. Abende in der Herberge zu Antimovo, Berlin 1941, 140-156; dt. v. Käthe Papasova - Jordan Jovkov. Ausgewählte Erzählungen, Sofia 1965, 19-31

[8] Boschura, dt. v. Emma Duscha, Bulgarienwart, 1935, 2, 5-7 u. 3, 10-12; dt. v. Zivka Dragnewa - Jordan Jowkov. Balkanlegenden, Berlin 1959, 73-94; dt. v. Rosemarie Englmann - Stimmen der Völker...Jordan Jovkov, München 1947, 166-174

[9] Der Landstreicher; dt. v. H. Niehwöhner, Bulgarienwart, 1935, 11, 12-14; Der Stromer, dt. v. Lotte Markova - Jordan Jovkov. Ausgewählte Erzählungen, Sofia 1965;

Der Vaganbund, dt. v. Hartmut Herboth - Jordan Jowkow. Ein Frauenherz u.a. Erzählungen, Marburg an der Lahn, 1999, 21-26

[10] Frauenherz, dt. v. Zivka Dragnewa, Europäische Literatur, 1943, 8, 7-9; Ein Frauenherz, dt. v. Hartmut Herboth - (Hg.) Norbert Randow. Bulgarische Erzähler. Berlin, 1961, 391-398, überarbeitet in - Jordan Jowkow. Ein Frauenherz u.a. Erzählungen, Marburg an der Lahn 1999, 50-56; Frauenherz, dt. v. Käthe Papasova - Jordan Jovkov. Ausgewählte Erzählungen, Sofia, 1965, 52-58

[11] Jordan Jowkov. Das Gut an der Grenze. Dt. v. Nikola Koleff, Leipzig, 1939 (1940, 1943). Schriftenreihe der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft e.V. Band I

[12] Jordan Jovkov. Der Schnitter. Eine Erzählung aus der Dobrudscha. Dt. v. Gerhard Gesemann. München, 1941 (1942)

[13] Jordan Jowkov. Die Erde ruft. Eine Erzählung aus dem Balkankrieg 1912/13. Dt. v. Ganka Naidenowa, B. Blagoewa u. K. Seeliger. Breslau, 1943

[14] Jordan Jovkov. Im Gasthof zu Antimovo. Geschichten aus der Dobrudža. Dt. v. Mischa Matliev, Berlin, 1941

[15] Jordan Jowkov. Balkanlegenden. Dt. v. Živka Dragnewa, Berlin 1959; Jordan Jowkow. Balkanlegenden. Mit einem Nachwort von Wolfgang Köppe. Leipzig, 1965, RUB 238

[16] Jordan Jowkow. Ein Frauenherz u.a. Erzählungen. Bulgarische Bibliothek - begründet von Gustav Weigand. Neue Folge, Band V. Biblion Verlag, Marburg an der Lahn, 1999

[17] Ср. Kyrill Haralampieff. Otto Müller-Neudorf. Sein Wirken für Bulgarien. B: 1300 Jahre Bulgarien. Studien zum I.Internationalen Bulgaristenkongreß, Sofia 1981, Band II. Südost-Europa-Studien Band 301; Bulgarische Sammlung Band 3, 4-14

[18] Ср. В. ПОЛЯНОВ. Срещи по дългия път. С., 1984, с. 70

[19] Ср. бележките 6 и 7

[20] Теодор Бланк. Гриминската врата. Роман от Паула Грогер. – Златорог, X, 198. 7. с. 326

[21] Ср. Дитмар Ендлер. Теодор Бланк (1901-1942). Из историята на немско-българските културни взаимоотношения. – Литературна мисъл, 1995-96, 2, 178; Dietmar Endler.Theodor Blank - ein übersetzer bulgarischer Prosa. B: Kritische Fragen an die Tradition, hsg. von Marion Marquardt , Stuttgart, 1997. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 340

[22] Der Neue Merkur, 1928, 8, 959

[23] Ср. бележка 1

[24] Нови български разкази на немски. – Златорог, 1930, с. 235-236

[25] Europäische Literatur, 1943, 10, 4

[26] И. РАДОСЛАВОВ. История на българската литература, С., 1935, с. 255

[27] Г. КОНСТАНТИНОВ. История на българската литература, част II. С., 1942/43, с. 303

[28] Ср. В. ТРАЙКОВ. Българска художествена литература на чужди езици. С., 1964

[29] Europäische Literatur, 1943, 10, 4

[30] Die Literatur. Stuttgart. 42 (1939), 2, 69

[31] На това обстоятелство обръща внимание Жана Николова, Jordan Jowkoff und die bulgarische Literatur, Bulgarienwart, 1936, 1, 10

[32] Ср. С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков, С.,1960, с. 72– 74

[33] Ср. А. ДАЛЧЕВ. Съчинения в два тома. Т. 2, С., 1984, с. 9-10

[34] Ср. бележка 12

[35] Kommt er ? u.a. bulgarische Erzählungen. übertragen von Otto Müller-Neudorf, Leipzig, 1944. Schriftenreihe der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft, Band 2

[36] Вж. бележка 11

[37] Ср. бележка 11, с. 276-277

[38] Ср. бележка 14

[39] Die schönsten Erzählungen der Welt. Hausschatz unvergänglicher Prosa. Mit einem Geleitwort von Thomas Mann. Wien, München, Basel, 1955, 543-551

[40] Mitteilungen der deutschen Akademie für wissenschaftliche Erforschung und Pflege des Volkstums, 1935, 458-462

[41] Neue bulgarische Erzähler. Berechtigte Übersetzung Dr. Ziwka Dragnewa, München, 1936

[42] Bulgarien. Erzähler der Gegenwart. Berechtigte Übersetzung Dr. Ziwka Dragnewa, Stuttgart, 1941

[43] Пак там, 17

[44] Ср. бележка 14, с. 122

[45] Пак там

[46] Ср. Bulgarienwart, 1937, 8, 7

[47] Bulgarienwart, 1940, 12, 10

[48] Illustrierte Rundschau, Berlin, год. II, май 1947, 10 (24), 12-13

[49] Stimmen der Völker. Meisternovellen der Weltliteratur. Bulgarien. Jordan Jovkov. 1947, Heft 5, 141-176. Übersetzung von Rosemarie Englmann, Nachwort von Dr. Josef Hahn

[50] Jordan Jovkov. Bulgarische Geschichten. Ins Deutsche übertragen von Borislav Svrakov. Gute Schriften. Basel, 1952

[51] Ср. бележка 15

[52] Например разказът *Шибил* се включва и в антологията *Bulgarien erzählt*, Berlin, 1959, издадена от Любомир Огнянов и Хорст Гьорш

[53] Jordan Jowkov. Ausgewählte Erzählungen. Sofia Press, 1971

[54] Rolf Recknagel. Kleines Land mit groþer Literatur. Die Nation. Berlin. 10 (1960), 10, 783

[55] Eberhard Hilscher. Bulgarische Volksdichtung. Jordan Jowkov. Balkanlegenden. Neues Deutschland, 4.4.1959, Beilage Kunst und Literatur.

[56] Jordan Jowkow. Balkanlegenden. Leipzig, 148

[57] Bulgarische Erzähler. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Norbert Randow. Berlin, 1961

[58] Ср. бележка 16

[59] Пак там, с. 145-149

Пирин Бояджиев

Й. ЙОВКОВ И РУМЪНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В борбата за съществуване след националната катастрофа Йовков, който единадесет години е бил учител в Добруджа, вече под чужда власт, и е изявен писател, автор на два тома военни разкази и на повестта „Жетварят", приема с радост предложения му пост в легацията ни в Букурещ „сътрудник по печата". Това не означава, че е бил „аташе", служебното му положение е оформено като „драгоман" (преводач). Йовков е знаел румънски, колкото е можел да знае един южнодобруджанец до 1913 г. Ползвал е румъно-българския речник на учителя в Констанца А. Марчинков и българо-румънския речник на Замфир Арборе, който е знаел повече руски, отколкото български, и е бил преподавател по славянски езици във Военната академия в Букурещ.[1]

Преди да замине в Букурещ, един северодобруджанец, следвал в Букурещ, протоиерей Петър Камбуров, преместил се във Варна, му дава известна информация за съвременната румънска литература, която повече се е отнасяла за румънската литература от края на XIX век. Посочените от него имена действително са добри румънски белетристи: Дуилиу Замфиреску (1858-1922), Михаил Садовяну (1880-1951), Йон Агърбичану (1882-1962), Николяе Гане (1888-1916); после поетите Октавиан Гога (1881-1938)... Протоиерят е изброил незначителните Октавиан Тъзлъану, Н. Дунъряну, но е изтъкнал големите поети с държавни пенсии Александру Влахуца (1858-1919) и Джордже Кошбук (1866-1918). Изрежда му големите румънски книгоиздателства. Препоръчва му големите румънски списания, провинциалните – „Рамури" (1905-1947) от Крайова и „Виаца ромъняска" (1906-1916, 1920-1940), излизащо до 1930 в Яш.[2]

В своя компетентен преглед на румънската литература между двете световни войни Иван Сарандев[3] представя борбата между традиционализма, защитаван от народническото, почти социалдемократическо списание „Виаца ромъняска" (Румънски живот) на Константин Стере (1865-1936) и Гарабед Ибръиляну (1871-1936) от Яш, после Букурещ, и „Гъндиря" (1921-1922 в Клуж, от 1922 до 1923-1944, Букурещ), с главен редактор отначало Чезар Петреску, а от 1928 Никифор Крайник, който превръща списанието в борческо православно. Това са списанията от едната страна на барикадата, от другата са списанията на авангардизма, парнасианизма и символизма „Сбуръторуалитерар" (1919-1922,1926-1927), редактирано от Еуджен Ловинеску (1882-1943), както и „Контемпоранул" (1922-1932) на Йон Виня (1895-1964)[4]. Но трябва да имаме предвид и стоящите съвсем далеч от идейните борби в полето на литературата неутрални литературни седмичници, издавани от големите ежедневници в Букурещ и преди всичко „Адевърул литерар ши артистик (1920-1939). И най-вероятно е Йовков да е чел преди всичко този популярен вестник, продаван навсякъде,

Водачи в литературния живот през 1922-1923 г. са му били и добришките студенти в Букурещ – по право Христо П. Капитанов (през 1922-24 г.) и студентът по изобразително изкуство Атанас Павлов Попов.[5]

Деспина Йовкова е разчитала да бъде назначена учителка в Българското частно училище в Букурещ. Но то се открива късно за новата 1920-21 г. По време на

войната то било закрепнало, достигнало се е до пълна прогимназия. Но веднага след капитулацията на България в началото на 1919 г. то бива закрито от румънските власти. Едва към края на 1920 г. се дава разрешение от румънското Министерство на образованието то да бъде отново открито.[6] То изкарва учебната 1920-1921 г. с 81 ученика в четири отделения и един прогимназиален клас. Директор бил свещеник Никодим Трифонов. За новата 1921-1922 учебна година учители са: директорът свещ. Атанас Маджаров (със заплата 605 лева), учителката Мара Маркова (със заплата 580 лева), Надежда Железова (430), Марта Шопова (380), Деспина Йовкова (320) и учителят Георги Попов (360 лева). По традиция от 1870 г. учителите имали право на безплатна квартира, по на една стая на партера или на етажа на сградата от „Кал-Кълърашилор", имали право и на един кубически метър дърва за отопление. Деспина Йовкова предпочела да преподава в първо отделение, понеже била дълго време прекъснала учителстването. След една година е съкратена по закона за съпружеските двойки. Преподавала по „Буквара" на Т. Влайков. Познавала е „Практиката ни през първата учебна година" от Васил Манов и Иван Кръстев. Това са учебни методически ръководства за отделенията, съставени от учители в Педагогическото училище в Силистра. Иван Кръстев е бил образцов начален учител. После специализирал педагогика в Йена и станал преподавател по немски език в Педагогическото училище в Силистра до 1919 г. След това бил учител в Цариград и в София. От 1923 до 1935 е бил инспектор при Министерството на външните работи и изповеданията за българските училища в Румъния. Седалището му е било в Букурещ в Царската легация[7]. Синът му е инженер доктор Кръстьо Кръстев, голям физик, автор на т. нар. „ефект Кръстев" в балистиката. През 1923-1924 г. семейството на Иван Кръстев делело със семейството на Йовков един апартамент по улица „Франзелари". След това Иван Кръстев си намира по-удобна квартира.[8]

Студентът по право от Добрич (учил през 1923-1924) в Букурещ Христо П. Капитанов е познавал Й. Йовков, посещавал го е често и го е представил на публициста Георги М. Иванов, българин от Бесарабия. Още от 1906 г. той се проявява като публицист на руски и на румънски език. След войната се е установил в Букурещ. Станал е един от сътрудниците, член на групировката около литературното списание „Гъндиря" (Мисъл). Бил е сътрудник на списание „Хиена" на в. „Кувънтул", на списание „Ромъния литерара", редактирано от Ливиу Ребряну. Писал е стихове, статии, есета, в които е представял руските философи, славянофилството, Аксаков, Соловьов. Писал е много антисъветски статии.[9] Познавал е българската литература, печатал е статии за Пенчо Славейков, за Яворов. Сътрудничил и в румъно-българското литературно списание „Ко асто де арджинт" (Сребрист бряг), излизало през 1927-1928 г. в Балчик.[10] След 1944 г. превежда от руски книги от румънски бесарабски писатели, обнародвали романи на руски език (Леон Донич).

Той е завел Й. Йовков в редакцията на сп. „Гъндиря" при създателя и редактора на списанието, романиста Чезар Петреску (1892-1961). Той цял живот е бил журналист и феноменално плодовит романист. Започнал е с разкази, печатани в книгите „Писма на един парик", 1923, и „Пътят с тополи", 1924. Написал е повече от 30 романа, считани, че представляват летопис на XX век. Най-хубавият му роман е „Затъмнение", драмата на един способен млад интелектуалец през войната от 1914-1918[11]. Запознали са се с Йовков, но не поддържали връзки.

В писмо до Владимир Василев Йовков съобщава, че се бил запознал с един инспектор от Министерството на изкуствата.[11] Главен инспектор е бил дълги години поетът Йон Минулеску. Но става дума за инспектор, после в Кралските фон-

дации, Еманоил Букуца, псевдоним на Еманоил Попеску (1887-1946). Учил е в Букурещ и в Берлин. Той е поет, белетрист, есеист, краевед, етнограф. Като секретар на румънския ПЕН клуб е пътувал много и е участвал в конгресите му през 1927-1933 г. Автор е на изследването „Румънците между Дунав и Тимок". Жена му е от Видинско. Знаел е български. Превежда от български правилниците на народните читалища.[12] Жена му превежда драмата „Кошмар" от Димитър Шишманов, поставена в Чернауц от Виктор Йон Попа. Като директор на „Култура на народа" при Кралските фондации, той е редактирал години наред списание „Житни зърна", където през 1932 г. обнародва „Вечери в Антимовския хан", преведени от аташето по печата в София Вангел Хрисику, излязла и в отделна книга с илюстрации от Г. Теодореску Сион. Издал е между другото четири тома с есета и репортажи под надслов „Камъни за брод". Печатал е в списание „Сребрист бряг" вълнуващ спомен за Иван Шишманов по случай смъртта му. Печатал е и хубава статия за Дора Габе, с която са били в добри връзки на конгресите на ПЕН, но и поспорвали по въпросите за съдбата на българите под румънска власт.[13] Срещал се е с Йовков, но не са станали приятели. Еманоил Букуца е поет на самотните радости. Разказите му са пълни с етнографски наблюдения. Статиите му са по повод на разни културни събития, по въпросите на европейското културно сътрудничество, особено за сътрудничеството на балканските народи, но малко са статиите му по българските въпроси. Влюбен е в Добруджа, печатал е прекрасна луксозно издадена книга за Балчик. Становището му е, че Румъния е в Добруджа в името на гигантско културно строителство. Писал е дълъг послеслов за Йовков в издадения от него превод на „Вечери в Антимовския хан", но не го е включил в книгата си „Камъни за брод".

Йовков се е познавал и се е сприятелил с големия румънски писател Виктор Ефтимиу (поет, белетрист, драматург) от български произход по майка (от село Бобощица в Албания, проучено от френския славист Андре Мазон). След смъртта на Йовков Ефтимиу пише, със съжаление, че го прави много късно, рецензия за постановката на „Боряна" в София. Не се знае кога са се запознали, колко пъти са се срещали, но са се сближили и сприятелили като двама писатели и драматурзи от български произход. Виктор Ефтимиу (1889-1972) е много плодовит поет, издал десетина сбирки, около 1000 сонета, около петдесет драми и комедии, групирани в много цикли, един от тях балкански, в които влиза и драмата в стихове „Теокрис" за покръстването на българите. Писал е в сборника очерци „Погледи през вековете" статии за българската история, особено една документална статия със спомени на дядо му, свещеник на гръцки в Бобощица, превел на тамошното славянско наречие от Евангелието откъслеци, които четял в черква с разрешението на митрополита от Корча, за да бъде разбран от сънародниците си. Дядо му си спомня и за горенето от гръцките владици на всички славянски ръкописни книги, намерени в черквите и в манастирите от епархията му. Случайните им срещи са на двама големи творци; говорели са на български, защото Виктор Ефтимиу е помнел своя матерен език от детинството си, писал е статия за Йовков, пял е пред Андре Мазон българските песни, които е пял в детинство. Писал е статия за Йовков след смъртта му. Виктор Ефтимиу е споделял и писал много спомени. Участва през 1937 г. в Букурещ в една предадена по радиото българска вечер.[14]

Според спомените на Атанас Павлов, той е запознал Йовков през 1923 г. с младия румънски драматург Виктор Йон Попа.[15] Виктор Йон Попа (1895-1946) е белетрист, драматург, режисьор, директор на театър. Автор е на „Кошута" (1923), „Таке, Янке и Кадър" (1924). Бил е директор на театъра в Чернъуц, където през

1931 г. бива представена драмата „Кошмар“ на Димитър Шишманов, преведена от съпругата на Букуца. Друга негова пиеса е „Мушкатото от прозореца“ (1928). Той е една от значителните фигури в румънския театър между двете световни войни.[16]

Тези са румънските писатели, с които Йовков е имал със сигурност някои срещи или пък е поддържал известни връзки.

През тези седем години, прекарани в нищета в Букурещ, той се е интересувал и е опознал румънската литература, румънския театър. Завърнал се в България, той понякога се е обръщал към румънската литература и е печатал във в. „Зора“ две свои статии за румънския театър, общи впечатления за румънската литература, както и преведени от него някои разкази от големи румънски писатели. Румънската изследователка на румъно-българските литературни отношения, преподавателка по българска литература във Факултета по славянски филологии в Букурещ, Лаура Баз-Фотиаде е посветила две статии на връзките на Йовков с румънската литература.[17] Спира се и на преведените от Йовков разкази, публикувани във в.“Зора“. Това са разказите: „Непознатото“ от Михаил Садовяну, в. „Зора“ от 8. VIII.1937; „Завръщането на героя“ и „Сметка“ от Чезар Петреску, в. „Зора“ от 11.VII.1937; „Горкият Трик“ и „Никушор“ от Йон Ал. Брътеску-Войнещ, в. „Зора“, 231, 1938; „Между две изненади“, „Урок“, „На зъболекар“, „Профилактика“ от Георге Бръеску, обнародвани във в. „Зора“ от 8.IX, 18.VII, 27.IX.1937г.[18]

Разказът на Садовяну в превода на Йовков се нарича „Непознатото“. Преведен е и през 1907 г. на български от А. Аврамов, но със заглавие „Непознатият“.[18] На български заглавието може да се преведе и така, и така. Но Йовков е разбрал смисъла на разказа и го е превел правилно. Не е разбрал смисъла му и един румънски литературен историк.[19] Според него „Непознатият“ е бил самият герой, докато според Йовков за героя „непознато нещо“ е останало за цял живот любовното опиянение и всеотдайност. Героят, Манолаке Боуряну, остарял самотен болярин, се изповядва преди смъртта си. Целият му живот е преминал в пиянство и разврат. Някога обичал едно момиче, но го изоставил и си пропилял живота, без да е вкусил „непознатото“ вълшебство на любовта. В своята обяснителна бележка Йовков сочи голямата дарба на повествователя Садовяну. Спира се на романите му „По Сирет идваше една воденица“ и „Зодия на рака или князуването на Дука Воевод“. Не споменава нищо за „Анкуциния хан“, излязла в Букурещ, когато Йовков вече е напуснал Румъния. Физически със Садовяну не са се срещали. А са били действително двама сродни по дух творци на словото.

Михаил Садовяну (1880-1961) е гигантът, най-великият румънски белетрист, автор на около 60 сборници с разкази, повести и романи, тръгнал от почти натуралистично народничество и стигнал до възвисяване, до мистично сливане с природата и с баладичното минало на родината си. Обикнал е Добруджа като Йовков, след планините. Не е разбрал българите, но е обикнал казаците в делтата на Дунава.[20]

Йон Александру Брътеску-Войнещ (1868-1946) е завършил право и станал съдия. Написал е романа „Из света на справедливостта“, избиран е бил депутат от името на Либералната партия. С малки прекъсвания е депутат от 1907 до 1940, а от 1914 до 1940 е главен секретар на Камарата на депутатите. Печатал е само в списание „Литературни беседи“. Майстор е на късия разказ. Голям хуманист, той намира душевната изисканост, добротата дори в най-незначителните същества. Изпълнен е със състрадание, с умиление, преклонение пред мъките на унижените и онеправданите. И. Йовков е имал вероятно книгата му „Тъмнина и светлина“

и е превел два малки покъртителни разказа, истински шедьоври, за непригодността, за отчуждението на човека, който не е можал да разбере нуждите на едно бедно дете, което иска поне през прозореца да види Коледното тържество в дома на един богаташ, или нито пък съобразителността, предаността на едно ловно куче, когато са на лов на бекаси, и господарят му го набива. И в двата случая възрастният ловец си дава сметка за несъобразителността си, за грубостта и бездушието си и изпитва болезнено чувство за вина.[19]

Йовков е имал в скромната си библиотека и книжката „Весели скици" на Георге Бръеску (1871-1949) от библиотека „Диминяца". Той е автор преди всичко на кратки разкази из живота в казармата. Бил е майор. Членувал е в кръжока на критика Еуджен Ловинеску, който го надценява и го поставя над Йон Лука Караджале, защото в разказите на Бръеску нямало никаква иронична намеса на автора. Смехът идва непринудено, от ситуацията и думите на персонажите[21].

Йовков е имал време и възможност да следи румънската литература в Букурещ. Единствен, който е правел това сред легационните чиновници в Букурещ, е бил Йордан Стратиев. Но и той тогава още се е ориентирал. Имал е повече време и възможности. Йовков все пак е познавал големите имена, знаел е най-добрите творби на Михаил Садовяну и Брътеску-Войнещ. Задачата му е била друга, а не толкова да запознае българския читател с постиженията на румънските си събратя по перо.

Заедно с Атанас Павлов Йовков е гледал на сцената на Народния театър драмата на Йон Лука Караджале (1852-1912) „Напаст", една трагедия на дългоочакваното отмъщение. Йовков е познавал и комедиите на Йон Лука Караджале, както и разказите му. От неговия разказ „При хана на Манжолица" ще е взел идеята за магическата привлекателност на ханджийката и на хана, където всеки неволно, като магьосан се завръща. Превел е неслучайно ироническия му политически разказ „Борис Сарафов в Букурещ". Към края на 1900 г. един фанатизиран македонстващ четник убива в Букурещ председателя на съюза на куцовласите в Букурещ Щефан Михъйляну. Прокурорът Жан Т. Флореску изтръгва от него показания, че е действал като пратеник на Борис Сарафов. Настъпва голяма криза в българо-румънските отношения, описана от Иван Кършовски. Българофилите в Румъния (Б. П. Хасдеу, Замфир Апборе) пишат против българите. Румъния е готова да ни обяви война. Единствен Караджале иронизира това войнствено настроение в разказа „Борис Сарафов в Букурещ". А убиецът, който е бил голям патриот, избягал от затвора, за да отиде доброволец на фронта, когато започва Балканската война, бива предаден и е бил в затвора в Букурещ и през 1919 г., където го заварва и Тудор Аргези.[22]

Йовков е усетил могъществото на Ливиу Ребряну (1885-1944), възхищавал се е от неговите епични и дълбоко психологически романи „Йон" (1920) и „Гората на обесените" (1922). Първият е посветен на жаждата за земя, по-силна от любовта, вторият – на трагедията на румънците от Трансилвания, заставени да се бият в редовете на австро-унгарската армия против възделената си родина[23].

На с. 244 Иван Сарандев цитира мнението на големия румънски историк К. К. Джуреску за равнището на румънския театър, чиито големи представители се налагат и в Париж като звезди на френския театър: Мариоара Вентура, Елвира Попеску, Алис Коча, Йонел.

Йовков ги е гледал на румънска сцена. Той вече се е увлякъл по драматичното изкуство и е научил много за него, като е гледал представленията на „Народния театър" в Букурещ. А те са били винаги на високо ниво. Знае се, че е гледал „Напаст". Обичал е и мюзикхолния театър на големия комик Константин Тънасе

и е посещавал неговия театър на открито в центъра на Букурещ, наречен „Майски бръмбар", защото имал такава форма. В неговите високо издържани и като съдържание, и като изпълнение скечове персонажи били най-нашумелите политици, които били доволни, когато шеговито и майсторски бивали окарикатурени на сцената.

Любимите румънски писатели според Йордан Стратиев са били превежданите от него Караджале, Садовяну и Брътеску-Войнещ, както и Лилвиу Ребряну и Йон Крянга. В статиите си за румънския театър Йовков изрежда имената на писателите Гога, Пилат, Агърбичану, Минулеску, Чиприан, В. Ефтимиу, Н. Йорга, М. Сорбул, Катон Теодориан, Мирча Ръдулеску, Клаудиа Милиан, И. Ал. Валжан, Б. Делавранча, Х. Лека. Йон Агърбичану (1882-1962) не е писал драми, а само белетристика. Октавиан Гога (1881-1937), Йон Пилат (1891-1945), Йон Минулеску (1881-1944), Клаудиа Милиан (1861-1927) са преди всичко поети, нямат свое място в румънския театър. Големите имена там са Виктор Ефтимиу, за когото говорихме, Николае Йорга (1871-1940), който е гениален историк, публицист, но любител и като поет, и като драматург. Всяка година Народният театър е представял пред празен салон по една негова пиеса. Сред големите драматурзи, поне по плодовитост, е бил на времето си Хараламбие Лека (1873-1920), години наред ръководител на държавни театри, автор на много пиеси. Една от тях, „Песове", е била преведена и на български, представена в София в Народния театър през 1909 г. и остро критикувана. Михаил Сорбул (1885-1966) е автор на няколко нашумели драми. Най-забележителната, преведена и играна на български в Силистра, е „Червената страст". С ролята на Теофана, „една нова Медея", Елвира Попеску е завладяла Париж. Барбу Делавранча (1856-1918) е класикът на историческата драма със своята трилогия „Залез слънце", „Вихърът", „Денница" (1909-1910). А Камил Петреску (1884-1957), чиято пиеса „Силни души" Йовков е гледал, е голям романист, майстор на психологическия роман, поет експресионист, драматург на силните характери – автор на „Дантон", философ, докторската му дисертация е „Естетиката на театъра". Голям журналист, той е бил редактор на едно престижно букурещко списание – „Списание на кралските фондации".

Значителна фигура в историята на румънския театър е артистът Георге Чиприан (1883-1968). Гледал съм го във внушителната роля на Макбет. Напразно Тудор Аргези го е критикувал, че е обрал първия румънски писател сюрреалист Урмуз (1883-1923) с комедията „Човекът с крантата" от 1927 г. Йовков можел да я види, а тя шествала из цяла Европа, представяна е и в Силистра през 1937 г. в български превод. Наивният, настойчив и замечтан архивар Кирика става символ на човек, който може да постигне своята мечта даже като изпада в комични ситуации. Друга комедия на абсурда от Г. Чиприан е „Патешка глава" от 1940 г.

Йовков е ценял високо хубавия език на Йон Крянга (1839-1889), здравеняк, селяк, разпопен семинарист, селски даскал, голям педагог, но и същевременно голям разказвач на приказки. У него фантастичното става реално, реалното – фантастично. Един закъснял народен разказвач на приказки, които сам съчинява. А „Спомените му от детинство", за неговите щуротии и патила са истински шедьовър на автентичен фолклор.

Преди да замине на лечение в Пловдив, Йовков оставил в редакцията на „Зора" свои преводи от румънски. Те са верни, точни, няма погрешно разбиране на текста. Но не е познавал така добре румънската литература, та да му повлияе в някаква степен. Със Садовяну те са били преди всичко две сродни по дух души.

По редица битови, финансови, пък и психологически причини Йовков не е

можал да стане добър приятел с някои румънски писатели. С Виктор Ефтимиу е можел да задълбочи връзките. Все пак е успял да се свърже и с някои румънски писатели. И това се е отразило благоприятно върху неговото самочувствие. Не е достигнал до кореспонденция с никого. Но факт е, че в Букурещ, до известна степен и под въздействието на румънската литература, той започва да търси сюжетите си и в легендите, във фолклора. Пример му е дал Садовяну с разказите си. Виктор Ефтимиу – с драматизирането на фолклорни мотиви.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] В. ХРИСТУ. Замфир Арборе за българските революционери. С.,1947.

[2] Д. МИНЕВ. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 172.

[3] И. САРАНДЕВ. Йордан Йовков. Жизнен и творчески път. С., 1986, с. 235-277.

[4] Й. ДАЧЕВ. Срещи и познанства в Букурещ. – В: Поглед в Йовковия свят. Добрич, 1986, с. 296-310.

[5] Пак там, с. 207-209.

[6] М. ЛЮЛЮШЕВ. Българската просвета в Букурещ. С., 1989, 40-41

[7] П. БОЯДЖИЕВ. Иван Кръстев – Спектър, Силистра № 102, 31.V.1999.

[8] Д. МИНЕВ. Цит. съч., с. 184-185.

[9] П. БОЯДЖИЕВ. Професор доктор Кръстьо Кръстев – Спектър, Силистра, № 98, 25. V. 1999.

[10] Z. ORNEA. Tradiţionalism şi modernitate in deceniul al treilea. Bucureşti,1980. p.118, 119, 130, 131, 153, 174, 180, 282, L. Predescu, Enciclopedia „Cugetarea", Bucureşti, 1940.

[11] П. БОЯДЖИЕВ. Едно румъно-българско литературно списание от 1927 година. – Спектър, Силистра, № 158, 16.VIII.2000.

[12] E. BUCUŢA, Legi şi regulamente asupr bibliotecilor populare dm Cehoslovacia si Bulgaria. – Politica culturii, 1931, p. 525-540.

[13] С. ГЕОРГИЕВА. Дора Габе в защита на Южна Добруджа. – в. Силистренска трибуна, № 97, 11.XII.1991.

[14] Й. ДАЧЕВ. Цит. съч., с. 208

[15] П. БОЯДЖИЕВ. Виктор Ефтимиу и българите. – В: Майски литературни четения. Силистра, 1998, с. 47-51.

[16] Й. ДАЧЕВ. Цит. съч., с. 208.

[17] D. PĂCURARIU. Dicţionar de literatură română. Bucureşti, 1979., p. 308-309.

[18] L. BAZ – FOTIADE. Locul lui Jordan Jovcov in relaţiile literare romano-bulgare in secolul al XX-lea. – Studii de literatura universală. III, 1962, Bucureşti, 1961; L. Baz-Fotiade, Jordan Jovkov et Mihail Sadoveanu. – Etudes Balkaniques. VI. 1970, 2, p. 57-73.

[19] И. САРАНДЕВ. Цит. съч., с. 273.

[20] D. CARACOSTEA. Poetue Brătescu-Voineşti, Bucureşti, 1992, p. 107-111.

[21] E. SIUPIUR. Relatii literare româno-bulgare în perioda 1878-1918, Bucureşti, 1980. p. 101.

[22] E. LOVINESCU. Istoria literarurii române contemporane, IV. Evoluţia prozei literare. Bucureşti, 1928, p. 309-328.

[23] П. БОЯДЖИЕВ. Убиецът на Щефан Михъйляну. – Спектър, Силистра, № 8, 4.1.1999.

[24] Al. PIRU. Liviu Rebreanu. Bucureşti, 1965.

[25] И. САРАНДЕВ. Цит. съч., с. 273.

[26] El. SIUPIUR. Op. cit., p. 108-109.

Джорджета Болд
Букурещ, Румъния

„ВЕЧЕРИ В АНТИМОВСКИЯ ХАН“ – ПЪРВАТА ЙОВКОВА КНИГА В ПРЕВОД НА РУМЪНСКИ

Й. Йовков е живял в Румъния почти седем години и през този период, освен че се е занимавал с текущите си служебни задължения като легационен чиновник, той успява да усвои до такава степен румънския език, че чете в оригинал и превежда на български творби от румънски писатели. Връщайки се в София, популяризира румънската литература чрез сполучливи преводи, придружени от съдържателни бележки. Едва ли има друг български писател, направил толкова много за популяризирането на румънското художествено слово в България. Разбира се, превеждал е произведенията на онези румънски писатели, които чувства по-близко до своите литературни предпочитания: Михаил Садовяну, Чезар Петреску, Йон Александру Брътеску-Войнещ, Георге Бръеску и др. И като че ли Михаил Садовяну най-много му е допаднал.

Когато се преценяват качествата на един преводач, в оценката задължително трябва да присъства способността му да избере от текущия литературен живот онова, което е доказало вече своите достойнства и е получило обществено признание. Но това не е достатъчно: значително по-трудно е да се предугадят дарбите на автори, които са в началото на своя творчески път и медиаторът между двете литератури да поеме риска и да ги представи на своите читатели. Без съмнение преводачът Йовков принадлежи към тази втора категория. Очевидно твърдението на Й. Стратиев, че той познава основно румънските писатели, е решаващо в случая. При това познанията му не са хронологически ограничени – освен съвременните писатели като Ливиу Ребряну, Ч. Петреску и М. Садовяну, цени Йон Крянга и Й. Л. Караджале.

В Румъния творчеството и личността на българския писател Й. Йовков са популяризирани от Емануил Букуца в неговото списание „Житни зърна“. През 1930 г. „Boabe de grâu“ – едно широко разпространено списание, което откриваме в дома на всеки румънски интелектуалец – публикува по инициатива на Букуца няколко разказа от книгата „Вечери в Антимовския хан“. Те са съпроводени от кратки биографични бележки и оценки. В тях авторът ни информира, че Йовков знае румънски и чете много румънска литература, най-вече от Садовяну. Така започват да се явяват по страниците на споменатото списание разказите от „Вечери в Антимовския хан“. Те са илюстрирани от големия румънски художник Йон Теодореску Сион. Преводът е направен от Вангел Хрисику, по онова време аташе по печата в румънската легация в София.

Очевидно Букуца смята за съвсем недостатъчни своите кратки бележки, в които има и някои неточности, и затова се обръща към българския критик Владимир Василев, който на 11 октомври 1932 г. му изпраща статия за творчеството на Й. Йовков, която е публикувана веднага в списанието. По-късно я включва като послеслов към книгата, излязла през 1933 г. В началото критикът отбелязва, че след Вазов и Елин Пелин Йовков е третият майстор на българската художествена проза. И веднага след тази висока оценка пише: „Йовков е реалист – с иде-

алистическо отношение към живота. Народния бит той дава в живо, плътно наблюдение и в един рисунък извънредно пластичен. Неговият художествен свят е свързан преди всичко с мирния живот на народа. Любимите герои на Йовков са най-често млади и хубави, но същевременно мъжествени и сурови. По същия начин самият народ цени хубостта, младостта и силата. Твърде е трудно да се обгърне богатството от образи и картини, които Йовков рисува: семейни отношения, бедствия, болести, тежки грижи за изхранването, лични чувства и увлечения, понякога весели случки и шеги. Особено богата е галерията от женски образи. Йовков търси красотата не само у жената, но и във всичко, което заобикаля човека – природата, предметите, животните. Светът на неговите творби е населен с образи, озарени от красота, така както красотата блика от народните песни и приказки."[1]

Вл. Василев подчертава, че „Вечери в Антимовския хан" е творбата на Йовков, от която струи най-много мъдрост, и приветства избора на Вангел Хрисику като най-сполучлив. Така започва разпространението на Йовковото творчество в Румъния. Преводите, публикувани в списанието „Boabe de grâu", излизат през 1933 г. в отделна книга.

В. Хрисику най-често запазва от оригинала интонацията и смисловата яснота на изречението. И може би тъкмо затова той не само плътно се доближава до смисловата му специфика, но и съумява да я застави да звучи естествено и на румънски език.

Преводът се придържа плътно до оригинала, запазва последователността и точно изброява всички подробности. Преводачът вниква дълбоко в смисъла на отделната дума и в същото време е съхранил непокътнат цялостния художествен стил на писателя. А този стил не се поддава лесно на превод. В. Хрисику знае от какво да се откаже и какво да добави, за да бъде авторът добре представен на румънския читател. Най-често той запазва точно равновесието и хармонията на изречението, сбитостта на изразните средства. Авторовите идеи обличат изцяло новата дреха на езика, на който са преведени – нещо, което е особено трудно да се постигне.

Девет години по-късно, през 1942 г., в румънското списание „Gândirea" е публикуван разказът „Шибил", преведен от Валентин Григоре Келару.

През 1959 г. в една антология на българската литература, излязла в Букурещ в „Editura de stat pentru literatură şi artă", са включени два Йовкови разказа – „По жицата" и „Индже", преведени от Константин Велики и придружени от кратка биография на писателя.

През 1960 г. Атанас Господинов превежда Йовковата комедия „Милионерът". Преводът ѝ не е публикуван, но румънската публика се запознава с тази комедия от Радио Букурещ в рамките на радиопредаването „Театру ла микрофон". Комедията има успех, защото след това е излъчвана още няколко пъти.

През 1966 г. са преведени от К. Велики „Старопланински легенди". Книгата е отпечатана в 15 000 екземпляра и се изчерпва много бързо.

През 1970 г. издателство „Minerva" издава нова антология на българския класически разказ, в която са включени разказите „Индже", „Шибил" и „По жицата", преведени от К. Велики.

А през 1973 г. в Букурещ същото издателство „Minerva" публикува по-голямата част от разказите на Й. Йовков в превод на Мирча Попеску под заглавие „Inimă de femeie" („Женско сърце"). Томът от 443 страници започва със статия за живота и творчеството на писателя и съдържа 40 разказа.

Както е добре известно, мярката за популярност на един творец в дадена чуж-

да литература дават преводачите. От това как е преведен един автор зависи и съдбата на неговото творчество в съответната литература. Определено можем да кажем, че румънските преводачи, сред които има не само професионалисти, винаги са подхождали с чувство за отговорност към текста. Излезлите досега преводи говорят, че те познават задълбочено освен творчеството на Йовков и културно-историческата обстановка, в която той се формира и утвърждава не само като класик на българската художествена литература, но и като световен писател. В това именно откриваме тайната на неговата популярност в Румъния.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] I. IOVCOV. Nopți la Hanul din Antimovo. București, „Boabe de grâu",1933, c. 198

Владимир Янев

ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА КЛАСИКА
(Незавършеният роман на българската литературна наука с Й. Йовков)

Той е сред онези наши творци, чието интерпретиране представя нагледно движенията на българската литературоведска мисъл.

От първите отзиви за писателя почти до 60-те години, с някои редки изключения, тя е предимно на рецензентско или биографично-тематично равнище. Преобладаващият подход е преразказът с елементи на разсъждения, ако използваме дидактичната жанрова класификация. С това не подценяваме нито кратките бележки върху писателя на ранните тълкуватели като Михаил Арнаудов[1], Никола Атанасов, Боян Пенев, Владимир Василев[2], нито такива проблемни статии от 30-те години като „От пет години насам" на Владимир Василев или пък работите на Стефан Попвасилев „Йордан Йовков в светлината на критиката" и „Строеж на речта у Йордан Йовков" (образуващи ядрото на издадената през 1961 г. книга „Естетически проблеми в творчеството на Йовков"), както и писаното от Еманоил Попдимитров, Константин Гълъбов, Д. Б. Митов, Михаил Димитров, Георги Константинов, Петър Динеков, Георги Цанев, Славчо Николов, Любен Цветаров.

Сред тях е и студията на Николай Райнов във „Вечното в нашата литература" (1941). Заслужава си този портрет да бъде прочетен (включително и определението на Женда като „*развратна булка*"), и то не чрез мълчаливо установеното допускане, че авторът му е движен от агонални амбиции и цехова завист (защо иначе би включил Йовков в рубриката „Вечно"?!), а като концептуален отпор спрямо характерните интелектуално-стилови аберации на Йовковата проза от канона на символистичната школа и разбирания по райновски мистицизъм. Нещо подобно има и у Иван Радославов, който очевидно е подценил писателя в своята „Българска литература. 1880-1930".

Пак през 30-те – 40-те години излизат и отделни изследвания върху писателя: „Творческият път на Йордан Йовков" (1938) на Малчо Николов, „Йордан Йовков. Живот и творчество" (1939) на Цветан Минков, „Белетристи. А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков" (1939) на Д. Б. Митов. В последната книга интересно е прозрението, че писателят не само „*критикува*" войната и я „*отрича*", но е своего рода възхитен от нея. Чак до възхита – едва ли, макар че „Белият ескадрон" например (и това е отбелязано от Георги Бакалов като минус) звучи и като своеобразен химн – на динамиката, на красотата.

Има, има нещо омировско в отношението към войната у Йовков и едва ли при явното ѝ отрицание можем да изравним този писател с Людмил Стоянов и Константин Петканов, да кажем! Не би могло да е иначе – ако Йовков показваше следствията от войната като представителите на „изгубеното поколение", той би се отрекъл и от себе си, и от своите земляци[3]. Защото писателят отрича войната по особен начин. Тя не е просто и само социално зло. Тя е безостатъчно победеното зло. Поне в човешката душа.

И тук ще си позволя разрушаващо хронологията отклонение, свързано с наскоро защитения от Бистра Ганчева докторат на тема „Литература и национална

самооценка", където изследователката представя писателя като изразител на традицията – неуязвима спрямо най-екстремни и стресови ситуации. Именно поради силата на традицията войната не разломява Йовковите герои, не ги превръща в свои социални и психически поданици. За разлика от характерното за литературата на XX век – да си припомним освен споменатите Константин Петканов и Людмил Стоянов „Мъничък свят" на Георги Райчев, „Иван Кондарев" на Емилиян Станев; Ремарк, Барбюс, Хемингуей и пр. – Йовков представя голямото социално зло като безсилно да промени неговите „земляци". Войната не ги превръща в *„ненавистници"* (за тях говори с отвращение Салтиков-Шчедрин) и по този начин е бита в „свещените си основания" – злото не е в състояние да „мултиплицира" зло и значи е слабо, временно, отстранимо. Нали не е молепсало човешката душа?!

Така традиционната патриархална концепция, „проверена" във възможно най-неизгодни условия и устояла, надделяла, всъщност е фундаментална, нравствено базисна. Хуманистичната ѝ продължаемост е гарантирана! При това – не от автор, пребиваващ единствено в романтичен унес, неглижиращ съвременността. И тук е сърцевината на схващането на Бистра Ганчева, мотивирано чрез така наречения от нея *„трети тип повествователна позиция"* – на Йовковото *„лице, пленено от високите достойнства на патриархалната среда, но непринадлежащо към нея."* Тази *„странична перспектива"* е от особена откривателска ценност. Защото става въпрос не за уродлив консерватизъм, за безкрил традиционализъм, а за ценности – житейски, художествени , – които, без да са резултат и без да водят до радикални проекти, са по своему динамични и по своему развиващи се.

Но да се върнем все пак към хронологията и да прибавим към досега споменатите изследвания и „Йордан Йовков. Певецът на Добруджа" (1940) на Вичо Иванов. Подобен род издания имат най-вече приложно-описателен характер и заслужават внимание преди всичко с факта, че допринасят за „социализирането" на писателя като траен обект на литературознанието. Не стои така въпросът с наречения от самия Велчо Велчев *„литературно-естетичен опит"* в книгата му „Йордан Йовков. Старопланински легенди" (1939). Тук изследователят излиза от тематично-идейната насоченост на разказите в сборника, за да открие гнезда с *„по-голямо или по-малко сходство в идейната задача или в средищния образ."* Както правилно посочва в своето изследване „В света на „Старопланински легенди" (1980) Иван Сарандев, *„макар да е обявен като идеен, принципът е по същество тематичен, без да е приложен последователно и докрай"* и така *„предложената класификация според принципа на „идейна насоченост" не е в унисон с принципа на самия автор."* Пак Сарандев и пак в същата книга посочва, че успехът на Велчев е в неговите *„наблюдения върху структурата, композицията, функцията на автора-разказвач в текста, художествената стилистика и езика на легендите."*[4]

Съгласен съм с извода за ценността на този пръв по рода си труд у нас, но не и с твърде скептичното отношение на Иван Сарандев спрямо значителната и основополагаща при всяко едно взиране в Йовков монография на Иван Мешеков „Йордан Йовков. Романтик-реалист", издадена през 1947 г., но написана десетилетие преди това. Тя полага началото на научния етап в „йовковознанието", а идеите на интерпретатора под една или друга форма възкръсват в изследванията на автори, които или са склонни да отричат подходите му, или го приватизират в името на твърде еклектичните си построения. Сега „реабилитираният" Мешеков е сред най-продуктивните за литературознанието ни изследователи. Това е всеп-

ризнат факт – показателно е, че влиянието му не се скрива и от оригинален интерпретатор като Светлозар Игов. Каквито и упреци да отправяме спрямо автора на първата истинска монография за Йовков, не можем да не видим концептуалната целенасоченост на Мешеков.

Той пръв изведе така релефно и цялостно съществените особености на Йовковото светоусещане, класическата обич на писателя към „*всичко, което от векове е изкристализирало стройно, ясно, завършено.*" Мешеков дълбоко чувства и точно фиксира особения идеалистичен и романтично митологизиращ подход на белетриста. Красиво формулни са началните твърдения на тълкувателя: „*Йовковото творчество не рисува живота и хората такива, каквито са и ще се проявят в следващия исторически момент. Те са нарисувани идеални, героични, „вечни", такива, каквито ги чувства и съзерцава авторът и ги изисква неговото религиозно-естетическо (патриархално-архаично) светоусещане, неговото митотворческо въображение, неговата лична адмирация, а не каквито те са в действителност.*" Върху основата на пространния си анализ той достига и до обобщителни синтези от рода на: „*Реалният жизнен опит, наблюдение, спомен и творческото въображение, мечта, идеал – и реализмът, и идеализмът или романтиката – у Йовков взаимно се допълват и обуславят в това наследено и култивирано предразположение у него. То има биологично-естетична възпитателна сила, която за Йовков е „свръхестествената" сила на навика или инстинкта, завета, традицията, в които се е напластило миналото, поколенията, родът, битът, опитът и духът на българина.*"

Философско-нравственият фундамент на Йовковото творчество е цялостно проследен и анализиран от Мешеков. Вярно е, че той фактически е отрицател на Йовковите идеи, но като че ли отрицателите са по-вещи в отбелязването на характерното от апологетите[5]. Така или иначе – без Мешековото разбиране за консерватизма на писателя като осъзната система от ценности, за митологично-религиозното начало в Йовковото отношение към света и човека, не е възможно адекватното възприемане на етико-естетичните послания на класическата проза. Да не говорим, че Мешеков дава отправна точка на множество по-сетнешни търсения в знаменитото обобщение: „*Реалистичният план у него не е автономен, а е подчинен на идеалистичния или мистичния. Йовков раздвоява съзнанието си: той вижда с телесните си очи видимия, реалния, крайния свят, но го въвежда или извежда чрез творческа мечта и митотворческото си синтетично въображение из невидимия, безкрайния, иреалния свят.*"[6]

Дори и с лапсусите си книгата на Мешеков е велика!

Изследването е едно от изключенията през този – нека го наречем рецензентско-емпиричен – период при усвояването на Йовков. Това е необходим период, през който се натрупват и биографични, и изворови материали. Без тях не може да мине отговорният в изследванията си учен. Ценни в този аспект са „Спомени и писма" (1940) на Григор Василев, фундаменталното изследване на Димо Минев „Йордан Йовков. Документи и изследвания за живота и творчеството му" (1947; II изд. под загл. „Йордан Йовков. Спомени и документи", 1969), както и по-късно излезлите „Спомени, записки, писма" (1987) на Деспина Йовкова. Като прибавим към тях възпоменателния литературен сборник „Йордан Йовков. 1884 – 1937" (1938), тома „Антон Страшимиров, Елин Пелин и Йордан Йовков в спомените на съвременниците си" (1962), био-библиографския указател на П. Дюгмеджиева и Св. Георгиева (1980), ценното изследване на Стефан Стефанов „Капитанът на земляците. Четири години от живота на Йордан Йовков" (1982), а най-вече солидната и в документално отношение монография на Иван Сарандев „Йордан

Йовков. Жизнен и творчески път" (1986; II доп. изд., 1999), може да се твърди, че в общи линии събирателско-архивният период, свързан с писателя, е завършен[7]. Негов своеобразен връх е книгата на един от малцината душеприказчици на писателя – Спиридон Казанджиев. „Тайната анкета" с писателя (доколкова тайна, че някои се съмняват в достоверността и ненагласеността ѝ), излязла под името „Срещи и разговори с Йордан Йовков" (1960 г.), е богата и вълнуваща с откровенията на анкетирания. Не е случайно, че почти всички изследователи от по-ново време оперират с изреченото от (или приписаното на?!) Йовков.

Малко по-особено стои проблемът с възприемането и интерпретирането на класическото наследство на Йовков през 50-те години. Без да е подложен на явен остракизъм, тогава писателят излиза вън от полезрението на изследователите. Причините за това са ясни. В оголено тезисен вид следствието от тях най-ясно проличава в схващането на такъв ярък изследовател като Мешеков, който в предговора на монографията си отбелязва: *„аз не можех да не се противопоставя на Йовковото „раздвоено или религиозно съзнание", на неговия патриархално-архаичен мироглед, без да подценя ни за момент големия поет-художник. Без да го подценя, но и без да оставя след себе си читателят и литературата ни да бъдат увлечени в една идеологична насока, враждебна на най-жизнените прогресивни сили на съвременната национална литература и обществено културно развитие, идещи с просветителския критически дух на възраждането ни и на националната ни революция."*[8]

Да не коментираме, но да се досетим и по тези думи защо дори бегъл поглед към библиографските справки показва чувствително заниженото внимание към Йовков през 50-те години. Вече в средата им излиза седемтомното издание на събраните му съчинения, което по своеобразен начин маркира и обществения обрат, и началото на промененото официално отношение към писателя. От това начало се открива пътят към неоспоряемото прогласяване на Йовков за класик и в коренно различната епоха.

Свидетелство за интензивния интерес към писателя през 60-те – 70-те години са множеството публикации и изследвания върху творчеството му. Тук трябва да се споменат книгите и статиите на автори като Георги Цанев (писаното от него не е оценено по достойнство), Петър Пондев, Иван Богданов, Пантелей Зарев (с плодотворната постановка за психологическия, етичен реализъм на Йовков – една своеобразна модификация на тезите на Мешеков), Ефрем Каранфилов, Розалия Ликова, Любен Георгиев, Михаил Василев... Каквото и да е съвременното ни отношение към един или друг от посочените изследователи, не би трябвало да бъдем крайни в оценките си на стореното от тях. Те създадоха предпоставките за засиленото внимание към писателя, за новото му „социализиране". Чрез техните количествени натрупвания се достигна до „класически" изследвания върху класика.

Това важи в пълна степен за „Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа" (1967) на Искра Панова. Този литературоведски труд и до днес се ползва със заслужено признание сред специалистите, част от постановките му имат вече популярен, „учебникарски" характер. Тук на Йовков са отделени най-много страници – почти 2/3 от книгата, а идеите на авторката са дълбоки и плодотворни. Панова отбелязва, че художническата пътека на Йовков е *„все по-настрани от вазовско-елинпелиновската магистрала"*, че при него се срещаме със *„съвършено другия ритъм и неразлъчно свързания с него друг строеж – на фразата, епизода, на целия разказ."* Подлавяйки и мотивирайки съждението си, Панова извежда характерното у Йовков: *„не да разлага ситуацията или момента на*

съставните им части и да ги разпределя в отделни изречения, а да сплита в едно техните логически и сюжетни нишки; не да нанизва последователно-хронологически действия и положения, а да ги дава в тяхната едновременност, в тяхната свързаност и съвместимост вътре в рамките на едно и също фразово цяло. Еднопосочният израз не го задоволява – той все гледа да преплете в един възел няколко образно-смислови нишки, да тръгне едновременно от няколко точки, за да засече вниманието на читателя от повече страни и така да изгради един усложнен, многодиплен образ. И неговата фраза заприличва на една малка координатна система от няколко пресичащи се – по време, по подобие, по взаимовръзка и пр. – образно-смислови линии." Това от своя страна води според Панова до „*цялостно пренастройване на възприемащия апарат*", тъй като „*Йовков сякаш предава на друга вълна*". Явно е, че интерпретаторката деликатно насочва читателя към идеята за полифоничния строеж не само на Йовковата фраза, а и на Йовковите внушения, които на пръв поглед са лишени от амбивалентност. Че Йовков не е художник на еднозначните решения, е един сериозен въпрос, който българските учени рядко засягат. Поне на равнището на неговите философско-нравствени внушения, които, именно защото се пресичат с християнските, са така сложно и противопоставно раздиплени.

Панова се спира и върху хронотопната специфичност на Йовковата проза: „*Той разказва, имайки предвид и вчера, и утре, и близкото, и далечното, и едно, и друго, и трето – разказва с оглед на една широка съвкупност от моменти и съставки, обединени от него в едно цяло и с оглед на това цяло – досущ така, както прави и в своята сложно изградена фраза. И у читателя неусетно се отлага чувството за всеобемността и широтата на това цяло, за необходимостта на това всичко, за вътрешната свързаност на разказаното, за подмолното му единство; чувството, че то е видено и хванато наведнъж и от край до край, в свършения му вид и във всичките му връзки. Фабулната връзка не може да разбие тази цялост, както вече се каза, тя само тегли сумиращата черта, дава закръгляющия акорд, яркия щрих, който остава да се нанесе, за да добие картината завършеност.*"[9]

След книгата на Искра Панова оставането в сферата на импресионистично благодушното отношение към класическата проза е непродуктивно. Тя отпуши пътя към сериозното научно отношение спрямо Йовков, макар че и по този път се срещат гноми и далеч по-зловещи инфернални същества. Нека обаче бъдем храбри пред последните и признателни на прекомерно заклеймените импресионисти, защото един загърбван напоследък автор като Симеон Султанов съвсем не е за изхвърляне. Книгата му „Йовков и неговият свят" (1968) има свое определено историческо битие и възвърна вярата на ценителите на писателя във възможностите на словото за него. Днес тя изглежда в известна степен анахронична, но дали не сме отдали твърде много душата си на Гьотевия Вагнер, който за разлика от Мефистофел е прекомерен логик. Тук само ще подхвърлим, че освен лекото дишане на Султановия стил, в книгата се усещат и проникновения. Така например, когато пише, че в прозата на Йовков „*почти няма „отрицателни" герои*", критикът отбелязва – „*Но в този свят няма и „богове*". И е прав, както е прав във впечатлението си – „*Не познавам друг автор в българската проза, в творчеството на когото да живеят толкова много илюзии*", в размишленията си за смъртта на героите, в афоризма си, че „*Цял живот Йордан Йовков пише една и съща книга.*"[10]

Във всеки случай личните ми предпочитания са на страната на подобен род импресионизъм пред сциентистките „точни методи". Таблиците и формулите, ко-

ито някои автори (в това отношение началото постави Добрин Добрев в „Поетика на Йовковия разказ", 1989) предлагат за изясняване на Йовков, всъщност представят черновия вариант на работата, която изследователят върши за себе си или може да използва за нагледност на черната дъска. Но ако литературата е човеколюбие, в литературознанието все пак трябва да остане място и за любовта. Или поне за милостта към онзи читател, който е чел достатъчно внимателно Йовков. Такъв читател не можеш да подмамиш с простото тройно правило, когато става въпрос за висша математика.

Затова, имайки предвид схемите и диаграмите с претенции за „нов прочит", имайки предвид безжизненото броене на форми и лексеми, за да се достигне до унило подредени изводи със съответната пагинация, имайки предвид и свеждането на чудната Йовкова проза до безкрайни цитати и въвеждането на тези цитати в бинарни опозиции от рода на кисело/сладко (литературоведска кулинария някаква), нека кажем, перифразирайки Атанас Далчев – науката умира от много точност! Когато това е „точността" на позитивистично-педантичната или на постмодернистичната предвзетост.

Такива старомодни мъмрения едва ли ни поставят сред авангардните анализатори, но като че ли най-добре е, когато „*сянката на Йовковия почерк тегне над пишещите за него*", както забелязва Виолета Русева в „Мистичният Йовков". Преди да стигнем до нейната книга, нека отбележим, че научността, когато е действително изхождаща и от знанието на предмета, и от овладяната методология, може да няма белезите на „красивостта", но е действително красива. Така е в „Традиция и жанр"(1978) на Симеон Янев, където Йовковата проза е разгледана като органична част в движението на българския разказ от фрагментарност към монолитност. Тук авторът дава великолепна формула за ранните разкази на писателя – „*във войните той не намери темата си, но в тях откри героя си.*"[11] Така е и в статиите от сборника „Йордан Йовков. Нови изследвания. 1880 – 1980" (1982), където повечето от авторите следват модерни насоки в литературознанието и културологията, за да изразят съдбовни духовни усети и модели. В това отношение заслужава да се види една от показателните статии в този сборник „Формоизграждащи принципи в разказа „Шибил" на Клео Протохристова, в която простата мисъл за музикалността на Йовковата проза е интелектуално раздиплена. За да звучи в подтекста на статията, че простото говорене за хармония трябва да бъде проверено чрез алгебрата, когато става дума за наука. Но и да не се остава между страниците на алгебрата.

И тук бих искал да предложа свой „чернови вариант" на бинарна опозиция. Според мен има два вида литературоведи: научени и писатели. Първите усвояват известен брой формули, следват стриктно повече или по-малко съвременни методологически пътища, копаят, чертаят, за да се домогнат до определен род резултати. Не съм склонен да подценявам работата им, но нека и те не преувеличават достойнствата ѝ. Все пак това е дейност, която се извършва по предварително зададени чертежи, достойна за професионален среден техник, учен да бъде изпълнител. Друг е въпросът с така несполучливо наречените от мен „писатели". Те не подценяват чертежите и не на всяка цена се стремят да бъдат оригинални и „творци". Но... извинете за мистичния термин – те са осенени. Дори и когато не излагат смайващи концепции, дори и когато прилагат известни методологии, те представят движенията на своя дух. Създават своеобразна литературоведска проза – интересно им е това, което пишат, завладяват интереса на интересните си читатели.

Не става въпрос, че импресионистичничат а ла Здравко Петров, че се вчувст-

ват така, че всички да видят вчувстването им и да им се възхитят колко са емоционални. Такъв писател е за мен Симеон Янев, такъв е Светлозар Игов, чиито артистични и дълбоки прозрения за Йовковата проза са етапни при усвояването на писателя. Игов в историята си на българската литература и редица други статии вижда Йовков като представител на изразната зрелост на на българския прозаичен език, вижда го в ракурса на постсимволистичните търсения, но и като писател трагически, за когото темата за вината и изкуплението е извънредно важна. Той изтръгва Йовков от „толстоевската" парадигма и го представя изненадващо и проблематично в духа на Достоевски. При това – със заразителна пластика и висока култура на изказа.

Тук бих поставил и толкова различния от Игов Иван Сарандев. Не ще и дума, че той е сред изтъкнатите „йовкововеди". Двете му книги „В света на „Старопланински легенди"(1980; 1992) и „Йордан Йовков. Жизнен и творчески път. 1880 – 1937" (1986; 1999) вършат „черната" работа при подхождането към писателя. В тях авторът показва пристрастието си към фактите, но по принцип изтръгва енергията на тези факти. Функционализирането на легендарното начало в „Старопланински легенди" например, както и определянето на звената от двойки като носители на вътрешното напрежение в сборника, е направено убедително и с вътрешен плам. В монографията за Йовков пък има редица моменти, които са своеобразна документално-художествена проза, проектирана от аналитично търсеща мисъл върху богат фактологически периметър. Вътрешният патос на монографията не се проявява само в традиционно почтителното отношение към класика. Без да нарушава дистанцията спрямо героя си, без да спекулира с проявите на нездраво любопитство към интимния свят на писателя, Иван Сарандев съумява да изгради сложен, драматичен, на места и противоречив образ на творец и гражданин.

Без да изпада в афектацията на спорещ празнодумец, без да предизвиква пушилките на безполезните прения, авторът на монографията съумява да влезе в дискретна, но достатъчно ясна полемика за Йовков. Това не се отнася само за обширния преглед на румънската литература от времето на писателското пребиваване в Букурещ и категоричното заключение, че в тази литература писателят е открил аналог, а не модел. Полемиката на изследователя е и по посока на тривиалното, „импресионистично" волнодумство спрямо Йовковото творчество, и по посоката на радетелите на „точните" методи. Към своя герой анализаторът е подходил и по „писателски", което довежда не само до четивността на текста, а и до психологическото уплътняване на образа на писателя.

Това от своя страна насочва към необходимостта да се познават колегите по перо на Йовков, оставили незабравими страници за него. Нека не изпадаме във високомерното самозалъгване, че субективният – есеистичен или очерков – подход на писателите не дава никакви шансове на точността. От Атанас Далчев и Константин Константинов до Емилиян Станев, Блага Димитрова и Йордан Василев, Васил Попов, Георги Марковски българските творци са изказали дълбоки съждения за Йовков – без отчитането им не е възможно интерпретирането му.

При обзора на създаденото върху писателя през последните години не могат да не се отделят две съвременни книги: „Йовковото творчество" (1999) на Иван Станков и „Мистичният Йовков" (1998) на Виолета Русева. Първата е по същество литературоведско есе – със своя изповедност, с пресичания между екзистенцията на автора и внушенията на Йовков. Това е книга с прозрения – дълбоки и красиви, научно обосновани. Някои от тях са насочени към необходимостта от особена читателска настройка при възприемането на Йовков. Например: „*Разка-*

зите на Йовков не трябва да се четат като обективна вярност и правдивост. Та нали легендата като жанр е митично украсен разказ, който за разлика от преданието – и това е много важно! – няма реална историческа основа.“ И по-нататък: „*... за да освободи окончателно преданията от тяхната жанрова историчност. Изтръгва ги от лапите на отминалата конкретност, та да не бъдат отнасяни само към това минало, а да се разполагат спокойно по цялата ос на времето.*“ Или едно такова обобщение: „*Миналото – това е шифрограмата, в която писателят е прикрил своите идеи и която всяко време ще дешифрира по своему. То е първият план на сложното обратно-перспективно изображение, през който задължително трябва да се прогледне, за да се види вторият план, планата на същностите...*“

Колко изразително казано – плана на същностите. Само при това положение може да се разбере защо „*Йовков гледа на миналото като на свръхдействителност.*“ Това е двоемирието, хармонията на земното и небесното, усещането за греха на промяната в „*подредената и застопорена система*“: „*Никаква промяна не може да бъде друга, освен греховна!*“[12]

Виолета Русева пък май е сгрешила с провокативното озаглавяване на книгата си, защото мистичното по-скоро ни навежда към практиките на диаболистите и на теософско предразположените автори от Иван Грозев до Николай Райнов. Всъщност става дума за духовния, идеалистичния Йовков. Върху основата на пространен и функционализиран преглед на съвременната Йовкова епоха и движенията на мисълта през нея авторката представя писателя в средината на духовните търсения. Ни най-малко не изглеждат насилени множество нейни аналогии между един така настойчив защитник на традицията и модерните движения в „*археологията на следвоенната култура*“. Последната е представена от Виолета Русева по следния начин: „*След войната българското общество е в криза. Културата търси брод за спасение. Моралният релативизъм на следвоенното време, промененото отношение към пола, смъртта на Бог и християнските ценности, усвояването в литературата на чувството за страх и новото отношение към смъртта като психологически последици от войната, демонизирането на представата за човешката личност и историята, етнокултурните отношения Изток – Запад и родно – чуждо, изведени до програмни естетически принципи – върху тези проблеми културата на 20-те години рефлектира, чрез тях се самоописва и самоидентифицира.*“ На този широк фон проектира тя търсенията и предложенията на твореца, за да утвърди: „*В този смисъл Йовков се оказва чаканият от българската литература след войните автор – месия, припомнящ на болната и грешна душа пътя към небесното ѝ спасение.*“

Множество са идеите на Виолета Русева в тази посока, но сред тях се откроява една – имплицитно проявена и някак срамливо недоизказана. Йовков не е просто писател, познаващ живота, взрян в миналото, отстояващ традиционните ценности, именно защото са хуманистично непреклонни. Той е сред големите интелектуалци на своето време. „*Текстът на Йовков се гради, вграждайки в основата си сенките на други текстове (дори и собствени)*“[13], казва изследователката и сякаш не смее да се ангажира с нещо, което ще подскажем значително по-грубо и с надеждата, че бъдещите работи на дали заявка за сериозно и многостранно изследване на Йовков автори, сред които е и Владимир Атанасов[14], ще докажат убедително.

В нашата литература има доста канонизирани като многознаещи автори, които са разпознавани като такива или заради честите им публични изяви и жестове, или заради регистриране на външна начетеност. Екстравертни типове, те не

оставят на мира и днешните изследователи, които ги определят като интелектуалци по броя на цитираните или манипулативно привлечените автори и модерни идеи. Сравнение между тях и Йовков – провинциалиста, селския даскал, „затворения сандък“ и пр. – не може да има. Не може да има, защото културата на Йовков е дълбоко усвоена, абсорбирана и не се проявява на равнището на манифестацията. Дотолкова фина, невидима е тази култура, че я възприемаме – с реални основания – за органична част от плътта на прозата му. Но това е голяма тема. За мен безспорно е едно – Йовков е доказателство, че големият, класически писател не може да не е и голям интелектуалец и мъдрец. Второто му е признавано, докато за първото все още чакаме разрешението на Николай Райнов и се предоверяваме на Иван Мешеков, според когото Йовков е *„патриархален поет, не писател-интелектюел.“*

Но нека, припомняйки подзаглавието на тази статия, спрем дотук. Романът на Йовков винаги ще остава незавършен. Каква по-добра писателска участ от тази...

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] М. АРНАУДОВ е един от първите, посочили Йовковия *„несъмнен талант“* – Отечество, 1916, № 36-37, отнася се с похвално внимание (документирано в негови и в чужди текстове в „Българска мисъл“) през годините към писателя.

[2] Статията на В. ВАСИЛЕВ „Маршът на победата и смъртта“ в Златорог, 1920, № 1 е сред класическите и за Йовков, и в жанра си. Излишно е да подчертаваме ролята на критика и списанието му за налагането на писателя в литературата ни. Това е тема за друго изследване. Като лайтмотив в нея несъмнено би трябвало да звучи афористичното базисно откритие: *„Йовков е реалист – с идеалистическо отношение към живота.“*

[3] Вероятно нещо подобно има предвид и Л. ЛИПЧЕВА–ПРАНДЖЕВА в "Бързият сън на митовете", С., 1999; с. 24, когато предлага *„героите на Йовков да се коментират не като устояващи изначалната си доброта в света на войната, а като непроменени, недокоснати в етичната си устроеност от знанието и опитността, които неизбежно носи войната. Тъкмо затова тя руши не съзнанието, а тялото.“*

[4] Вж. И. САРАНДЕВ. В света на „Старопланински легенди“. С.,1980, с. 53, 126 – 127.

[5] Характерен пример в това отношение е безпорядъчно-безпомощната книга „Йордан Йовков – майстор на разказа“(1968) на Михаил Василев, в която позволеното вече адвокатство спрямо писателя (каква чест!) е размесено с прокурорски пози спрямо Мешеков и Яко Молхов. Между другото чепатите обобщения на последния са по-близо до истината от апологетиката на М. В. Вж. напр. следното твърдение на Я. М.: *„Но докато народниците схващаха ролята на интелигента като фактор, който ще внесе просвета сред селячеството и с това ще повдигне неговия жизнен уровен, Йовков имаше изобщо отрицателно отношение към интелигента. Той осмиваше интелигенцията, както направи това в незавършения си роман „Приключенията на Гороломов.“* (Цит. по М. Василев, с. 82.) Йовков осмива и отрича полуинтелигенцията и е крайно време незавършеният му роман да бъде прочетен като памфлет срещу нея. Защото полуинтелигенцията е играла и играе пагубна роля в историята ни.

[6] Цит. по И. МЕШЕКОВ. Йордан Йовков. Романтик-реалист. С., 1947, с. 11, 17, 272.

[7] Това не означава, че няма да се откриват и тълкуват в документален аспект нови факти, но основният архивен фонд е събран и проучен.

[8] Цит. по И. МЕШЕКОВ. Йордан Йовков. Романтик-реалист. С., 1947, с. 5. Според датировката на предговора това становище е изразено през 1939 г., което иде да ни подскаже, че догматизмът и сектантството не са „постдеветосептемврийско" явление и че от тях не е застрахован и мислител като Мешеков. Авторът прибавя към предговора кратка бележка за книгата си, в която между другото четем: „*Не променям и не прибавям ни дума в окончателната ѝ редакция от 1939 г., защото не се боя, че тя ще ме покаже недостатъчно прогресивен ОФ критик*" – с. 10. Напразно не се е боял! И добре, че не се е боял, та не е сресал изследването си под новоофициозния гребен.

[9] Цит. по И. ПАНОВА. Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. С., 1988, с. 88, 89, 96, 103.

[10] Цит. по С. СУЛТАНОВ. Йовков и неговият свят. С., 1971, с. 59, 67, 214.

[11] С. ЯНЕВ. Традиция и жанр. С., 1975, с. 224.

[12] И. СТАНКОВ. Йовковото творчество. Велико Търново, 1999, с. 29, 30, 35, 135.

[13] В. РУСЕВА. Мистичният Йовков. Велико Търново, 1998, с. 7 – 8; 41.

[14] Вж. В. АТАНАСОВ. Теми и прочити на българската литература. С., 1999. Тук в „Йордан Йовков: старопланински слухове и легенди – символи и информация" авторът основателно посочва: „*Старопланински легенди" изгражда свой код за откриване на културната идентичност на нацията и допълва иносказателния контекст, образуван от първите „легенди" на Елин Пелин, включени по-късно в сборника „Под манастирската лоза", от „Богомилски легенди" на Николай Райнов и от „Легенда за Св. София" на Стоян Загорчинов.*" (188). А в „Диалогът между два Йовкови разказа" Владимир Атанасов настоява: „*към представата за разностранните опити на Йовков в полето на разказа, новелата, повестта, романа, драмата може да се прибави и убеждението, че писателят е изпитвал своите възможности и в пространствата на екзистенциалната проблематика, което е и жанрово, и социалноисторически обяснимо.*" (174)

Светла Костова

ПРЕГЛЕД НА АРХИВНИТЕ ДОКУМЕНТИ ЗА Й. ЙОВКОВ В ЦЕНТРАЛНИЯ ДЪРЖАВЕН АРХИВ

Съхранените документи са паметта на нацията. Те са неизчерпаем извор за учени, изследователи, както и за най-широк кръг читатели, за доизясняване на отделни моменти от нашата история и за обогатяване на познанията ни за житейския и творческия път на видни личности от политическия, обществения и културния живот на България. В Централния държавен архив няма обособен личен фонд на Й. Йовков. Документалните материали, оставени от него или от други за него, са запазени в личните архиви на Владимир Василев, Дора Габе, Стилиян Чилингиров, Александър Балабанов, Григор Василев, Яна Язова, Петър (Печо) Господинов, Еманоил Попдимитров, Васил Пундев, Константин Кисимов, Иван Радославов, Асен Разцветников, Васил Захариев, Петко Росен, Мила Чолакова, Малчо Николов, Добри Немиров.

Друг източник на информация за Йовков са учрежденските фондове на Министерството на външните работи и изповеданията, Българската легация в Букурещ, Министерството на народната просвета и Народния театър.

Самото изброяване на архивните фондове, в които се съхраняват документи за Й. Йовков, дава представа както за личните му контакти, така и за неговите взаимоотношения с различни институции. Всеки документ допълва и разширява познанията ни за този сложен и многолик творец.

***

Особено място сред запазените документи заема кореспонденцията. Писмата на Йовков до негови съвременници, както и тези до него, предлагат ценна информация за времето, в което той живее и твори. По-важното е, че от тях черпим ценни сведения за личния и творческия път на човека и писателя, чиято житейска съдба е сложна и съвсем нелека.

Във фонда на Г. Василев са запазени много писма от Йовков до него от периода 1915-1920 г., в които писателят споделя преживяванията си като военен кореспондент на списание „Народ и армия“, описва действията на българската армия в Добруджа, работата си като чиновник в клоновете на БНБ в Добрич и Варна, назначаването му за делегат на Комисията за бежанците към МВР–Варна и уволнението му от тази длъжност, както и работата си като секретар в Българската легация в Букурещ. От тези писма узнаваме за вътрешната борба у Йовков, разкъсван между необходимостта да работи за насъщния и желанието да се отдаде изцяло на писателска дейност. В първото от две последователни писма от 1918 г. той моли Василев да му съдейства да бъде назначен в Добричкия клон на БНБ, а в следващото му пише:

„Драги Григоре,

Ето в що се състои работата. Окончателно съм решил в себе си, че било с голям или малък успех, призванието, от което не мисля да се отказвам, ще е литературата...“

Кореспонденцията между Йовков и В. Василев бележи един следващ етап от развитието на писателя – сътрудничеството му на сп. „Златорог". Този период е белязан от постоянна надпревара с времето, което е принуден да разпределя между чиновническата служба, семейните отговорности, бита и писането на разкази за списанието, както и за подготовката на издаването на сборника „Старопланински легенди". В писмата на В. Василев до писателя се срещат критични бележки по повод изпратени ръкописи и често се прокрадват упреци за пропуснати срокове, но все пак надделява нетърпението да прочете следващата творба на явно харесвания от него писател. Ето един от отговорите на Йовков:

„ Драги Василев,

(...) За заглавията. Какви да ти дам? Всеки път това ми е било мъчно, особено сега, защото след привършването на „Старопланински легенди" нито мога, нито имам желание да пиша нещо..."

Неудовлетвореността му от работата в Букурещ, съпътствана от неизменния страх от уволнение, и оставането на съпругата му без работа са проблемите, споделени от Йовков в писмо до Дора Габе, съхранено в нейния архив.

От Букурещ са и писмата до И. Радославов, в които разказва за сътрудничеството си със „Златорог" и за възхищението си от драмата на Людмил Стоянов „Томирис".

Във фонда на В. Захариев е запазено писмо на Йовков от 1935 г. за илюстрации към негова книга.

***

Друг вид документи, източник на информация за писателя, са спомените на негови съвременници.

В личния фонд на Д. Габе се съхраняват както спомените ѝ за нейните многобройни срещи с писателя, състояли се според думите на поетесата „в различни моменти от моя и неговия живот", така и събраните и запазени от нея спомени на Спиридон Казанджиев и Кирил Гривек. Тук в оригинал, писан от ръката на Д. Габе, е споменът за срещата ѝ с Йовков, след като познава себе си в образа на Нона от „Чифликът край границата". Тя не желае да бъде героиня, но сама признава, че веднъж създадена, „кой може да превърне легендата в реалност".

Във фонда на И. Радославов освен неговите спомени откриваме и спомена на Асен Балкански за срещата му с писателя и обстоятелствата по написването от Йовков на рецензия за книгата на Радославов „Българската литература (1880-1930)".

Спомен за Йовков е съхранен и в личния фонд на П. Росен.

Сред многобройните документи за писателя във фонда на Г. Василев е и ръкописът на книгата му „Йордан Йовков – спомени и писма".

***

От документите за него особено внимание заслужава докладът на проф. д-р Любомир Милетич, въз основа на който през 1929 г. Управителният съвет на БАН присъжда на Й. Йовков Кирило-Методиевата награда от фонд Берлинов. Големият писател е признат от своите съвременници.

Десет години по-късно, една година след смъртта му, през март 1939 г. комисия в състав д-р Богдан Филов – председател на ПЕН клуба, Юрдан Мечкаров – председател на Дружеството на столичните журналисти, и Добри Немиров – пред-

седател на Съюза на българските писатели, утвърждава по волята на индустриалеца Жак Елиас създаването на фонд, „който да носи името на безсмъртния Йордан Йовков". Оригиналите на писмото на Жак Елиас и протоколът от заседанието на комисията се съхраняват във фонда на Добри Немиров.

Многобройни са документите, свидетелстващи за признанието на съвременниците и потомците на Йовков към писателя. Заслужават отбелязване речта на Емануил Попдимитров, произнесена в църквата „Св. София" при погребението на Й. Йовков, сказките на Д. Габе и множеството трудове на Боян Пенев, Г. Василев, Александър Балабанов, И. Радославов, Павел Генадиев, Яна Язова, посветени на творчеството и личността му.

***

Особена форма на признание представляват съхраняваните в различни фондове юбилейни вестници, дипляни, брошури, издавани по повод годишнини на Й. Йовков.

Във фонда на Народния театър, както и в личния фонд на Константин Кисимов са съхранени документи, отразяващи драматургичната дейност на писателя. Сред тях е рецензията на Теодор Траянов от 16 март 1930 г. за постановката в Народния театър на пиесата „Милионерът".

***

Документите, отнасящи се до служебната му дейност, се съхраняват във фондовете на Министерството на външните работи и изповеданията и българската легация в Букурещ. Във фонда на Министерството на народната просвета се съхраняват разписки за получени хонорари от Йовков, както и мотивите на министъра на народната просвета към предложение от 1938 г. за отпускане на пожизнена лична пенсия на съпругата на Й. Йовков.

***

Макар и малко на брой, специално място заемат снимките на писателя. Във фонда на П. Господинов се съхранява снимка и графичен портрет, във фонда на Д. Габе е снимката му с Н. О. Масалитинов, във фонда на Народния театър – снимка на писателя с Масалитинов и актьори от постановката „Обикновен човек". Много са снимките от постановки на Йовкови пиеси.

***

В изброените фондове, съхраняващи документи от и за Й. Йовков, има много печатни произведения. Ще отбележа само, че във фонда на В. Василев са почти всички издадени до 1933 г. книги на Йовков с личните му автографи.

***

В една от сказките си Д. Габе споделя:

„Много пъти съм се питала: с какво омагьосва Йовков най-обикновените, простите хора и ги превръща в свои герои. И сега не мога да разкрия душата на Йовков. Как съумява той да превърне най-простия земен човек в безсмъртен. Откъде

обикновените слова на тая йовковска атмосфера, в която читателят се превръща в негов герой."

Може би отговор на някои от тези въпроси се крие в съхранените документи.

Списък на архивните фондове в ЦДА, в които се съхраняват документи за Й. Йовков:

1. ф. 373к Владимир Василев
2. ф. 135к Григор Василев
3. ф. 1771к ДораГабе
4. ф. 123к Емануил Попдимитров
5. ф. 1400к ЯнаЯзова
6. ф. 140к Павел Генадиев
7. ф. 100к Александър Балабанов
8. ф. 90к Добри Немиров
9. ф. 108к Стоян Чилингиров
10. ф. 1438к МилаЧолакова
11. ф. 1510к Васил Захариев
12. ф. 1443к Петко Росен
13. ф. 920к Константин Кисимов
14. ф. 679к Малчо Николов
15. ф. 948к Петър (Печо) Господинов
16. ф. 125к Васил Пундев
17. ф. 741 к Иван Радославов
18. ф. 142к Асен Разцветников
19. ф. 176к МВнРИ
20. ф. 327к Българска легация в Букурещ
21. ф. 177к МНП

Маринела Паскалева

МАЛКО ИЗВЕСТНИ ПОЩЕНСКИ КАРТИЧКИ И ПИСМА НА Й. ЙОВКОВ

Проучванията върху личната кореспонденция на човека и писателя Й. Йовков запознават с моменти от неговия биографичен път и документират факти от реалното му историко-политическо време. На Йовковите изследователи досега са познати около шестдесет писма. Те са писани в периода от 1912 до 1937 г. Най-многобройни са те, когато Йовков живее във Варна (1919-1920 г.), в София (1927-1937 г.) и особено в Букурещ (1920-1927г.)[1]. В тях той споделя за трудностите от битов характер, които го съпътстват до края на живота му, но заедно с тях и творческите си тревоги при зараждането и създаването на художествените си произведения.

Водени от стремежа за изчерпателност при ситуирането на факти и документи от живота и литературната биография на Й. Йовков, музейните специалисти от къщата-музей с дом-паметник „Йордан Йовков" в гр. Добрич през 1999 г. установиха контакт с Йордан Соколов, тогава председател на Народното събрание на Република България, син на Йовков съученик. Той любезно предостави на музея част от бащиния си архив. В него се откриват шест пощенски картички и две писма, изпратени от Й. Йовков до неговия приятел от Първа мъжка гимназия в София Георги Соколов, станал след това секретар на Министерството на търговията и съдия от Върховния административен съд .[2] Документите са малко познати до този момент и обхващат периода от 1901 до 1906 г. Разположени във времето, те представят твърде ранен период от биографията на бъдещия писател на фона на известните и изследвани досега писма от зрелия му живот до приятели, съпруга, колеги, събратя по перо и изявени личности.

През лятото на 1900 г. от София, като зрелостник на представителна гимназия, се завръща в бащиния си дом в добруджанското село Чифуткьой (днес – Йовково) младият Й. Йовков. И докато съучениците му постъпват във Висшето училище в столицата или в други прославени с традициите си европейски университети, бъдещият писател поема мисията на учител по добруджанските села. От 1 септември 1900 г. до 31 август 1901 г. Йовков учителства в с. Чифлик Мусубей (днес Долен извор). Тази първа за него учебна година в далечното добруджанско село преминава твърде скучно и еднообразно, без значими за биографията му моменти. Месеците след приключването на учебната година до постъпването му в казармата през февруари 1902 г. са време за четене, разходки на кон, младежки развлечения, които характеризират Йовков като безгрижен млад човек.[3]

Изпращането на първата пощенска картичка с дата 17 септември 1901 г. оформя един доста по-различен образ на Йовков от създадения до този момент в литературната наука – на млад мъж, политически съпричастен и небезразличен към настроенията и борбите на българското общество в началото на века. В лицето на съученика си Георги Соколов, вече студент по право в София, Йовков открива съмишленика, пред когото да изрази младежкия си възторг от личността на един от „строителите на съвременна България" след Освобождението – Петко Кара-

велов. Управлението му обхваща периода от 19 февруари до 24 декември 1901 г. Това заставя навярно младия Йовков да подбере за изпращане на своя съмишленик не каква да е пощенска картичка, а такава, която да документира обществено-политическото събитие с лика на видния държавен мъж. Любопитен е фактът, че текстът на пощенската картичка е написан на латински език. Авторството му се доказва от изписаните с латински букви лично и фамилно име на Й. Йовков. В използването на езика на европейската цивилизация, признат за белег на висша грамотност и духовен аристократизъм, могат да се открият две вътрешни подбуди.

Първата може да интерпретира Йовковото искрено уважение към личността на приятеля – Г. Соколов, а втората да коментира политико-обществената позиция на младия човек към съдбините на Отечеството. Смисловият превод на текста на първата пощенска картичка свидетелства за това, че той приветства избора на П. Каравелов за министър-председател на България, като използва латински сентенции и словоформи. За Йовков това е необходимата за Отечеството значима политическа фигура, народен трибун, велик български мъж и държавник. Първото изречение от латинския текст поставя проблема за личността в историята, а второто величае личността на държавника. Йовков прилага латинската терминология, за да назове П. Каравелов с думите: „трибунос попули", фигура, която се налага в римската империя през III в. пр. Хр. във връзка с разгърналите се съсловни борби и се превежда като човек, избран от Народното събрание, генерален пълномощник, отстояващ интересите на плебса в Римския сенат. За младия човек от далечната добруджанска земя политическата мисия на П. Каравелов се свързва с термина „патер ет патрие", римска почетна титла, с която се удостояват великите личности на империята. Йовков използва и термина „доминус", характерен за III в. пр. Хр. като специално обръщение към римския император, който се приема не само за пръв, но и за абсолютен господар. Разбирането на младия човек за мисията на държавника и личността в историята е закодирано в превода на латинските понятия – „баща на отечеството" и „баща на двама господари, повелителя", които откриват образа на актуалната за конкретното историческо време политическа фигура на П. Каравелов[4].

Първата пощенска картичка оформя представата на едва двадесет и една годишния Йовков като за интелигентен млад човек. Позицията, която заема относно политико-обществената роля на П. Каравелов в историята на българската държава, го представят като образован, обществено ангажиран и открит за интересите и съдбините на Родината, като личност будна и приобщена към историческите тежнения на големите български мъже по пътя им на „строители" на освободеното Отечество.

Следващата, втора пощенска картичка, се свързва с обучението на младия Йовков в школата за запасни офицери в Княжево. Там той постъпва на 8 февруари 1902 г. и приключва обучението си на 27 септември 1905 г.[5] Два месеца след отиването му в Школата той пише на 11 април до своя приятел Г. Соколов. Пред него изповядва тягостни настроения, които обземат младежката му душа. Много по-късно, в зрелите си години, Йовков споделя за тези свои душевни нагласи и пред проф. С. Казанджиев: „Когато свърших гимназия, постъпих в школата за запасни подпоручици в Княжево. Служих две години, втората като кадър. Отначало бях много угнетен, бях боледувал, нервно разстроен; средата, в която попаднах, не ми допадаше – бях доста усамотен и затова много четях. Тогава се зачетох в литературата изобщо. Сякаш те бяха най-сладките ми и възторжени часове на четене. Тогава четох Достоевски. Тогава прекарах и типичната „мла-

дежка криза", преживях и аз „мировата скръб", но много тежко".[6] Такива настроения се прокрадват и в текста на картичката. Почеркът е нестроен, от него лъха силна експресия, изреченията са кратки, някои от по една дума, липсват глаголните форми. В картичката се чете и надежда очакваната среща с приятеля в София да го спаси от тягостното настроение. Затова навярно Йовков използва оригиналното обръщение, криещо в себе си особена чувствителност – „Соколе". Желанието на младия човек е да му се изпрати „някоя книга", с която да теши душата си. Интересно е Йовковото хрумване към пощенската картичка да добави саморъчно нарисувана малка скица с молив, на която е изобразен турчин с фес, с типичните етнически черти на лицето, който продава хлебчета в голям плетен кош. Вероятно този творчески опит е резултат от лични наблюдения и впечатления, които талантът запечатва за следващи свои по-цялостни внушения. В картичката липсват находки за първия Йовков поетичен опит, датиран от литературната наука от 1902 г.

Изминават цели две години от последния им контакт. През това време Йовков се уволнява от армията като поручик от запаса и на 13 февруари 1904 г. се записва за студент по право в Юридическия факултет на Софийския университет. Мечтата му да последва пътя на своя приятел при получаването на солидно висше образование не се осъществява. Надеждите за безгрижен студентски живот сред приятели и бивши съученици за зла участ рухват. През юни умира бащата – Стефан Йовков[7]. С пощенската картичка от 10 юни 1904 г. Йовков съобщава вече за проблеми при намирането на работа в пограничните войски. От пощенското клеймо се съди, че той е на лагер в Карнобат с „другари" от школата.

На своя приятел през 1905 г. Йовков изпраща две пощенски картички. С едната, от 22 април, честити именния ден на Г. Соколов, а с другата – от 9 август, уточнява местоживеенето си. Тя е интересна и с факта, че на страната с пощенските клейма и адреси на получателя са записани две латински сентенции. Преводът им гласи: „Има сълзи на съчувствие за чужди беди" и „Страшно е да се каже където е добре, там е родината". Съдържанието може да се интерпретира като Йовков „стон" по злата му участ, която отново го отдалечава от приятели и съмишленици, от желана среда и необходима духовна атмосфера и го връща в добруджанското село.

Младият Йовков не пропуска да поздрави с имения ден приятеля си и през следващата 1906 г. Поредната пощенска картичка той изпраща от с. Мусубей (днес Долен извор), където работи като учител. В това време обаче от пощенските клейма се установява, че Г. Соколов вече е кандидат в Софийския окръжен съд. Навярно появилата се разлика в цензa пробужда у младия човек съмнения относно продължаването на старата дружба. Те се прокрадват и в текстовете на двете писма от 1906 г. В първото, от 20 октомври, Йовков пише, че се чувства поласкан от сравняването на стиховете му с тези на немския поет Хайнрих Хайне. Той обаче е критичен към първите си поетични опити, печатани на страниците на сп. „Художник", като е категоричен в оценката си за тях: „глупави стихове". В писмото си припомня за времето, прекарано от него в София, когато му се удава възможност да се докосне до поетичния свят на Хайневата „Книга на книгите". Чувствата, които владеят душата на Йовков, продължават да са минорни. Обладан е от „скука, уединение, мъка, сиромашия". Това го кара да подлага на съмнение дори и стойностите, които са влагани от него в израза „стари другари". За такива той посочва малко познати на Йовковите изследователи имена на хора, като Йотов, Кемилев, Горбанов и Панов. В текста се поставя проблемът за нелеката съдба на „културния човек", интелектуалеца, на когото са „потребни" не

само „хлябът“, насъщното битие, но и „песни“, в смисъл на възвишени чувства, породени от необходим творчески климат.

Последното Йовково писмо от проучваните текстове може да се възприеме като своеобразно психологическо наблюдение върху проблема за лудостта. Поводът е нещастната съдба, сполетяла общ за Йовков и Соколов близък приятел. В писмото се таят чувства на печал и горест.

Четирите пощенски картички и двете писма на Й. Йовков, писани в периода от 1901 до 1906 г., изграждат образа на един зрял човек в зората на неговия житейски път, посрещащ несгодите на битието в дълбоката провинция, лишен от активен интелектуален живот, близка приятелска среда и съмишленици. Не толкова съзерцател на света, колкото мъдър прорицател в своите изповеди пред Г. Соколов, той заема позицията на обществено ангажиран със съдбините на Отечеството, приобщен към духовните измерения на латинската култура, критичен към първите свои творчески опити, сроден със съдбата на учителството в страната и терзанията на „културния човек“, тънък психолог на колизиите в човешката душа. Всички тези характеристики на младия Йовков го определят като човек с будна гражданска съвест и заложби за знаменателно художествено дело.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Й. ЙОВКОВ. Събрани съчинения. Т. 6, С., 1983, с. 373-374.

[2] Г. ВАСИЛЕВ. Бележки на деня. С., 1991, с. 250.

[3] И. САРАНДЕВ. Йордан Йовков. Жизнен и творчески път 1880-1934. С., 1986, с. 39-42.

[4] Относно римската терминология виж П. БАРСЕЛО, М. ТАЧЕВА, М. ДЕЛЕВ. История на древните общества. С. 1992, с. 193-206, 257-272 и цит. там лит.

[5] И. САРАНДЕВ. Цит. съч., с. 42-51

[6] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1980, с. 14-15.

[7] И. САРАНДЕВ. Цит. съч., с. 52-54

Стефан Чирпанлиев

СЕЛО ЖЕРАВНА – АРХЕТИП В НЯКОИ ОТ РАЗКАЗИТЕ НА Й. ЙОВКОВ

Естествен въпрос в писателската биография е какво влияние оказва родното място върху творчеството на писателя. В автобиографичните творби то е обикновено определящо. При Йовков нещата се усложняват, защото самият той пише и говори за близостта на Добруджа до сърцето му, която счита за второ родно място. И е донякъде прав, защото цялата му младост е преминала именно в Добруджа. Ала неговото родно място – Жеравна – си остава в кръвта му.

Фактът, че Жеравна остава архетип на много негови разкази, во главе със „Старопланински легенди", е неоспорим.

Авторът на монографията „Жеравна в миналото и до днешно време", дългогодишният учител и изследовател Данаил Константинов е категоричен в оценката си за влиянието на Жеравна при творческото съзряване и израстване на неговия именит съселянин:

„Величественият Балкан със своята природа, омайна и пленителна – тъмнозелените гори, прохладни усои и сладководни извори – откърми творческия дух на най-даровитите български писатели, които обогатиха нашата литература с безсмъртни творения. „Ой, гори, гори балкански, гори неначенати, любя, гори, ваший таен говор с вековете" – пее Вазов. „Те бяха три: Черковната, Старченската и Циганската (кориите над Жеравна), но духнеше ли вятър, шумеше само едната, а другите мълчаха" – говори вдъхновено Йовков в „Овчарова жалба".[1]

Не е случаен фактът, че първото белетристично произведение на писателя „Овчарова жалба", отпечатано в сп. „Просвета" през 1910 г., е дълбоко свързано с родната му Жеравна. Макар да съзнава несъвършенствата на първата си белетристична творба, все пак той я включва в сборника „Старопланински легенди", публикуван значително по-късно. Тази първа „старопланинска легенда" е отдалечена по време на създаване от другите легенди, написани вече с нараснало майсторство. Очевидно в първата си творба Йовков е съзрял нещо съкровено, първично, емоционално, защото въпреки заканата си в едно писмо до Владимир Василев – да не я включва в сборника „Старопланински легенди", не го сторва.

Известно е, че в тази легенда той претворява сюжет от популярни жеравненски песни за Стефан Цоцкин, изпратени му от Д. Константинов. Йовков е потресен от трагичната съдба на легендарния жеравненски овчар и кавалджия. Ето какво изповядва той пред Спиридон Казанджиев:

„В оня край, щом се изпее или изсвири песента за тоя хайдутин, разправя се и легендата му. Нея се опитах да възсъздам. От този разказ си води началото и сборникът „Старопланински легенди", макар отначало да не съм имал намерение да правя такъв сборник и да пиша толкова „легенди".[2]

Замисълът за тези легенди е възникнал у писателя още преди войните. Участник е бил и в трите войни и едва през лятото на 1925 г. отново се връща към легендите.

През есента на същата година (20.XI.1925 г.), Йовков пише от Букурещ писмо до Д. Константинов:

„Започнал съм един цикъл разкази, наречени „Старопланински легенди"... За

довършването им имам нужда още от някои материали – народни песни, поверия, отколешни случки, легенди и пр. от Жеравна. Отдавна съм искал да дода сам в Жеравна и да потърся това, което ми трябва, но виждам, че не ще мога и съм принуден да се обърна към вас, като вярвам,че ще бъдете тъй добри да не ми откажете тази услуга."[3]

По-нататък Йовков признава, че е „стоял сравнително малко в Жеравна" и това, което е запомнил, е твърде непълно. В сп. „Златогор" е печатал някои от легендите, които Константинов може да прочете и да разбере какво иска писателят.

„В една от тях напр. аз съм използувал известната песен за Дайна и брат ѝ , а в друга – песента и разказите за Шибиля, градешкия циганин-разбойник, както и в оная, която бях написал много отдавна (печатана и в Сборника на жеравненското читалище)[4], бях използувал пък песента за Стефана Цоцкин. Разбира се, мотивите, заети от тия песни и разкази, са използувани много свободно. Въпросът е сега да се съберат и запишат още поне десетина такива „легенди", запазени било в песни, било в предания и разкази."[5]

Всяка старопланинска легенда има за епиграф народна песен, откъс от легенда или предание, летопис. За епиграф на „Шибил" Йовков използва известната народна песен „Радка на порти седеше". За „Кошута" – народната песен „Не го повика, както се вика". Епиграф на „Най-вярната стража" е откъс от стар летопис, за „Божура" – надпис на чешма, за „Юнашки глави" – из летописа на хаджи Киро Табака от Сливен, за „Постолови воденици" – из богомилска приказка, за „Индже" – из летописа на поп Йовчо.

Не са променени имената на героите, нито техните характерни изрази, наименованията на местностите и др. п. Жеравна цяла е била в съзнанието на писателя, когато е писал с особено въодушевление и развълнуваност легендите – бисери в неговото богато и многопластово творчество.

„Материалите изпращах във форма на песни и разкази – пише Д. Константинов, – каквито ми бяха известни из миналото на този край, тях Йовков използува свободно и в духа на своята творческа фантазия."

Прав е Иван Сарандев, като прави извода:

„В „Старопланински легенди" Йовков тръгва от спомените на детството (от Жеравна). Той рисува пейзажи, назовава имена на местности, възкресява отдавна минали събития, случки и лица, позовава се на стари летописи и предания, на народни песни, за да внесе във всекидневието на историята духовност, нравствено извисяване и своя идеал за поетичност и красота."[6]

Именно този идеал не е искал да накърни писателят при едно завръщане в родната Жеруна. Този тънък психологически момент е в най-едри щрихи разказан и в едно писмо от сина на Д. Константинов до мен с дата 29.IX.1980 г.:

„Поканата на жеравненци да посети родното си село съм му предал лично през лятото на 1930 г. в квартирата му на ул. „Омуртаг" № 20. Освен да го поканя от името на жеравненци, аз отидох да го попитам изгубвал ли е в Добруджа, в село Касъмкьой, свой ръкопис. Едно добруджанче беше донесло в ръкопис една повест с главен герой Данчо Кардашев, котленец, като каза, че баща му я намерил при изтеглянето на румънците. Йовков каза,че няма загубен такъв ръкопис и ме покани в стаята си на втория етаж на къщата. Стаята беше голяма,без богата мебел. Канапето беше застлано с нашенски губер (китеник).

Казах му: „Господин Йовков, предавам поканата на много от нашите жеравненци да посетите Жеравна. Тъкмо сега пишете за Жеравна, та ще си опресните впечатленията."

Че пише за Жеравна, знаех от второто писмо, отправено до баща ми, с което искаше материали за втори сборник „Старопланински легенди". За съжаление това писмо не сме запазили, а поради преждевременната му смърт втори том той не написа.

Йовков ми отговори: „Аз искам да пиша за Жеравна такава, каквато я помня. От друга страна, нямам вече близки в Жеравна. Те се изселиха, а на други не обичам да се натрапвам."

Аз го разбрах още тогава, че Жеравна, която е запомнил, има значение за неговото творчество, отдалечен по време и място, нейният образ е обаятелен за писателя. По-нататък разговорът се завърти около красивите местности в околностите на Жеравна, имената на които Йовков добре помнеше."

Дългогодишният учител Раю Топалов от Жеравна, у когото Деспина Йовкова е идвала всяко лято и е престоявала с неговото семейство по 10-15 дни след смъртта на мъжа си, ми пише следното по този въпрос в писмо с дата 30.I.1980 г.:

„Известно му е било,че Жеравна по това време е търпяла постепенно разрушение и изселване на жителите ѝ. Но той не е посещавал и други интересни селища на страната ни."

Раю Топалов изтъква в писмото си и още една причина, потвърдена от Д. Йовкова. Писателят цял живот е боледувал от някакво стомашно заболяване, не се е отделял от къщи, за да не наруши строгата диета.

Подобно е обяснението на Йовков пред С. Казанджиев защо не иска да посети и второто си родно място – Добруджа.

„Йовков разправя,че има голямо желание да иде в Добруджа, но се бои. Не само от властите. Официалните власти (б. а. румънските) не ще смеят открито да му правят неприятности... Бои се,че ще намери земята и хората съвсем други – не такива, каквито ги знае. Всяко негово вдъхновение го носи нататък – там е пейзажът му, там са героите му, там е битът, работата и съдбата им. Цялата негова творческа личност, спомените и вдъхновението му се коренели там. Какво ще стане с тоя свят, ако сега го види друг?"[7]

Аналогията с Жеравна е пълна, психологичното обяснение – логично и безалтернативно.

„Литературното изкуство – пише Балзак – се състои от две части – наблюдение и изразяване." Очевидно първата съставка се формира у Йовков в родната му Жеравна, когато безгрижно скита из калдаръмените ѝ улички и съзерцава люде, къщи и китни дворове, когато често навестява и се опива от чудесните околности на това достолепно село. Втората част – изразяването – е тежък плод на неговия самороден талант, който прави чест на българската литература и го поставя несъмнено сред големите европейски и световни писатели и мислители.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Д. КОНСТАНТИНОВ. Жеравна в миналото и до днешно време. С., 1948, с. 390

[2] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960, с. 30-31.

[3] Д. КОНСТАНТИНОВ. Цит. съч., с. 399

[4] Юбилейна книга на жеравненското читалище „Единство" по случай 50-годишнината му,1921, с.163.

[5] Д. КОНСТАНТИНОВ. Цит. съч., с. 399

[6] И. САРАНДЕВ. В света на „Старопланински легенди". С., 1980, с. 32

[7] С. КАЗАНДЖИЕВ. Цит. съч., с. 13

Атанас Цонков

ГЕРОИ И ПРОТОТИПОВЕ В „СТРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“

Темата за героите и техните прототипове в „Старопланински легенди“ безспорно най-пълно е поднесена от Димо Минев в книгата му „Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му“[1], както и от Иван Сарандев в първото по рода си цялостно изследване върху тази Йовкова творба – „В света на „Старопланински легенди“[2].

Когато казваме, че духовността на Жеравна е в основата на „Старопланински легенди“, трябва да продължим – нейни носители са литературните Йовкови герои, отразили в себе си физически и морални черти на своите първообрази, на своите прототипове. И понеже се знае, че в литературата прототипът е действително лице, което е послужило на автора като образец за създаване на литературен образ или тип, ние проявяваме интерес и към едните, и към другите.

Йовков е автор, който не се придържа към традицията . Не винаги прототиповете на литературните му герои в сборника са лица от действителността, които биха могли да защитят неговите разбирания, неговата философия за живота, човека, човешките взаимоотношения. В голямата си част те му дават физическия образ, но не и търсената душевност и морал. Затова не може да се твърди, че онези действителни лица, които той ползва при изграждането на литературните си герои, непременно се покриват едни с други в творбите му. Ако търсим примери, те се намират лесно: като се започне с Шибил – разбойника, и Шибил – решения на саможертва в името на своята любов, та се стигне до Димчо кехая – властния и коравосърдечния, и другия – смирения и покорния в творбата.

Йовков изгражда голяма част от своите герои, опирайки се не на едно действително лице, а в повечето случаи на две, а някога и на три лица. Така е при сюжета – обикновено не ползва една, а две и повече случки, които с майсторство съвместява в разказа. Ще посочим „Най-вярната стража“: от една страна, любовта на жеравненския калугер към дъщерята на хаджи Вълко и кървавата свада със съперника-хайдутин (разказано от Д. Константинов на Д. Минев[3]), и от друга, разказа на македонката баба Андрейца (за него разказва Д. Йовкова на Д.Минев[4]), за който и самият Йовков споменава пред С. Казанджиев[5]. В същото време има още три възможности, които също трябва да се имат предвид: първата – твърдението на Ж. Долчинков, че Йовков е ползвал в случая две народни песни от района Драгоданово – Блатец, Сливенско, за Есерлийския султан[6]; втората – Д. Константинов разказва, че турци са отвлекли дъщерята на неговия прадядо Емануил Велика, за което може и да е писал на Йовков[7], и третата – твърдението на Григор Угаров, че писателят е ползвал летописа на поп Иван Асянчин от с . Баня Разложко[8].

Още по-интересен е случаят с разказа „Юнашки глави“ – тук главният герой дядо Руси е изграден върху основата на две действително доказани като прототипове лица: Йовковия съсед Руси Сапунджията и бащата на загиналия въстаник Руско Жейнов, подковача Жейно Налбантина, поведението на когото е пресъздадено в картината с донасянето на набучените на кол глави на въстаниците в Жеравна през май 1876 г.[9]. Казаното по-горе се отнася и за разказа „Шибил“. Единият Йовков прототип безспорно е градешкият разбойник Мустафа Шибилиолу (Шебиоглу Мустафа, Мустафа Касивелоч), а другият – предполагаем млад турчин, в когото е

била влюбена дъщерята на известния Димчо кехая. Бащата научава за това и поръчва неговото убийство сред Жеравна, според запазено предание в селото.

Като прототипове на Божура, може да се предполага, са две жеравненки, участвали във вълнуващи за патриархална Жеравна събития, станали през 1900 г. Фактите са следните: на 21.II.1900 г. в Толева махала (това е недалеч от Йовкови) момата Мария Николова ражда извънбрачна дъщеря, която нарича Тиха; на 17.X .с.г. в Куков вир се удавя момата Гана Николова (на 48 г.), дъщеря на Никола Ив. Загореца, болна от епилепсия. За съжаление, нямаме оставени сведения какво точно е отговорил на Йовковия въпрос за удавената в Куков вир жена Д. Константинов (Д. Минев твърди, че той „му е писал за такова предание")[10]

Йовков не е твърде строг при използването на прототипове, случки и места на действие в „Старопланински легенди" – някои от тези, които е използвал в един разказ, той ползва и в друг. Това се отнася за Димчо кехая („Най-вярната стража" и „Кошута"), Величко („На Игликина поляна" „Божура" и „През чумавото"). Писателят ползва без смущение в един разказ физическия образ на прототипа си, а в друг неговото име (имаме предвид „Шибил", в който взема черти на Дженда за Радиния образ, а името ѝ – за име на героинята си от „Постолови воденици" поради това, че постъпките ѝ на свободна жена се покриват в значителна степен с тези на Женда от воденицата, с други думи, с търсения от автора образ).

След внимателно подреждане на знайното и догадката при изграждането на литературните герои в „Старопланински легенди", според нас Йовков се ръководи от следното:

1. Писателят ползва реални образи, в голямата си част познати нему (роднини, близки, съседи), за да оформи физическите черти и характеристики на литературния герой.

2. В част от разказите литературните герои съвместяват черти от физически образи, които се носят от повече от една личност от действителността, позната му лично, или черпи информация за нея от други източници.

3. Изградил по този начин образа, Йовков „го изпълва" с морални добродетели съгласно замисъла на творбата.

Най-същественият момент в творческия процес на писателя при изграждането на литературния герой е съвместяването в неговите черти на физически реалности и действия на прототипа с философията си за моралът, в чиито основи стоят хуманността и и красотата, героизмът и себеотрицанието.

БИБЛИОГРАФИЯ, БЕЛЕЖКИ

[1] Д. МИНЕВ. Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. Варна, 1947, с. 320-351

[2] И. САРАНДЕВ. В света на „Старопланински легенди". С., 1980, с. 32-45

[3] Д. МИНЕВ. Цит. съч., с. 329

[4] Пак там, с. 329-330

[5] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1980, с. 14

[6] А. ЦОНКОВ. Прелистени страници. Сливен, 2000, с. 59

[7] Д. КОНСТАНТИНОВ. Жеравна в миналото и до днешно време. Жеравна, 1948, с. 410

[8] Г. УГАРОВ. Служба с манлихера и перо. В-к „Сливенско дело". Месечно издание за литература „Макове", № 10, 30.X.1980, с. 3

[9] Д. КОНСТАНТИНОВ. Цит. съч., с. 265, 269

[10] А. ЦОНКОВ. Младият Йовков. Две доскоро неизвестни писма. – В: „Йовков и нашето време". Сливен, 1998, с. 72-73

Милен Куманов

Й. ЙОВКОВ – ГРАЖДАНИН

В съзнанието на своите съвременници и на следващите генерации поколения Й. Йовков остава като типичен представител на перото, чрез което се издига до най-високите върхове в съвременната литература. На неговия натюрел не са присъщи революционните изяви на редица негови предшественици като Георги С. Раковски, Христо Ботев, Любен Каравелов, Пейо Яворов и пр., нито пък обществената ангажираност на други личности като Петко Р. Славейков, Тодор Икономов, Тодор Г. Влайков, Антон Страшимиров и др. По тази именно и причина повечето от изследователите на неговия жизнен и творчески път съсредоточават вниманието си главно към неговата литературна дейност.

За гражданските позиции и политическите възгледи на автора на „Вечери в Антимовския хан", „Ако можеха да говорят", „Шибил", „Албена", „Боряна" и пр. почти не се споменава нищо или ако се казва нещо, то е само мимоходом, между другото. Тази страница от неговия живот наистина се оказва малко позната. И за това до голяма степен е „виновен" самият Й. Йовков. По-голямата част от неговите съвременници като Георги Райчев, Михаил Арнаудов и др. го представят като твърде своенравна личност, неразговорлив, стеснителен и необщителен. С една дума – човек с „тежък характер". Още по-сдържан бил той, според тях, когато трябвало да говори за неща, свързани със самия него. Затова и сведенията, които се отнасят за живота и дейността му, съхранени в спомените на негови близки и познати, се отнасят повече за творческите му изяви, отколкото за каквото и да било активно участие в обществено-политическия живот на страната.

Съвсем естествено е, че като истински творец Й. Йовков не е бил безразличен към всичко онова, което е ставало около него. Макар и не така ярко, той е реагирал на всички по-значими събития от своето време, но по свой, „йовковски" начин – тихо и незабележимо.

Нека отбележим, че Й. Йовков живее в твърде динамично време, каквото е то в края на XIX век и първите няколко десетилетия на XX век – селските вълнения и бунтове от 1900-1901 г., повъзгласяването на независимостта на Княжество България от септември 1908 г., Балканските войни от 1912-1913 г., участието на страната в Първата световна война 1915-1918 г., Войнишкото въстание от 1918 г., държавният преврат от 9 юни 1923 г. и последвалите го две въстания от юни и септември с.г., държавният преврат от 19 май 1934 г. и пр.

На други събития, като например убийството на Стефан Стамболов (1895 г.), на писателя Алеко Константинов (1897 г.), няма да се спираме, тъй като по онова време той е още невръстен юноша.

Как реагира на всичко това Йовков? Ето един от големите въпроси, по които изследователите на неговия жизнен и обществен път още не са си казали напълно думата.

Настоящата работа също не си поставя тази голяма цел. Тя е по-скоро опит да се надникне в поведението на именития творец като гражданин и общественик.

На повечето от събитията в политическия живот на България, за които по-горе споменахме, Й. Йовков не реагира пряко по причини, независещи от него.

Така например когато избухват селските вълнения и бунтове в Североизточна България, той е в столицата, т.е. твърде далеч от тях. В Добруджа се озовава покъсно, когато обстановката в този край е вече нормализирана. И обратно, когато става провъзгласяването на независимостта на България (септември 1908 г.), той отново е далеч от мястото на събитието. Вече е учител в един от най-отдалечените краища на Добруджа, докато актът за скъсването на васалитета с Османската империя се провъзгласява в старопрестолния град Търново. Що се отнася до войните 1912-1913 и 1915-1918 г., на тях той реагира чрез редица свои литературни творби, добре познати не само на литературната критика, но и на нашата общественост, като „Земляци" и др.

Един от големите въпроси, свързани с поведението на Й. Йовков като гражданин, е оформянето на неговия мироглед. Известно е, че за идейното оформяне на една личност оказват влияние няколко фактора: семейната среда, родното място и обществото, сред което живее. За Й. Йовков най-значителна роля изиграва последният. Защото той твърде рано напуска бащиния си дом и родната Жеравна. От детските години най-трайна диря в съзнанието му оставят повече местностите около селото му в сравнение с неговата богата история, особено в епохата на Възраждането. Наистина през тази епоха Жеравна е едно от големите български огнища не само в Котленския край. Знае се, че тук още преди 1772 г. е направен един от първите преписи на Паисиевата „История славяноболгарская" (т. нар. Жеравненски препис), че Жеравна е родно място на редица видни възрожденски дейци като Райно Попович, Сава Филаретов, Тодор Икономов, Васил Соколски, че в селото по време на Априлското въстание 1876 г. влиза четата на легендарния Стоил войвода и пр. Но в зрелите си години писателят проявява интерес не към тези личности и събития, а към времето на феодалните размирици в Османската империя от края на XVIII и началото на XIX в., когато и родната му Жеруна става жертва на кърджалийските изстъпления. Тази именно епоха той пресъздава в някои от най-забележителните си творби – „Индже", „Шибил" и др.

Юношеските си години Й. Йовков прекарва далеч от родния си край и главно в Добруджа. Поради това и в своето съзнание той се чувства повече „добруджанец", отколкото жеравненец.

След завършване на средното си образование Й. Йовков изкарва и Школата за запасни подпоручици в Княжево. Тук слуша с възхищение лекциите на някои от преподавателите, сред които е и генерал Радко Димитриев. Дали е знаел тогава, че той е негов земляк (роден в съседното на Жеравна с. Градец, Котленско), не е известно и може само да се предполага. Но едно е сигурно, че е впечатлен особено много от неговия висок интелект и преподавателски способности като лектор по военна история. При все това той не се повлиява от своя учител и не поема по пътя на военната кариера. По-привлекателна за него се оказва учителската професия. В началото на XX в. учителските кадри, особено за селата, са твърди оскъдни. Затова и той решава да се върне в Добруджа, с която е свързан от юношеските си години, и там прекарва 11 години като учител.

В края на XIX и началото на XX в. българското учителство все още живее с възрожденските идеали за всеотдайна служба на народа. Към тях се прибавят и народническите възгледи, проникнали в страната от Русия още през 80-те години на XIX в. и не на последно място – социалистическите идеи, които се пренасят също отвън – Русия и Западна Европа. Затова никак не е случайно, че по-голямата част от българските учители по онова време са под влиянието на тези идеи, че тези идеи дават отпечатък в дейността на основания през 1895 г. Български учителски съюз (БУС), че те прозират и в повечето статии на неговия печатен орган

в. „Съзнание“, започнал да излиза от 1898 г.

Младият Й. Йовков като учител също започва да плува в тези води. Не случайно една от първите му публикации се появява на страниците на учителския вестник.

Паралелно с народническите и социалистическите идеи след Освобождението в България проникват и радикалдемократическите. Но те излизат на по-преден план, когато в страната се създава и Радикалдемократическа партия (1905-1906 г.). Начело на новата формация застават твърде популярните по онова време личности – Найчо Цанов и Тодор Г. Влайков. И двамата са открити противници на личния режим на монарха, не крият отвращението си от грубата партизанщина, битуваща в другите политически партии, не приемат вождизма и клиентелизма, характерен за повечето от тях, и пр. В същото време те открито заявяват, че тяхната партия си поставя за цел да отстоява непосредствените интереси на дребните съществувания в страната и на първо място – чиновничеството и учителството.

Няма данни за това дали Й. Йовков е членувал в някоя от двете социалдемократически партии, оформени след разцеплението на Българската работническа социалдемократическа партия (БРСДП) през лятото на 1903 г. Твърде е вероятно до средата на първото десетилетие на XX в. като повечето български учители да е симпатизирал на някоя от тях. Защото след този момент той, според спомените на някои негови съвременници, е вече радикал, т. е. член на Радикалдемократическата партия.

Всъщност за истинско членство в тази партия едва ли може да се говори, тъй като според тогавашния Закон за държавните чиновници той е нямал право да членува не само в тази, но и в която и да е било друга политическа формация в страната. Затова по-скоро може да се говори и в този случай за симпатии, за идейно пристрастие, отколкото за конкретна политическа обвързаност.

Докога продължават увлеченията му по Радикалдемократическата партия също няма конкретни данни. Без отговор остава и въпросът дали, след като изживява радикалдемократическите си илюзии, се ориентира към друга политическа формация. В спомените на съвременниците си той е представян като безпартиен още до започването на войните от 1912-1913 г.

Ако към съществуващите по онова време политически партии проявява външно безразличие, не такова е отношението му към българския национален въпрос, т. е. към разпокъсаното от Берлинския конгрес (1878 г.) Отечество. Както и по-голямата част от своите събратя – учители, така и той посреща с голяма радост обявяването на Балканската война (1912-1913 г.) и участва като запасен офицер в нея. Не крие и голямото си разочарование от поражението на България в последвалата Междусъюзническа война (1913 г.), в резултат на което България претърпява не само първата си национална катастрофа, но и губи част от своите територии, сред които е и тъй обичаната от него Южна Добруджа. След въвличането на България в Първата световна война Й. Йовков отново е мобилизиран и работи повече като кореспондент на в. „Военни известия“. Пътува често до южния и северния фронт, влиза в контакт с българските войскови части, опознава отблизо житието и битието на българския войник. Преживяното от войните пресъздава в голям брой свои творби.

Демобилизиран през есента на 1918 г., той е изправен на кръстопът. Вече е задомен и трябва да мисли не само за собственото си, но и на семейството си препитание. С помощта на приятели успява да се добере до дипломатическия пост в българската легация в Букурещ, където прекарва от 1920 до 1927 г.

Й. Йовков е един от малцината български интелигенти, които постъпват на

служба през управлението на БЗНС. И това прави, когато по-голямата част от тази интелигенция се отказва от заеманите дотогава служби. Очевидно неговата постъпка не е била продиктувана само от икономически подбуди – макар и с по-голям труд, сигурно е можел да стане пак учител. В случая обаче са си казали думата и някои други обстоятелства, а именно че след Първата световна война България отново губи Южна Добруджа и тя отново попада под румънско иго. Надеждата да се върне в нея изчезва. Йовков добре знае, че загубата на тази област, която той преживява твърде тежко за втори път, се дължи не на дошлия на власт БЗНС, а на управлявалите до есента на 1918 г. страната партии.

Макар и назначен от земеделското правителство на работа в румънската столица, той не става съмишленик на БЗНС. Желанието му е да служи повече на България, отколкото на отделна партия, която и да е тя в момента. Тази позиция той следва не само през управлението на БЗНС, но и след преврата от 9 юни 1923 г., когато немалка част от българската интелигенция минава в лагера на сговористите.

Разбира се, този свой неутралитет заплаща твърде скъпо, тъй като много скоро след правителствената промяна е понижен по длъжност и, както сам изтъква пред свои приятели, след него по служба се оказва само слугата в легацията. Макар че е единственият, който ползва писмено и говоримо румънския език, трудът му не се цени от другите легационни чиновници, живее при крайно оскъдни условия и пр.

Преките му задължения на редовен сътрудник по печата му предоставят възможността ежедневно да чете румънския печат и от него да се информира за това, което става не само в северната ни съседка, но и в България. Започналите след преврата политически репресии в страната ни го отвращават. Той не крие голямото си разочарование от настъпилата кървава вакханалия в нея. Особено силно е впечатлен от убийствата на видни български общественици и по-специално на д-р Никола Генадиев. Днес името на този политически деец е забравено, но преди и след войните 1912-1913 и 1915-1918 г. то се ползва с голяма популярност както у нас, така и в чужбина. В довоенния период той е един от водителите на Народнолибералната (Стамболовата) партия, а след края на Първата световна война е включен в ръководството на новооснованата Националлиберална партия. След преврата от 9 юни 1923 г. поема защитата на някои участници в Юнското въстание и с това си навлича смъртната омраза на двореца и кабинета на проф. Александър Цанков. Обстоятелството, че през септември 1923 г. напуска не само ръководството, но и самата Националлиберална партия и веднага полага основите на нова политическа формация („Народно единство"), прелива чашата на търпението у управляващите. В края на октомври 1923 г., само три седмици до провеждането на новите парламентарни избори в страната, които трябва да легализират сговористкото управление в очите на българската и европейската общественост, д-р Н. Генадиев е убит пред дома си в центъра на столицата от „неизвестни лица".

Научавайки за убийството му, при всичката си деликатност и дискретност, Й. Йовков споделя пред приятеля си Атанас Янакиев: „Надявам се, че разбираш мъката ми. Спират ме по улиците (в Букурещ – бел. моя, М. К.) разни политически лица и ме питат: кой уби Генадиева (и) защо го убиха. А мен ме е срам да ги гледам. Не зная какво да им отговарям. Мъка, страшна мъка трови душата ми, че в моето отечество всеки ден стават убийства на даровитите държавници (д-р Н. Генадиев е бил и неколкократно министър – 1903-1908 и 1913 г. – бел. моя, М. К.), народни водачи, професори и публицисти, които са тъй необходими за нашия живот".[1]

Убийството на д-р Н. Генадиев не е нито първото, нито последното в новата българска история. Без да се връщаме в периода до войните, когато загиват такива видни дейци като Стефан Стамболов, Димитър Петков и др., следва да отбележим, че след края на Първата световна война кървавата мартирология се подема с нова сила. Жертви падат от всички политически лагери. През октомври 1921 г. е убит Александър Димитров – министър в правителството на Александър Стамболийски. През май 1922 г. е простелян Александър Греков – лидер на организацията Народен сговор и главен редактор на печатния ѝ орган – в. „Слово".

След превратa от 9 юни политическите убийства в страната се превръщат в система. Сред жертвите преобладават най-вече дейци на свалената от властта БЗНС. Сред тях на първо място е Ал. Стамболийски, убит на 14 юни 1923 г. по най-жесток начин във вилата край родното му с. Славовица, Пазарджишко. Без съд и присъда изчезват Стоян Калъчев, Крум Попов и други видни земеделски дейци.

След убийството на д-р Н. Генадиев българската интелигенция дава нови свидни жертви: Петко Д. Петков – депутат в Народното събрание, Йосиф Хербст – виден столичен журналист, проф. Никола Милев – изтъкнат историк, Тодор Страшимиров – депутат, Николай Петрини и Димитър Грънчаров – водители на земеделската левица, поетите Сергей Румянцев, Христо Ясенов, Гео Милев и др.

Европейската демократична общественост е стъписана от невиждания терор в България. Особено остро на него реагират Емил Вандервелд – бивш министър-председател на Белгия и един от лидерите на Социалистическия интернационал, английските лейбъристи в лицето на полковник Уеджууд, Анри Барбюс, Марсел Вийяр – френски писатели и журналисти, и др.

У нас най-силен протест срещу кървавата вакханалия издигат писателят Антон Страшимиров, изтъкнатата женска деятелка и общественичка Екатерина Каравелова (съпруга на отдавна починалия Петко Каравелов) и др.

Политическите убийства в страната обаче продължават с пълна сила и в края на 20-те и началото на 30-те години.

От 1927 г. Й. Йовков е вече в България. Установява се да живее в столицата, където се отдава изцяло на литературна дейност. Свидетел на последвалите нови политически убийства, а и добре информиран за тези, станали до пристигането му в страната, той не може да не си е задавал въпроса: и все пак кои сили стоят зад тях, кои са техните истински подбудители? Днес, от дистанцията на времето, историческата наука доказа по безспорен начин, че за най-важните от тях като това на земеделския лидер Ал. Стамболийски, на Тодор Александров, предводител на Вътрешната македонска революционна организация (до август 1924 г.), на д-р Н. Генадиев, на генерал Александър Протогеров (също предводител на ВМРО, до 1928 г.) и др. стои не кой да е, а сам цар Борис III, макар преките извършители да са наемници от ВМРО или някои политически кръгове).

Като съвременник, писателят не е могъл да не узнае тази грозна истина, след като се е движел в средата на интелектуалния елит в София – професорите Михаил Арнаудов и Спиридон Казанджиев, литературния критик Владимир Василев. От младежките му години негов приятел е Григор Василев, който след превратa от 9 юни 1923 г. е вече виден функционер на Демократическия сговор, а по-късно и министър в кабинета на Андрей Ляпчев (1930-1931 г.).

Някои от тези лица са били доста приближени и до двореца, поради което не е можел да не узнае от тях истината за действителния режисьор на политическата драма в България. Затова не е случаен и фактът, че писателят не е питаел никакви симпатии към монарха. И това се дължи не само на дълбокото му и органическо отвращение към несекващите политически убийства в страната, но още и поради

факта, че синът на цар Фердинанд се опитва да върви по стъпките на своя баща и от ноември 1935 г. установява еднолична власт в България, каквато не се решава да стори старият Кобург при всичките си замашки през 31-годишното му царуване в страната.

Й. Йовков умира в момент, когато цар Борис III е наистина едновластен господар на България. За него няма нито конституция, нито парламент, нито политически партии. А и самите министри не са повече от обикновени чиновници, макар и скъпо платени, които той сменя с такава лекота от заеманите постове, както носната си кърпичка, когато сам пожелае това.

Ако се опитаме да направим един паралел между изявите на Й. Йовков като общественик и творец, можем без каквото и да било колебание да кажем, че везните категорично натежават в полза на последните. И наистина в културната история на нова България той остава преди всичко като изтъкнат писател и драматург. Обществената му дейност е на по-заден план и в повечето случаи е просто незабележима. Това в никакъв случай не означава, че като гражданин той е бил само пасивен зрител на обществено-политическия живот в страната. Напротив, когато е трябвало да реагира на някое събитие или личност, намирал е начин да му даде гласност. Но това е по-скоро изключение, отколкото правило, тъй като когато все пак е трябвало да реагира публично на това, което става в страната, предпочитал е да го прави чрез произведенията си.

Самият писател и драматург има такова мнение за себе си. В един от последните разговори, които води с приятеля си проф. С. Казанджиев в края на живота си, по този повод той споделя открито: „каквото мога да направя за обществото, правя го със средствата на писателя... всяка друга работа би ми попречила..."[2]

Мисля, че към казаното няма какво да се добави повече. В лицето на Й. Йовков новата ни история не намира отявлен политически партизанин, за което никак не съжаляваме, защото такива в нея има в изобилие. Затова пък се радваме, че новата българска литература се сдобива с един от най-големите майстори на художественото слово.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Д. МИНЕВ. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 185
[2] С. КАЗАНДЖИЕВ. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 77

Григор Чернев

ОТ ЙОВКОВ ДО КИНОТО И ОБРАТНО

Тезата „Йовков и киното“ е поливалентна. Тя се съотнася както с прозата на писателя, така и с неговата драматургия, а също и с последвалите претворения в театъра, телевизията, пластическите изкуства и музиката. От своя страна тези претворения не са изолирани от общите влияния и тенденции; те са жанрово и стилово разслоени, движат се в амплитудата от традиционния, нека го нарека патриархален, реализъм до експеримента и артистичния волунтаризъм. При тази мобилност духът на Йовков често излита през прозореца, за да остане само студената сюжетна конструкция. В тези случаи името на писателя се използва като алиби и параван на художествена недостатъчност, на неадекватност и безпомощност.

Но така или иначе се е натрупал внушителен за мащабите и възможностите на страната фонд от екранизации на Йовкови произведения, киноесета, киномемоари и киномемориали за Йовков. Много трудно е да бъде установен точният им брой, тъй като тук се преплитат игрални и документални филми от различни периоди, телевизионни постановки и драматизации, анкети, архивни свидетелства. Само във филмотеката на Националната телевизия има над 80 заглавия, които се отнасят до неговото литературно наследство, Жеравна, добруджанските му пътища и т. н. Никой друг писател от класиците не е привличал толкова силно хората с камера – нито Вазов, нито Елин Пелин, нито Яворов, а интересът към Георги Стаматов, Георги Райчев, Константин Константинов и други майстори е инцидентен. В тая общо взето рехава панорама Й. Йовков е, бих казал, едно щастливо изключение – като масирано присъствие на екрана, а също нерядко и като качество на интерпретацията.

Обект на филмово пресъздаване са били романът му „Чифликът край границата“, разкази и новели от сборниците „Старопланински легенди“, „Песента на колелетата“, „Женско сърце“, „Ако можеха да говорят“, „Вечери в Антимовския хан“ – особено „Вечери в Антимовския хан“. В тази добруджанска сага кинематографистите откриват сякаш златна мина. Документалните филми също не са малко. Правени по различни юбилейни поводи, някои от тях сигурно са остарели, но например „Спомен за Йордан Йовков“ на режисьора Януш Вазов, както и телевизионното свидетелство „Очевидци“, където Дора Габе и Петър Динеков говорят за срещите си с големия писател, са интересни и актуални и днес.

Има и един „междинен пласт“ от произведения, които са между телевизионния театър и опита да се надскочи неговата постановъчна ограниченост. След „Милионерът“ и „Албена“, които са реализирани и заснети по два пъти, тук бихме могли да отнесем „Другоселец“ („По жицата“) и първата екранна адаптация на „Вечери в Антимовския хан“ на режисьора Веселин Младенов, „Скитникът“ на Иван Зоин и Нушка Григорова, драматичните миниатюри „Сред героите на Йовков“ на Васил Кисимов.

Телевизионни филми в съвременния смисъл, т.е. като пълноценно пресъздаване на Йовкови творби, съобразено с особеностите на малкия екран и на зрителското възприятие, са например „Женски сърца“ и „Зима“ (по „Ако можеха да говорят“), произведени в студия „Екран“, както и „Вълкадин говори с Бога“ –

работа на известния режисьор и актьор Иван Андонов, и двусерийният филм на Павел Павлов „Вечери в Антимовския хан". Това заглавие, както отбелязах, се повтаря – между другото то още „не е свършило" – но засега филмът на Павел Павлов най-пълно и точно възкресява на екрана знаменития цикъл на Йовков. Освен това той е и един паметен знак в нашата киноистория поради емблематичното присъствие на двама големи актьори – Невена Коканова в ролята на Сарандовица и Георги Георгиев-Гец в ролята на Калмука. Искам да кажа, че превъплъщаването на първите ни артистични сили като Йовкови герои и героини е било и е не само отговорност, чест и предизвикателство, но и възможност за собственото им утвърждаване. По-нататък ще посоча и други примери. И доколкото знам, никой не е отказвал участие в такава постановка.

Щрихираната дотук поредица е доказателство за магнетизма на Йовков върху гилдията на снимащите братя. И то преди да сме достигнали до „същинските" филми... Слагам „същинските" в кавички, защото делението е условно – по административно-производствен и технически признак. Става дума за филми, заснети на 35 мм лента, правени за кинопоказ в зала, които са излезли от киностудията в Бояна. Те са четири на брой: „Шибил" (1967) – режисьор Захари Жандов, „Нона" (1973) – режисьор Гриша Островски, „Мечтател" (1975) – копродукция с телевизията – режисьор Лиляна Батулева, и „24 часа дъжд" (1982) – режисьор Владислав Икономов. Към тях трябва да прибавим и един пети – от периода на пионерите, забравен и неспоменаван досега...

„Най-вярната стража" по едноименния разказ от „Старопланински легенди" е сниман през далечната 1928 година – малко след излизането на книгата и, разбира се – приживе на писателя. Сам по себе си този факт говори за неговата растяща популярност. Това е първата екранизация на Йовков, която дълго време остава единствена. Филмът е произведен от фирмата „Паисий филм" – черно-бял, ням, времетраене 40 минути. Има запазено копие, което, за да се гледа днес, трябва да се реставрира. Режисьор и сценарист е Васил Пошев, оператор Франц Вут, а между актьорите се отделя името на Владимир Трандафилов, както и на самия Васил Пошев. Нямам сведения дали писателят го е гледал, макар това да изглежда повече от сигурно, нито каква е била тогавашната му оценка. Важно е да се знае, че *екранизацията на „Най-вярната стража" предхожда пиесите на Йовков и тяхната театрална реализация.* „Албена", „Милионерът", „Боряна", „Обикновен човек" ще се появят по-късно. Така *филмовото превъплъщение на писателя изпреварва сценичното, което е изненадващо, но е факт.* Разбира се, успехът, славата и удовлетворението на авторските си амбиции, които Йовков постига чрез театъра, са несравними със скромните качества и скромното място на първата екранизация, но тя пък предвещава бъдещото плодоносно превъплъщение на писателя в киното.

В „Шибил" и „24 часа дъжд" това превъплъщение е по-категорично. Захари Жандов и Владислав Икономов интерпретират класика с пиетет, но и със самочувствието на доказани, пълноправни художници, които отстояват правото на свой избор. В „Нона" и в „Мечтател" този двупосочен и двуединен ефект – вярност към оригинала и самостойност на художествената изява – не е защитен така убедително. Остава привкусът на нещо започнато-недовършено. Въпреки това и тези филми имат своето значение като необходими усилия в кинематографичното овладяване на една благодатна територия – Йовковата.

Бележити актьори вдъхват екранен живот на Йовковите герои. Сред тях са Петър Слабаков (в „Шибил"), Доротея Тончева – два пъти (в „Шибил" и „Нона"), Стефан Данаилов – също два пъти (в „Нона" и „24 часа дъжд"), Иван Братанов,

Стефан Пейчев, Стефан Мавродиев, Ванча Дойчева, Кирил Варийски, Наум Шопов, Васил Михайлов, полската звезда Ева Шикулска... Безспорен е техният принос за приобщаване на повече зрители, а оттам и на нови ценители на Йовков, главно сред младото поколение.

Впрочем всяка филмова адаптация освен другите си значения има и тази мисия – да насочва зрителя към оригинала. От книгата към екрана и от екрана към книгата – само това двупосочно движение, мисля, може да ни направи съпричастни към взаимните художествени преливания и адекватни на новата ситуация в духовното пространство.

Преди това и над всичко обаче стои един въпрос, който чака нашия отговор: *Защо, по какви причини, с какви мотиви българското кино се обръща към творчеството на жеравненския майстор?* Как да си обясним тази настойчивост през годините, този инат даже – на моменти пряко неуспехи и провалени срещи – да търси отново и отново общуване с литературното му наследство? При това Йовков не е така остро драматичен, сюжетите му не са изпъстрени с неочаквани обрати, външното действие и динамиката са филтрирани през една деликатна сетивност и донякъде укротени. От тая гледна точка може да се каже дори, че Йовков не е „кинематографичен" автор. Но това е на повърхността.

Истинските причини са по-дълбоки. Те са в желанието да се надмогнат временните страсти, случайните герои, гръмките думи, които издишат като спукани балони, накратко – да се отиде над конюнктурата, към по-трайните стойности: морални, социални, естетически. В този смисъл киното вижда в Йовков опора, стабилност, аргумент в собствените си търсения, съюзник. И е готово да му прости заблудите дори, да повярва в неговите химери. Йовковият реализъм не е безпощаден – той е облъхнат от вяра в доброто, сгрят е от надежда. На моменти тя изглежда илюзорна, но е глътка въздух, без която бихме се задушили. Устоите на народната нравственост, даже когато са подкопани от превратностите на историческото ни битие, са непоклатим императив за жеравненския мъдрец, мерило за хората и техните постъпки. Богатството, бедността, коравосърдечието, милосърдието, социалните конфликти, подлостта, кражбата, лъжата – всичко минава през ситото на тази нравственост, за да се пречисти. Този катарзис, който по сила прилича на античния, но е национален, български в конкретните си проявления, придава на Йовковите творби философичност, обем и завършеност. Киното, което извън това и по собствен път се стреми към тези качества, ги намира в неговите книги и ги прегръща като свои. *То взема не само неговите сюжети, но и неговите критерии; Йовков става негов критерий. Това е главното.*

За да бъдем точни, ще кажем, че тази мотивация често остава при добрите намерения. Оказва се, че не е достатъчно да се възхищаваш от Йовков, да споделяш възгледите му и с добросъвестно усилие да ги пренасяш във филма. Ще кажете, че всичко е въпрос на професионализъм, на талант, на сръчност – качества, които някои имат в излишък, а за други са дефицит. Да, така е, но тук има и нещо друго.

Уважението към Йовков сред кинематографистите е голямо. Най-често те пристъпват към него с пиетет и с желание да запазят духа му. Ала този по начало правилен стремеж сковава фантазията им и те педантично следват оригинала. Това обикновено го изсушава, тъй като преводът от езика на едно изкуство на езика на друго изкуство не се е състоял. Уж всичко е точно и вярно, а Йовков ни се изплъзва.

Какъв е изходът? Подсказва го опитът. Да вземем „24 часа дъжд" – най-сполучливия филм от поредицата, която сега ни интересува. Превръщането на един

пълноценен разказ („Частният учител“ от „Вечери в Антимовския хан“) в пълноценен филм е станало възможно след преодоляване на наслоените комплекси (страхопочитание пред авторитета, боязън да не се нащърби творбата), след овладяване на собствените киноресурси, за да се овладее една друга, една „чужда“ реалност. Отдавна е установено, че филмовата трансформация на литературата не бива и не може да бъде механична, буквална. Оказва се, че *най-добрият начин да се приближиш към един автор е... да се отдалечиш от него*. В случая с „24 часа дъжд“ избраният разказ е разширен сюжетно, преместен е малко напред във времето и малко встрани от „пространството“, от конкретната „география“ на оригинала. Но тъй като тези дописвания са „подсказани“ от Йовков или са в посока на неговия художествен свят, те не се възприемат като апликации, а като вътрешно присъщи на образите.

Приближаване чрез отдалечаване – такава е формулата на успеха.

Това, естествено, не е универсална рецепта, естетическа панацея на превръщането – нека се опитват и други подходи. Но буквализмът е доказано непродуктивен – той води само до буквата, не до изречението, не до смисъла и своеобразието на автора – затова трябва да бягаме от него.

Въпреки административно-организационните и финансовите затруднения, които нашето кино изживява в момента и които често ни изглеждат непреодолими, аз вярвам, че неговият диалог с големия писател не е приключил, че стръвта му към нови претворения не е угаснала. Досегашното обилие на заглавия не бива да ни успокоява. Винаги има нещо, което не сме видели, не сме дооценили и изтълкували, а и всяко следващо поколение, ако то е българско, а не космополитно, ще поиска да види себе си в Йовковото огледало. Освен това има една празнота, която още не е обществено осъзната – липсата на филм за живота на писателя. Зная, че този живот е външно неефектен, скромен до аскетичност и лишен от блясък, но тъкмо затова предизвикателството е по-голямо – да се разкрие вътрешната динамика, вътрешната сила на тази необикновена личност.

Аз съм завършил гимназия, която носеше името на Й. Йовков. Навремето беше много модерно т. нар. концертно рисуване. На сцената – няколко статива с празни бели картони. Зад кулисите цигулка засвирва тиха мелодия. И пет-шест момчета почват да рисуват с креда. На бялата хартия постепенно се появяват пет-шест еднакви образа. Още малко и всички го разпознават: Йовков.

Ръкопляскания. Музиката спира. Завесата пада.

В спомена това е лесно. И незабравимо.

Бъдещото овладяване на този образ е мисия, която ни очаква.

Васил Пернишки

Й. ЙОВКОВ В БЪЛГАРСКОТО УЧИЛИЩЕ

В родното ни училище липсва ясна стратегия за подбора на съдържанието в учебната програма. Това важи в най-голяма степен за литературния материал, който се представя с известни вариации в различните учебни степени. Не се съблюдават принципни съотношения между автори и тяхното творчество. Класикът Йовков се радва на популярност сред стари и млади, но дали той заема полагащото му се място в учебната програма с цялото си идейно-естетическо разнообразие и богатство? Нека проследим неговото присъствие в нея.

Най-рано учениците от 3-ти клас се срещат с Й. Йовков. В този клас учебното съдържание е организирано тематично с оглед на нравственото възпитание на децата. Към темата „Поклон, народе мой" е включена част от разказа „Индже" – разговора на героя със стареца дядо Гуди от Чукурово. За разлика от другите поместени творби, към текста на Йовков липсва методически инструментариум, който да подпомага възприемането и осмислянето на художественото изложение. Недоумение буди положението, защо вниманието на учениците не се насочва към пасажи, които са пряко свързани с темата (например: „...млад си, хубав си. Юнак си. Де такъв господар да имаме като тебе!" и още думите на Индже: „Нека си ги вземат жените, като се върнат..., нека помнят Индже!").

Така че със съжаление можем да констатираме, че художественият текст не е използван и по предназначението си, а камо ли като естетическа същност.

Към темата „Когато доброто лика ти краси" е включен разказът „Дивачка" . От учениците се изисква да отговорят на въпроса: „Защо Галунка обича сивата патица?" Този така общо поставен въпрос затруднява третокласниците да навлязат по-дълбоко в преживяванията на птицата-майка и във взаимоотношенията между майка и деца. А според нас разсъжденията трябва да бъдат предхождани от внимателен прочит и насочване към изразителността на словото и информацията, която носи то. Това изискване може да се отнесе не само към стилистиката на Йовков, но то е задължително и към всички изучавани литературни творби.

Неприемлива е практиката в началния курс да се гледа на художествения текст само като на илюстрация на определени нравствено-възпитателни цели. Недопустимо е да се ограничава функцията на художественото слово при положение, че е всеизвестна ролята му в живота на човека. Отрано детето трябва да бъде приучвано да чувства силата на словесното изкуство, което с умственото израстване все повече да го привлича. Наложително е *естетическото* възпитание на подрастващите да е един от първостепенните проблеми на съвременното ни училище и общество.

Разказът „Другоселец" е включен в учебното съдържание на 5-и клас. Без да навлизам в подробности около литературния анализ, който се прави в прогимназиалния курс, и доколко се изграждат умения и навици за работа с художествен текст, ще си позволя да цитирам само някои от въпросите, поставени към творбата, които сами за себе си достатъчно добре говорят както за подбора на разказа (той се изучава и в горния курс), така и за усилията да се изгражда литературна култура у петокласниците: „Защо Йовков е съчетал празнично настроение и тежка покруса? Какви черти на българина е разкрил писателят в разказа си? Можем

ли да кажем, че това е разказ за многоликия живот, в който Й. Йовков ратува за повече доброта, милосърдие и красота?"

Вярно е, че изучаването на литература в училище се подчинява на дидактически задачи, но непростимо е да се пренебрегва художествената природа на творбата, чрез която се внушават едни или други истини за живота и човека; и още нещо – да не се открива логиката на художественото изложение, да не се обръща внимание на породените емоции, да не се подчертава майсторството на писателя при изграждане на художествените образи и т. н. , и т. н.

„Другоселец" дава възможност учениците да бъдат потопени в света на Й. Йовков.

Подобна възможност предоставя и предвиденият в 6-и клас разказ „По-малката сестра" . Напоследък все повече се утвърждава практиката да се съобщават на учениците становища на литературни изследователи, критици и теоретици, преди те по самостоятелен път или пък в резултат от анализа в клас да достигнат до свои наблюдения, изводи и убеждения. Много дълъг трябва да бъде пътят на познанието за шестокласниците, докато стигнат до твърдението на Искра Панова, че: „По-малката сестра", „Скитник" и др. биха могли да се нарекат разкази – портрети... Много нещо би могло да се каже за психологическата тънкост и дълбочина, за човешкото съдържание – второто лице на тия животински портрети..."

До такъв извод ученикът може да достигне, ако има предвидени още текстове от сборника „Ако можеха да говорят". А какво пречи да има?! За мене това е сериозна празнота в учебната програма.

Опознавайки повече творби от сборника, учениците съвсем естествено биха разбрали твърдението на Йовковия герой чичо Митуш от разказа „При своите си": „Ако добитъците знаяха да говорят, те щяха да бъдат като нас. И по-добри дори. Как мислиш ти, те всичко разбират, само език нямат."

Честите промени в учебната програма, както и различните авторски колективи на учебници, са пречка да се изгради стройна система на литературното обучение в отделните възрастови степени. От изложеното стана ясно, че липсва солидна основа за литературно образование, върху която впоследствие непрекъснато да се надграждат знания, умения и навици, не се обръща достатъчно внимание на приемствеността в литературното обучение.

Едва в 7-и клас при изучаването на разказа „По жицата" се предлага добър методически инструментариум, в който се засягат и въпроси от психологията на литературното творчество. Макар и инцидентно, те провокират мисълта на учениците и са добра предпоставка за по-всеобхватни и задълбочени обобщения около работата на Й. Йовков като творец. Обучаваните откриват чрез „По жицата" връзка с българската народна митология, с помощта на която се изясняват вярванията, свързани с лястовичката и змията.

Монографичното изучаване на творчеството на Й. Йовков в 11-и клас дава възможност учениците да вникнат задълбочено в поетичния свят на писателя, да обхванат сложните естетически, етични и психологически проблеми в произведенията му.

Положителен факт е, че в учебната практика на много учители има утвърдена система от уроци, която в зависимост от новостите в литературната наука за Й. Йовков непрекъснато се обогатява. Въвеждащият урок „Човекът и творецът Й. Йовков" вече може да бъде изцяло изграден по монументалния труд на проф. Иван Сарандев „Йордан Йовков. Жизнен и творчески път 1880 – 1937" (С., 1986 г.), като умело се съчетае лекционната и семинарната форма на обучение. Серия-

та от уроци може да бъде открита и с беседа от видния изследовател на Йовков, стига учителят да прояви инициативност.

Важното е зрелостникът сам да достига до определени убеждения от рода на признанието на Йовков, споделено по повод молбата на Йордан Христов да каже нещо за себе си: „Прочетете моите книги, там съм казал всичко, което може да интересува хората. Всичките – от първата до последната – в тях е изобразен целият ми духовен живот, всичките ми надежди, в тях е цялата ми философия за хората и света."

Разглеждането на Йовковото творчество обикновено преминава в два основни варианта: А) идейно-художествен анализ на програмните произведения, подчинен на основната тема на творбите (той е традиционен за нашето училище) и Б) обсъждане на основни идейно-естетически и нравствени проблеми в творчеството на Йовков на основата преди всичко на програмните произведения.

Към първия вариант отнасяме тематика от рода на: „Народно страдание в разказа „Другоселец", „Йовков и войната", „Нравственото прераждане на човека в разказа „Индже".

При втория вариант определянето на темите е продиктувано от особеностите на творчеството на писателя: от една страна, творчеството му като израз на определена народопсихология и, от друга – като ярко отражение на естетически проблеми. В този случай тематиката може да бъде: „Народът и войната в творчеството на Йовков" (на основата предимно на „Последна радост"), „Народ и бит в творчеството на Йовков" (с акцент на „Другоселец"), „Минало и съвременност в творчеството на Йовков" (имат се предвид „Индже" и „Старопланински легенди").

Чрез своеобразно, чисто йовковско сливане на отделните социални, етични и естетически категории творчеството на писателя показва, че етична стойност има само красивото, героичното и изключителното, и то проявени в обикновени, като че делнични, но много човечни постъпки и жестове. Ето защо работата може да бъде подчинена и на следната тематика: „Прекрасното, грозното и трагичното във военната проза на Йовков", „Социално, етично и естетично в творчеството на Йовков" „Жизнена и художествена правда в „Старопланински легенди".

Учениците, особено днес, не могат да се задоволят нито само с програмния материал от литература, нито с готови формули и регламентирани становища при изясняване на литературните явления. Семинарното занятие е подходяща нова форма, която позволява на младежите да изявят себе си, да сверят възгледите си със становищата на известни литературоведи и чрез тях да си създадат правилно отношение и умение за работа не само с литературните факти и явления, но и с критическата литература.

Цикълът от уроци върху творчеството на Й. Йовков завършва с обобщение, темата на което най-често се формулира като: „Й. Йовков и неговият свят", а формата за провеждането му е семинарна. До излизането на книгите на Иван Сарандев за този урок се имаше предвид трудът на Симеон Султанов – „Йовков и неговият свят".

Без да навлизаме в излишни подробности по организацията на семинара, бих подчертал изключителния интерес, който предизвиква у учениците книгата на Иван Сарандев „В света на „Старопланински легенди" (Пловдив, 1993 г.).

Този труд твърде много помага да се очертае вярно и пълно същността на Йовковия свят. Изтъква се ролята на движението „Родно изкуство" за обединяване стремежите на българските писатели, художници и музиканти за равнение с най-съвременните естетически търсения в западноевропейските страни, което

по думите на Сарандев в „исторически аспект доказа социалната селективност на нашата творческа интелигенция, нейната кръвна свързаност с народната участ и съдба“ (с. 19).

И. Сарандев убедително изяснява въздействието на „Родно изкуство“ върху Йовков. И той като сподвижниците си отправя поглед към непреходното, извънвременното, общочовешкото (с. 13).

Мисълта на Сарандев, че нашата творческа интелигенция се стреми да извлече „един екстракт от национална физиономичност, характер и изобразителен стил. И всеки от тях си изработва лична представа за българския национален тип, с която населява своите композиции, платна или портрети“ насочва вниманието на учениците към разгледаните от него творци: Иван Милев, Майстора, Сирак Скитник, Златю Бояджиев, Любомир Пипков... Авторът на монографията дава прекрасен пример за това как синхронно трябва да се оценяват плодовете на различните изкуства от едно и също време (с. 14).

Не по-малък интерес предизвикват и откритията на Сарандев по отношение работата на Й. Йовков върху художествения образ. Тази част от монографията обогатява знанията на учениците за майсторството на Й. Йовков, както и за психологията на литературното творчество, една област твърде пренебрегвана в процеса на обучение.

В това отношение „В света на „Старопланински легенди“ има огромно методологическо значение за литературното обучение. Неговото обновяване е в пряка зависимост от новите наблюдения, открития, акценти и идеи в литературната наука. Ето защо промените в учебната програма трябва да се извършват разумно, целесъобразно и принципиално. Надяваме се, че с въвеждането на 12-и клас ще има възможност да се разшири изучаването на Йовковия творчески свят и че той наистина ще заеме мястото, което му се полага заслужено в българското училище.

Нина Делчева

Й. ЙОВКОВ В УЧЕБНИТЕ ПРОГРАМИ ПО БЪЛГАРСКИ ЕЗИК И ЛИТЕРАТУРА СЛЕД 10 НОЕМВРИ 1989 Г.

В своята некратка история българското училище е преживяло много преобразования. Сменят се правителства и обществени системи, преживява икономически и културни кризи. В резултат на това нашата образователна система търпи няколко реформи. Дали учебното заведение по статут ще бъде основно средно образователно училище или професионална гимназия, в неговата учебна програма са включени часове по литература, в които учениците се запознават с живота и творчеството на български и чужди писатели, придобиват навици и умения да контактуват с художественото слово. Но този процес е възможен само при наличието на едно задължително условие – четивото да бъде интересно, да притежава високи художествени качества. Такива несъмнено са разказите, повестите, романите и драмите на Й. Йовков. Неговият свят – изцяло български, наситен с красота и хуманизъм, с висока нравственост и любов към отечеството – е в основата на българското национално самосъзнание и чувствителност.

Целта на настоящото изложение е да обгледа и анализира характера на промените, извършени след 10 ноември 1989 г. в учебните програми по литература в българското училище и по-специално свързаните с творчеството на Йовков. А такива промени наистина са извършени !

На първо място, трябва да отбележим факта, че се е увеличил броят на часовете, посветени на неговото творчество като цяло.

И на второ – промени откриваме и в подбора на художествените творби, включени в програмите.

Прави впечатление например, че се появяват творби с подчертано етичен характер. Така още през 1991 г. в XI клас се изучават разказите „Серафим", „Другоселец", „Песента на колелетата". Паралелно с тази тенденция към тематично обогатяване на Йовковия репертоар се запазва и другата – тя пък законсервира няколко заглавия, които години след това неизменно присъстват в програмата. Такива са „По-малката сестра", „Серафим", „По жицата", „Последна радост" и др.

Обновяването на заглавията, както вече посочих, във II равнище започва от 1991 г. и се запазва досега. Авторите на програмата посочват не само заглавия на отделни разкази или легенди, но и наименованията на отделни сборници като например „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан", „Женско сърце". По този начин програмата предлага на преподавателя повече възможности за свободен избор и да прояви своя личен вкус и критерий. Наред с това – възможността да се съобрази с подготовката на учениците и с техните предпочитания.

От 1993 г. в програмите вече фигурира и драматургията на Йовков. Тук подборът е изцяло предоставен на преподавателя. „Драматургия по избор" е записано в програмния документ. Очертава се една последователно прокарана тенденция при избора на художествените произведения за изучаване в училище: вместо задължително фиксирана творба, наименованието на цял сборник или пък отп-

ратка към цял литературен род. Така ако през 1991 г. в I равнище на 11-и клас е посочена легендата „Индже", само две години по-късно в програмата вече фигурира сборникът „Старопланински легенди". Или вместо разказа „Другоселец" преподавателят е насочен към сборника „Вечери в Антимовския хан", т.е. предлага му се възможността сам да подбере от този сборник, за да събуди у учениците интерес и желание да се запознаят и с останалите разкази, поместени в Йовковата книга.

През годините 1993-98 тази тенденция се оформя като трайна практика – вместо да се фиксират отделни заглавия (става дума за 11-и клас и в двете равнища), програмата указва единствено наименованието на сборника. Няма съмнение, че така наложената практика осигурява на преподавателя по литература в днешното българско училище широко поле за изява на неговите възможности като педагог и професионалист в сферата на художествената литература. Тя премахва ограниченията в тематиката и проблематиката на изучаваните произведения, защото изборът се прави от учителя по литература. А това означава, че решаваща роля в хода на учебния процес се пада на преподавателя, който трябва отлично да познава своите ученици, техните интереси и вкусове, степента на подготовката им да възприемат и осмислят художествената творба.

Споменатата тенденция се отразява благоприятно и в още една друга посока: тя съдейства много ефикасно за ликвидиране на канонизирането на отделни разкази от Йовков в прогимназиален етап на обучението по литература. В този етап такива разкази са „По-малката сестра" и „Серафим", а в гимназиалния – „Последна радост" и „Серафим". Това канонизиране ощетява писателя: формира едностранчива представа за неговото творчество. В представите на учениците то едва ли не се свежда само до тези два разказа, които се изучават в час. Докато истината е съвършено друга: у Йовков могат да се намерят цяла поредица от творби със същата тематика и проблематика и с отлични художествени достойнства. Например равностойни в художествено отношение разкази от баталната проза на писателя са „Балкан", „Седемте", „Българка", „Белият ескадрон", очерково-документалното му наследство. Равностойни по своето художествено внушение на разказа „Серафим" са например „Скитникът", „Летен дъжд", „Женско сърце", „Вълкадин говори с Бога" и др. А от сборника „Ако можеха да говорят" биха могли съвсем равностойно да заместят „По-малката сестра" главите за шутия вол, за първескинята, за нощния гост и др.

Засега тези възможности остават все още неизползвани докрай, но главното е, че в програмата те са заложени и въпросът се свежда само до лична инициативност и стремеж да се обогати и разнообрази с нови творби образът на писателя. Още повече, че съществува една допълнителна подробност, която предопределя възможността за подобен подход към Йовковото творчество – неговата романтично-реалистична същност, категорично очертаната му хуманистичност и преклонение пред красотата. А това са очевидно категориални качества и достойнства, които не само предполагат, но и оправдават подобен подход.

Румен Шивачев

ЖИВОПИСНИ СХОДСТВА МЕЖДУ РЕМБРАНДТ И ЙОВКОВ

Й. Йовков е един от малкото български писатели, които не се нуждаят от „протекции" в европейската култура. Той не остава затворен и в културно-историческата граничност на времето. Обстоятелството, че рисува образи и типове българи е вследствие на неговото историческо присъствие и на националната му (пред)определеност. При всеки творец то е неминуемо, затова естетическите, ценностните и духовните съдържания на всяко творчество търсят най-напред мястото си в своя културен ареал.

Безспорно националният културно-исторически дискурс е необходим, тъй като 60-70 години не са никак голям срок в нашата литература, за да се обхване и усвои творчеството на един писател, привличащ вниманието на поколения читатели и изследователи. Едва ли обаче има решаващо значение това, че Йовков не рисува, да речем, ирландци, американци или французи, както и Пруст или Джойс, Балзак или Съмърсет Моъм не рисуват българи. Мащабите на Йовковата белетристика, при това без да е монументалистична, надхвърлят границите на своите историчност и националност и тя навлиза в универсалната, трансгранична същност на изкуството, което – като медиатор на духовното и транслатор на идеите за вечното – консолидира и смесва своите форми и категории.

В нашето съвремие понякога забравяме, че конкретните условия, в които изкуството възниква, се размиват, превръщайки време-историята в интериор или фон, дискурсите ѝ във философски колорит, фигурите и героите ѝ в композиция от ценности, драматично свързани в ансамбъл от противоречия. Погледнато от този аспект, то безусловно *регистрира засичания извън време-историята, извън нейните дискурси, извън дори собствените си изразни средства и форми, маркирайки най-неочаквани сходства между своите творци и творения.*

Кратък пример: Декарт не познава Леонардо, но описва същите вътопи и стихии, които Леонардо изобразява в някои свои картини. Причината е, че и двамата живеят и изучават еднакво интензивно цялостността на света; че самостоятелността (независимостта) на тяхното мислене и наблюдение поражда *близост, която ги извежда до общи резултати, средствата за изразяване на които обаче са различни.* Нито времето, нито националните и социалните, нито културните различия гарантират устойчивостта на многобройните си детерминанти. В този смисъл не мога да подмина и факта, че и у нас се появи научна книга, посветена на случайната, но показателна в контекста, в който говоря, близост между рода Славейкови и рода на американския писател Хенри Джеймс.

Белетристиката на Йовков обаче навлиза в живописта, и то разчупвайки не само монолита на основополагащото си средство – езика, – а и границите на времето, стигайки далеч назад, но повече надълбоко, в пластовете на културните си послания – до Рембрандт Харменс ван Рейн.

Както начините на композиране в цветовите решения на сюжетите у Рембрандт и Йовков, така и целенасоченото извличане на великото и дълбокото от обикновеното, а съвсем не накрая и подчертаното третиране на човека като нравствена индивидуалност и център, са първите основни особености на творчеството им, които пораждат сериозни сходства между двамата представители на раз-

лични времена и изкуства. Още повече, че нито Рембрандт, нито Йовков са монументалисти; нито Рембрандт, нито Йовков са деца на специални идейно-естетически школи. И двамата са твърде съсредоточени в правенето на своето изкуство, в събирането и селекцията на етюди и впечатления, размисли и датайли за своите произведения, за да търсят концептуална рамка и практическа опора в предписанията на възгледи, които са им чужди. Рембрандт преодолява консервативността на националните традиции в холандското изкуство и стагниращата библеистичност на протестантството. Религиозните и библейските сюжети се трансформират в картини от действителността, а крайните ѝ и консервативни реалистични интерпретации – в духовни послания. Придържането на Рембрандт към литературния източник често се свежда до извличане на мотива от готовия сюжет в текста (Библията) и проектирането му в сюжет, вече подчинен на индивидуалните му художнически инвенции („Христос и блудницата", „Христос като градинар", „Христос в Емаус"). Художникът се стреми да интерпретира Библията в светлината на личния опит и наблюдение и в противовес на класицистичните църковни канони в живописта (не само в традиционната иконография); да покаже събитията от библейската история, видени сякаш за пръв път и с онази артистична свобода в подхода към религиозната тема, която не само дава на религиозните преживявания индивидуална суверенност, но и подчертава достоверността им като „свещена история"; да адаптира библейското повествуване към своите сюжети, запазвайки духовните и религиозните потребности на съвремието си. Или както перфектно констатира Николай Райнов: „когато работи над библейски и митологични теми, Рембрандт няма за цел да бъде илюстратор на сюжета, нито негов тълкувател"[1]. Литературният източник (Библията), както и атмосферата на заварения барок, покриващ платната на малки и големи художници, са безусловната основа, която можем да включим в широкото понятие „културна традиция" и от която индивидуалистичната живопис на Рембрандт се обособява, освобождавайки се от абстрактността на класическото направление в барока. Художникът решително се противопоставя на академизма на изящните фигури, симетричните лица и проникващата в сюжетиката тривиалност, която внася известна сладникавост и в заимстваните още традиции на античното изкуство.

Ако пък Йовков се стреми да възвиси своите герои, да ги въведе в проблематика с ясен библейски характер, вдъхвайки им черти от християнската душевност („Серафим", „Женско сърце", „Жетварят и др.), или оставяйки ги в сферата на старозаветните отношения („Два врага", „Грешница" и др.), в т. ч. и в търсене на утешител, какъвто търси Йов („Вълкадин говори с Бога", „По жицата"), то Рембрандт „върви" в обратната посока. Като привърженик на модела на природата" (А. Хаубракен)[2] – една от малкото непротиворечиви характеристики на Рембрандт – той „сваля" библейските теми и персонажи до земните образи на съвремието си. Противоположността на тези посоки обаче е формална и отчита поскоро идентичността на техните нагласи и позиции. Различията, произтичащи от културно-историческия генезис на творчеството им, се губят не само в индивидуалистичните трансформации на националните традиции, но и в практическите маниери на живописване, с които двамата художници насочват инвенциите и съсредоточават творческите си интуиции в своята обща цел – променливата, несвършваща многообразност на вътре-човешкото. „Индивидуалистичният реализъм" (Ян Бялостоцки) на Рембрандт приспособява библейските герои и сюжети към по-реалистичните традиции на холандското изкуство, но като контрапункт на традиционната и абстрактна религиозност. От друга страна, този реализъм внася ирационални елементи, възстановяващи самата религиозност както като

автономно притежание на личността, така и като обществена духовност – този път като контрапункт на крайностите в реализма. В живописта му това се чете не само при облеклото и интериора, чиято съвременност не е впечатлявала многомного критиците и зрителите на XVII в., но и в конфигурацията на отделните фигури, в семантизма на ансамблова им съчетаност, в цветовата композиция, в избора на жестове, характеризиращи персонажите. Там живовописта му излиза от каноничността на бароковия триъгълник[3], разширява и обогатява националното, разгръщайки специфично човешкото.

Различията в сюжетните основи са само формален продукт на усвоените национални традиции, които писателят и художникът трансформират. Затова в ракурсите на художническите си инвенции двамата винаги показват героите си изпълнени, достатъчни, завършени от външното към вътрешното, от физическото към духовното, от тъмното към светлото – като носители на самостойна душевност. „Над тоя душевен скелет се виждат като прозрачно було унаследените качества и белезите на придобити навици. Над духовното пада племенното, семейното, личното, професионалното. Тия маски са сложени тъй, че чертите се взаимно допълват и сглобяват вкупом жива въплътена личност. Зад видимия човек надзърта невидимият двойник, а зад него пък – най-трайното човешко Аз“[4]. Макар да отнася тези особености към портретите на Рембрандт, съмнително е, че Н. Райнов има предвид само тях, а не и многофигурните композиции (да речем, „Светото семейство“). Съчетаването на динамизма на душевния живот с „племенното, семейното, личното, професионалното“ у Йовков протича паралелно в хода на сюжета и не остава незавършено в рамките на неговите идеи за образа. Защото както Рембрандт, „наблюдавайки най-различните вълнения на душата, е съумявал да схване трайната им идея“ (А. Хаубракен)[5], така и Йовков, проследявайки историята на своите герои, техните движения и отношения, дори и облеклото им, постига завършената, трайната идея-обобщение на техния физически и духовен портрет – онова, което Райнов засича с Хаубракен като „най-трайното човешко Аз“ у Рембрандт. А по отношение на движенията Рембрандт е един от най-динамичните, но и премерени живописци – той улавя своите герои точно преди техен жест, крачка или мигване, както например при Христос в „Христос като градинар“, при бащата от „Връщането на блудния син“ или в „Автопортрет със Саския“.

Искам накратко да се спра на старопланинската легенда „Божура“, макар че тя не съдържа всичко както от общите, тъй и от специфичните сходства между белетриста и живописеца. Една от важните особености е, че Йовков – както и Рембрандт – превръща лицето на героинята си в център, отразяващ сюжетното действие, в средоточие на композицията си, в главен светлинен източник на изобразителните си инвенции (цветове, сенки, нюанси), в неразривно свързан и с пейзажа детайл. Писателят изгражда портрета на Божура чрез лицето, локализирайки го в очите и погледа ѝ. Основната светлина пада върху него, рефлектирайки и върху другите. Поне десет фрагмента фиксират главните моменти от отношенията ѝ с останалите фигури в композицията на Йовков. „Големите черни очи на предишното зиморничаво циганче гледаха дръзко и дяволито“; „като че пощуряваше: очите ѝ светеха“; „очите ѝ се уголемяваха, чудеха се“; „очите ѝ горяха“; „беше вече тъмно, но очите ѝ от време на време проблясваха“; „с мъка свиваше веждите си, с мъка прогонваше веселия смях из очите си“; „а тия очи, а тая луничка под едното от тях“; „лош бил – говореше си тя сама на себе си със светнали като на вълчица очи“; „пред очите ѝ беше тъмно“; „Божура впива очи в тоя образ“. Фиксирайки чрез светлината в очите детската още история на циганчето,

писателят проследява – също чрез светлината в очите – неговото развитие и драмата му, преминава от първия контакт на вече влюбената Божура с Василчо („с мъка свиваше веждите си...“) през сподавения бунт срещу общественото мнение („лош бил...“) до онова трагично застиване на лицето ѝ, така пластично изразено с финализиращия глагол от несвършен вид в сегашно време „впива“, че не само образът на Василчо, но и целият пейзаж се съсредоточават и спират в него като в единоначалие.

Както отбелязах, около това лице, около тези очи се изграждат целият фигурален ансамбъл, пейзажният фон и действено-жестовата динамика на Йовковата композиция. Точно както у Рембрандт самостоятелността на второстепенните композиционни елементи, на пространствените и цветовите рефлекси и на взаимоотношенията физическо – духовно е строго съгласувана и колоризирана с външния портрет и жестовата изразност на Божура като централна фигура. „Очите ѝ светеха, снагата ѝ не чувстваше тежестта на дрехите – жизнерадостна като овошките, пияна от слънцето като пчелите, които бръмчаха около цвета на ябълките“. В тази характерна за Йовков пластична техника материалността (плътността, веществеността) е туширана и подчинена на по-висши принципи. Тя добива лекотата на нюанс, омекотяващ конфликтната острота между материалното и нематериалното и с перфектен художнически усет ситуативно е колоризирана в духовно-витален пейзаж.

Изкушавам се отново да се позова на Н. Райнов в „Рембрандт“: „целта е не само да се скрепи животът в своята видимост, но и да се внедри у всичко изобразявано трайно духовно начало“[6]. Едно от главните сходства в художническите стратегии на Рембрандт и Йовков е, че център на тяхната композиция е лицето. То е най-осветено и неговата светлина иде от вътре-човешкото му съдържание, а не от природата. И снагата, и дрехите, и пейзажът не са дематериализирани, а са атрибуирани като активно поддържащи и балансиращи съставни части на една меко йерархизирана вселена, чието начало е духовно (дори слънцето е уравновесено със светлината на очите). Тук се откроява принципът на близкото до Рембрандт Йовково одухотворяване въобще – не чрез дематериализация, а чрез съотнасяне на материално-физическото към степените на витализма, заложен в психологията и характера на героите му. Образът на Божура е внушен чрез цветове и форми, акцентни детайли, интериорни допълнения и жестове, чието средоточие е огряното от вътрешната светлина на очите лице. Сравняемостта и съчетаемостта му с природно-пейзажната интериоризация не е резултат само на пластични ефекти, нито свършва с линеарното разгръщане (и обогатяване) на символните съдържания и значения, а изтъква градацията на символите в природно-космичната йерархия, където самата природа е поставена в положение на подчиненост спрямо човешкото. Това фино уравновесяване (хармонизиране) на различни „материи“ или обекти в композицията на Йовков обхваща и второстепенните образи, и пейзажния им интериор (ареал), като са изтъкнати само функционалните елементи и зависимости, придаващи завършеност на техните портрети както в отношенията помежду им, така и във връзките им с централния образ. Както Рембрандт „махва всичко, за да запази само израза“[7], така и Йовков придава завършеност на човешки фигури и природни форми само чрез изтъкване на най-функционалните им черти и зависимости – вече не само заради сюжета, но и заради извеждането на най-съществено (трайното) от образа на героя в спойката между идеята за общочовешкия му облик и „племенното, семейното, личното, професионалното“. (Дори образът на хаджи Вълко с тази презумпция е само скициран и нахвърлян в хода на сюжета и, въпреки че стои в дъното на Йовковата

композиция, в подножието на градацията от образи, изглежда достатъчен и завършен в целия ѝ спектър – от мястото му в общия ѝ план до значимостта му като самостойна фигура; от битовото и семейно-личното до специфичното в него. В подобно съотношение се намира и интериорната фигура на Бончовия хан.)

При двамата творци всичко това се осъществява чрез светлосянката. За светлосянката на Рембрандт е изписано неимоверно много. И при него, и при Йовков тя е не само пластично средство, а *драматичен език*, изразяващ както духовно-психологическите, така и предметно-природните конфликти, контрасти и различия. Функцията на светлосянката при тях е не да отрази пъстротата от качествени различия или смесицата от разнообразни характери, а сама превръщайки се в палитра от рефлекси и експресии, да изобрази и изтъкне богатата човешка индивидуалност, като ги *свърже, мотивира и осмисли* с контрастите в нея, с конфликтите и взаимоотношенията ѝ.

Ганаила е, безспорно, контрастен на Божура образ. Физическият контраст е изразен цветово: бяла-черна; духовно-психологическият е в портретната и фигуралната позиционност: статична-динамична; формалният – в линиите: „понапълняваше... зрееше" – тънка, гъвкава. Но в тоя широк и остър контраст изпъква най-вече дистанцията между самостойните им характери. Затова писателят го притъпява, скъсявайки тази дистанция чрез възможностите на светлосянката за преливане на характеристики и черти. Той оцветява черната циганка с „пръст от стомна, поляна с глеч", подсилва – сякаш небрежно или пък педантично с връх на резец – преливането, слагайки луничка под едното око и тя вече „не е бяла, но не е и черна". От друга страна, зрялата, плътната Ганаила е обезплътена в сянка, белотата ѝ е затворена в черна забрадка, фигурата ѝ се слива с линиите на „черен кръст между кръстовете". Но въпреки това тя остава „лика-прилика" с Василчо – художникът не допуска вътрешният контраст да я изчерпи, той го „успокоява" в портрета на Василчо, преливайки по-острите му тонове в емоционалния план, където рефлексите на светлосянката се фокусират в отношенията между нея и Божура, в противоречивите чувства на последната към нея. Божура е омагьосана от нея, но не я обича; възхищава ѝ се, но ѝ завижда. Разбира се, това преливане (нарастване, динамизиране) на вътрешните портретни черти във взаимодействия между характери; тези движения, вплитащи външната пластика с вътрешния релеф, не свършват с разглежданите общи постановки на взаимоотношенията между Божура и Ганаила. На основата на подобни движения се изгражда цялата композиция на Йовков. А в тяхното начало пък се крие усъвършенстваният от наблюдения психологизъм, на който предстои само да бъде претворяван в многобройни функционално богати образи. Този психологизъм е характерен и за Рембрандт. Макар да е твърде обширна тема за настоящия текст, ще маркирам само някои основи страни на психологическия дял в творчеството на двамата художници.

Именно психологизмът туширa различията в сюжетиката на Рембрандт и Йовков. Веднага трябва обаче да подчертая, че той не е резултат на психоаналитически отклонения. Психоаналитизъм може да се открие у Леонардо. Психологическата достоверност и при Йовков, и при Рембрандт е резултат на вярна психологическа интуиция и на усет. И двамата чувстват и описват, а не анализират. И при двамата образът и фигурата, дори пейзажът и интериорът са неразложими от идеята как ще протече сюжетът и от самото съдържание на идеята за пластиката, звученето и характеристичната тоналност на образите в композицията. Тази неразчленимост на психологически и душевни характеристики от идейно-композиционни съдържания основателно и, мисля, не само поетично е породила схваща-

нето за Йовков като „сърцеведец“ в българската литература, което абсолютно вярно отразява проникновената му психологическа интуиция и ориентация, като го разграничава от психоаналитизма.

Една от основните страни на психологизма, която доближава художниците, е колоритът. Показателно е, че той не е естетическо средство или стилов похват за спояване на композиционните елементи, както би следвало да се очаква и както понякога се пише. У Рембрандт и Йовков колоритът е *резултативен* фактор в изкуството им – неподчертаван и непреднамерен. Постигнат е като обединение на другите елементи при цялостното изграждане на произведенията, като „сумарно“ отношение към тях и като хармониране на концепциите за тях – от композиционния детайл до завършената портретна характеристика или до крайните развръзки. И разбира се – като концепции за цветовете. И двамата никога не смесват боите. Ако им трябват нюанси или контрасти, Ремрандт и Йовков стигат търпеливо, последователно до тях чрез рефлексите на светлосянката. Да смесваш боите и за двамата означава да нарушаваш хармонията, естеството, цялостността.

Накрая, може би в противоречие със заглавието на темата ми, се чувствам длъжен да отбележа и двете главни различия у Йовков и Рембрандт. Първото е, че Йовков изобразява твърде често конфликти, а второто е неговата тенденция към красотата. Не че Рембрандт не изобразява конфликти, и то близки до тези от „Старопланински легенди“, не че и той не търси и не акцентира върху духовната красота, особено в главите на своите фигури, както и Йовков. Напротив. Но те не са така подчертани, както у Йовков, за когото красотата е едно от философските решения на конфликтите. Мисля обаче, че тези различия само подчертават сходствата на двамата творци. Една от главните причини за това е, че за да се вникне в една живописна творба, се тръгва най-напред от общия ѝ план и впоследствие в процеса на рецепцията се открояват детайлите на нейната цялост – технически, композиционни, сюжетни, идейни, естетически и т. н. За да се вникне в една белетристична творба пък, е необходимо да се проследи сюжетът, от който се и разраства общият ѝ план. Тази естествена обратност в пътищата на рецепцията понякога води до погрешно разбиране за несъвместимост и строга диференцираност между двете традиционни изкуства. Не мисля обаче, че фиксирането на сходствата между тях, а съответно и между времената и представителите им, е лишено от основания. Още повече, сходство не означава идентичност.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Н. РАЙНОВ. Рембрандт, С., 1946, с. 40.

[2] М. ВАЛИЦКИ – В: Рембрандт през погледа на свои съвременници, съст.: Я. Михалкова и Ян. Бялостоцки, С., 1969, с. 37

[3] Този триъгълник се канонизира в живописта не чрез теоретически възгледи и постановки, а непреднамерено, чисто практически, в резултат на религиозно съзнание и като символно пренасяне на образа на Светата Троица.

[4] Н. РАЙНОВ. Цит. съч., с. 28

[5] Н. РАЙНОВ. Цит. съч., с. 36

[6] Н. РАЙНОВ. Цит. съч., с. 61

[7] Пак там, с. 18.

NEW STUDIES ON YORDAN YOVKOV

On 1st November 2000 an international scientific meeting took place in Sofia, in honour of the 120th anniversary of the birth of Y. Yovkov. The meeting was organized by the Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. More than 30 papers and reports were read during two days, by participants from the Institute for Literature, lecturers from the University of Plovdiv "P. Hilendarski", the South-Western University "N. Rilski" in Blagoevgrad, the Free University of Burgas, as well as literary critics and teachers of literature from Sofia, Plovdiv, Kardzhali, Dobritch, Sliven, Yambol, etc.

The international participants were prof. Michael Holman – Leeds, England, prof. Dietmar Endler – Leipzig, Germany, Docent Dr. Galina Krilova – St. Petersburg, Russia; and Georgetta Bold from the University of Bucarest, Romania.

The papers and scientific reports contained in the present collection cover a wide range of themes and problems in esthetics, theory of literature, linguistics, theory of reception and documentary bibliography. The writer's work is interpreted from various directions that were neglected by researchers during the past decades, such as religion, ritualism, the function of folklore and mythology, symbolism of signs, etc. There are new interpretations of works such as "Zhetvaryat", "Tchiflikat krai granitsata", "Staroplaninski legendi", etc. In the collection of reports and papers unfamiliar facts are published which clarify little known events of the writer's biography. These are the merits of the present collection: "Yordan Yovkov. New Studies", which marks a new direction in our understanding of the man and the writer. The collection is intended for a large circle of readers – teachers of literature, students and all those who admire his work.

The Editors

NEUE STUDIEN ÜBER JORDAN JOVKOV

Am 1. November 2000 fand eine internationale wissenschaftliche Tagung statt, zu Ehren von Y. Yovkovs 120sten Geburtstag. Die Tagung wurde vom Institut für Literatur an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften in Sofia organisiert. Über 30 Vorträge und Berichte wurden während zwei Tagen von Mitgliedern des Instituts für Literatur, der Universität Plovdiv "P. Hilendarski", der südwestlichen Universität "N. Rilski" in Blagoevgrad, der freien Universität in Burgas, sowie Literaturkritikern und Literaturlehrern aus Sofia, Plovdiv, Kardzhali, Dobritch, Sliven, Yambol, etc., gehalten.

Die internationalen Teilnehmer waren Prof. Michael Holman – Leeds, England, Prof. Dietmar Endler – Leipzig, Deutschland, Dozent Dr. Galina Krilova – Skt. Petersburg, Russia; und Georgetta Bold aus der Universität von Bukarest, Rumänien.

Die Vorträge und Berichte, die in der vorliegenden Sammlung enthalten sind, beziehen sich auf einen weiten Bereich von Themen und Problemen der Ästhetik, Literaturtheorie, Sprachwissenschaft, Rezeptionstheorie und Dokumentarbibliographie. Das Werk des Schriftstellers wird aus den unterschiedlichsten Richtungen interpretiert, die von den Forschern der letzten Jahrzehnte vernachlässigt wurden, wie Religion, Ritualismus, die Funktion der Folklore und der Mythologie, Zeichensymbolik, u.a. Sie bietet neue Auslegungen von Werken wie "Zhetvaryat", "Tchiflikat krai granitsata", "Staroplaninski legendi", usw. an. In der Serie von Vorträgen und Berichte erscheinen unbekannte Tatsachen, die kaum bekannte Ereignisse aus der Bibliographie des Schriftstellers erklären. Mit diesen wertvollen Beiträgen zeigt die vorliegende Sammlung: "Jordan Jovkov. Neue Studien" eine neue Richtung in unserer Kenntnis des Menschen und des Schriftstellers an. Die Sammlung ist für einen grossen Leserkreis bestimmt – Literaturlehrern und Studenten, sowie alle die seine Werke schätzen.

Die Herausgeber

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ О ЙОРДАНЕ ЙОВКОВЕ

1 и 2 ноября 2000 г. в Софии состоялась научная сессия с международным участием, посвященная 120-летию со дня рождения Й. Йовкова. Сессия была организована Институтом литературы при Болгарской АН. В течение двух дней было прочитано свыше 30 научных докладов и сообщений. В сессии приняли участие научные сотрудники Института литературы, преподаватели Пловдивского университета им. Паисия Хилендарского, Юго-западного университета им. Неофита Рильского (г. Благоевград), Бургасского свободного университета, литературные критики и преподаватели литературы из Софии, Пловдива, Кырджали, Добрича, Сливена, Ямбола и т. д.

Приняли участие и иностранные ученые - проф. Майкл Холман из Лидса (Англия), проф. Дитмар Эндлер из Лейпцига (Германия), доц. д-р Галина Крылова из Санкт Петербурга (Россия) и Джорджета Болд из Бухарестского университета (Румыния).

Вошедшие в настоящий сборник доклады и научные сообщения охватывают широкий круг эстетических, литературно-теоретических, языковых, рецепционных и документально-биографических тем и проблем. Творчество писателя интерпретируется с самых разных аспектов, которые в последние десятилетия оставались за пределами внимания исследователей - религия, ритуальность, функция фольклора и мифологии, знаковая символика и др. Было сделано новое прочтение таких произведений писателя как "Жнец", "Поместье у границы", "Старопланинские легенды" и др. В ряде докладов и сообщений содержатся неизвестные факты, освещающие слабознакомые эпизоды биографии писателя. Перечисленными качествами предлагаемый сборник "Йордан Йовков. Новые исследования" отмечает новый момент в наших знаниях о человеке и творце Йовкове. Он предназначен широкому кругу читателей – преподавателям литературы, студентам и всем, кому дорого творчество писателя.

От редколлегии

NOUVELLES ÉTUDES SUR YORDAN YOVKOV

Le 1e novembre 2000, une réunion scientifique internationale eut lieu à Sofia, en honneur du 120ème anniversaire de la naissance de Y. Yovkov. La réunion fut organisée par l'Institut de Littérature à l'Académie Bulgare des Sciences. Au courant de deux jours, plus que 30 articles et rapports étaient lus par des participants de l'Institut de Littérature, des conférenciers venant de l'université de Plovdiv "P. Hilendarski", l'université du sud-ouest "N. Rilski" à Blagoevgrad, l'université libre de Bourgas, ainsi que de critiques littéraires et des enseignants de littérature de, Plovdiv, Kardjali, Dobritch, Sliven, Yambol, etc.

Les participants internationaux furent le prof. Michael Holman – Leeds, Angleterre, le prof. Dietmar Endler – Leipzig, Allemagne, le docent Dr. Galina Krilova – St. Petersbourg, Russie; et Georgetta Bold de l'université de Bucarest, Roumanie.

Les articles et les rapports scientifiques contenus dans cette collection couvrent un vaste cercle de sujets et problèmes en esthétique, théorie littéraire, linguistique, théorie de la réception et bibliographie documentaire. L'œuvre de l'écrivain est interprété à partir de points de vues très variés, négligés par la recherche pendant les dernières décennies, comme la religion, le ritualisme, la fonction du folklore et de la mythologie, le symbolisme des signes, etc. La collection présente contient de nouvelles interprétations d'ouvrages telles que "Zhetvaryat", "Tchiflikat krai granitsata", "Staroplaninski legendi", etc. Des faits inconnus y sont publiés, clarifiant des événements peu connus dans la biographie de l'écrivain. C'est par ces contributions valables que la collection: "Yordan Yovkov. Nouvelles études" marque une nouvelle tendance dans notre connaissance de l'homme et de son œuvre. La collection est destinée à un grand cercle de lecteurs – des professeurs de littérature, des étudiants et tout ceux qui aiment son œuvre.

Les Editeurs

СЪДЪРЖАНИЕ

Иван Сарандев. **Наш и на света** 7
Елка Константинова. **Йовков като духовен водач на българите** 12
Бистра Ганчева. **Своето според чуждото и своето без чуждото в творчеството на Й. Йовков** 18
Катя Янева. **Съвременната стойност на Йовковото народознание** 23
Свилен Каролев. **За любовта и смъртта в творчеството на Й. Йовков** 30
Людмила Григорова. **Съкровеният свят на Йовковите жени** 35
Людмила Хр. Малинова. **Майката в Йовковите разкази** 41
Петко Тотев. **„Жетварят" извън криминалистиката** 45
Кремена Митева. **Някои наблюдения върху функцията на иконата в Йовковата повест „Жетварят"** 50
Йордан Дачев. **Етническият корен на Йовковия герой Петър Моканина** 56
Атанас Бучков. **Емпатията у Й. Йовков** 61
Камен Михайлов. **Обредната система в „Шибил", ритуалността като структурен функционализъм и художествено-литературната типология** 66
Нина Пантелеева. **Стилистическа специфика на парадигмата „бял" в разказите на Йовков** 76
Татяна Ичевска. **Божието слово у Йовков** 81
Мариета Иванова–Гиргинова. **Митът Албена** 96
Петър Парашкевов. **Образите на Калмука и на Люцкан като приемници на Маргалака по линия на темата за рицаря в литературата ни** 103
Емилия Алексиева. **Притчата и легендата у Йовков и Куприн** 108
Борис Михалков. **Сюжет и форма в творчеството на Й. Йовков** 111
Ивайло Христов. **Й. Йовков за творчеството и творческия процес** 114
Дария Манева. **За знаковата лексика в „Постоволи воденици"** 119
Николина Георгиева. **Корелацията „завършност-незавършеност" в Йовковата легенда „През чумавото"** 121
Веса Кювлиева. **Езикови средства на асоциативното изображение в повествованието на Й. Йовков** 125
Емилия Пернишка. **Няколко езикови похвата като портретно градиво в палитрата на Й. Йовков** 129
Галина Крилова. **За някои особености в портретните характеристики в романа „Чифликът край границата"** 135
Албена Иванова. **Наблюдения върху езика на дървесната флора в Йовковата проза** 141
Майкъл Холман. **Най-сетне Йовков в Америка: преводите на Джон Бърнип на „Вечери в Антимовския хан" и „Старопланински легенди"** 144
Лотос-Меглена Бораджиева. **Йовков на арабски** 150
Дитмар Ендлер. **За трудния път на Й. Йовков до немския читател** 157
Пирин Бояджиев. **Й. Йовков и румънската литература** 168
Джорджета Болд. **„Вечери в Антимовския хан" – първата Йовкова книга в превод на румънски** 175

Владимир Янев. **Приключенията на класика (Незавършеният роман на българската литературна наука с Й. Йовков)** 178
Светла Костова. **Преглед на архивните документи за Й. Йовков в Централния държавен архив** 188
Маринела Паскалева. **Малко известни пощенски картички и писма на Й. Йовков** . 192
Стефан Чирпанлиев. **Село Жеравна – архетип в някои от разказите на Й. Йовков** . 196
Атанас Цонков. **Герои и прототипове на Йовков в „Старопланински легенди“** 199
Милен Куманов. **Й. Йовков – гражданин** 201
Григор Чернев. **От Йовков до киното и обратно** 207
Васил Пернишки. **Й. Йовков в българското училище** 211
Нина Делчева. **Й. Йовков в учебните програми по български език и литература след 10 ноември 1989 г.** 215
Румен Шивачев. **Живописни сходства между Рембрандт и Йовков** 217

ЙОРДАН ЙОВКОВ
НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ /2

Редактори *Иван Сарандев, Елка Константинова, Свилен Каролев*

Художествено оформление *Пенчо Мутафчиев*
Коректор *Дарина Радева*
Предпечатна подготовка *Ваня Лазарова*
Формат: 70/100/16
Печатни коли 14,25
Издателски център „Боян Пенев“
Издателство „Пеликан Алфа“

На 1 и 2 ноември 2000 г. в София се състоя научна сесия с международно участие по повод 120-годишнината от рождението на Йордан Йовков. Националната научна сесия се проведе под патронажа на кмета на столичната община г-н Стефан Софиянски. В разстояние на два дни бяха изнесени над 20 научни доклада и съобщения. Участвуваха научни работници от Института за литература при БАН, преподаватели от Пловдивския университет „П. Хилендарски", Югозападния университет в Благоевград, Бургаския свободен университет, литературни критици и преподаватели по литература от София, Пловдив, Кърджали, Добрич, Сливен, Ямбол и др. С научни съобщения се представиха работници от Централния държавен архив в София. От чужбина взеха участие проф. Майкъл Холман – Лийдс, Англия, проф. Дитмар Ендлер – Лайпциг, Германия, доц. д-р Галина Крилова – Санкт Петербург, Русия, и Джорджета Болд – от Университета в Букурещ, Румъния.

Йовковото творчество беше интерпретирано откъм най-различни аспекти. Засегнати бяха теми, останали до сега вън от вниманието на изследователите – като религията, ритуалността, функцията на фолклора и митологията, знаковата символика и т. н. Беше направен нов прочит на негови творби като „Жетварят", „Чифликът край границата", „Старопланински легенди" и др. В редица съобщения и доклади се изнесоха неизвестни факти, които осветляват слабо познати епизоди от биографията на писателя.

Сесията отбеляза нов етап в нашите познания върху човека и твореца Йовков.

Сборникът е адресиран и до един по-широк кръг читатели – преподаватели по литература, студенти и всички, които обичат неговото творчество.

Издателски център • БОЯН ПЕНЕВ •

B 1 5 0