II/4661

ЕЛИН ПЕЛИН

Сто години от рождението му

Литер

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЕЛИН ПЕЛИН

Сто години от рождението му

(НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ)

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1978

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д-р ПЕНЬО РУСЕВ, ст. н. с. ИСКРА ПАНОВА,
н. с. РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

ПЛ 4661

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Б 4563/72

© — Институт за литература
1978

c/o Jusautor, Sofia

ПРОВЕРКА
1979

82 В (05)

ЕЛИН ПЕЛИН 1877 — 1977

ОТ РЕДАКЦИЯТА

В първите години след 9 септември 1944 г. Елин Пелин, тогава все още между нас, бе наречен „живият класик на българската литература". Днес, близо тридесет години след своята смърт, класикът е все така „жив": Елин Пелин е не само един от първомайсторите на българското слово — той е един от най-четените, най-обичаните, най-активно присъствуващите в духовния живот на страната писатели.

На такъв класик не приляга юбилеен славослов дори когато навършва сто години — а жива изследователска работа, нови и нови търсения като за съвременник. Затова и Институтът за литература при БАН чествува стогодишнината от рождението на Елин Пелин със сборник от статии и студии, написани за случая от възможно най-широкия кръг автори от различни поколения, на теми, избрани от самите тях и спонтанно заинтересували ги като проблематика.

Това обстоятелство обуслови разнообразието на подходите и гледните точки, на разработките и дори на оценките, както и подобава на творец, който реално живее, ще рече — мени се във възприемането на своите читатели и изследвачи от всяко ново поколение.

При това разнообразие на теми и подходи работите в сборника могат само условно да се обособят в предложените пет раздела. Така първият обединява изследвания от по-общ характер с оглед на целокупното творческо дело на Елин Пелин: „За Елин Пелин" от Емилиян Станев, „С Елин Пелин — за Елин Пелин" от Тодор Боров, „Разцветът и разпадането на човешката личност в творчеството на Елин Пелин" от Пеньо Русев, „Темата на труда в творческия свят на Елин Пелин" от Кръстьо Генов, „Естетическо своеобразие и трагикомично интерпретиране в творчеството на Елин Пелин" от Иван Попиванов. Следват три проучвания върху живота на Елин Пелиновите творби в графиката, киното и театъра: „Борис Ангелушев — илюстратор на Елин Пелин" от Атанас Стойков, „Елин Пелин в контекста на българското кино" от Иван Стефанов и „Театърът на Елин Пелин" от Иван Теофилов. Това е единственият раздел, който редакцията оформи целенасочено, водена от желанието да сложи що-годе начало на изследвания върху един важен аспект от творчеството не само на Елин Пелин, но и на всеки голям творец — взаимоотношенията му с другите изкуства. Третият раздел обединява работи, в една или друга степен центрирани върху поетиката на Елин Пелин: „Прозата на Елин Пелин и Йордан Йовков — два типа художествена постройка" от Енчо Мутафов, „Елин Пелин и проблемите на комичното" от Огнян Сапарев, „Елин Пелин и българският фолклор" от Любомира Парпулова,

„Кулминация на епизода и coup de thèâtre в разказите на Елин Пелин“ от Вивиан Пинто (Лондон), „Проблемът за автореминисценциите и „лирическата“ памет на Елин Пелин“ от Радосвет Коларов. Следващите проучвания, посветени на отделни произведения на Елин Пелин — „Задушница“, част от неиздадена книга на Иван Мешеков, „Идилия или познание?“ от Стефан Саркани (Отава), „Предметната действителност в импресиите „Черни рози“ от Венче Попова, „Жанр и смисъл в повестта „Гераците“ от Никола Георгиев и „Под манастирската лоза“ от Искра Панова, — са свързани с предходните, тъй като произведенията се разглеждат предимно откъм тяхната жанрово-типологична и стилова определеност. Последните две работи в сборника са посветени на възприемането на Елин Пелиновото творчество в чужбина — „Елин Пелин и украинската кратка проза от края на XIX и началото на XX век“ от Марк Голберг (Дрогобич, СССР) и „Елин Пелин в преводи на югославяни“ от Синиша Паунович (Белград) — главно в съпоставителен план. Накрая статията на Илия Тодоров — „Творчеството на Елин Пелин като издателски проблем“ — разглежда важния текстологически въпрос за едно пълно, окончателно и адекватно издание на Елин Пелиновото наследство.

Така оформилите се раздели показват безспорно засилване на изследователския интерес, от една страна, към въпросите на поетиката на Елин Пелин; от друга, към общоестетическата и философската проблематика в творчеството му; от трета, макар само набелязана — към разглеждането му в контекста на балканската и европейската литература и изкуство. Тенденцията е напълно обяснима: след обобщаващите трудове и монографии от 50-те и 60-те години закономерно идва ред на по-подробното и диференцирано вникване в творческата лаборатория на Елин Пелин, внимателното раздипляне на художествената тъкан на творбите му, както и на по-широките съпоставки от естетически и сравнително-типологичен характер. В същата посока, общо взето, вървят и изследванията на гостите, сътрудници от чужбина.

Редакцията ще смята задачата на сборника изпълнена, ако неговите статии и студии, разработвайки по-слабо засегнати въпроси или полагайки на по-специфичен анализ вече разгледани творби, дадат тласък на по-нататъшни проучвания в тези насоки и така спомогнат да се натрупа материал за бъдещи нови обобщения, за нови синтетични прочитания на вечно живия класик на българската художествена проза.

Редакцията изказва сърдечна благодарност на всички участници в сборника — и, на първо място, на неговите гости от чужбина Вивиан Пинто, Марк Голберг, Синиша Паунович и Стефан Саркани, — които отложиха текущата си работа и отделиха сили и време за творческото научно честуване на тази бележита стогодишнина — стогодишнина, каквато не така често се случва да празнува нашата литература. Особена признателност дължим на Тодор Боров, приятеля и съратника на Елин Пелин, чиито проучвания носят безценния пряк досег с делото и личността на Елин Пелин; на Емилиян Станев, събрата по перо и потомъка по вдъхновение на Елин Пелин, чието слово по право открива сборникът; и на близките на покойния критик Иван Мешеков, които с готовност ни предоставиха за печат неговите неиздадени ръкописи.

София, юни 1977 г.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

ЗА ЕЛИН ПЕЛИН

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Някои теми могат да остаряват, но правдата и красотата в произведенията на истинския художник не остаряват. Иначе литературното и културното наследство, съхранено в библиотеките и музеите, не би събуждало възхищение в поколенията, нито би имало друга стойност освен историческа. Това напълно се отнася към Елин Пелин, чиито разкази, повести и стихове в проза и днес ни доставят най-чиста художествена наслада. Сравнен с другите големи наши белетристи, Вазов и Йовков, той е най-сладкодумният изразител на българската поетичност. Елин Пелин извиси тая поетичност от селско-битовата ѝ същност до общочовешката, обогати и разнообрази нашата белетристика, надниквайки дълбоко в българската душевност и светоглед. В „Под манастирската лоза", именно в разказа „Жената със златния косъм", написа най-тънко изказания намек: „През първите дни на великите пости, време, когато цъфти най-коравото дърво, дренът, Павел Блажения тръгна из града да чисти гъсеници и да ашладисва", намек, за който биха му завидели и Анатол Франс, и Алфонс Доде. Обърнах му внимание на това при една от последните ни срещи. Той се смя с удоволствие.

Царят често го канеше на лов. Но какъв царедворец е тоя, който излавя пъстървата в басейна при Бистришкия дворец, пусната, за да весели царските очи, изпържва я, докато царят си почива след обяд, и когато разгневеният Борис започва да му се кара, Елин Пелин мъдро отговаря: „Когато царете спят, Ваше Величество, народите безчинствуват." Това е пакостничество, дързост за нагледна мъдрост.

Някои критици намират, че бил романтичен. Мисля, че грешат. В същност неговият „романтизъм" е поезия, наситена с мъдрост и човеколюбие. Вникнете в „Черни рози", една книга, струва ми се, подценявана от критиката. В тия стихотворения в проза, по нищо неотстъпващи на най-добрите световни произведения от тоя жанр, виждаме целия Елин Пелин с неговата поетичност, както е в „Под манастирската лоза". Прочетете „Старият град", „Безполезна чешма", „Неизвестното", „Иманяри" и ще се убедите в това. Не може да се създаде художествено произведение от гол реализъм, ако към земното и реалното не се прибави копнежът — онова, което е вечно, което обещава и никога не се осъществява напълно и което всякога е съпътствувало като на-

дежда човешката душа. Колко просто е изказана тази вечна надежда у човека в началото на разказа „Старият град“!

„Къде е мечтаният край на щастието, земята на поезията, дето искаме да избягаме, за да се очистим от прозата на празните часове, от делничността на всеки ден, от гнета на времето, тъй безплодно прекарано? Къде е страната на белите рози, дето искаш да отлетиш със своята мила?. . . Вечно мислим за този край и често го търсим. . . “ и т. н.

Има пишещи братя, които вярват, че в прозата няма нужда от нищо „романтично“, т. е. от поезия, и не се учудвам, че толкова рядко се намира тя в техните съчинения. Те, изглежда, са развратени от опростенческото разбиране за реализма. Тъкмо липсата на поезия е характерна за т. нар. „сив поток“, тя е характерна и за много чужди западни автори. Техните съчинения заслепяват духовния поглед на читателя и го насочват към низшето в човешката природа. Истинският художник издига човека над земното, както пилотът издига самолета и го откъсва от пистата. . .

Аз поставям „Под манастирската лоза“ на върховете на нашата белетристика. Това съвсем не означава, че подценявам другите произведения на Елин Пелин. Но тук, в тая малка книжка, Елин Пелин е надникнал най-дълбоко в българския светоглед, диалектичен в своята същност, и проникновено, с голяма поетичност е изразил отношенията на българина към големите проблеми на живота, към доброто и злото, към греха и светостта, към любовта и смъртта. И колко изящно, с каква чудна мярка и сдържан патос е написана тази книжка, малка по страници, но много голяма по съдържание, която на времето разсърди поповете, та искаха да отлъчат автора ѝ от църквата! Най-ценното в нея покрай другото е духовитостта, не хуморът, както биха помислили някои, а именно духовитостта — едно рядко срещано качество в нашата литература, въпреки че не липсва у българина. Този българин, изправен пред световните загадки, се е спасявал с уравновесеността на своя ум, скептичен и търпимо човечен, готов да извини и прости човешките слабости, защото разбира диалектиката на самия живот. . .

Много често съм скитал по лов край село Байлово из местностите, където Елин Пелин е прекарал младите си години, и винаги съм носил в душата си неговия свят, както и спомените от малкото ми срещи с него. Виждал съм как по тия места „тайнствено и с въздържано дихание дебне нощта“, чувал съм как се разлива „като благословия по цялата околност черковният глас а дървеното клепало от Спасова могила“. Този, който иска да пише за Елин Пелин, трябва да познава този край колкото живописен, толкова и плодороден с хубавия си чернозем, с водите, с китността си, със спокойната идилия на многообразния ландшафт, чиито линии напомнят пластичността на Елин Пелиновото сладостно слово. Защото съдбоносно важно е какво са виждали очите ти, когато в тебе са се създавали ония абстрактни представи през юношеските и младежките дни, в които за цял живот се определя красивото и доброто, а над познанието остава нещо неизразимо другояче освен със средствата на изкуството — чрез сравнението, метафората и ритъма на словото. . .

Трябва да призная, че никой друг български писател не е оказвал върху мене такова влияние. Елин Пелин е моят пръв и най-добър учител, бих казал, единствен между другите. Той ми вдъхна усет за реч, за красотата на българското слово, той ме научи на яснота и простота и той ме накара да се вмисля в душата на моя народ. За неговите чудни книги напълно прилягат думите на отец Сисой, който самият Елин Пелин написа в „Под манастир-

ската лоза": „Книгите са като хората — когато остареят, стават мъдри. Науката и мъдростта са дело на миналото. Настоящето е винаги било море от чувства, по което се клатушкат хорските души, несигурни в своя път. Техните сълзи, техните вопли, радости, стремления, измами и душевни тържества, техните мисли и опити падат като скъпоценни бисери в бездните на това море. И когато то се оттече в далечното минало, хората намират на дъното му утаени всичките попадали съкровища и черпят мъдрост."

Такива съкровища са Елин Пелиновите книги за българската литература. В тях са ония корени, без които бихме загубили усета за българска „поетика" и оригинална художествена мисъл.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София • 1978

С ЕЛИН ПЕЛИН — ЗА ЕЛИН ПЕЛИН

ТОДОР БОРОВ

Ал. Балабанов, най-близкият човек на Елин Пелин, приживе, започва своята уводна статия в юбилейния брой за Елин Пелин на „Развигор“ през 1922 г. (бр. 65 от 16 май) с малък епизод: „С един млад приятел се разговаряме за маниерата в писането. Той ме укоряваше, че в една моя малка работа имало маниера и че всеки щял да ме познае само по това. Помъчих се да му обясня, че това не е маниера, че тъй е трябвало да се изразя и че и Елин Пелин може да се познае по няколко реда само, макар и да е до небеси далеч от всяка маниера.

— Да — възрази моят млад приятел, — но Елин Пелин се познава само по своята големина.

Тоя отговор ме накара дълбоко да се замисля, защото той изразяваше непосредственото, силното, истинското впечатление, събираше същината на Елин Пелиновата поезия.“

Така пише Ал. Балабанов в 1922 г.

На неговия „млад приятел“ очевидно не е липсвал тогава кураж да изказва решителни съждения по творчески въпроси. А ето сега, след 55 години, той същият, вече далеч отминал „на попрището жизнено средата“, трябва да признае, че още не е открил какво именно представлява тая „големина“ на Елин Пелин, иначе казано — в какво собствено се състои магията на творчеството.

Нещо ме сдържа при това да правя и опит дори: от началото на 20-те години до смъртта му мен ме свързва близко лично общуване с човека Елин Пелин, продължителна съвместна работа с писателя през 30-те години по редактиране на произведенията му и още по-продължително и многократно занимание с тях по уточняване на текста им — вече след смъртта му. Т. е. има опасност — ще бъда пристрастен. Но аз съм и безсилен: едва ли и днес след толкова размишления мога да разкрия по-определено в какво виждам силата на Елин Пелин. Когато ги чета и за стотен път, мен разказите му ме вълнуват, а вълнението, както е известно, не е най-подходящата основа — нито за литературоведски анализ. Това ще рече: както в младините ми и днес моето отношение към неговите произведения се определя само от непосредствения ми усет.

Но като признавам своето безсилие по този основен въпрос, нека ми е позволено все пак да споделя тук някои свои наблюдения и размишления върху творчеството на Елин Пелин, плод на дълго общуване с писателя и с неговите произведения.

На първо място се поставя пред мен въпросът, не остаряват ли разказите на Елин Пелин? И ако не остаряват — какво държи поезията им все така свежа?

През изтеклите шест десетилетия, откакто моето поколение за пръв път се е сблъскало с двете томчета „Разкази" на Елин Пелин, издание на Ал. Паскалев от 1911 и 1912 г., в света, който според думите на поета „безспирно своя лик мени", настъпиха такива дълбоки промени — те като че ли изместиха основата на съществуването на всемогъщия „господар на вселената". Дали не се разклати и самочувствието на човека, не се ли измениха и отношенията на хората един към друг — в света, а и в България? Има, значи, основание да се предполага — и разказите на Елин Пелин, свързани тъй тясно със своето съвремие, с обстановката в някогашна България, може да бъдат изместени, отчуждени от нас, от нашето виждане, няма да отговарят вече на днешните търсения и тревоги. Колцина изтъкнати, прехвалени някога писатели, колко произведения се стопиха пред очите ни под зъба на времето, тоя тъй безпощаден критик! Има ли белези за овехтяване, за някакво „демодиране", за отчуждаване на произведенията на Елин Пелин от разбиранията, от вкуса на съвременния български читател, на съвременния човек?

Мен ми се струва, напротив, че Елин Пелин печели непрекъснато все нови и нови и все повече читатели — това може да се установи вече по тиражите му. И което е по-важно: в много отношения като че ли едва сега се разкрива неговата истинска сила, сега в същност започваме да го виждаме по-точно и много по-високо да го ценим.

Въпросът, в какво се състои нетленната прелест на Елин Пелиновите разкази, се поставя, значи, сам. Той има при това поне две страни.

Първо — тяхната тематика. Какви са основните мотиви на разказите на Елин Пелин, каква е същината на тяхното съдържание, каква е тяхната доминанта (ако е позволено да си послужим в тоя случай с новия термин на съветския литературовед Д. С. Лихачов)?

Струва ми се, не рискуваме да сгрешим много, пък и едва ли ще бъде съвсем ново, ако кажем, че това са вечните, основни стихии у човека, показани при това не изобщо, а в техни внушителни прояви, чрез конкретни въплъщения, в типични носители: любов, ревност, алчност, злоба, хитрост и лъжа (особено срещу властта), сластолюбие, глупост, завист, отмъстителност, наивност, суетност и пак любов. Коя от тия стихии и нейните представители са изчезнали днес и в днешното ново общество? Специфично за Елин Пелин е при това, че той очевидно не очаква злото в света да се изкорени при някаква външна промяна, не вярва, че човек ще се освободи някога от своите страсти. Социалната позиция на Елин Пелин е, смятам, недвусмислено определена. Не искам да се спирам тук на тоя въпрос, но налага се да подчертая, че Елин Пелин никога, нито за момент не се поколеба, той никога не стана казионен писател — *в творчеството си* той винаги е слушал само себе си, своя вътрешен глас, своята съвест. Неслучайно неговият „приятел" Борис трети доверява на своя дворцов архитект И. В. :„Нима не го знам аз Пелинко? Та той не остави камък върху камък от нашето общество — и

големци и попове, и чиновници и полиция — всички опори на нашия строй отрече, всички подигра!“ Едва ли някой някога е определял по-меродавно обществено-политическата позиция на Елин Пелин.

Читателят има чувство наистина — авторът е на страната на доброто, на правдата, у него е винаги будна съвестта, той би желал да се обуздаят тъмните стихии у човека, да се ликвидират неправдите в междучовешките отношения. . . Но същевременно ясно е, Елин Пелин не си прави особени илюзии, че доброто ще победи, че ще се достигне някога единство между идеал и действителност. Опровергаха ли последните седем десетилетия някоя от установките на писателя? Нима не отговаря мирогледът на Елин Пелин, който бихме могли да извлечен от неговите разкази, на днешните възгледи по засегнатите въпроси? Не се ли оправдава неговата основна нагласа от това, което наблюдаваме всеки ден около нас? Едва ли има, значи, основание да се страхуваме, че съдържанието на Елин Пелиновите произведения овехтява.

Но Елин Пелин пише не трактати по морал и политика, а разкази. А за художествените произведения е, както е известно, поне толкова важно не само *какво*, а и *как*.

Ето го въпроса за майсторството на Елин Пелин — именно чрез майсторството се създава магията на творчеството, то именно прави човешките произведения нетленни.

Изяснен ли е тоя въпрос по отношение на Елин Пелин?

На мен като уж библиограф не ми прилича да се правя, че не виждам какво са достигнали други изследователи при разкриване на Елин Пелиновото майсторство. И то така успешно, че ме освобождават в значителна степен от задължението да правя и аз усилия да го показвам. Като припомням само за някогашния опит на Ал. Балабанов „Из поезията на Елин Пелин“ (1922), днес имам пред вид преди всичко истински проникновената студия на Искра Панова[1] — с нови, непознати на старата критика средства тя е успяла да разкрие и да ни покаже конкретно и убедително в какво се състои непостижимото майсторство на Елин Пелин; особено релефно изпъква неговата еднократна сила именно в умелото съпоставяне, което тя провежда в цялата своя книга, с неговия предходник Вазов и с неговия следовник Йовков. Мъчно ми е само, че Елин Пелин не можа да дочака тая достойна за неговото творчество книга на Искра Панова.

И все пак иска ми се да направя някои бележки по въпроса за съзнателността при творчеството, в случая: до каква степен може да се говори, че Елин Пелин е търсил при създаване на своите разкази да достигне това или онова, гонил е съзнателно, преднамерено тъкмо тая цел, която изследователите виждат днес осъществена в произведенията му. Дали не е по-правилно при анализите да се казва не „у Елин Пелин“, а „в разказите на Елин Пелин“? Т. е. установеното да се търси не у твореца, а в неговите произведения, които по неведоми нам пътища са се явили на свят?

Елин Пелин не обичаше да говори за своето творчество. Той имаше отрицателно отношение към всички т. нар. психографски и тем подобни анкети с писатели, подиграваше се с тях, сочеше конкретни случаи, как съответният

---

[1] И. П а н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. II изд. С., 1975. 216 с.

писател се разкрасява пред анкетьора си, разправя небивалици. Нещо повече: имах впечатление Елин Пелин като че ли няма съзнание за собствения свой написан текст, като че ли не постига със своя „практически разум", ако мога да се изразя така, това, което в своите творчески мигове бе създал. Това ме накара на времето (1922) в една зелено откъсната статия (но във всеки случай — под непосредствени впечатления) да напиша за него, цитирайки думите на Мережковски за Толстой: „Той е недостатъчно умен за своя гений или е твърде гениален за своя ум." Няколко характерни случая от онова време ми даваха основание за подобно твърдение.

Спомням си например една вечер в някогашния Дом на изкуствата на ъгъла на ул. „Раковски" и „Граф Игнатиев". Беше през зимата на 1922 г., току-що бе излязла кн. 2 на Кьорчевото списание „Пролом", в което се публикуваше със „следва" новата повест на Елин Пелин — „Земя". Влязохме надвечер заедно с него в салончето на Дома, вътре нямаше много хора. От една маса стана насреща ни писателят Симеон Андреев, Монката, както го наричаха всички, и заговори възторжено.

— Ей, Пелине, как го написа това нещо — Еньо се хващал от време на време за челото, като че се хващал за джоба си, да провери стоят ли му парите. Чудесно!

Елин Пелин гледаше Монката малко учуден, измънка нещо и когато седнахме след това на една странична маса, ме попита съвсем сериозно: „Има ли такова нещо да съм писал в последната книжка на „Пролом"? (Аз бях нещо като уредник на списанието и през мен минаваха винаги ръкописите на Елин Пелин.)

Това не беше единствен случай, при който виждах, че Елин Пелин като че ли не знае какво е написал в разказите си. Може би тъкмо затова той и не обичаше да говори върху написаното. Така му дошло на перото, така го написал! А са му идвали на перото тия неща в нужния момент все поради неговата изключителна наблюдателност — тя е натрупала в подсъзнанието му голям запас от най-разнообразни впечатления.

Биха могли да се посочат в разказите му стотици характерни наблюдения: как светлината се поглъща от околния мрак; как тялото на съдия-изпълнителя зашава в кожуха като пиле, което се излюпва; как врабците в късно лято падат по прашните пътища като градушка; как кресливата сойка се присмива на мълчанието; как при първия сняг кучето застава сред двора, премигва срещу хвърчащите снежинки, прозява се, протяга се лениво и бавно се отдалечава към обора. . .

Но сами по себе си тия наблюдения, разбира се, не правят писателя — зависи къде, как са използувани. Наблюдателността няма да представлява някаква особена ценност в разказа, ако не е изразена художествено, ако не е поставена в услуга на сюжетното развитие, на творческия процес чрез съответно акцентуване. „Елин Пелин убеждава не толкова с пълнотата и с достоверността на описанието си и съвсем не със силата на своята авторска проповед, а с пълнотата и достоверността на преживяването, със силата на своята лирическа изразителност" (Искра Панова, с. 46).

Удивително е майсторството на Елин Пелин да свърже околната обстановка с действуващите лица, да одухотвори природата и да я накара да вземе участие в развитието на разказваното събитие. Поразително е как умее той с един щрих да ни внуши движението, промяната в душата на героя си. Ед-

ва ли е нужно да продължавам в тоя ред, да изброявам тук негови сполуки които така умело е разкрила и показала Искра Панова.

При съвременния езиково-литературоведски анализ разказите могат наистина да се разлагат на отделни елементи и да се показва силата на тия елементи, да се обяснява сглобката им, както се обясняват обикновено природните явления. Но не знам дали е оправдан при това изводът, че Елин Пелин е вложил *съзнателно* в тях това, което ние намираме там, че той е желаел, търсил е да произведе именно тоя ефект, който въздействува върху читателя непосредствено, а изследователят го установява умозрително.

В същност и днес не бих могъл да кажа къде протичаше у Елин Пелин границата между несъзнателното (или подсъзнателното) творчество и съзнателната намеса на писателя, осъзнаването на това, което е написал. Фабулата той несъмнено износваше предварително в себе си докрай. Сам той казваше често (също и в беседата си пред писателите-белетристи, която е стенографирана), че сяда да пише само след като развитието на събитието, за което ще разкаже, му е ясно, решил е вече как ще завърши то. Доколкото знам, той никога не сядаше на маса, че едва тогава да мисли какво ще пише. За неговите разкази в никакъв случай не може да се каже, че миришат на маса и лампа (както бихме могли да осъвременим едно изказване на Монтен). Когато го мъчехме на времето да даде „материал" за „Развигор", той все се дърпаше, докато настъпеше момент да ни каже: „Имам ковната една идейка, ще седна да го напиша", и донасяше след някой ден нов разказ или някаква остроумна бележка.

Елин Пелин не водеше бележници, тъй обичайни при някои писатели, не си записваше характерни думи, изрази, случки, не водеше дневник, рядко пишеше писма дори; иска ми се да кажа — изобщо не обичаше да пише. И хич не се суетеше около написаното: да го преработва и преписва, да дава да го четат приятели и т. н. Каквото напишеше — печаташе. Той не остави архив с непубликувани работи, с „материали" за предполагаеми, за бъдещи произведения. Не се ползуваше от справочници, от съветници, слушаше само своя вътрешен глас. С една дума — не беше литератор. Нещо повече — той не се и движеше охотно в литературни среди. Живееше просто, движеше се сред обикновени хора, дружеше с техници, ловци, рибари, занаятчии, не се заобикаляше с професионални критици, с изследователи. Ал. Балабанов, Димо Кьорчев, Ал. Божинов му бяха лични приятели, с тях той споделяше житейски, понякога интимни работи, рядко разискваше литературни въпроси. Когато в 1938 уговаряхме с Христо Хаджиев от „Хемус" как да се издадат съчиненията му, Елин Пелин възкликна съвсем непосредствено: „Какви съчинения, бе? Аз не съм писал съчинения!"

Това е едната страна на медала. Човек е изкусен да каже: талант, идва му свише, няма какво да се обяснява. Но когато пристъпихме все пак към редактиране на „съчиненията му", оказа се, че и трезвият, ненапрегнатият творчески Елин Пелин има много остро чувство за значението на думите, за езика, за стила, за несъвършенствата на изразите, за необходимостта от поправки в напечатаното вече. Основният му стремеж сега бе да стане всичко просто, *съвсем просто,* да се премахнат всевъзможните украси, докарвания, странични подробности, фалшиви нотки. Улегналият, 60-годишният Елин Пелин ги забелязваше веднага. При това: след като прочетеше съответния израз, който искаше да измени, той правеше пауза, имах впечатление като че ли се вслушва в себе си, преди да оформи новия текст. Затова поправките и пре-

работките на Елин Пелин са, доколкото мога да съдя, една от тесните вратички, през които би могло да се проникне в неговата творческа лаборатория. Това би се установило при едно по-основно, конкретно проучване на неговите корекции, то се и потвърди в едно изследване на няколкото редакции, възникнали в продължение на 40 години, на незавършения Елин Пелинов роман „Нечиста сила“ (срв.: Път към непознатото. — Литературна мисъл, кн. 1, 1963).

Колкото с течение на годините омъдряваше, колкото повече му се налагаше да размишлява върху своето творчество, колкото по-съзнателно, по-критично се отнасяше към него, толкова по-сдържан ставаше Елин Пелин в изявите си, неговият творчески потенциал като че намаля. Дали изостената му съзнателност тъкмо не му попречи — въпреки желанието му, въпреки всичките му усилия (както неколкократно ми е поверявал) — да завърши своя толкова дългоочакван роман? Във всеки случай съзнателността не му попречи да създаде в последните години на живота си прекрасното начало — „Щетинското ханче“!

Явно — и при Елин Пелин, както и при всеки голям творец, както при всяко истинско творчество ние стоим пред феномен, който едва ли може да бъде обяснен умозрително докрай. Стига ни, че го имаме, че можем да му се радваме!

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

РАЗЦВЕТЪТ И РАЗПАДАНЕТО НА ЧОВЕШКАТА ЛИЧНОСТ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН

ПЕНЬО РУСЕВ

Проблемът за човешката личност — за нейния подем и разцвет, за разпадането ѝ, за богатствата и ценностите, които тя притежава — е първостепенен за художествената литература. Хуманизмът е присъщ на всяко голямо писателско дело и има разнообразни прояви. Великите писатели се отличават и с оригиналност и неповторимост на начините, по които поставят и решават въпросите за човека.

1

В художествената литература проблемът за човека се поставя и се решава в образно-практически, а не в абстрактно-теоретически план. Хуманизмът е проява на особеното „художествено виждане“ и „художествено мислене“ на писателя. Но двете форми на „усвояване на света“ — на „художественото“ и на „научното“ мислене — колкото и различни да са, не са противопоказни. Има писатели, в чиито произведения намираме не само образно-практически, но и философско-теоретически постановки и решения на проблемите за човешката личност. За такива писатели не е необходимо да се изтъква, че са и философи. Но има и други, като Елин Пелин или Йордан Йовков например, които „философствуват“ съвсем рядко и случайно — само в отделни произведения. За тях не се казва, че са писатели-философи, и дълго философската страна на творчеството им остава в същност неразкрита.

В десетте тома „събрани съчинения“ на Елин Пелин[1] има твърде малко изказвания в теоретическо-философски план за човешката личност. При това те са направени като „теоретически коментар“ на разказани случки, като обобщаващ философски извод в края на конкретна човешка история. Например в „Иманяри“ от „Черни рози“, след като рисува героите си — „щастливи

[1] Навсякъде в настоящата статия са използувани „Събрани съчинения“ в десет тома от 1958—1959 г.

възбудени от желания", с лица, „озарени от блажени мисли", с усмивки, светещи от надежди, от вяра в неизвестното щастие, — Елин Пелин завършва „стихотворението в проза" с обобщаващия философски въпрос: „Ще бъдат ли щастливи така тия хора, когато утре намерят богатството и изгубят прекрасната и опоителна измама?" Такива „разсъждения" срещаме най-вече в „Черни рози" и за мнозина те са най-мъдрата, „най-философската" книга на писателя. Но ги намираме и в най-малко „философската" — в „Аз, ти, той". Разказът „Водовъртеж от противоречия" например завършва с думите: „Искам да стана най-после човек — човекът е съчетание от грешки."

Изразите с характер на „сентенции", пръснати из различните части на разказа, са използувани повече в сборника „Под манастирската лоза". Това съответствува и на тематиката, и на духа и стила на сборника. Но дори и тук „чисто теоретическата" , „философската" „мъдрост" е доста пестеливо използувана от писателя. В най-характерния за Елин Пелин и същевременно най-философския разказ от сборника — „Веселият монах" — „откритата или чистата философия" е сведена само до няколко израза в края на повествованието: „Нещо ново бе се родило в тоя кът на земята — това беше надеждата, която сгряваше, ободряваше и привързваше към живота."

Но като не „философствува открито" — като избягва разсъжденията в абстрактно-теоретически план за човека, за неговото щастие, за разцвета и разпадането на човешката личност, — Елин Пелин поставя тези въпроси в центъра на своето творческо внимание.

Човек в еднаква степен е способен да опознава света и себе си и по пътя на научното, и по пътя на художественото мислене. Философската дълбочина и мъдрост на едно писателско дело се състои в истините за човека, които то разкрива. Елин Пелин е автор, който почти не философствува, но чието творчество, взето в своята цялост, е дълбоко философско.

Като процес и на опознаване, и на словесно моделиране на факти, явления и страни от света и живота художественото мислене на писателя се опира на своеобразно „художествено виждане". Писателят, от една страна, наблюдава и вижда, а, от друга страна, създава във въображението си по свой особен — „образно-емоционален" — начин. Художественото виждане в еднаква степен е проява и на опознаването, и на моделирането. То се формира в годините на творческо школуване и израстване, като по-късно само се видоизменя и развива.

Елин Пелин оформя своето художествено виждане на писател през годините 1897/1898—1902/1903.[2] Главна роля, определяща характера и своеобразието на художественото му виждане, изиграват въздействията, идващи от живота на дребните съществувания по онова време, наблюдавани от подрастващия Елин Пелин: бедни селяни, ратаи, учители и учителки, нископлатени държавни служители, лумпенизиран селски и градски пролетариат, свещеници, калугери, търсещи път в живота си бивши собственици или техни деца. Младият Елин Пелин споделя тяхната участ, опознава житейската им „орисия" и самите тях като душевност, като психика и съзнание. Но той успява

[2] Въпросът е изяснен в книгата ми „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война" (С., 1954, с. 30—136) и в студиите „Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин" (Изв. Инст. за бълг. литература при БАН, кн. V, 1955, с. 169—250) и „Литературните влияния като школа за творческото израстване на писателя" (сб. Славянска филология, т. IV, 1963, с. 391—408).

да разбере и нещо, което другите български писатели по онова време, пишещи за селото, не разбират — класовата същност на техните съдби и на преживяванията им.

За появата на класовия момент в художественото виждане на Елин Пелин съществено значение имат идеите на социализма — особено книгата на Дим. Благоев „Що е социализъм и има ли той почва у нас“, публикувана за първи път в края на 1891 г. Много по-голяма обаче е ролята на „творческото школуване“: на четенето и препрочитането на произведения от любими автори, на тяхното преписване, превеждане и преразказване, рецитиране пред публика, подражаване при опитите за собствено творчество. Отначало Елин Пелин „школува творчески“ без осъзнати усилия, стихийно и по достъпните му в ученически години български автори — Л. Каравелов, Ив. Вазов, Т. Влайков, Мих. Георгиев, Г. Кирков. После — вече отпечатал ранните си стихотворения и разкази — той „школува“ и „се учи съзнателно и упорито по произведенията на Ив. Тургенев, А. Чехов, М. Горки. Най-вече в разказите на А. Чехов и М. Горки младият Елин Пелин намира образи, положения и съдби, сродни и близки с ония, които наблюдава в заобикалящия го български живот. Така главно чрез „дребните руски съществувания“ от края на XIX в. — мужици, градски бедняци и интелигенти у А. Чехов, „босяци“ и пролетаризирани хора „на дъното“ у ранния М. Горки — Елин Пелин се домогва да види в живота и да претвори в произведенията си „малките герои и съдби“ в България в края на XIX и началото на XX в.[3]

Понеже тук не е възможно да се направи цялостна характеристика на художественото виждане на писателя, ще си позволя да изтъкна само най-главното. Основно негово качество, свързано органически с всичките му други особености, е способността на Елин Пелин да вижда в живота и да изобразява в произведенията си социално значимото, съществените и характерното чрез обикновена, всекидневна и дребна наглед, често анекдотична случка, в която участвуват обикновени и незначителни „малки хора“ от народа.

Своеобразното „класово“ чувство на селската беднота и класовата солидарност на герои като Андрешко например е явление, значително и типично за българския живот в края на XIX в. Елин Пелин вижда и рисува това явление посредством образа на „обикновен“ млад селянин и една почти анекдотична случка. Не по-малко типично за онова време е, че дребните служители в града, бивши селяни, но вече „погражданени“, се срамуват от своя селски произход. Елин Пелин разкрива всичко това, като разказва как Душко Добродушков, „архивар в окръжното управление“, отказва да вземе парче печена тиква, а после я сънува и предлага на своите колеги да си опекат тиква. Типични за българския живот през епохата са повечето герои на писателя: дядо Матейко, Станчо и Стоилка, Велин, Петко Лисичката и стражарят Иван Кьосето, Липо и Лепо, чичо Горан и чичо Кола Радин, Нане Стоичко, отец Никодим, братята Онуфрий и Игнатий, бай Доверчинов, Янко Шутия, баба Лалка и дъщеря ѝ Олето, кинозвездата на Ропонково Звезда, госпожа Дена и госпожа Савка, вдовицата Смарайда, бедняците, ратаите, духовните ли-

---

[3] Вж. цит. студия „Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин“; вж. също К. И. Ровда. М. Горький у болгар. — Русская литература, 1968, 4, с. 210—221; същия Сб. Русско-болгарские фольклорные и литературные связи в двух томах, т. 2, Л., 1977, с. 159—187; вж. и В. Велчев. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX — XX в. С., 1974, с. 344—348, и др.

ца и светците, учителите, невестите, ловците. Същевременно те всички са обикновени, „малки хорица“, живеещи и действуващи в делнична всекидневна обстановка.

Разбира се, част от героите на Елин Пелин все пак притежават нещо необичайно и романтично, действуват в по-особена, неделнична обстановка. В разказите с такива герои и случката не е обикновена и дребна. Елин Пелин създава и творби като „Напаст божия“, „Ветрената мелница“, „Самодивските скали“, „По жътва“, „Веселият монах“, „Ян Бибиян“ и „Ян Бибиян на луната“, „Черни рози“ и др. Но дори и в тези произведения той пак е видял същественото и важното чрез наглед незначителното и дребното. В „Напаст божия“ всичко се завърта около пазенето на кладенеца. Лазар Дъбака мечтае да направи и да постигне нещо необикновено, обаче си е съвсем земен селски син. Дори Ян Бибиян, който извършва подвига на пръв космонавт, израства и се възпитава в обикновена българско-провинциална среда.

2

„Малкият човек“, към когото е отправен творческият поглед на Елин Пелин, се проявява най-често в делнично-обикновена, дори анекдотична случка. В повечето свои разкази Елин Пелин започва повествованието с началото на случката и го завършва с края ѝ.[4] Това осигурява в тях наличието на трите единства в класическата драматургия: на време, на място, на действие. Типичен разказвач, Елин Пелин създава произведения, които притежават голяма сценичност. Те неслучайно са най-много и най-резултатно използуваните български разкази при подготовката на студентите-актьори. Но същевременно факт е, че Елин Пелин не успява да напише „пиеса“, макар че неведнъж се опитва да направи това.

Разкази, които се начеват с началото на случката и се завършват с края ѝ, са например „На оня свят“, „Изкушение“, „Край воденицата“, „Гост“, „Косачи“, „Андрешко“, „Адвокат“, „Хитрец“, „Братя“, „Нещастие“, „Първи сняг“, „Светите застъпници“, „Изповед“, „Син“, „Тотка“, „Сиромашка радост“, „Занаят“, „Заек“, „Грешка“, „Две мнения по въпроса“ и пр. В почти всички такива разкази случката се отличава с нещо забавно-анекдотично. В някои тя дори звучи невероятно и ако се опрости, заприличва на виц — понякога доста пикантен: „Косачи“, „Изкушение“, „Нещастие“, „Светите застъпници“, „Грешка“, „Кумови гости“, „Печена тиква“, „Жената със златния косъм“. Нещо анекдотично и забавно притежават и случките в много от разказите, които имат по-сложна постройка — например „Ветрената мелница“, „Пролетна измама“, „Ангелинка“, „Мечтатели“, „Една обиколка на свети Георги“, „Скорецът“, „Гениално куче“, „Курорт“ и др.

Своеобразният Елин Пелинов „начин“ на „образно виждане“ на същественото и характерното чрез наглед дребното и анекдотичното обуславя най-типичните черти в родовата и видовата характеристика на използуваните от писателя „литературни форми“. Елин Пелин пише скици, очерци, малки разкази и малки повести, фейлетони, злободневки, стихотворни „нагласи“, сценки и монолози, стихотворения в проза, пародии. С изключение на романа

[4] За начина, по който Елин Пелин строи разказа си, вж. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа, II изд. 1975, с. 7—32.

в две части за Ян Бибиян, който е романтична по характер творба за деца и юноши, Елин Пелин не е създал нито едно голямо по обем „широко белетристично платно". С отделните си малки произведения обаче, взети заедно, той разгръща пред очите на читателя една действително широка, многообразна картина на българския живот от края на XIX и първите три десетилетия на XX в. За ония, които са насочили погледа си само към част от произведенията му, той е голям майстор-разказвач и „художник на българското село". Схванем ли обаче неговите малки по обем и често твърде анекдотични по случка произведения като едно цяло — като многоцветна, мозаична картина на българския живот в продължение на близо половин век, — творчеството на Елин Пелин придобива значително и цялостно социално-психологическо и философско звучене.

Елин Пелин поставя и решава проблема за положителния и отрицателния герой в живота и в литературата съобразно с особеностите на своето художествено виждане. Навсякъде в произведенията му човекът, който е достоен за неговото творческо внимание — когото той обича и рисува, — е човекът от народа, от трудовата среда, от „света на малките" и „дребните съществувания". Богатите и силните, властвуващите и техните служители — ония, които не се трудят и не произвеждат блага, но разполагат с тях — у Елин Пелин са отрицателни герои. Но с тях той рядко се занимава. Творческият му поглед не ги търси, а когато те все пак попаднат в полето на зрението му, той ги описва неособено подробно. Разбира се, има и изключения — например Божан и Павел в „Гераците", Цековица в „Нечиста сила", царската дъщеря в приказката за нея и Келчо и др. И в тези произведения Елин Пелин изгражда живи, плътни и убедителни типични образи. Изключенията обаче подчертават по-ярко правилото: отрицателните герои не го привличат. В центъра на неговото творческо внимание стоят хората от народа — трудовите дребни съществувания, които живеят благодарение на работата си. Така е дори в произведенията му за деца — стихотворения, разкази, поеми, приказки, сценки.

Току-що казаното обаче е вярно само в най-общ принципен план. В същност картината е извънредно разнообразна и богата. Елин Пелин не наблюдава живота в два опростени плана — на положителното и на отрицателното. Изображението в бяло и в черно срещаме само в някои от ранните му произведения. В почти цялото си зряло творчество той има проникновен художествен поглед, който вижда и разкрива човека в дълбочина — и със светлините, и с тъмните страни в неговата душевност.

Обект на творческо „наблюдение" и „моделиране" за Елин Пелин отначало са обедняващите и пролетаризиращите се селяни през 90-те години на XIX и в началото на XX в. Дълго погледът му съзерцава и представителите на духовенството — главно селски попове и калугери, свързани със селото. По-късно, след Първата световна война, особено в сборника „Аз, ти, той", обект на наблюдение и пресъздаване стават и хората на софийската „чиновническо-занаятчийска" и „бакалско-галантерийна" буржоазия.

В края на XIX в. България е селска страна, в която над 80 процента от населението са дребни селски собственици. Но има и градове с развити порано занаяти. След Руско-турската освободителна война градско-занаятчийското население също обеднява и се пролетаризира. В литературата този процес е сравнително най-пълно отразен от Т. Влайков и Г. Кирков. В произведенията на Т. Влайков обаче героите от градско-занаятчийска среда си оста-

ват дребни собственици и по социално положение, и по съзнание и психика. В очерците и разказите на Г. Кирков, обратно, на преден план е изведена пролетаризираната част от тях и са показани „социалистите“ през епохата: още с потури и със салтамарка, някои още занаятчии със свой дюкян — например Нейчо Чукът. Но вече всички със съзнанието и със самочувствието на работническа класа, вече социалисти и проповедници и борци на „социалистическата революция“.

Съпоставката на Елин Пелиновите герои с Влайковите и Кирковите е твърде показателна. Г. Влайков остава при хората с патриархално съзнание и патриархална психика в града и в селото. Г. Кирков показва раждащия се български „пролетариат“ и новите борци „социалисти“. А героите на Елин Пелин остават някъде по средата — най-типичните от тях превъзмогват патриархалното, но не стигат до работническото съзнание и до организираната революционна борба.

Развитието от градски занаятчия-собственик до наемен работник с класово работническо съзнание се постига сравнително по-лесно и по-бързо. Пътят от собственика-селянин до пролетария-социалист по принцип е по-дълъг и по-мъчителен, с много повече препятствия. В България този път се удължава и усложнява поради обстоятелството, че класовата диференциация и пролетаризирането на широките народни маси не се съпътствуват от индустриализация на страната. Пролетаризираните занаятчии и селяни не стават фабрично-заводски пролетариат. Известна част от тях поемат пътя на служебогонството. Други стигат до положението на наемни, но общи работници, без квалификация и без класова стабилност. А трета част, може би най-многобройната и предимно селската, остават да се лутат и скитат из „лабиринтите на икономическата неразвитост на страната“.

За градската беднота е сравнително по-лесно да заживее с идеите на социализма. В края на XIX и началото на XX в. социалистическото движение в България е предимно движение на пролетаризираните градски слоеве. Негови привърженици на село са само някои от учителите, които произхождат главно от подбалканските занаятчийски градчета. Родените на село са могли да стигнат до социализма по пътя на образованието — като „минат“ през средните училища в градовете. Това е било достъпно за по-заможните. Обедняващите и пролетаризиращите се селяни имат по-малки възможности да намерят служба или да станат наемни работници. През епохата, когато Елин Пелин събира впечатленията си от живота и създава своите първи два тома разкази, голямата част от напълно пролетаризираните селяни остават върху неопределената „територия“ между селяка-собственик и наемния работник в града. Те търсят път в живота, без да го намират — някои се пропиват, някои почват да крадат, някои отмъщават на подтисниците си с престъпление. Творческият поглед на Елин Пелин има в своя обектив главно тези хора.

Разбира се, покрай тях в полето на художественото виждане на писателя през сравнително дългия период на неговата творческа активност попадат и други герои: от една страна, отделни замогнали се селяци, като Йордан Герака, селски кулаци, като Божан, дори хищници, като кръчмарката Цековица; от друга страна, служители на църквата — попове, калугери, легендарни светии; и, от трета страна, софийската дребна, чиновническо-занаятчийска и търговско-галантерийна буржоазия от времето между двете световни войни.

Изображението на този своеобразен „свят“ в творчеството на Елин Пелин наистина представя ярко и последователно критическо-реалистическо изобличение на капиталистическия „обществен ред“. Но ако целият смисъл на написаното от Елин Пелин беше само в това, с изчезването на „буржоазната действителност“, показана в него, би трябвало да изчезнат и художествено-творческата му значимост, и интересът на поколенията читатели покъсно. За голяма част от младите български читатели днес, познаващи само няколко изучавани в средните училища Елин Пелинови разказа, нещата стоят именно така.

В изобразения от писателя свят на лутащи се и търсещи път в живота пролетаризирани селяни наред с изобличението и отрицанието, има и втора страна — утвърждаваща, насочена към бъдещето, хуманистична. Като показва тези герои, Елин Пелин „изобличава“, но същевременно и „обсъжда“ големите и вечните проблеми за човека, за хубавото и достойното у него, за жизнеността и за загниването на човешката личност. Той ги подхваща, поставя и решава, като стои на идейно-философски позиции, близки на читателя в наши дни, и дава художествено-творчески решения, които придобиват истинската си стойност тъкмо с изчезването на някогашната българска обществена действителност.

3

Богатата и многоцветната галерия от образи на „малки“ трудови хора от народа, създадена от Елин Пелин, има два противоположни края, които той не показва: в единия стоят напълно безропотните, примирените с участта си герои, а в другия — класовоосъзнатите и организираните борци-революционери.

Елин Пелин е създал малко, но блестящи и силно въздействуващи образи на добри и богати духом жертви на неправдата, които са се примирили с нея. Сред тях най-ярки са Елка и Матей Маргалака от повестта „Гераците“. За силата на тяхното въздействие съществуват множество свидетелства. Матей Маргалака е по християнски добър човек — примирен с неправдата, но не и равнодушен към доброто и злото. Йордан Герака е купил двора и нивиците му и го е прибрал в своя дом, уж „да не мре от глад на старини“, а в същност за безплатен ратай. Тъкмо пълното християнско примирение, от една страна, и християнското съчувствие и вярата в бога, от друга страна, дават сила на дядо Матей да се грижи в края на повестта и за Елка, и за господаря си, и за Захаринчо. „Тиха, нежна, блага и мечтателна“, Елка също е душевно примирена със съдбата си, покорна и безропотна, но не безчувствена и равнодушна. Единствената проява на бунт в целия неин живот е нежеланието ѝ да се лекува и готовността ѝ да умре.

Смазани от живота и примирени като Елка и Матей Маргалака са още бащата на Липо от „Престъпление“, дядо Захари от „Спасова могила“, Иван и Иваница от „Земя“, ратаят Добрян от „Любов“, монахът Никодим от „Чорба от греховете на отец Никодим“ и др. Съществено за всички тези герои е, че не са духовно ограничени и равнодушни, а хора, мислещи и чувствуващи, богати душевно, способни на обич и милост, добри в най-хубавия смисъл на думата. Тяхната доброта е родена от страданието им, а сили да живеят и да понасят нещастията им дава вярата в бога. Обаче те не са кой знае колко ре-

лигиозни и най-често схващат бога като символ на справедливостта и доброто. Елин Пелин ги оценява високо, понеже са запазили своето духовно богатство — способността си да мислят и да чувствуват, не са се озлобили и не са затъпели нравствено.

Интересно е да се сравнят тези герои със сродните на тях образи в произведенията на автори като Т. Влайков и Мих. Георгиев — и особено на Йордан Йовков. Леля Гена и ратаят Панчо на Т. Влайков, бае Митар Пророкът и бае Крачун на Мих. Георгиев, Серафим, Люцкан от „Последна радост", Гунчо от „По жицата", както и толкова други на Йордан Йовков са хора, от света на Елка и Матей Маргалака. Но споменатите трима автори ги сочат като най-достойни — като пример на човешка углъбеност, мъдрост и величие. Елин Пелин предпочита „непомиримите", протестиращите, недоволните и бунтуващите се, воюващите с живота.

У Елин Пелин бунтът е в душите на героите. Най-често той представя несъгласие на съзнанието им с участта, която имат, и един вътрешен диалог между две противоположни схващания за причините, които са я обусловили. Недоволството и протестите в душите на Елин Пелиновите бедняци и ратаи обаче — макар винаги социално обусловени и изяснени — са различно насочени и многообразни.

В творчеството на Елин Пелин няма истинските борци, революционерите, противоположните на Елка и Матей Маргалака образи. Герои на осъзнатата и организираната класова революционна борба срещаме единствено в някои ранни произведения на Елин Пелин от времето 1901—1904 г.: „Прошението на жителите от село Голяма Неволя до дяда Господа", „Закъснялата нива" в първия вариант от сп. „Просвета", март 1903 г., „Поприще", „Напаст божия". Тези образи са все епизодични и само загатнати, художествено съвсем неравностойни на героите като Матей Маргалака, бащата на Липо, дядо Захари.

В същност и тук не се касае за осъзната и организирана революционна борба. В края на „Прошението на жителите от село Голяма Неволя до дяда Господа" селяните се вдигат на стихиен бунт и пребиват с юмруци чорбаджията. В първия вариант на „Закъснялата нива" Дойно произнася реч пред разбунтувалите се селяни и ги убеждава да оставят жив чорбаджията, като само го прокълнат. А през нощта сам тайно го убива. Единствено в „Поприще" намираме бегло очертани учители-социалисти — Тихчев и Недосеганов. Казаното за втория не е повече от няколко реда: „висок, обраснал с брада и рошав учител", минава за „ярък социалист", „размирил цялото село, дето учителствувал" и „направил хората врагове един на друг, като е изострил силно партийните им различия". Дори в „Напаст божия" образите на учителя и на Младен са пак само загатнати и епизодични, макар че борбата на младежите, които те организират и ръководят, вече не е стихиен бунт.

Разбира се, някои от ярките и типичните за Елин Пелин герои — Андрешко, чичо Горан, „веселият монах" Еникий — са обществено мислещи. Андрешко дори проявява чувство на класова солидарност. Но в разказа тези му качества се изявяват само в решението да предупреди своя съселянин да скрие житото си.

В годините, когато Елин Пелин оформява художественото си виждане, в България разгръщат сили мощни социално-борчески движения — селското, учителското, социалистическото. Начеващият писател не участвува активно в нито едно от тях, но наблюдава непосредствено дейците им — осо-

бено до 1904 г. И в този случай той е имал възможност да се запознава с техни литературни изображения в съчиненията на Т. Влайков, Хр. Максимов, Г. Кирков. В своята беседа „Как пиша“ от 1949 г. Елин Пелин казва за Хр. Максимов: „В неговите разкази имаше положителни герои — ония, които идат да работят между народа, които идат да просвещават хората, ония, които срещат спънки в живота и ги надделяват и ги побеждават.“ Както се спомена, младият Елин Пелин чете социалистическата литература на онова време. Той дори следи споровете между „широките“ и „тесните“ социалисти и оттогава е лично познат с Г. Димитров. Няма никакво съмнение, че Елин Пелин е чел и дори „изучавал“ сборника с очерци и разкази на Г. Кирков „Дремиградски смешила“ от 1900 г. Сравнителното изследване показва, че в разказа „На оня свят“, в някои от фейлетоните, хумористичните скици и пародийните си стихове Елин Пелин „ползува“ творчески „опит“, похвати и средства, хумористичен подход и пр. от Георги Кирков. Но в „Дремиградски смешила“ живеят и действуват цял ред образи на български социалисти от онова време: Ганчо Гайлето, Пройчо Гурбетя, Нейчо Чукът. Този нов тип герои са еднакво характерни и за обществения живот в България, и за българската литература по онова време. Елин Пелин ги наблюдава в действителността и чете за тях в социалистическия печат, който следи, но те остават извън кръга на неговото творческо внимание — далече отвъд хоризонта на художественото му виждане.

Неговият хуманизъм е в еднаква степен чужд и на религиозно-християнското примирение, и на социалистическата революционност. Той не е нито християнско-примиренчески, пацифистки, нито пък революционно-социалистически.

4

В произведенията на Елин Пелин живеят десетки недоволни от живота „малки хора от народа“, протестиращи и бунтуващи се, мечтаещи, „непомирими“ и непримирени, непокорни, горди и свободни духом, страдащи, но истински живи. Те са любимите на писателя герои — носителите на неговия идеал и на разбиранията му за действително „живеещия“, достойния за любов и за възхищение човек. От друга страна, той създава и множество герои, които са загубили способността да се вълнуват и да протестират, които са станали безчувствени и равнодушни както към доброто и злото, така и към красотата и поезията. Едни от тях са равнодушни и безчувствени поради глупост и духовно затъпяване; други пък защото са загрубели душевно, защото са се обезверили и озлобили. Тези обезличени, към всичко равнодушни, душевно затъпели или озлобени хора Елин Пелин рисува със същото тънко разбиране и същото голямо майсторство, но като ги изобличава и отрича. Те са най-често срещаните в неговото творчество „отрицателни“ и „отрицани“ герои. Наред с тях в произведенията му откриваме обаче и редица образи на духовно обезличени и затъпели хора, които по някакъв повод, често съвсем анекдотичен и случаен, изведнъж се пробуждат за живот и разцъфтяват. Елин Пелин обича тази дълбоко хуманистична тема за обезличаването и за пробуждането на човека и я разработва в много и различни варианти.

В края на стихотворението в проза „Три другарки“ от 1908 г. Елин Пелин пише: „На света има три вида щастие: първо — щастието на свинята: да

яде и тлъстее, второ — щастието на змията: да лъсти и да хапе; и трето — щастието на птицата: да обича небето, да пее и да люби."

В годините до Балканската война — докато е още млад — писателят живее предимно сред хора, които вярват и мечтаят, обичат и се стремят към нещо, негодуват, протестират, борят се, страдат. Тези хора именно привличат творческото му внимание и главно те „населяват" неговите произведения от онова време. Едва по-късно — най-вече в края на 20-те и особено през първата половина на 30-те години — Елин Пелин наблюдава и рисува и света на равнодушните и безчувствените, озлобените или загрубелите. За първи път такива герои се появяват в разказа му „Първи сняг" от 1911 г. Но проблемът за разпадането на човешката личност се разглежда в цял ред произведения от преди тази дата. Особеното в тях е, че Елин Пелин се е спрял главно на процесите на духовно разпадане и почти не се интересува от резултатите им.

В разказа „Кал" учителят Никола Нонин вижда „лъжите", в които се е омотал, чувствува как „е заглъбнал в непроходимата селска кал и тъне все по-дълбоко", но не намира сили за борба. В случая „калта" е символ на бедния, грубия и сивия живот, който убива човешкото у учителя на село. В същия разказ директорът на училището казва: „Всички, всички потъват така." Според Елин Пелин това означава, че се примиряват, че се отказват от мечтите, че заживяват равно и сиво. Такава участ чака и учителките Маринка от „Самичка" и Сълза Младенова. Такава е участта на учителите и според стихотворенията в проза „Кошмар", „Кукумявка", „В мрака", „То", „Безбожник" и др.

Сивият, беден и груб живот „разнищва" не само учителите. Пребита от мъжа си, Невеста Нена реве с всички сили и напразно търси помощ и утеха. Никой не иска да я чуе. Самата тя не знае какво иска — нито да арестуват мъжа ѝ, нито да се разведе с него. В „горчивото море" на мъката в душата ѝ „се дави" и умира човешкото у нея. Пак поради сив и равен, идейно беден живот, макар не така груб, своя човешки облик са загубили и братята Онуфрий и Игнатий от разказа „Братя", които играят карти и чакат да умре болният им „брат", за да ограбят парите му и пак да продължат играта си. Сродни по психика, но още по-сурови са попът от „Напаст божия", поп Лука от „Любов" — „човек богат, прочут и с име, суров и строг", Маринца от „Вдовец" и Маринковица от „Бездомник", Павел от повестта „Гераците" и др.

От всички тези образи Елин Пелин е анализирал подробно и в развитие само Павел. Много са причините, които довеждат най-малкия син на дядо Йордан, „пъргав, пресметлив и очоваден човек", до духовното му деградиране: това, че го разглезват още като дете, че по-късно „винаги разполага с пари", че отрано се пропива. Но като най-важна причина Елин Пелин посочва „казармата", в която той остава да служи „свръхсрочно". Тя го отчуждава от земята, приучва го на лентяйство, прави го душевно беден, груб и циничен. Не би могло да се каже, че Павел е озлобен от живота, който в същност е бил доста щедър към него. Процесът на душевното му разпадане продължава дълго и завършва с пълно бездушие и към баща, и към съпруга и син, и към братя и роден край — към всички и всичко.

В повестта „Гераците" духовно деградират, като се озлобяват, големият брат Божан, жена му Божаница и отчасти Петровица. В цялото творчество на Елин Пелин има само два образа, които съперничат на Божан по духовна пустота, по озлобеност, по бездушие и егоизъм — Стоян от разказа „Син"

и кръчмарката Цековица от „Нечиста сила“. Причините, които правят от Божан типичен български кулак, са също тъй много. Той е „хитър и свидлив“ и обича „премного парата“. Злата му жена непрекъснато го настройва против братята и баща му. Главното обаче се състои в обществените условия и прибавената към тях лична вина — мисълта, че е работил най-много и че братята му нямат право на равни дялове от наследството на баща им.

Като Божан суров и коравосърдечен, опустошен и затъпен нравствено, но още по-вулгарно престъпен е Стоян, който ограбва баща си, като едва ли не го убива. Без да сочи причините, които правят от Стоян престъпник, Елин Пелин внушава идеята, че той е жертва на града, в който селянинът се развращава и пропада.

В края на повестта „Нечиста сила“, когато отец Герасим полудява, Цековица стои пред ханчето с „подпрени на хълбок ръце“ и се смее равнодушна и безсърдечна, като че той ѝ е съвсем чужд и непознат. Жестоката „нечиста сила“ на Цековица се подхранва от множество условия и фактори. Тя е дете на богат кръчмар. Израства в кръчма. От малка „привиква да слуша мръсни думи и да не се срами от тях“. Отрано придобива „вкус към накити, дух на скъперничество, жажда за пари и за печалби“. Прелъстена от бирника и изоставена, тя се омъжва за Цеко, но го мрази и го тероризира. Основното обаче е нейната „кръчмарска амбиция“ да печели, да ограбва без милост, без срам, цинично и безскрупулно.

5

Героите на разказа „Първи сняг“ са ловци, но крайни сиромаси. Пада хубав първи сняг. Двамата герои обаче са равнодушни към красотата, която снегът донася. Техните мисли са в лова, който не могат да предприемат. Бедното, сиво, безсъбитийно и безидейно, равно селско всекидневие ги задушава. Отсъствието на движение в душевността кара човека да се стреми към раздвижване. От „скука“ — от това, че нямат какво да правят — Доне Козицата и чичо Кола Радин почват да се надумват, да се „дразнят и ядосват“ взаимно, докато се скарват жестоко. Чувствата на гняв и омраза изпълват душите им. Те се ругаят и псуват един друг. Обаче това е „буря“, търсена и необходима. Тя освежава и облекчава боледуващата за движение тяхна психика. „Кавгата“ им събира на улицата „зъзнещи“ други селяни, „развлечени жени, чорлави дечурлига“. Те също се нуждаят от развлечение — от раздвижване на чувства и мисли, от проява на живот, макар така нечовешка.

Отсъствието на „психическо движение“ би могло да е още по-пълно. В сиромашкия двор на „нане Стоичко“ има „чудна върба“ с „дванадесет щъркови гнезда“. Идването на дванадесетте чифта щъркели е „радостно събитие“, „пръв живителен лъх на пролетта“, който изпълва с радост и живот не само децата и кокошките по двора, но дори и стрина Стоичковица. Единствено нане Стоичко остава „глух“ и безчувствен. „Душата му от нищо не се разклаща и леността му го е направила спокоен като добиче и равнодушен като камък към радостите и скърбите на околния свят.“

Какво е превърнало нане Стоичко в „добиче“ и „камък“? Отговорът на този въпрос се крие в това, че „по цели дни той не похваща нищо, върти се с тегота из двора, влачи се из кръчмите, слуша злостно разговорите и шегите и се връща в къщи лют като арнаутска чушка и намръщен като облак“. Един

от щъркелите отнася мазната му капа в гнездото си. Нане Стоичко „кипва“ в гняв, хваща брадвата и „с дива наслада“ отсича „чудната върба“, символ на красотата и поезията. После намира капата си, нахлупва я „над очи“ и успокоен, но още „по-свиреп“ отива в „кръчмата“.

В „Мила родна картинка“ авторът разказвач пътува с каручка по китно, зелено „ширине с ниви и ливади“. Възхитен и трогнат от красотата на онова, което вижда, той възкликва: „Хубави места, нане Митре!“ На това каруцарят му отвръща: „Е, що ли им е хубавото.“ Нане Митре е „безучастен като кобилите си, безучастен към околните красоти“, към откраднването на кофата за вадене на вода от кладенеца, към хилядите мухи, които са „се набъкали под хълбоците, под опашките, зад ушите и по коремите“ на конете му. Той има свой „мироглед“ и оправдава философски всичко в природата и в живота.

В сборника „Аз, ти, той“ много от героите са просто задушени от скуката на бедното си безсъбитийно съществуване. Вуте в разказа „Бялката на нане Вуте“ от глупост подпалва и изгаря плевнята си. Господарят на кучето Мечо от „Гениално куче“, пак от равен и беден на чувства и мисли живот, „се опиянчва“ и си остава „стар ерген“. Янко Шутия — бакалин, заслепен от страстта си на ловец-зайчар — се оставя да бъде подведен от хитрия шоп, продавач на дренки, и от своя страна подвежда Дракона, Петко Куция, Атанас Вълка и пр. — все герои, които проявяват жизненост само във връзка с лова на зайци. А в „Сполучлив лов“ проявата на живот се оказва не самия лов, а хвалбите след чаша вино с несъществуващи ловни сполуки.

Най-пълно обезличаване на човешката личност, почти абсурдно и довело до една абсурдна ситуация, Елин Пелин рисува в разказа „Грешка“. Двете „добри и верни“ приятелки — госпожа Дена и госпожа Савка — си приличат напълно: като две капки вода. И двете „по на тридесет и пет години, запазени, охранени, каквито са всички жени на богати хора, които живеят охолно в провинцията, без грижи и без нерви“. Те лекуват на баните и в най-хубавия хотел „едни и същи“ болки: „малко киселини в стомаха и малко ревматизъм в краката“. Единственото различие между тях е в това, че госпожа Дена е „малко нещо ревнива“. Случва се така, че двете приятелки си разменят стаите, че влакът закъснява, че късно през нощта мъжът на госпожа Савка пристига от гарата, вмъква се шепнешком и в тъмното при дремещата госпожа Дена и след обичайните „семейни целувки“ и „семейна любов“ и двамата заспиват. На сутринта и двамата са потресени от факта, че дори при такъв един момент — какъвто е семейната любов — те не са почувствували и не са разбрали „грешката“. Толкова двете госпожи са се обезличили от равен, охолен живот, без събития и без преживявания и толкова са се оприличили една на друга.

6

Наред с въпроса, какво „разнищва човека?“ — какво обезличава или озлобява хората, като убива човешкото у тях — Елин Пелин си задава и обратния въпрос: „Какво пробужда човека за живот?“

Сравнително най-ясен отговор на този въпрос намираме в разказите „Задушница“, „Изпусната дума“, „Жената със златния косъм“, „Косачи“.

Душевно смачкан от сиромашия и нещастия, по време на задушница Станчо Поляка „като жена разнася жито за покойната си съпруга“, „умислен и свещенодействуващ“, окъсан и кирлив, напълно обезнадежден и запуснал се. Приблизително в такова душевно състояние се намира и Стоилка — също вдовица и също тъй бедна и с много деца. Над гробовете на покойните двамата се срещат и почват разговор, в който се ражда надеждата — мисълта, че може да свържат нещастията си и „цветето“ на живота им „пак да се разцъфти“.

Проблясналата в миг надежда — макар и в такава жалка и тъжна обстановка — събужда сили и жизненост и у двамата.

Доктор Харалампи от „Изпусната дума“, надхвърлил петдесетте, живее отдавна „живот равен, еднообразен, лишен от красота, от темп, но затова спокоен. Една сутрин, още преди той да е разгънал вестниците си, при него идва непозната жена — „бедно, малко, окълцано същество“. Преди двадесет години доктор Харалампи случайно е разцелувал една шестнадесетгодишна девойка и е казал, че я обича. Сега тя идва с букет цветя, за да му честити имения ден, за който той е забравил, и за да го попита „искрени“ ли са били, „от сърце“ ли са били думите, които някога ѝ е казал. Повестта на героинята е жестока и почти абсурдна: „Аз изгубих всичките си близки, боледувах дълго, ослепях с едното око, не можах да свърша гимназия и почнах да живея по милостта на другите, да работя, да слугувам, да се мъча, опростях и погрознях. Но никога не се отчаях. С покорност нося теглото си. Имаше нещо хубаво, което ме крепеше. Това бяха хубавите ония думи. . . Аз прекарах младостта си с тях, болестта си с тях, мъките и униженията си с тях. Те ме топлеха, те ме сгряваха, те ме подкрепяха.“ Случайно „изпуснатите“ думи на любов, за които докторът не си спомня, са единственото, което поддържа живота у нещастната Надя Николова. В края на разказа тя напуска дома му все така „мъничка, жалка, нищожна, като хвърлена угарка“, но „щастливо усмихната“.

Под влияние на тази нейна усмивка безчувственият като мъртвец доктор Харалампи сякаш вижда за първи път улицата, по която ежедневно е минавал като слепец, и му се струва, че тя е „непознат път“, водещ „към друг живот, към истински живот, пълен, интересен, наситен с добро и с лошо, със страшно страдание и с неизвестно щастие“.

„Изпуснатата дума“ поддържа духа на героинята в годините на нещастията ѝ, но и събужда човешкото у „живия мъртвец“, който някога е „изпуснал“ тази дума.

Истината може да е още по-жестока и мъртвецът да се събуди за живот от една пикантна клюка. В „малко глухо градче“ съществува „вдовица на име Смарайда“ — „примирена“, нищо не желаеща, за нищо немечтаеща. Тя би си преживяла дните все така мърцина, сиво и безсъбитийно, ако не би се случило едно важно събитие: веднъж „старият и малко изветрял изповедник от малката черква“ казва на Павел Блажения, че Смарайда „има нейде на съкровено място на тялото си един златен косъм“. Клюката се разнася по кръчмите и като пролетен лъх възбужда духовете в градчето. „Една чиста истина — пише Елин Пелин по този повод — прави живота спокоен, една хубава лъжа го прави приятен. Тая новина дойде заедно с пролетта и малкото градче се обнови двойно.“ Хората заговорват за Смарайда, почват да се интересуват от нея, заглеждат я. Тя чувствува проявеното внимание и „това минава като новоземна сила в снагата ѝ“. А като чува клюката, „усмихва

се така младо и хубаво", както отдавна не се е усмихвала, и повдига очите си „едно стъпало по-високо". Накрая, като се изповяда на Връбница пред изповедника в малката черква, „преди да се пречисти", Смарайда „с наведена глава, смирено, но без разкаяние" му казва, „че е сгрешила с Блажения и че след празниците ще се венчае за него".

Според Елин Пелин особена способност да буди човешкото у човека има изкуството. Този проблем се разглежда в два плана — теоретически и практически — в един от най-поетичните му разкази „Косачи".

Теоретически той се поставя и решава в спор между двамата главни герои — Благолаж и Лазо. Според Лазо приказките на Благолаж са „измислици" и „бабини деветини". В случая те са противопоставени на делничната сива „истина", която свързва като с вериги човешката душа. А приказките са „чудновати, но хубави! Слушаш, слушаш и се забравяш. . . И току виж, че чудноватото почва да ти се чини истина, потънеш в него и отидеш." Разбирането на Елин Пелин е изказано с думите на Благолаж: „Затова има приказки, затова са ги хората измислили. И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек."

Тук думата „истина" означава сиромашкото, равно и сиво, безсъбитийно и безрадостно всекидневие. Обхванатият от това всекидневие човек съществува, но не живее — по-точно не чувствува, че живее. Необходимо е да се отклони от всекидневието — от обикновеното и познатото, за да разбере, че е човек — жив, чувствуващ, с устреми и падения, страдащ и радващ се.

Любопитно е, че това теоретическо решение на проблема съответствува напълно на практическото му решение в същия разказ. Тъкмо отричащият приказките възприема и чувствува най-силно приказката на Благолаж, а и песните след това, включително и не така „чудноватата" песен „за невярната булка Стояница". Само преди месец Лазо се е оженил, но подгонен от сиромашията, и той като другите косачи тръгва „за пуста печалба" в „далечна Тракия". Приказките и песните, както и закачките на другарите му събуждат в неговата душа рояк мисли и чувства. Всички заспиват, огънят загасва, а Лазо се върти, въздиша. Изведнъж отметва ямурлука с думите „Какво правя аз тука?" и тръгва за селото си при Пенка.

7

В очерка „Летен ден", построен като репортаж на очевидец се описват „петима пияни селяни", които авторът намира в ханчето край село Горно Ровинище. И петимата вече не са способни на труд и пиянствуват тъкмо в разгара на жътвата, когато по нивите се пече хлябът и когато цялото село е излязло да жъне. Но всеки има свой душевен свят, различен от този на другите. „Марко Кьосето някога е бил терзия и учител", а след освобождението от турско робство непрекъснато пише „прошения за пенсия". Той декларира сам разбирането си за труда и живота: „Аз пия. . . Кой е луд, нека работи. . . Мен ми дай винце и же-е-ни. . ." В същност любовта му към виното е свързана с твърде неприятен факт от живота му: бил е женен и след година жена му го е напуснала и „като се оженила повторно, пак мома излязла". За дядо Йорго, който само пие и спи, се казва, че „му е минало времето". Кметът Гаврил има „господарска външност", дълго е „служил като полицейски старшия", сиромах е, но не му се работи и обича „да продава чорбаджилък". Него-

вата философия е проста: „Сиромаси сме! И да работиш, и да не работиш — все то.“

Вниманието на автора е съсредоточено върху другите два образа. Иван Дядката — на четиридесет години, грамотен и добър, певец в църквата — има „умно лице“, на което „лежи тъга“. Той се отчайва и почва да пие, след като умира жена му. Но дори пиян съзнава нравственото си падение. Насилван да запее, той казва: „Срам ме е. . . жал ми е. Полето гори. Децата ми са там, работят. . . Пък аз се напих. . . Няма да пея!“

Най-симпатичен и за самия писател е Пелинко — „момък на двадесет и две-три години, бърз, пъргав и буен“, с „гореща кръв“ и „непомирим“. Пелинко служи като поляк и живее безгрижно и на свобода. Той свири на кавал и пее така хубаво, с тъй искрено чувство, че трогва всички.

Макар проява на духовна деградация, откъсваща ги от труда, пиянството — особено у Иван Дядката и Пелинко — е своеобразен протест, бунт срещу живота и израз на духовна жизненост.

В произведенията на Елин Пелин обикновено пият сиромасите — от безперспективност и в знак на протест. Дядо Матейко от разказа „На оня свят“ разсъждава: „Така и така няма прокопсия. . . пий. Пий, па дето ще да му излезе края!“ Това разбиране споделят и Пижо и Пендо. Дори Петър от повестта „Земя“ в същност се пропива след подялбата на бащиния имот, изплашен от труда, който изисква наследената „корава земя“.

Само в „Земя“ и в „Нечиста сила“ пропиването води до действително „разпадане“ на личността, като самото то обаче е обусловено от по-основни социални причини.

В разказите на Елин Пелин социалната безперспективност, протестът и бунтът в душите на пролетаризиращите се селяни често водят до престъпления — до убийство и до кражби.

Влюбеният краен бедняк Лепо, отблъснат грубо от Войка и разбрал горчивата истина, че тя е предпочела Иванчо Бакалчето, я застрелва от ревност и от обида. Веднага след това отива в града, предава се на властта и признава всичко. Елин Пелин разбира героя си, съчувствува му и не го вини в нищо. Дори и у читателите този герой събужда чувства на симпатия и уважение. Такива чувства буди и Липо от разказа „Престъпление“. „След три години скитане по чужбина“ той се връща в родното си село с намерението да се хване здраво за работа. Научил от баща си какво е направил чорбаджийския син със сестра му и как чорбаджията е заробил цялото семейство, Липо решава да се върне в града да търси адвокати и да съди подтисниците. На връщане обаче той среща чорбаджийския син, „в миг забравя всичките съдилища в света“, „душата му кипва за отмъщение“ и той смачква с тоягата си главата му, както се смачква глава на змия.

В разказа „Гост“ буля Кирилица посреща и гощава късно през нощта братовия си син Велин. За да оправдае своя окаян вид, той я лъже дръзко, с „тежки дълбокомислени“ думи и щедри обещания. А рано сутринта откраднва „долните дрехи“ и „новите чешири на бае Кирил“ и офейква. Той е избягал от затвора и стражарите вървят по петите му. Обаче в разказа всичко е предадено с един тон на шеговитост и за читателя Велин е по-скоро хитър и мил нещастник, отколкото престъпник.

8

По повод на разказите „Престъпление“, „Гост“, „Хитрец“ и др. един от критиците на Елин Пелин пише през 1905 г.: „Вместо да хвърли върху им сноп от лъчиста светлина, която би способствувала да ни ги представи в най-ужасната им форма и вид, той тъй ги осакатява, окарикатурва ги до такава степен, че вместо да възбуди у нас съжаление, той ни кара да се смеем през глава.“[5] Същият критик твърди, че писателят „слиза дори до най-долното стъпало“ на „човешкия измет“ и „подобно на Горки се сили да представи житейското блато“.

Наистина тъкмо в духа на един хуманизъм, съвсем сроден с този на М. Горки, Елин Пелин рисува пияниците в „Летен ден“, убийците като Лепо и Липо, избягалия от затвора Велин, крадеца Петко Лисичката от „Хитрец“ и др. не като „ужасен“ и в най-добрия случай будещ само съжаление „човешки измет“. Наопаки — в произведенията на писателя тези герои в много отношения превъзхождат духовно и нравствено „официалните“ „положителни“ образи, особено служителите на властта и на бога: стражари, бирници, военни, архивари, попове, калугери и пр. Съпоставката на двата типа образи е най-категорична и ярка в разказите „Душата на учителя“ и „Хитрец“.

Даскалът на село Криво школо е умрял и за да вземат душата му, която е „съмнителна“, идват едновременно Ангелът и Дяволът. Ангелът говори „наставнически“. Гласът му е „строг“, а лицето — със „заповеднишко изражение като на някой началник на отделение от министерството“. По думите на дявола ангелите се гордеят, че са „божи служители“ и все „сметките“ на човека гледат и му заповядват, а нямат капка самостоятелност, „само песнички пеят на своя господар, слугуват му и правят доноси“. „Благодарение на ангелите земята е натежала от нещастници и роби.“ А дяволът се обръща към душата на учителя „свободно и по другарски“. Затова е „симпатичен“. И най-важното — „сам господар, сам слуга! Свободен като вятър.“ Мечтаещата за воля и простор учителска душа естествено отива с дявола, макар че е праведна.

В „Душата на учителя“ съпоставката има отвлечен и символен характер. В разказа „Хитрец“ тя е конкретна и по-внушителна.

По кален междуселски път стражарят Иван Кьосето с пушка кара арестанта крадец Петко Лисичката. Двамата се разговарят, но инициативата в разговора има крадецът. Той е по-умният, по-съобразителният, по-достойният. От разговора им излиза, че „подчинен по служба“, Иван Кьосето не е свободен. Накрая Петко Лисичката излъгва стражаря, взема му пушката и избягва в храстите, като го оставя да плаче „побъркан от страх“.

Според Елин Пелин независимостта на човешкия дух — чувството на вътрешна свобода, способността да е господар сам на себе си — е едно от най-човешките качества. Достоен за уважение и любов е преди всичко оня, който има дързостта да разполага със себе си — дори ако той е пияница или преследван от закона крадец. Това в същност означава да има хармония между мислите и чувствата на човека, от една страна, и поведението и де-

---

[5] Л ю б. Б о б е в с к и. Пепел от цигарите ми. — Задружен труд, 1905, кн. 10—11, с. 1041.

лата му, от друга. То именно прави човешката личност цялостна и живееща истински.

Какви блестящи, внушителни образи на вътрешно свободни и смели, разполагащи със себе си девойки и невести е нарисувал Елин Пелин: Христина от „Ветрената мелница“, Милена от „Край воденицата“, Ивка от „Любов“, Калина Пшеничката от „Самодива“!

Христина се състезава упорито в играта с Лазар Дъбака, но надиграна от него, заявява твърдо и смело, че е готова да му пристане и сама го хваща за ръката и тръгва към дома му. По неволя задомена за мъж, когото не обича, Милена не се бои от „греховната целувка“ и прегръдките на Свилен при срещата им край воденицата на баща ѝ. Научила, че баща ѝ е изгонил ратая Добрян, с когото са се клели за вярност до смърт, Ивка забива сама нож в сърцето си и безжизнената ѝ ръка продължава да го държи. Калина Лилова, наричана Пшеничката, едва шестнадесетгодишна пастирка, първа и с устрем прегръща и целува обикнатия от нея момък. След няколко дена тя сама отива при него в колибата му и се гушва в леглото му „като врабец в гнездото“. Обаче не позволява с нищо да се накърнят достойнството и независимостта ѝ.

Духовната сила у всички тези героини на Елин Пелин извира от тяхната искрена и голяма любов. Но който обича силно, може и силно да мрази. Когато Калина Пшеничката разбира, че любовта на другия не е равностойна на нейната, готова е да му отмъсти със смърт.

Свободата на духа, за която тук е дума, могат да притежават предимно хора на труда, които разчитат на силите си и които не се боят да загубят службата или имота си. В творчеството на Елин Пелин те не само са противопоставени на ония, които треперят над богатството или за службата си, но ги и превъзхождат по ум и по чувства, по благородство, по достойнство — по всичко.

9

Зад хуманизма на Елин Пелин е характерно едно дуалистично, богомилско разбиране за човека и за човешката душевност. То е разгънато в много варианти и теоретически, и чрез изображението и съдбата на едни от най-внушителните герои.

В повестта „Нечиста сила“ Младен пита игумена на манастира отец Герасим „дали наистина има дявол?“. Отецът го поглежда „дружелюбно“ и се усмихва на „наивността му“ и обяснява: „Човек се ражда заедно с едни мрачни сили, които се таят в него и които ние не можем да знаем. Това са то дяволите. И когато те се разшават в душата, размътват я, както пороите размътват бистрата вода на една река.“

В разказа „Душата на учителя“ дяволът изказва дуалистичното схващане на писателя в друг вариант: „Човешката душа без тайното, без тъмното, без неузнаваемото не може да живее щастливо. . . За нея е нужно тъмнина, защото тя иска да стане слънце. Човек се бори с една стена, направена от гатанки. И без тая борба той не може да живее. . .“

Според стихотворението в проза „Две сенки“ човекът се разкъсва между сянката на смъртта, която върви навсякъде след него, и сянката на любовта, която върви пред него и която той всячески гони. В разказа „Грях“ ловецът-разказвач се възхищава от кацналата близо до него патица и я съжа-

лява, но обхванат от ловната страст, я убива и след това цял живот смята, че е извършил грях.

В произведенията си Елин Пелин е последователен атеист по мироглед — дори в сборника „Под манастирската лоза“. Но същевременно — дори в този сборник — остава верен на схващането си за двете начала в природата на човека. В края на „Светите застъпници“, които искат „зачатието на хората да става чрез невинен поглед“, Иван Златоуст отсъжда: „да бъде, както бог е наредил, и греха, който дяволът хвърля със зачатието ни, да го изкупим с покаяние“. Фанатичен преследвач на злото, свети Христофор загубва човешкия си образ и едва когато направя добро на самия дявол, като го пренася през реката, отново добива човешкото си лице.

Дуализмът е особеност на художественото виждане на писателя и затова го откриваме в много от произведенията му. Героите на Елин Пелин често са раздвоени и с еднаква вероятност могат да тръгнат и по пътя към доброто и щастието, и по този към злото и нещастията. Най-характерен в това отношение изглежда Еньо от повестта „Земя“.

В душата на Еньо са заложени и запрограмирани две съдби и той действително има възможност да избере всяка от тях. Случва се — не по негова инициатива, но по неговата воля, — че той избира богатата, но гърбава и омразна Станка. А би могло всичко да тръгне по съвсем друг път. Вместо с мисли за една хубава и обична жена, за топъл уютен дом и за деца, които да изпълнят душата му със светлина и щастие, Еньо заживява с чувство на неудовлетвореност и на омраза към гърбавата Станка. Затова пие и смята, че ще бъде щастлив, ако закръгли „чифлика си“. В едно пияно и кошмарно състояние Еньо извършва ужасно престъпление и изведнъж „изтрезнява“. Той не е коравосърдечен и озлобен като Божан от Гераците. У него доброто начало не е съвсем загинало. След престъплението за Еньо няма светлина и няма път. Той е ужасно сам и без мечти, а без такива човекът не е човек и не живее истински.

Проблемът за мечтите и надеждите в произведенията на Елин Пелин е свързан пряко с този за дуализма.

Неговите герои — предимно неуки селски бедняци и ратаи — не смогват да си изградят свой мироглед — своя „система от възгледи, понятия и представи за природата, обществото и човешкото мислене“. Но те са далече от религиозните християнски представи за света и за устройството му. Би могло да се каже, че Елин Пелиновите герои мислят твърде материалистично и съвременно. Особена роля в тяхната душевност и за житейската им участ играят техните мечти.

Според разказа „Мечтатели“ човешките мечти би могло да бъдат лични и наивни — като на циганчето Рустем — и обществено насочени — като на чичо Горан. Рустем търси в ливадите „разковниче“, защото ако намери, ще има всичко, дори любовта на циганката Акима. А чичо Горан си мисли: „Божичко мили, що ми не дадеш ти на мене една способност, хе тъй каквото кажа — да стане. Света на рай ще ти обърна аз тебе. Ни болести ще има, ни тегло ще има, ни сиромашия ще има.“ Пак според същия разказ мечтите на човека биват или измамни, или реални. Когато Рустем циганчето му разкрива мъката си, чичо Горан замислено казва: „Търси, пиленце, търси, може да имаш късмет. . . Как ще живеем, ако не гоним измамата?“ Но сам не иска да се мами и не вярва на проповеди и избори. Дори децата си учи да не са наивници: „Лайте, ръмжете, като кучета, ама овце не ставайте.“

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Желанията и мечтите на човека може да бъдат илюзорни и фалшиви. Но дори и такива, те са негово богатство, защото го изпълват с жизненост, раздвижват душевността му, правят го да се чувствува човек. А оня, който не мечтае, няма желания, не носи в мислите си един или друг, по-малък или по-голям идеал, той наистина е духовно мъртъв. Дребните желания и малките мечти според творчеството на Елин Пелин са присъщи на бедната душевност, на съществуващия само физически човек.

Способността да се вярва и да се мечтае и същевременно да се действува за постигане на мечтите прави жизнени и поетични много от героите на Елин Пелин: Лазар Дъбака, дядо Корчан и Христина, Лукан, Лазо, веселия монах Еникий, бедния и симпатичен комик Аркашка — „великият страдалец и мечтател", Ян Бибиян и т. н. Когато Еникий бива изправен пред запалената клада, той спира палачите с усмивка и казва: „Оставете ме да се покача сам." После запява и се изгубва в пламъците на кладата. Човекът, в чиито мисли живее един идеал, не само не се бои да умре, но умира без страх, твърдо — като човек.

Насловът „Ветрената мелница" има значение на символ. Лазар Дъбака е известен сред селяните „с шегите си и с разните си планове и замисли, започвани с присърце и напущани с добродушна, себеобидна усмивка". Между Лазар Дъбака и съседа му има „странно приятелство". Той дава идеите, а приятелят му — дядо Корчан — прибавя труда си. Съселяните им се шегуват: „Не за една, за две мелници има вятър в главите им." Разпалени от своята мисъл да направят нещо голямо и ново, хората „не жалят труда, не сещат умора, не правят почивка". „Ветрени мелници" се строят най-вече на млади години, но те — по думите на дядо Корчан — „хабят младостта". Все пак обаче самият дядо Корчан разпалено строи мелницата, защото е с „младо сърце". Разказът завършва пак със същия символ. Дядо Корчан пита: „Ами ветрената мелница?" Лазар Дъбака му отговаря: „Аз си намерих друга!"

Хората, които са способни да се втурнат в работа за построяването на ветрени мелници, са щастливи, духовно богати и достойни за уважение и възхищение.

10

Като отразява в произведенията си една напълно изчезнала днес обществена действителност, Елин Пелин поставя и решава с тях човешки проблеми, които имат по-траен, надвременен, общочовешки характер.

Кога човекът е действително човек? Кой живее истински — пълноценно и достойно? Кога човекът става човек и кога престава да е човек? Как човешката личност разцъфтява и защо се разпада, разнищва и загива?

С очертаните тук особености на хуманизма в своето творчество Елин Пелин е писател, актуален и съвременен и в наши дни. Защото с промяната на общественото устройство човекът не престава да е човек със светли и със сенчести страни в душата си. И в развитото социалистическо общество може да има всекидневен, сив и равен, безсъбитиен и безидеен живот. И днес хората могат да се обезверяват и да обеднеят духовно, да се озлобяват, да стават коравосърдечни, да се превръщат в груби и бедни духом — в живи

мъртъвци. Но могат и да мечтаят, да строят „ветрени мелници", да разцъфтяват, да богатеят душевно.

С хуманистично-философската си страна произведенията на Елин Пелин съответствуват напълно на изискванията към художествената литература и в наши дни.

По своя хуманизъм Елин Пелин се родее с големите български поети революционери Христо Ботев, Христо Смирненски, Никола Вапцаров и с великани на художествената литература като А. Чехов и М. Горки. Това прави творчеството му интересно и ценно, актуално и в епохата на социализма у нас, пък и извън родината ни.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София · 1978

ТЕМАТА НА ТРУДА В ТВОРЧЕСКИЯ СВЯТ НА ЕЛИН ПЕЛИН

КРЪСТЬО ГЕНОВ

Съвършено логично е да се очаква в творчеството на писател като Елин Пелин темата за труда и земята да заема най-съществено и широко място, като се изхожда от представата за неговата толкова интимна свързаност с битието на народните селски маси. Никак не учудва и обстоятелството, че тази тема е „дежурна“ в писанията на всички изследвачи на големия народен художник на словото. Въпреки това известно удивление буди фактът, че за тази дълбоко същностна страна в творческия свят на Елин Пелин все още не е написано специално, конкретно и убедително в своите изводи проучване. Нещо повече. Все още даже в съвременната наша литературна критика не изглежда достатъчно изяснен тъкмо този въпрос — каква е *художническата концепция* на Елин Пелин за морално-психологическото и естетическото отношение на рисуваните от него герои към народния труд. Дали той следва познатата вазовска патриотично-идеалистическа позиция — че при всички условия трудът е най-висока човешка и народна добродетел, а отбягването на труда — осъдителен порок; или, както Йовков например я определя в повестта „Жетварят“ — като „благородна треска“, пълна с човешко достойнство и красота?

Този въпрос е особено актуален днес в условията на социалистическото строителство по пътя към развитото социалистическо общество. А той е важен преди всичко при изясняване творческия свят на големия критически реалист.

Онова, което при внимателно проучване на Елин Пелиновото творчество може с положителност да се установи, е, че своята етично-психологическа и естетическа преценка на народния труд писателят изгражда върху *социална основа* или, с други думи казано, изхожда от определен, неизменен *социален критерий*. Остро социалният критически реалист е по начало чужд на абстрактно-педагогическото възвеличаване на труда (с такова възвеличаване по понятни причини той си служи само в своите разкази и стихотворения за деца или в преразказаните за тях народни приказки). Трябва да предупредим, че тук не става дума за народната и неговата преценка за труда изобщо като житейско-социална необходимост, като основна потребност на народното и

човешкото препитание и съществуване. Главният въпрос тук е — в дадените конкретно-исторически условия на живота какво дава производственият труд за душата на човека и народа, какви емоции поражда той и кога събужда в нея вдъхновяващи жизнени енергии и естетическа радост — и кога и защо се помрачава или качествено променя отношението на хората към жизнено необходимия производителен труд, към благодатните сили и красоти на „майката земя".

Общото и основно впечатление, което добиваме, когато четем разказите и повестите на Елин Пелин, е — селякът, народът на село е физически и духовно свързан със земята и земеделския труд, той е ревностен работник, има живо чувство за майчинската щедрост на природата и за нейните хубости. Упоритото трудолюбие и естетическият усет са органически свързани в съзнанието и битието на селяка. Но и след освобождението от османско иго българинът-труженик живее при такива социални и битово-културни условия, които малко облекчават тежкия му живот, дават му все по-малко възможност за духовни радости (свързани с труда), обричат на бедно съществуване множество труженици на земята — условия, които заедно с честите природни бедствия правят невъзможни не само идещите от трудовите усилия радости, но изобщо вгорчават битието му нерядко дотам, че карат селския труженик да гледа на труда като на тежко, дори социално безполезно и омразно житейско задължение.

Има нещо много показателно във факта, че още на един от първите си разкази с трудова тема — „По жътва" — Елин Пелин поставя мото от Ботевата балада „Хаджи Димитър": „. . . Жетва е сега. . . Пейте, робини! . . ." И това мото отговаря напълно на рисуваната картина на труда, осмисля дълбоко съдържанието на разказа, носи неговия идеен патос. „Над широкото софийско поле трепери адска мараня." Там се трудят работливите селяци. „Неуморно те жънат там. . . Пот се сипе от челата, *душата без сила остава,* но *за тях почивка няма. Утеха* им е *непосилен труд.* Златна *жътва ги радва.*" Даже в тази мъчителна обстановка „морните работници" се трудят „от тъмни зори" до късна вечер и от време на време „нейде дружни момински гласове" подхващат „трогателна жетварска песен". В тази песен тяхната душа „иска младост. . . жадува за любов и желае тихи лунни нощи, сладки думи, мир и сговор". И сега младите влюбени дават израз на сърдечните си мечти чрез песента. Дори се надпяват. И все пак писателят характеризира тази „волна и млада" песен като „*тъжна*". И нещо още по-многозначително — като бореща се в гърдите „с някоя *безкрайна скръб,* с някое *злокобно съмнение. . .*" И ето че „усилната жътва" вместо жадувана утеха и човешки радости за сърцето донася жестока изненада за всички и преди всичко за младите влюбени: хубавата Пенка пада мъртва от слънчев удар, нейният любим Никола ридае безутешен над нейния труп. Празникът на „златната жътва" се превръща в *погребален* „празник" за цялото „поле".

Не е трудно тук да се долови скритата, подтекстовата идея на разказа: даже най-благодатният земеделски труд нерядко носи трагични последици за селяка в тежките социални условия на живота му, не освобождава душата му от „злокобното съмнение.", че плодовете на труда му ще направят порадостен неговия дом, битието му.[1]

[1] В това отношение Йовков например се различава значително от Елин Пелин. В повестта „Жетварят" конкретно и той изтъква, че „новото време", което разорява

Все с такива радостни очаквания и надежди започва „хубавият“ ден на оранта след напоителния есенен дъжд за Боне Крайненеца от разказа „На браздата“. Отначало селякът дори забравя „немотията“ и си подсвирква с уста. За душевното му състояние говори особено силно и повишеното му любовно отношение към двамата верни негови помощници в борбата за „щастливо“ бъдеще — с колко „братски“ думи назовава той Белчо и Сивушка! Говори им като на любими човешки същества. Но и тук трудовата радост завършва с трагичен край: изнемогнала от усилената оран, кравата Сивушка пада полумъртва на браздата и с никакви трагикомични уверения и обещания бедният Боне Крайненеца не може да я възвърне към живот. И отчаян, той плаче като същинско дете над нейния труп, защото знае, че в голямата беда за него „от никъде няма помощ“. Съселяните му са бедни и безпомощни като него, а онези, които имат с какво да му помогнат, не биха искали. Това е участта и на ратая Свилен от разказа „Край воденицата“, който няма възможност да свие семейно гнездо с любимата девойка. Или като бащата на Липо от разказа „Престъпление“: кметът-лихвар го е направил пъдар с цел уж да му помогне, а в действителност да го ограбва и позори — спира от заплатата му, за да си прихваща „борча“ му. От друга страна, порочният му „женен“ син безчести едничката му дъщеря. Преди да е узнал цялата драма на своя баща, младият Липо (след напразните си опити да намери препитание в града като наемен работник), все още храни надежда, че като „се стегне на работа“, ще надвие на немотията: „Полека-лека всичко ще се оправи“, „каквото и да е, тате, ама не трябва да се отчайваш. . .“ Това обаче са измамни илюзии — никакъв труд не е в състояние да „оправи“ положението на семейството. В конкретната социална обстановка то е стигнало до пълна, трагична безизходност. В отговор на Липовата закана да даде в съд виновниците старият му баща го обезсърчава с доводите на богатия си горчив житейски опит: „*За такива съд няма,* синко. . . Съди го, прави го каквото щеш, *пак той прав ще излезе*. . . Ех, синко, *ние сме хванати в серкмето* и колкото повече шаваме, толкова повече се заплитаме. . .“[2] И пред честния, жестоко онеправдан народен син сега се разкрива само една, все така трагична алтернатива — с физическа сила да отмъсти на чорбаджиите — виновници за семейното му нещастие: той извършва „престъпление“, което в същност е сурово възмездие срещу социалните грабители и подтисници на народа в условията на капитализма на село.

Да си спомним героя от разказа „На оня свят“. Дядо Матейко нито за миг не се съмнява, че такива като него — хора на селската неволя — са записани от рождение „в дяволския тефтер“. Затова, след като потегля душата му „за оня свят“, направо се запътва към „пъклото“: „*Осемдесет* години *тегли их и страдах като куче,* та сега ли *рахат* да видя. . . Така и така *няма прокопсия,* мислех си — пий, па дето щѐ да му излезе края! . . .“[3]

В това отношение социалният патос на Елин Пелин съвсем естествено се покрива напълно с патоса на критическия реалист Яворов например в поемата „На нивата“, с нейния лайтмотивен социален протест — отрицание и „проклятие“ на порядките в буржоазния строй:

„не един занаят“, не пощадява и селяка — изобщо и него „трудът не го радва вече“. Случаят обаче с Йордан Ковача не попада под това правило.

[2] Елин Пелин. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1958, с. 129—130.

[3] Пак там. Т. 1. С., 1958, с. 119—120.

Като *няма прокопсия,*
плюл съм *в тая орисия!* . . .

С изключително художествено майсторство Елин Пелин е нарисувал безрадостния труд на селяка в условията на буржоазната държава в разказа „Напаст божия". „Смъртна тъга" и „отчаяние" подтискат душата на жътварите, те пълнят кръчмите — вместо на радостни надежди от очакваната жътва те се отдават на „злобен ропот" срещу социалните си подтисници, против житейската си участ, даже против „бога". Никакво чувство от благодатния труд нито за миг не разнася от душата им тежкото униние от социалната неволя, която те преживяват в живота си като някакво неотвратимо „второ пришествие". Особено показателни за остро социалния подход на писателя към темата трудът и земята в битието на народа са следните картини от „Напаст божия", наситени с внушителни мрачни житейски багри:

„Из широкото, разлюляно *като златно море* поле не се носеше звънкият глас *нито на една* жетварска *песен*. Мълчаливо се мяркаха там жетвари от заран до вечер. Мълчаливо се навеждаха и изправяха. Мълчаливо, *като че събираха трупове на бойното поле,* градяха на кръстци снопи, *и кръв капеше от сърцата им*. . . Навред тъга и глухота, като че ли *черна чума* вървлуваше, или настъпяше *второ пришествие*."[4]

Изобщо в Елин Пелиновите разкази за възрастни не може да се посочи нито един убедителен пример, в който „трудът и земята" са „начало на вдъхновение и сила" за героите на писателя, никъде в тях отношението на селяка не е дадено отделно от социалната неволя на народа в условията на капитализма. Та именно поради това той характеризира трудова България с внушителната социално-сатирична метонимия „село *Голяма Неволя*"!

В това ни убеждават и множество примери от най-различни по жанр Елин Пелинови произведения. Така например в хумористично-сатиричната характеристика на буржоазна България „Отечество любезно" писателят изрично изтъква парадоксалното противоречие между трудолюбие и неблагополучие в положението на народа: той е „работен", ала е „немотен".[5] В социално-философската импресия „Чучулигата" той представя изобщо трудовите „хора на земята" като „измъчени", като „нещастни" въпреки упорития труд.[6] В стихотворението в проза „Безрадостни" семейството на градския работник е обрисувано като „наплашено от живота", като „*изгубило всяка радост*" въпреки обстоятелството, че и бащата, и майката работят и дори „изкарват доста" от труда си.[7] Във фейлетона „Човекът, за когото всички се грижат" Елин Пелин рисува в социално обобщен образ „българския гражданин, главно. . . трезвия и трудещ се земеделец и работник" като „бедствуващ" в иначе благодатната и хубава като „райска градина България". Буржоазната държава се „грижи" по такъв начин за „подобряване" на неговото бедствено положение, че накрая забравя да го „нахрани" и той умира от глад.[8] В такива условия на живот, на жестока социална несправедливост към народа в душата му съвсем не се запазва „най-светлата добродетел — любовта към земята и

---

[4] Елин Пелин. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1958, с. 83.
[5] Пак там. Т. 6. С., 1958, с. 97.
[6] Пак там, с. 19—20.
[7] Пак там, с. 66—67.
[8] Пак там. Т. 4, С., 1958, с. 67—72.

труда", благодатният „селски труд" престава да бъде някакво лично „жертвоприношение"[9] за трудовите хора, а, направо казано, истинско наказание от страна на буржоазната държава, станала „мащеха" за работния народ.

Както и трябва да се очаква, тъкмо в повестите „Гераците" и „Земя" Елин Пелин е дал най-пълно народното и своето етично-естетическо отношение към земята и труда в условията на буржоазната държава. Съвършено определено той е поставил и там това отношение върху социално-психологическа основа. Така, докато в „задругата" на Гераците владее духът на семейния сговор и съзнанието за обща полезност на земеделската работа, техният труд и живот са благополучни и радостни. Когато Йордан Герака сутрин изпраща синовете и снахите си на полето, той говори „възхитено": „Ех, че време ли се отваря! Пак ще се къпе в човешки пот майката земя!" После той пожелава „по братски" на „всички селяни и селянки", минаващи край неговите порти, „лек труд и добър берекет". Синовете на Герака се проявяват като „царе на полето, на нивите и на ливадите". А за най-големия, Божан, подбира най-ласкави думи именно когато характеризира неговото отношение към задружния труд и братски живот преди появата на частнособственическите тенденции в семейството: „Полската работа бе неговата стихия. Всичките му грижи и мисли бяха там. Лицето му имаше прегорелия цвят на пшенично зърно и душата му гледаше небето, облаците и слънцето с надеждите и тревогите на плодородната земя." Впоследствие обаче, когато „златният дявол" превръща в „бакалница" душите на братята и „търгува" в тях „с доброто и злото" и когато вече от тях „бяга доброто", когато хората в село изобщо престават да бъдат „братя", старейшината на „задругата" променя рязко самочувствието си като човек на труда, изчезват от сърцето и езика му думите на предишната трудова радост и духовна сила. „Когато сутрин станеше и по стар навик погледнеше небето, *той не казваше, както преди*:

— Ех, че време ли е, момчета! Пак ще се къпе в човешки пот майката земя — ами бавно и *с въздишка речеше*:

— *Тежък ден ще бъде* тоя — може и да вали. *Човек не трябва да вярва* всякога на *утрото*."

И наистина в битието на Гераците денят съвсем не се познава от сутринта. Нататък някогашният „цар" на полската работа, Божан, се увълчва, започва да гледа на труда само като на средство за хищно лично разбогатяване — нещо, което убива човешкото в душата му, помрачава живота на семейството му, което кара съселяните му да го намразят и да му предричат незавидно бъдеще — експлоататорско-подтиснически „царуване" над другите, които ще „робуват" на неговите вълчи егоистични интереси.

По-малкият брат, Петър, който не е заразен от божановския частнособственически бацил, посреща „без ищах" новото, частното си стопанство. „*Трудът го плашеше* — изтъква писателят. — Той гледаше тая обширна буренлива земя, облещена към небето за благодат, и *мислите му* се носеха над нея *черни и нерадостни* като орляк врани." И той се отчайва, пропива се, изоставя и семейството, и имота си.

---

[9] П. Пондев. Елин Пелин. Литературен очерк. С., 1959, с. 154, 158, 159, Наистина самият П. Пондев прави уговорка относно своята теза за „тежката жертвеност на селския труд" у писателя, изтъква изрично, че „*най-често*... Елин Пелин рисува жертвеността на селския труд, *свързана със страданията* от съпътствуващите го *социални бедствия*" (с. 158, 159). С това обаче по същество не се променя застъпваната от него теза.

Все такова дълбоко противоречиво и накрая трагично безизходно е и отношението на героя от „Земя“ към труда — какъв стопанин и човек е Еньо Кунчин, преди да започне да ламти за чифлик и безогледно разбогатяване на чужди гръб, и какво става той като омразен и нещастен богаташ, за когото честният труд изгубва всякакъв смисъл, радост и красота в живота му — довежда го логически до пълно обезчовечаване, дори до опит за братоубийство. Еньо Кунчин действително „обича“ земята, когато крачи по черните бразди, опиянен от простора на своите ниви, от благодатните сили на земната гръд. Неговата любов обаче не се развива нормално, а прераства в страст на собственик, който хищнически ламти да се наложи в селото като единствен и неограничен господар. И с тези противонародни и противочовешки ламтежи естествено достига до престъпление.

Без съмнение големият критически реалист-демократ и хуманист е бил далеч от илюзията за т. нар. изначална „сила и вдъхновение“ на селяка от „труда и земята“ в условията на капитализма. Истината е, че той вижда ясно и рисува майсторски тежката социална неволя на селския народ в тези условия въпреки очакванията му, че от труда ще дойде за него и благоденствие, и радост, и щастливо бъдеще. В това отношение извънредно силно говори признанието на „умния“ Дядка от разказа „Летен ден“:

— . . . Срамота е бе, срамота е! . . . Я вижте, полето гори под жегата, и там човешки пот се лее, а ние — пей, пей. . . *Не сме ние вече като другите*, братя мои, не. . . *У нас няма вече нито надежда, нито любов, нито срам*. . , Пием и продаваме. *Трудът ни се вижда омразен*. . . Роби! . . . *Нищожни роби*. . . Загубени хора. . . И казвате — пей! . . . *Кърваво сърце песни не ражда, а мъки. . . мъки*. . .[10]

Наистина на пръв поглед може да се стори на някои критици, че от набелязаната тук теза прави изключение например очеркът „През полето“ (от 1910 г.). В това вдъхновено написано поетично „есе“ Елин Пелин се прекланя пред България като пред „свещена селска земя“, величае нейните труженици като „синове на майката земя“, възхищава се от селския „свят труженик с неговите бели волове“, нарича него и събратята му „свята група на труда“ — хора с най-„чисто сърце“ на земята. Обаче писателят не говори за идещи от труда и земята радост и щастие, не твърди, че в конкретните социално-исторически условия те са извор на „вдъхновение и сила“ на селяка. В душата на селския труженик, на трудовия човек от народа големият народен писател вижда само неясно упование в бъдещето, от което очаква да му донесе „нещо по-хубаво“; само на младини понякога той „мечтае златни полски мечти“.[11] Изобщо в този очерк са намерили израз патриотично-естетическите преживявания на самия писател, породени от света на селото в момент, когато вече

---

[10] Елин Пелин. Разкази. Т. I. С., 1904, с. 15—16. Неоснователно според нас тази реплика е съкратена почти изцяло в изданието на Елин Пелиновите Съчинения, том първи, от 1938 г. А не се знае положително и това, дали съкращаването е извършено по авторски съображения.

[11] Елин Пелин. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1958, с. 298—303. Неслучайно след Девети септември Елин Пелин прави следното признание: „*Всякога* съм мислил, че *земята трябва да бъде общо притежание*, както въздухът и водата, и съм *убеден*, че при нейното *задружно обработване* тя ще даде *повече* на тия, които я обработват. . . Тогава няма да има нито Боне Крайненеца, нито Сивушка. . .“ — А. Георгиев. Какво ни каза Елин Пелин (във връзка с II конгрес на ОРПС). — Труд, бр. 133, 21 февр. 1948.

се е „откъснал“ от него, а не конкретно отношението на народния труженик към труда и земята.

Преминем ли към годините на народната власт, след победата на нашата социалистическа революция, ще видим как диаметрално рязко се променя художническото отношение на Елин Пелин към трудовия човек и народния труд. И новото си отношение той изразява не само в преки признания, но — което е много по-показателно — в самото художествено интерпретиране на темата в написаните след Девети септември свои произведения, предназначени главно за малките читатели. Изобилни доказателства тук ни предлагат неговите разкази „Старата воденичка“, „Знам и Мога“, „Всичко ново“, „За пръв път в село“, „Що е щастие“, „Врабчетата на стрина Дойна“ и пр.

Сега авторът на „Андрешко“, „Гераците“, „Земя“ показва как новият живот на народа внася ново съдържание, нов смисъл в неговите трудови усилия, прави желан и радостен неговия труд, защото това е труд социалистически, труд колективен, едновременно за лично и всеобщо благо, при който няма чорбаджийска прокуда от земята, няма заробващи лихвари и съдебни пристави, няма безработица и нищета. При него става невъзможно скитането на хората от народа като „голи-голтаци“ по чужди къщи и селища, нито драми като тази на Боне Крайненеца и Сивушка на браздата или на Станойчо от разказа „Андрешко“, или на Лазаринка от „Закъснялата нива“, или на Дядката от „Летен ден“, или на Липо от „Престъпление“ и пр.

Ясно и категорично големият писател характеризира труда в нашето социалистическо общество в своя етично-философски, романтичен по същество разказ „Що е щастие“, характеризира го именно като труд, обществено осмислен — вършен от всеки и за всички, предназначен за доброто на хората, поради това и носещ удовлетворение и щастие на трудещия се човек от града и селото. След като преминават през лабиринтите на новия живот в нашата народна република, трите някогашни овчарчета са се убедили, че тъкмо новият, социалистическият живот прави техния труд радостен, щастлив, обществено обмислен.

„Лекувах болните и страдащите — изповядва лекарят. — И виждах колко бяха *щастливи,* когато наново възвръщаха здравето си. *Аз също бях щастлив,* че можех да помогна на другите.“

„Аз... работих честно и чувствувах, *че съм полезен за другите. Моят труд не отиваше напразно.* И аз *бях щастлив*“ — изповядва работникът, който „скитал“ и се залавял „за много работи“. А третото някогашно овчарче, останало в село, прави такова признание: „Аз *орах нивите.* Те раждаха жито. *Много хора* се хранеха от него. *Моят труд,* виждах, че *не отива напразно,* и бях *щастлив.*“

Когато след народната победа малкият селски внук Иванчо отива за пръв път в село, посреща го старият кооператор дядо Димо — „радостен, засмян, червендалест, хубав“. В отговор на момчето защо му дращят ръцете, като го гали по бузите, дядо Димо отговаря: „Защото *се боря със земята*, та ми се е вкоравила кожата, мое момче.“ „Ами как се бориш? Кой надвива?“ — пита Иванчо своя дядо — този нов, чуден „юнак“ в неговото въображение. И дядо Димо обяснява: „*Човек на всичко надвива*, когато *иска* и когато *знае какво прави.*“ И съвсем естествено, когато беловласият кооператор показва на невръстния си внук от града чудните „играчки“ — новите земеделски машини, градският малчуган от новия живот си мисли: „*Колко е хубаво да стане земеделец*, да работи с тия черни големи машини, прилични на играчки! Интересни работи има в село!“

Старият народен учител дядо Никола, след като вдъхновява съселяните си да направят със свои ръце ново училище на мястото на старото и вече негодно за новите нужди на народната просвета и като отстъпва своето място на своята дъщеря — млада учителка, този радетел на образованието заявява в словото си при освещаването на новото училище: „Нека се радваме, братя селяни. . . *Нека се радваме* на това наше хубаво ново училище. *Днес* като него *целият живот е нов*. И хората ще бъдат нови, и всичко, *всичко ще бъде ново*!“

Все същият жизнерадостен трудов патос пулсира и в „Старата воденичка“. След народната победа някогашният малък Иванчо, внук на стария воденичар, се връща в село със задача на нейно място да построи „електрическа юзина“. И писателят влага метафорично в устата на персонифицираната като художествен образ стара воденичка крайно показателното признание:

„Ех, *други времена са дошли*. . . Няма що да се прави. Аз си отивам. Изпълнила съм моя дълг и не ми е жал, че ще изчезна, щом *на мое място ще светнат нови слънца*.“

Изобщо, както в условно-фантастична форма се изразява писателят в разказа „Знам и Мога“ (в условията на нашата народна, социалистическа република), „двамата великани“ Знам и Мога — романтично олицетворение на човешкия ум, знание, култура и на човешките физически сили и творческа воля — най-сетне са си подали ръка и са се заели дружно да преобразят живота на хората, да извършат чудеса за тяхна полза и щастие. „*За доброто на своите братя — хората — те правят всичко*“ — се подчертава в разказа. И съвсем прозрачно се вижда основната идея на писателя — че социалистическият задружен труд е в състояние да направи всичко за всечовешкото добруване.

В това се заключава и една от основните характерни черти на Елин Пелиновия критически реализъм. Измежду всички наши белетристи (немарксисти) той показа по най-убедителен начин социалната същност на народното отношение към труда, разобличи по особено убедителен художествен начин противонародния характер на буржоазния морал; със загребани сякаш от самата действителност образи и сцени разкри историческата истина, че капиталистическата система обезчовечава човека, прави безрадостни неговите индивидуални трудови усилия, обрича на нищета огромен брой народни семейства, убива човешките радости, прави изобщо невъзможно щастието на човека. От творчеството на Елин Пелин се надига тревожният социален призив: народът не може и не бива да живее повече в такива условия — това е невъзможно и нечовешко. Истина, която Елин Пелин разкри по забележителен начин особено в своя знаменит фейлетон „Човекът, за когото всички се грижат“. Неслучайно още през 1922 г. творецът на „Андрешко“ и „Гераците“ декларира публично, че той уважава „комунизма като идеал“, че се прекланя пред черните, попукани от труд ръце на народа. Ето защо и така искрено и всеотдайно големият писател демократ и хуманист се приобщи към идеалите и делото на социалистическия стрй и строителство, направи последния исторически жест, който го сближи още по-плътно с нашата съвременност и завинаги го утвърди като любим писател-сърцевед и патриот-хуманист в душата на трудолюбивия български народ! А в историята на българската литература той зае място на най-остър критически реалист и като най-близък преходник на социалистическия реализъм в българската белетристика.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

ЕСТЕТИЧЕСКО СВОЕОБРАЗИЕ И ТРАГИКОМИЧНО ИНТЕРПРЕТИРАНЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН

ИВАН ПОПИВАНОВ

В много от творбите на Елин Пелин има сложна и богата естетическа двойственост, двуплановост — органически се съчетават противоположни тоналности, психологически вярно и убедително се рисуват многообразните жизнени проявления, душевните процеси. В подобни случаи често наблюдаваме трагикомично интерпретиране. То е резултат от своеобразна метаморфоза, при която трагичното стига до частично „снижаване“ и уравновесяване с афинитет към противоположна тоналност. В разнообразните варианти на полюсните естетически категории, реализирани в ред произведения на писателя, трагикомичното се проявява като усложнено естетическо съчетание, при което свободно се преминава от едно отношение към друго, реализира се вътрешна връзка между парадоксално противоречивото. Така се създават богати и жизнени образи, свързва се трагичното и печалното със смешното и забавното, сериозното с ренесансово лековатото, тъжното с веселото. При сливането и органическото единство на полюсни категории крайностите се омекотяват — страданието не се извисява до пределни форми, както и критикуваните слабости не изпъкват в най-откровения си вид.

Като творец Елин Пелин е много богат естетически. В произведенията му наблюдаваме почти всички основни проявления на трагичното, комичното и трагикомичното. Имаме пред вид както редуване и съвместно съществуване на трагично и комично, така и тяхното съдържателно и действено сливане в цялостна и относително самостоятелна естетическа тоналност. В творчеството на писателя наблюдаваме много художествени примери, при които се говори за нещастия и страдания, но същевременно се разкрива нещо странно и парадоксално, така че се предизвиква не само съчувствие, но и смях, удовлетворение и болка, смесени чувства на весело доволство и състрадание.

При утвърждаване на трагикомичното интерпретиране у нас силно и с голямо положително значение е влиянието на руските критически реалисти, особено на Гогол и Чехов. То се забелязва и в творчеството на Елин Пелин. Влиянието обаче не се налага механично, а претърпява сложно трансформи-

ране. В разказите на Елин Пелин трагикомичната изява придобива особена специфична окраска съобразно с националните характери, както и в зависимост от личния творчески свят и подход на писателя, от личния му стил и цялостната му духовност. Има и случаи, когато първоначално въздействуващите трагикомични образи са само тласък, а при творческото реализиране съществено се изменят естетическите определители с преминаване към трагичното начало или към остра сатирическа насоченост — както и обратно: възможно е първоначалният източник да е предимно трагичен или комичен, а трактовката в съответните литературни примери да е трагикомична.

В тази насока формите и проявленията в творчеството на Елин Пелин са извънредно разнообразни. Писателят показва вътрешен афинитет към такива специфични изяви на естетическата категория, каквато е илюзорно трагичното с различни степени и аспекти на реализацията. При тази форма на трагикомично интерпретиране се наблюдават две основни тенденции, характерни примери за които намираме в творчеството на Елин Пелин. При първата от тях трагичното е съвършено привидно — то е свързано с анекдотични и фарсови противопоставяния, с външни обрати в действието и с противоречия в облика на изобразяваните герои; емоционалността обикновено е лековата и развръзката идва лесно, без болезнени комплекси и сътресения. При втората тенденция трагичният конфликт, макар и привиден, е с дълбока философска, психологическа, социална или етична основа. В този случай чрез трагикомичното се поставят важни проблеми, които са със съдържателен и сложен идеен облик и насочват към други сходни явления; тук лесно от трагикомичното би могло да се премине към трагичното, но съзнателно се вмъква забавен елемент, който играе ролята на уловка за спечелване доверието на читателя.

Тъй като при илюзорно трагичното винаги има елемент на прикриване, на загатване, което предизвиква тревога, напрежение и очакване с предположения за неблагоприятно стечение на обстоятелствата, дава се простор на странното, любопитното, интригуващото и сензационното — затова тези творби са близки по облик до новелата и анекдота (имаме пред вид началния, първичния облик на жанровата форма новела през Ренесанса). Очертава се и характерна схема на сюжетно изграждане, която се проявява в различни варианти. С подобна схема е например разказът на Елин Пелин „Нещастие". Още самото заглавие насочва към „трагичния" елемент и в същност до известна степен има за цел да заблуди — това също е съзнателно използувано от белетриста. То има творческо основание поради факта, че в разказа се разкрива гледната точка и чувствуването на самите герои: за тях станалото е действително нещастие. С хиперболизацията и елемента на невероятност се очертава фрапиращата антитеза, характерна за новелистичното изграждане.

Позицията на автора е свързана със съзнателно дистанциране от героите, с неутрализация, с приближаване към читателя — авторът представя себе си в положението на неосведомен, който заедно с читателя постепенно си изяснява обстоятелствата. Същевременно той съпреживява — привидно се солидаризира с гледището на героя и в това е ироничният акцент на разказа. Илюзорно трагичното в разказа е свързано преди всичко с образа на отец Пиомий — настроенията му се рисуват в контраст с веселия ден, той е „тъжен и замислен", има „жален и съкрушен поглед". След това: „Лицето му беше бледо като на икона. А той цял изглеждаше, като че ли току-що го е прегазила някоя кола." Отецът говори „като из гроб". Трите сравнения в

повествованието едновременно хиперболизират и внасят своеобразен тонален нюанс — двете от тях са изцяло в трагичен тон, а второто е с едва доловима комична отсенка, промъкваща се постепенно и насочваща към подтекста по такъв начин, че да не се внесе дисонанс с илюзията за нещастие и злополучие. Характерно е и смисловото своеобразие на двете сравнения, които насочват към психиката и атмосферата на героите с представите за „икона“ и „гроб“.

В диалога на отец Пиомий с игумена още по-определено се долавя отчаянието му — той сам говори, че е „съсипан“, „отчаян“, че „всичко е изгубено“, че станалото е по-лошо от грях, изкушение или болест, че така изгубва човек вяра и в доброто, и в бога, и в труда, и във всичко. Самите диалогични форми са изградени с подчертан условен елемент, тъй като в тях няма конкретни означения, които да насочват към нещастието — съзнателното отношение на писателя, който с художествена цел усложнява и заплита, като поддържа илюзорна атмосфера на трагичното. Освен това в тях има подчертан тенденциозен елемент, целещ да демонстрира определено степента на убеденост на духовниците в каноните на религията, неустойчивостта на етичните им позиции, паразитизма им чрез косвено саморазобличение. В тези диалогични форми виждаме максимална интензивност на конфликтното нарастване, на загадъчното и неизвестното — назрява необходимостта от изясняване на стриктно поддържаната до този момент неопределеност. И ето писателят не задържа повече тайната, а я разкрива, като и тук запазва привидното отношение на страничен незаинтересован наблюдател — самият герой със сълзи на очи разказва за „нещастието“: тук се разчита на шока от контраста между интензивността на изживяванията и нищожността на повода (изтекло е виното от бъчвата. . .), който за героите обаче не е нищожен. Отношението им в случая показва какви са техните „духовни“ и жизнени интереси.

Повествованието в тези сцени е типично трагикомично. В желанието си да центрира на повече проблеми, да покаже по-широк кръг от примери за своята теза писателят продължава анекдота, описва цялата среда — игуменът и всички останали калугери споделят мъката на отец Пиомий и посрещат сполетялото го злополучие като голяма катастрофа в живота им. Разбира се, и тук повествованието е ярко тенденциозно, но изобличителната насоченост е завоалирана зад привидното спокойствие и ненамесване на белетриста. Той последователно запазва тази форма на неприсъствие в рисуваните отношения и на дистанцираност от тях дори до финала, където повествованието е също така трагикомично — с привидно елегичен тон, с дълбоко комичен подтекст: представя се сцена на раздяла с разбитото буре, което е като „мъртвец“, вече е „покойно“. Ако се разгледа само финалът, откъснат от цялото, тук не могат да се открият никакви комични елементи — подтекстът изпъква във връзка с контекста и с цялостната насоченост на произведението. Тук авторът е сдържан, пряко не се намесва при описване на извършвания ритуал, съвсем определено крие отношението си, не прибягва към сатирично или гротескно рисуване, каквото успешно би могъл да използува при различна художествена задача.

Иронията на писателя се извисява най-определено в типичното религиозно изразно съчетание „Бог да го прости!“, отправено към бурето; в конкретния случай то е жизнено най-невероятно, но художествено е напълно уместно. Тук е най-определен и комичният подтекст — въпреки че външно няма

никакви елементи, които биха насочили към него. Описваната обстановка е напълно в стила на религиозните ритуали, тя съзнателно наподобява свещено тайнство. Характерно е и сравнението „голямо човешко сърце, разбито от нещастие“ (при контраста с бурето, уподобявано своеобразно), тук ясно и тенденциозно се набляга на безразличието към човека, към човешкото начало, заменено от увлечения и пиетет към земни блага от най-недуховен порядък. . . Хиперболизацията се извисява в момента, когато се говори за състоянието на отец Пиомий — „съкрушен, изгубил вяра и надежда“.

Пряко е предадено елегично настроение — свързано с тъга, скръб, болка, дори меланхолия. Но косвено отношението е по-богато — то е свързано и с позициите на писателя, с неговата оценка за героите и тяхната духовна същност, с ролята им в обществото. Чувствува се определено критичната насоченост на автора срещу представителите на духовенството, които се вълнуват от ограничени и дребнави поводи, свързани с материални подбуди и неидеални жизнени цели. Тяхната нравствена бедност и духовна пустота предизвиква у автора тъжни размисли.

Би могло да се каже, че тук трагикомичното има известен по-широк социален смисъл, макар че той пряко не е обединен със ситуационния повод на произведението и не се акцентира на него. По такъв начин в произведението се очертават няколко пласта на трагикомичното изграждане: на преден план е привидно трагичното, което е съвършено илюзорно и е трагично само от гледна точна на героите, с които авторът привидно и фалшиво се солидаризира; съдържателно изпъква ироничното и комичното — в подтекста, в действителното отношение на писателя, намиращо израз в хиперболизиращи акценти; във връзка с концепцията на творбата и на други подобни творби на Елин Пелин изпъква действително трагичното (което е неотделимо от комичното) — то разкрива социални проблеми, показва истинската стойност и ценност на нещата и явленията, непригодността на определени обществени среди, тяхната ограниченост и тъпота.

В това отношение Елин Пелин има и други разкази за духовници, в които описва и изобразява подобни подбуди в чисто комичен или в същински трагичен план, с по-определено очертаване на изобличителната насоченост. Трябва да изтъкнем, че тази форма на трагикомичното подхожда много за представяне на духовници, тъй като тяхното външно поведение и ритуалността на църковните обреди насочват към тоналност и атмосфера, които напомнят за трагичното, насочват към него. От значение е и традиционната във фолклора представа за попове и калугери, предмет на много анекдоти и анекдотични разкази, с подчертаване на лицемерието и двойствеността в поведението, при склонност към аморалното и пошлото.

При друга степен и форма на трагикомичното с привидно трагичен конфликт наблюдаваме много по-пряка и определена връзка със социалното, етичното, философското или психологическото начало. Тази степен е много по-съдържателна и обликът на произведенията дори да има анекдотични елементи, се оформя задълбочено и богато. При това проявление на трагикомичното въздействието е много по-силно и трайно. Привидно трагичното е пряко съчетано със социални проблеми, насочващи към действително трагичното, към противоречия и страдания в класовото общество. В произведенията на писателите критически реалисти изображения от подобен характер разкриват позицията на протест и недоволство от съществуващия обществен

ред, съчувствие към онеправданите и подтиснатите, показване на язвите в обществото, на недостатъците и гнилото в обществените явления.

В това отношение характерно е проявлението на трагикомичното при разкриване образа на т. нар. „малък човек". Тук формите са различни и не са свързани само с илюзорно трагичното. Нерядко при представяне на герои, които са подтискани и унижавани, се използува предимно трагична тоналност или трагикомична с акцент към трагичното. Има и интерпретации, които външно са изцяло в комичен план, макар че в подтекста винаги има и внушения с трагична подкладка. Но несъмнено е, че в преобладаващите случаи на изобразяването винаги има елементи на привидно трагичното.

В произведенията, които представят „малкия човек", унизителното положение на подтиснатите хора, техните напразни усилия да се самоизявят (макар и с нищожни факти и прояви) като личности имат ред особености, които във външните си очертания са дълбоко комични. Същевременно в основата на изображението винаги има състрадание и болка по повод на мъчителното положение, в което се намират експлоатираните, по повод на тяхното обезличаване. Произведенията, рисуващи ги в такъв аспект, са пропити със съдържателен хуманизъм. Комичното като самостоятелна изява или като съставящ компонент на трагикомичното изпъква при малки радости в бедния живот на страдащите или при техни наивни поводи за изпадане в ужасни кризи и мрачни състояния, плод на постоянната им наплашеност и несигурност при съществуването, което водят. Техният страх, непригодността им да живеят пълноценно ги насочват към комични постъпки и едновременно показват трагичността на техния живот, сложността на трагичните стълкновения, до които те стигат. В жизнената участ на тези герои трагикомичното изпъква с парадоксална противоречивост, граничеща с абсурдното и патологичното.

Гогол и Чехов създават неувяхващи образци на произведения с подобни герои. Те ги иронизират и същевременно им симпатизират, вълнуват се от участта им, стремят се да намерят форми и способи, за да подпомогнат възвръщането на тези герои в сферата на човешкото.

У нас в подобна насока твори Елин Пелин, в ред разкази на когото има определени отзвуци от образите на руските критически реалисти. Същевременно той дълбоко анализира и проучва нашата действителност, търси народностното, колоритното, характерното за нашата родна среда. Типичен в това отношение е разказът „Печена тиква". Той в ред отношения несъмнено се родее със „Смъртта на чиновника" от Чехов — има аналогични образни ситуации, има сходни концепции. В същото време писателят е намерил национално-специфичен акцент, при който образът се изгражда оригинално и новаторски, ярко и богато, придобива самостоятелен художествен облик и силно въздействие, съобразено с родните условия и прояви. Влиянието на Чехов е благотворно и дава тласък за самостоятелни творчески ре шения, уплътняващи образа на героя, поставящи проблеми, които вълнуват нашето общество. В „Смъртта на чиновника" трагикомичното е съсредоточено само в съотношението между чиновника и генерала, като се разкрива робската психика на подчинения и унижения, неговата подтиснатост, страхът му от настоящето и бъдещето, от всяка погрешна стъпка, от всяка проява, която може да бъде изтълкувана зле.

У Елин Пелин съотношението е мотивирано и с друг проблем — героят се срамува от „селендурския" си произход — това създава мъчително напрежение у него, върху основата на което се изграждат както комичната,

така и „трагичната“ („привидно трагичната) тоналност. Несъмнено е, че и в този случай илюзорно трагичното е свързано дълбоко с действително трагично, със социални и жизнени проблеми, които имат сложна и многообразна подкладка.

В разказа „Печена тиква“ трагикомичното има два възела, които са неразривно съчетани — на втори план отстъпва отношението към висшестоящия, което според автора навярно не е най-характерно за описваната среда у нас, поне не е в такава степен, в каквато се показва хиперболизирано и обобщено в произведенията на руските критически реалисти. В периода, когато е създаван разказът (първите години на настоящия век), има само наченки на подобни „чиновнически“ нрави и взаимоотношения. Много по-типичен е проблемът за срамуването от произхода — в този период, след първоначалното натрупване на капиталите у нас, все повече нарастват противоречията между града и селото, все повече се обособяват социални категории с преход от селото към града, все повече се оформят типове на парвенюта, които мечтаят да се аклиматизират в новата среда, да изличат старото от облика си. Така трагикомичното в разказа се изявява сложно — чрез характера на героя Душко Добродушков и чрез две ситуации: първата е в момента на речта; втората е финална, съвпадаща с кулминационната точка — когато героят се среща с управителя. Характерът се разкрива чрез пряка характеристика и вътрешен монолог. Първият момент, който характеризира героя, е при напомнянето за това, че е от село. „На Душко му ставаше неприятно, поясняват писателят, когато му напомняха, волно или неволно, че е от село. Той се зачерви от срам.“

Не навсякъде трагикомичното изпъква като основна тоналност в това произведение. След срещата с управителя, която се представя в началото на разказа, преживяванията на героя се разкриват с вътрешен монолог. Тук преобладава комичното, тъй като поводът за вълненията на героя е незначителен. Той си мисли: „Всъщност, ако има нещо, което най-много да обичам на света, то е печена тиква. . . Ям ги като прасе. Но да им не е пустото име такова! Тиква! Звучи някак просташко, дявол да го вземе! Глупешко, селендурско нещо. Ще кажат: тоя и тоя яде тиква — махни го — човек без култура, простак, с една дума — свиня. Някога ще ида в село, само тикви да се отям! Далече от хората!“ Комичността на характера, която се гради върху парадоксалното раздвоение и вътрешната неустойчивост, съчетана с противоречивост, се подсилва и от комичните изразни съчетания, особено от тези, при които има драстично самокритичен елемент, при който се изявява интимно една същност, съвършено различна от прикриваното и от външното държание („ям ги като прасе“, „с една дума — свиня“ и др.). Тук виждаме оголено съзнанието на героя, той е напълно откровен пред себе си, писателят пряко се прелива (условно, разбира се) с неговата психика, за да почувствува добре позицията му, виждането му и да съпреживее поривите му. Показателни са в този откъс и фрагментарните изразни съчетания, лаконичните форми, елиптичните изречения, в които преобладава възклицателният елемент. Всичко това създава представата за автентичност на рисуваното съзнание, за пределна достоверност. В използувания самокритичен елемент несъмнено има определена тенденциозна условност — комичното се подчертава чрез саморазобличение, което не е напълно вероятно, като се има пред вид цялостният облик на героя и неговото културно равнище.

Психологическата реакция във връзка с мъчителния комплекс, породен от печената тиква, хиперболизирано представен от автора, е показана в типично трагикомични форми, рисуващи характерното за образа на героя. В това отношение изпъкват сънищата на героя, където кошмарното, ужасното е породено от незначителен повод, преувеличаван от въображението.

Необходимо е да подчертаем, че сънищата в различни произведения са една интересна форма за разкриване черти на характерите, за обясняване на импулси и подбуди, които нямат определеност и точна насоченост, за аналогично на действителното, но отчасти деформирано рисуване. В много случаи при тях наблюдаваме акценти, насочващи към илюзорно трагикомичното или към същинско трагикомичното интерпретиране. Изпъква особено формата на привидно трагичното с характерните прояви на ужас, страх, с кошмари по време на сън, с призраци — в конкретния случай с „мъчителния призрак на тиквата".

Наблюдаваме характерното съзнание на човек, който спи, и същевременно — пародийното отражение на неговите мисли, мечти и желания, приели вид на заплашваща опасност поради стремежа на личността да ги преодолее и пренебрегне. Драматичното напрежение и борбата имат комичен характер, тъй като поводът е несъществен и не е свързан с жизнени или социални проблеми. Героят сам върви към подобна лабиринтовидна заплетеност в парадоксалното противопоставяне на желанията и тяхното нереализиране. В цитирания откъс, в който се рисува повтарящият се сън, прави впечатление и фрагментарността, зигзагообразната неочакваност, причудливостта на проявленията, изграждаща се върху настроенията и вълненията.

Чрез хиперболизацията и обобщението дребното неочаквано се превръща в съдбоносно, огромно и непреодолимо. Този контраст също така подпомага оформянето на трагикомичната тоналност. Използуват се и фантастични елемент в изграждането.

Тези моменти са предпоставка към трагикомичните ситуации, където пряко се акцентира и на страха от управителя. Страданията на героя придобиват комичен облик, те достигат върхна точка — той говори „печален и убит", „плачливо": „Зле ми е, много ми е зле, момчета! . . . Ще се мре. . ." До трагична развръзка не се стига, както е в „Смъртта на чиновника", където от привидно трагичното твърде условно се преминава към действително трагичното. Състоянието на героя в разказа „Печена тиква" не е хиперболизирано до такава степен, та да се мотивира и смърт, но има недоизказаност със загатване, което не изключва и подобна възможност в по-нататъшното развитие. След срещата с управителя във финала на разказа героят е „прежълтял като мъртвец". Художественото определение „убит" в съчетание с „печален", употребено в преносен смисъл, също така подчертава трагичното в настроението и изявата. Въпреки съзнателното акцентиране на трагичното комичният елемент не се изличава, а става още по-определен поради ефимерността на страха и страданието, поради неоснователността на подбудите и вълненията. Общото впечатление е сложно смесено, като цялостният акцент несъмнено е към комичното, въпреки изразеното съчувствие към участта на героя, към жалкото му положение. В сравнение с подобни изображения у Чехов и Гогол, Елин Пелин чрез присмеха си е по-взискателен към героя си, той повече го подиграва, отколкото изразява съчувствие. Той добре вижда слабостите му и не ги оневинява, не търси оправдаващи обстоятелства, които биха мотивирали абсурдността на ситуацията.

* * *

В обикновените произведения с преобладаваща комична тоналност почти никога не се представя смърт на героите или действително голямо нещастие. В подобни случаи би се получил дисонанс с цялостната атмосфера на творбата, би се отслабило и туширало чувствително комичното въздействие. За разрешение в трагичен план са необходими естетически предпоставки в хода на цялото действие, които да напомнят за бъдеща трагична развръзка и да подготвят почвата за нея. В такъв случай се постига вътрешна връзка и организираност между явленията и тоналността. Подобно изграждане е невъзможно при проявленията с чиста или подчертано преобладаваща комична тоналност.

Има произведения обаче, при които завършекът е трагичен и въпреки това се получава една цялостна хармония, няма противоречие между комичното и рисуваните нещастия: в такива случаи не се наблюдава механично слепване между комично и трагично, а има дълбока органична връзка, която се проявява многостранно, макар че често пъти това не личи в привидния текст и в привидното действие. Основанията за финала и сложната мотивировка на прехода към противоположна тоналност в една или друга степен са набелязани в цялостното предишно действие, макар че външно преобладава комичната тоналност. Ред нюанси, намеци и подтекстови внушения насочват към възможността за трагична развръзка, без първоначално да е напълно ясно дали става въпрос за действителни или мними елегични елементи. В този случай се проявява типична трагикомична тоналност, която обаче съществено се различава от другите типове тоналност именно поради обстоятелството, че без финала не би имало трагикомично интерпретиране. Финалът има решаващо значение за цялостната изява, за доочертаване на облика, за оформяне на тоналността в нейните същностни компоненти.

При подобен тип трагикомична тоналност отношението на писателя се изявява богато и многобагрено дори и при външно непретенциозни форми на изказ. Своеобразен вариант на този тип тоналност откриваме в разказа на Елин Пелин „Бялката на нане Вуте". Сюжетността в него е анекдотична, както е и в повечето творби от сборника „Аз, ти, той". Въпреки това описанието е детайлирано и отсенено с характерни подробности, има стремеж към по-цялостно художествено осъществяване, не само към ескизно оформление. В този разказ комичното се проявява само в отделни моменти — то се усеща по-скоро в подтекста на повествованието, свързано е с характера на героя нане Вуте, който е вечно сърдит и недоволен, лош е по характер, неприветлив и груб; комичното е свързано и с някои своеобразни диалогични изразни съчетания. В развоя на разказа при навлизане в същинското конкретно действие комичните елементи почти напълно изчезват и вниманието към тях се изразява косвено чрез известни сатирични акценти, които се загатват. Също така по-определено се появяват, отново като намек (не в категоричен вид!) при съобщението за разкъсаната кожа на бялката. Финалът е в трагичен план — подпалването на плевнята идва като справедливо наказание и разрешение в отговор на жестокостта на героя. Описанието на този момент се изживява с подчертан ужас от героите, които са ощетени, но авторът ги описва със средства, при които има елемент на съзнателно акцентиране — тук също се цели комичен ефект.

В целия разказ сложно се преплитат елементи на комичното, сериозното (некомичното) и трагичното (във финала), изявено без категорични елегични

отсенки. В случая читателят не изпитва състрадание към участта на нане Вуте, тъй като неговите отрицателни качества заслужават подобно наказание, но елементът на трагично изявяване е свързан с неочакваността, с обрата на повествованието, както и със съзнанието (предполагаемо) за тежкото положение, в което биха се озовали близките на героя, без да имат каквато и да е вина. Пряко в текста не се наблюдават изразни форми, които биха насочили към някакъв непосредствен трагичен аспект. Но отношението на писателя несъмнено не е праволинейно и едностранчиво, то не опростява нещата, а се проявява сложно, многобагрено.

В други случаи до трагичната развръзка се стига без пряка обусловеност от трагикомична вина, чрез изобразяване на положителни герои и на положително начало и в противоположност — на отрицателно начало с известни сатирични елементи. Във фейлетона на Елин Пелин „Човекът, за когото всички се грижат" изпъква стремежът към обобщителност, към показване в условна форма на явления, които характеризират цели обществени категории, показателни са за основни тенденции в политическото развитие на страната ни в миналото, както и за двойствеността на изявяването — привидна благотворителност и действителна липса на хуманно отношение. И тук именно двойствеността е основата, върху която се поражда трагикомичното, което се изявява във формата на комично (в различни степени) „плюс" трагичен финал. В този фейлетон възприетият от писателя тон е много спокоен, външно почти безразличен, в него липсват типичните за фейлетоните елементи със съзнателно езиково конструиране и хиперболизиране. Но в цялото повествование зад привидно безразличния тон проличава хумористичното и ироничното виждане на автора, склонността му към акцентиране на абсурдното и парадоксалното. В отделни изразни норми, които съставят една последователна верига, по-определено се изявява хумористичното отношение на автора. Лекият шегобиен тон сложно се съчетава със злъчни намеци за мъчителното положение на народа, за социалните неблагополучия в страната ни през годините на капитализма. Тези моменти са много силни в идейно отношение. Те са и предпоставка за трагичния финал, който идва неочаквано и ефектно, както в новелите, със силен идейно-съдържателен заряд. В този момент най-определено изпъква и сатиричното начало във фейлетона, едновременно се получава завършеност и цялостност на сатиричното и на цикъла от сатирични елементи. Обобщителният елемент е свързан с алюзията за повторителността на явленията — нехайното отношение, проявено съм „човека, за когото всички се грижат" (тук иронията на писателя е най-злъчна и достига до сарказъм), поради което той умира, е логично следствие от цялостното презрително и небрежно отношение към хората от народа изобщо, към техните действителни нужди и стремежи. Този завършек показва ясно и демагогските похвати на буржоазните управители, тяхната пълна откъснатост от народа, лицемерното боравене с принципите на хуманността и демократичността. Трагикомичното е изявено най-определено във финала, но то се чувствува като подтекст и в целия фейлетон — без финала обаче не би било характерно. Завършекът на фейлетона е тясно свързан с критичните пасажи в цялата творба, където хиперболизирано и драстично се представят бюрократичните форми на работа, безкрайните заседания и комисии, членовете на които забравят каква им е била дори задачата.

В това произведение конкретно трагичният финал не се възприема с подчертан миньорен тон, той е по-скоро маркиран в съответствие с условността

на формата, характерна за целия фейлетон. Но несъмнено и той, и цялото изложение с изразените концепции и обобщения навяват тъжни мисли и изводи, насочващи към елегичното. В случая акцентът е на комичното, при това към степента на сатиричното, проявена и чрез иронично разкриване. Завършекът със смъртта същевременно води до взаимно уравновесяване на двете полюсни естетически категории, до смекчаване на крайните проявления. Така интерпретирането на автора придобива жизненост и убедителност. Външната ескизност на повествованието е в съчетание с подтекст, който има смислова съдържателност и значимост. Привидно безразличният тон при описанието помага за създаване на впечатление за обективност от страна на автора, за непряко изразяване на идейните разбирания.

* * *

Като естетическа категория и като творческо отношение трагикомичното по начало в известна степен винаги е пародия на трагичното и тъжното. При него винаги има елемент, който накърнява целостта и последователността на сериозното, стабилното, както и на илюзията за идентичност със страданията и нещастията.

Невсяко пародиране обаче е непременно трагикомично. В много случаи се стига до чисто хумористично. Сравнително по-редки са случаите, когато се пародира трагичното, а по-често се пародира обикновеното, естественото, сериозното.

Пародирането винаги насочва към осмиване, но дори и когато отдалечаването от първоизточника е голямо, може осмиването да няма нищо общо или почти нищо общо с първоизточника, нито с неговия автор. В това отношение разнообразието е голямо: възможно е, от една страна, да се осмиват изразените в първоизточника концепции, възможно е да се осмиват или отричат сходни концепции, възможно е и началният образец да е само повод, при който се върви към изобличаване на неща, напълно различни.

Пародирането на комичното се проявява сравнително рядко. При тази форма на пародиране най-определено изпъква стилизацията, която е характерна и за други пародиращи форми. Комичното се представя с оглед на първоизточник, като съзнателно се имитират езикови или други особености (свързани с поведението и външните отношения, с бита и пр.), както е например в оригиналните и свежи творби на Елин Пелин в „Пижо и Пендо“. Тук пародирането е изведено от диалектните форми, от своеобразните изразни съчетания, от първичния и примитивен начин на реагиране. Първоизточникът са жизнените отношения, в които има комизъм по начало. По пътя на пародирането се получава дистанциране: идентификацията е само с частично значение.

При подобно пародиране като принцип трагикомично проявление няма. То се появява, когато в основата на описваните явления има трагичен елемент, когато се изразява болезненост, мъка, загатва се за ретроградност или тиранство (така е например в пародийното стихотворение на Елин Пелин „Нощ“, в което се говори, че ако се палне „плевнико на кмето,“ ще се разпръсне това „темнило проклето“. . .).

В случая трагично-сериозното съдържание сложно се съчетава с форма, която пародира и внася комичен аспект във връзка със сатиричната насоченост. Пародийността е съчетана с адаптация към специфичното мислене и

чувствуване, с пряко навлизане в психиката на предполагаемия герой, който преценява.

Най-типични проявления на трагикомичното при пародирането наблюдаваме при иронизиране на патетичен стил с оголване на преживявания и реални отношения, насочващи към противоположна тоналност. В подобни случаи се атакува лековата оптимистичност, която няма сложна осмисленост и не взема под внимание противоположни тонални показатели; дискредитира се наивно отношение към живота, което насочва към розовото и повърхностното. В подобни случаи пародираното отношение има отрезвяващо значение, то е смислово, по-богато и жизнено по-достоверно — разбира се, в случаите, когато не се стига до крайно песимистично тълкуване на образите и нещата.

Пародията като подход и творческо реализиране винаги има относителна самостоятелност по отношение на оригиналния образец и тази самостоятелност най-определено се наблюдава в цялостната естетическа определеност; така може да се премине от възвишено-патетично към хумористично или трагикомично, от трагично към трагикомично или хумористично, от героично към комично и пр. При това трансформиране прави впечатление, че хумористичното е предимно в особеностите на формата — в изразните съчетания, в каламбурите, в остроумията и др., в своеобразните обрати в речта, в контрапунктовете и противопоставянията — изобщо във формата, но всичко това безспорно оказва съществено влияние и за хумористични елементи в самото съдържание, което предават изразните форми. Хумористичният елемент се съдържа и в иронизирането на концепциите, изразени в първоизточника, както и в неочакваното преобразяване на литературното произведение с карикатурност, в нещо, което е едновременно близко и далечно. За пародиране подхождат обекти и творби, които са много популярни, утвърдени в съзнанието на много хора.

Комичното при изразността и формата проличава особено в творбите на Елин Пелин, които са написани на диалект. От тях най-определено изпъква като типична пародия стихотворението „Отечество любезно“, което съвсем ясно насочва към едноименното стихотворение на Ив. Вазов (дори има и мото — първият стих на забележителната Вазова творба). При това стихотворение на Елин Пелин наблюдаваме двойно пародиране: от една страна, очевидно е имитацията на Вазов, както и елементът на трансфузия при конкретното творческо реализиране; от друга страна, се пародира и стилът на устната диалектна реч, както и простонародното мислене и говорене.

Творбата е типично трагикомична. В творбата на Вазов чувството е възторжено-романтично, тоналността е патетична, с утвърждаване на прекрасното и възвишеното, с дълбоко патриотично вълнение, което постепенно преминава в болка и укор към съвременниците за тяхното безразличие към природните красоти. Стилът на Вазов е изцяло сериозен, той е вътрешно чужд на всякакви комични елементи. Пародията показва различна тоналност — в нея на пръв план изпъква хумористичното, което в известна степен дегероизира изразеното в патриотичната творба на Вазов. Смисловата насоченост поставя важни социални проблеми в драматичен и трагичен план, загатва за неволи и тревоги, които пречат на пълноценното човешко отношение и оценяване.

Кого иронизира Елин Пелин? Пародийността в неговата творба не е изцяло насочена към стихотворението на Ив. Вазов. Още първите два стиха

показват съгласие с възторженото отношение от красотата на родината, макар и в хумористичен тон и стил:

Отечество любезно, уроки да не са ти,
ама си много мило и убаво си много!

Хумористичното тук произтича преди всичко от оригиналния народен израз „уроки да не са ти!“ (свързан с традиционни суеверни представи и благопожелания), както и с ефекта на неочакваното разграничаване от известния текст на Вазовата творба; то е във връзка и с диалектното изразяване, което говори за сливане с психиката на хора от народа, за предаване на техни мисли и чувства, за непосредствено надникване в съзнанието на лукави и хитри андрешковци. . .

Стихотворението на Елин Пелин е отговор на втората част на Вазовата ода, то е не толкова иронизиране, колкото обясняване, разбулване на сложни социални първопричини, които отклоняват вниманието от красотата на природата. Пародирана е една позиция на повърхностно-романтично и екзалтирано отношение, което пренебрегва насъщните нужди и потребности на хората, не вижда техните болки и мъки, нещастията им при мизерията и недоимъка. На тази база се оформя и трагикомичното в пародията. При трансформирането са привнесени нови емоционални нюанси, свързани с хумористичното и елегично-трагичното, които в първоизточника не се наблюдават. Наистина в творбата на Вазов също има елегичност, но тя е на друга основа — дължи се на разочарование поради нехайното отношение към природните красоти. В пародията са запазени известни елементи на възторжено отношение към природата и отечеството, сложно преобразени в органична връзка с хумористичното и трагичното. Долавят се известни нотки на критичност към безконтролно и крайно самохвалство поради красотата на родната природа и тази критичност внася отрезвяване и уравновесяване, предпазва от необективни крайни увлечения.

В контекста на стихотворната творба трагичните елементи са изразени повече рационално, те не са свързани с емоционалност, която да се налага определено наред с хумористичната. Въпреки това подобна тоналност и емоционалност съществува в подтекста — тя се чувствува определено например в обръщението-възклицание „Отечество любезно!“ в съчетание с изразите „Да е да пада лебо, готов от небото. . . “ и пр. Сатиричните елементи в констатацията „и малко на законо дъската му клопа. . . “ също така са съчетани с тоналност, която насочва към елегично-трагична емоционалност, породена от атмосфера на безправие и експлоатация. В подобен смисъл силно изразително е и съчетанието „ете бая със зор“, което също навежда на тъжни мисли и чувства. . . Иначе на преден план изпъква хумористичното, свързано както с изразността, така и с особения начин, по който се загатва за трагичното и мъчителното.

Трагикомичното в пародията се гради върху контраста — природни красоти, от една страна, мъки и страдания, от друга; също и върху народностната осмисленост, която е както във формата, така и в съдържанието — разкриват се черти от психиката, позициите и светоусещането не само на народа изобщо, но и на селяните по-специално; а още по-специално — на шопите. В трагикомичното проличава и личното виждане и чувствуване на автора, който привидно се дистанцира от говорещия, но в същност се солидаризира напълно с неговите разбирания и становища, изразени наивно и същевременно хитростно, с разголване на процесите и отношенията.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

* * *

В разнообразието на литературните произведения най-чести са случаите на синтезиране и смесване, при които трагикомичното не може да се категоризира дори и приблизително. Специфичните форми на трагикомичното в преобладаващите случаи се наблюдават в сложно съчетание, при което естетическото отношение изпъква като резултат от жизненото многообразие, като отражение на човешки състояния, като плод на творческа инвенция във връзка с размисли и оценки на живота и хората от страна на писателя. Произведенията с подобни особености на синтезирано отношение не се поддават обикновено дори и на относително точно класифициране, в тях на пръв план се очертава индивидуалното, частното, своеобразно-неповторимото.

В това отношение характерен е разказът на Елин Пелин „Задушница". В него трагикомичното се гради върху постепенното развитие от елегично-драматично към хумористично настроение. Така тоналността се оформя непринудено. Началната тоналност на разказа е изцяло в трагичен план, който в композицията на разказа е съзнателно въведен от писателя и има важна естетическа функция. Трагичността дава представа за състоянието на хората, за техните преживявания, за настроенията им както в един определен ден и момент, така и по-цялостно. Природният пейзаж в първите изречения е в съответствие с описваното настроение на хората. В началните фрази вече има отделни детайли, които биха могли да се тълкуват двусмислено, тонално двойствено, и след прочитане на разказа се чувствува, че те са първите жалони, които загатват за цялостната атмосфера на творбата — различна от началната трагична атмосфера. Но в процеса на първоначалното възприемане на разказа без съзнателно намерение за анализиране те са все още тонално неутрални (например сравнението „оголелите тополи, които стърчат край старата черквица, печални и тъжни като вдовици"; или — „жени, които безразборно щурат нагоре-надолу, печални и сериозни"). Характерната за трагичното атмосфера частично се нарушава и от някои детайли, свързани с облика на учителката — „префуняла от студ", „тънка, дълга и суха мома", която „кряска на немирниците". Но и тези изрази, в подтекста на които би могло да се предполага известно иронично и хумористично отношение, са в съответствие с общата напрегнатост и неприятност, която се чувствува в описанието.

Първите изразни звена, в които определено се появяват елементи на комичното, са свързани с пряката реч на лицата. Постепенно виждаме как трагедията се превръща в трагикомедия — в разговора между Станчо и неговата кума. В повествованието с комичен акцент се представя въздействието на алкохола върху героите. Под влияние на него се стига до веселост и възбуда, до ново настроение с разведряване, със забравяне на мъчителното. Описанието на подобно въздействие несъмнено е свързано както с познаване на народния бит, така и със съотносително виждане, характерно за фолклора. Писателят отбелязва как „се развързва езикът на кумицата". Нейните думи вече превъзмогват мъчителното трагично напрежение: „Нали знаеш! Свят е това. Човещина! Умрелите — лека им пръст, с живите — живей!" Те се допълват от още по-определени с жизнеността и непосредствеността си изрази на Станчо, за когото авторът посочва, че е „поразвеселен от ракията и от утешителните думи на кумицата си".

В прехода от трагичното към трагикомичното мотивът за „утешаването" се повтаря неколкократно и играе решителна роля за насочване към жизне-

ното, бодрото, веселото. След първия разговор следва втори — на Станчо с тъща му. Тя също своеобразно го „утешава", като тук иронията на автора изпъква по-определено. Това и пряко е отбелязано от Елин Пелин в обяснителните изрази към репликите: „рече да го утеши баба му" се говори в текста — защото „утехата" ѝ е в смисъл, че е било по-добре децата да са останали без баща си, отколкото без майка си. . . След това в разговора със Стоилка се вмъква нова „утеха": „Ти не си стар, току. . . Па не си и много грозен, макар че си сух и чер. . . " (така казва Стоилка на Станчо).

Комичните елементи в разказа никъде не изпъкват с голяма определеност. Авторът рисува със съчувствие и добродушие проявленията на човешките слабости. Той набляга на наивността (особено във финала), на трудноприкриваната хитрост, която в същност е съвсем елементарна по облик. Комичното е свързано с диалогичните форми, в които има своеобразни диалектни обрати, народни мъдрости, както и сериозен жизнен опит, и богато остроумие. Непосредствено, логично, неочаквано се разкриват характерите, едни или други черти от тях, предпочитания и жизнени отношения. Допълнителният пласт на синтезиране е свързан с психологическото начало, което сложно се преплита с битовото и с етичното начало. По такъв начин тоновете се омекотяват, острота на конфликта се снижава и той добива реални, обикновени и „закръглени" очертания. Неговата интензивност с това не се накърнява, но тя се съсредоточава към драматичното състояние, към психологическите преживявания и субективното начало. Въпреки камерната ограниченост на основните отношения добиваме представа и за социалното, за средата, за бита — това се изявява чрез неоднократното подчертаване на мизерията и духовната бедност, оформяща се върху основата на един материално несигурен и оскъден живот. Макар и изолирани от света и културата, макар и затворени в тесен кръг, принизени от битието си, героите все пак са по своему мъдри, имат реален поглед за нещата, „философско" отношение дори, което се основава на богати и многообразни жизнени впечатления, свързани с личното им битие, както и с традиционните представи на народа, придобити в процеса на обществената практика в един продължителен път на развитие.

Трагикомичното в разказа „Задушница" най-определено произтича от характерите на героите, в които има нещо жалко, смешно, непълноценно, предизвикващо хумор, и същевременно сполетялото ги нещастие придава елегична окраска — както на преживяванията им, така и на външния вид, така и при отношението към тях. На тази основа възниква двойственото отношение към героите. Елин Пелин рисува това сложно отношение в много детайли, в които тънко, почти невидимо се чувствува комичното отношение: Станчо Поляка „като жена разнася жито за покойната си съпруга", „Станчо застърча пак самин, като стожер, и безсмислено за щура с блюдо в ръка" и др.

Виждаме сложната комбинация от различни настроения и тоналности — от една страна, свързани със смешното у героя, от друга страна — с неговата бедност, с нещастието му, с облика му на страдалец и „самотак" (писателят е постигнал характерен и убедителен акцент с тази изразителна народна дума). Виждаме също, че някои съжаляват героя, други му се присмиват лукаво и че денят задушница поставя изисквания за държане и външно настроение, но то невинаги съответствува на вътрешното настроение и често се прикачва като маска.

Подобен е обликът и на героинята на осъществилия се „роман“ — при нея повече е наблегнато на комичното, свързано с външния ѝ вид, с грозното и смешното в лицето и фигурата ѝ, със съзнанието ѝ за реалността в това отношение, с комплекса и желанието да прикрие от другите хора главния недостатък, който я загрозява — „едри бели зъби“. Акцентът на комичното при тази героиня е поради появата ѝ в сюжетния ход на разказа, когато вече се изоставя трагичната атмосфера: при съсредоточаване на централното внимание към героя Станчо и неговите преживявания е извършена подготовка за преодоляване на кризата и конфликта. Така атмосферата престава да е трагична (постепенно се оказва, че тя повече външно е била трагична), преминава се към по-ведра и бодра тоналност, която в последна сметка е трагикомична. В разговора между Станчо и Стоилка прави впечатление неочаквано появила се искреност и откровеност, при която има взаимно оплакване от слабостите на техните покойни съпрузи, изпъква и ситуацията на подготовка: имало е намесване от други хора да ги свържат, очевидно е, че Стоилка е желаела това. . .

Тук трагикомичното се проявява в ситуацията: двама души, нито млади, нито хубави, нито влюбени, нито привлечени един от друг, се свързват в семейство, като преодоляват болката си от това, че са вдовци и самотни. Според жизнените представи на тях подобни отношения не им приличат, не им е време, но това е като последен изход от неприятна, трудна и мъчителна ситуация. Трагикомичното е в самата възможност да се преодолее нещастието и да се върви към „щастие“, макар и щастие в кавички — илюзорно, ерзац. Тук изпъква и връзката с анекдотичното — в много фолклорни анекдоти и разкази, издържани изцяло в хумористичен тон, изпълнени с цинични намеци и откровени посочвания, се говори за подобно преодоляване на нещастието, като се осмива лицемерието, като се изтъква силата на биологичното над етичното, на природата над благоприличието и установените обществени норми на поведение. Мотивировката на Елин Пелин несъмнено е друга, поразлична: вниманието се насочва към самотата като страдание, както и към необходимостта от грижи за децата, към непривичното, неестественото, алогичното в положението на мъж, който трябва да бъде къщовник. В позицията на героинята Елин Пелин набляга на привидната безпомощност и женска неактивност, а в същност се оказва, че активното начало е у нея. . . Трагикомичното се подсилва и от известни нейни опити да кокетничи: „Прекъсна го Стоилка и му шавна с раменете си като момиче“, „И тя бързо му хвърли с очите си едно фитилче. . . “ Тези комични елементи на фона на трагичното, на нещастието, което така подчертано се демонстрира и от двамата герои, както и от всички познаващи ги, създават сложно естетическо отношение. Те също насочват към анекдотичното и парадоксалното в психиката и проявленията.

Виждаме, че в този разказ се преплитат различни характерни особености: от една страна, трагикомичното има известна близост с проявленията на илюзорно трагичното; от друга страна, близостта до анекдотичното създава известно впечатление за пародиране и трансфузия, но и тази особеност не изпъква категорично; от трета страна, иронията на автора е туширана и съчетана с човечно, хуманно отношение на съчувствие и разбиране, на всеопрощаване и обич, породена от бедността на героите, от тяхното мизерно и жалко съществуване, което ограничава поривите и възможностите им, но същевременно не им пречи да проявят човешката си доброта и непосредственост. Сложно са синтезирани различни способи и форми, чрез които се осъществя-

ва трагикомичното, като основното творческо начало е свързано с жизненото, с наблюденията над човешките отношения, с преценяването на преживяванията и вълненията, с разнообразните проявления на жизненото и реалното. Една пародия на любов, на свързване в семейство е туширана, преобразена, преосмислена с оглед на човешкото в характерите, с оглед на обичта към обикновените хора и техния скромен живот.

При друга категория творби наблюдаваме по-сложно синтезиране, при което има отделни елементи на трагикомично, неизпъкващи на преден план и недостатъчно оформени в цялостна творческа система. Те са съчетани с различни естетически особености, с прекрасното и безобразното, с пародийност — по-определено проявяваща се, в това число и с пародийност на митологичното, — с ирония и самоирония, със същинско трагично и елегично. Те са особено характерни за този подход в литературата, който Елин Пелин е означил по следния начин: „Аз го пиша сериозно, то излезе хумор."[1] При подобен подход комичното не се очертава в категорични форми — тук също се налага впечатлението за близост до жизненото и за аналогия с него. При реалистичния метод на изображение често пъти се стига до художествени резултати, които сложно синтезират различни тоналности, без да копират или имитират жизнената първооснова.

Типичен в това отношение е разказът „На оня свят". В него има ред трагикомични елементи, които са разпръснати в различните моменти на творбата и са съчетани с други естетически определители. За разказа е характерен един забавен шеговит тон, свързан с хумористичните елементи. Същевременно в подтекста се очертават мотиви, които насочват към трагичното положение на селяните, със съчувствие към тяхната участ при експлоататорската система. Забавното и трагичното са сложно преплетени. На тази основа се очертават и трагикомичните елементи, които не са категорично изявени и са синтезирани с други елементи и особености. Трагикомичното е свързано и с жизнерадостно, оптимистично отношение, разказът е пропит със светли краски, с вяра в победата на доброто, на правдата, с вяра във възмездието, в справедливата отплата. Тази оптимистична насоченост на произведението няма нищо общо с религиозните представи за задгробния живот въпреки използваната форма, която определено пародира християнските вярвания и суеверните схващания. Непринудено, естествено, с безгрижен тон се върви от забавното към съдържателното, от хумористичното към трагичното. Рязък контраст в разказа няма. Двата стилистично-тонални пласта са органически обединени в едно цяло, навсякъде се проникват взаимно. Между сериозната проблематика и хумористичното осветляване съществува дълбока функционалност. В началото на разказа се чувствува особена атмосфера. Привидно има една наивност на тона, която съдържа лукавство и двойствено отношение. Преходът от забавното към сериозното и тъжното е свързан с идейната проблематика на творбата. Допълнителният смислов пласт, който външно е на втори план в разказа, изпъква със своята съществена съдържателност като главен и първостепенен в идейно-емоционалната насоченост на творбата. Безспорно най-много елементи, които определят облика на художествената идея, се съдържат във финала на разказа, в който има елемент на неочакваност, на ефектно-драстично извисяване и в подтекста на който има трагикомични елементи. В унисон с цялостната атмосфера тук също така се върви от забавното към

[1] Български писатели за литературата и литературния труд. Т. I. С., 1964, с. 379.

сериозното: в диалога между стареца и ангелчето виждаме забавна наивност, наивно хитруване. Реакцията на стареца, когато научава, че в рая няма бирници, е представена чрез изблик на радост — този изблик е много красноречив и лаконичен; макар че пряко в него няма никакви насочвания към трагичното, косвено тук се очертава съчувствието към теглата на стареца, с отричане на експлоататорската държавна и икономическа система. Тези смислови акценти изпъкват и във връзка с други характерни моменти в разказа.

В темата на творбата виждаме сложно съчетание на реално и фантастично; фантастичните елементи са свързани предимно със забавната тоналност, а реалните (като се изключи началната част на експозицията) са тясно насочени към идеята, към тревожното, мъчителното, трагичното. В това отношение характерен е още в началото вътрешният монолог на дядо Матейко като мотивировка за намерението му да отиде направо в „пъклото". Тук виждаме самоирония, при която съвсем определено се очертава трагикомична тоналност, трагикомична самохарактеристика, със земните представи за справедливост и ред, характерни за епохата, които героят пренася в ръзсъжденията си и за „оня свят", с народно гледище за класовото деление на обществото, за предимствата на облагодетелствуваните класи. Представите на героя се опровергават. В това отношение интересни съпоставки може да се направят със Светослав Минков, който в разказа си „Приключение в рая" пародира „На оня свят" от Елин Пелин, като с язвителна ирония се противопоставя на подобно „опровергаване" — в духа на разбирането, че и религиозният ред е в стила на утвърденото от господствуващите класи на земята. . . [2] Трагичните елементи в разказа „На оня свят" са загатнати и чрез сведенията за попа и владиката, които са в ада; причини — даване пари с лихва, гордеене със сана, погнуса от бедните хора. Очертана е картина на възмездие и висша справедливост не за да се утвърди религиозната справедливост, а за да се даде израз на желанието за удовлетворение. Пред нас се очертава една картина на живота, една печална действителност, пълна с противоречия; показани са някой от факторите, които тиранизират и подтискат народа.

В комедийния план на разказа преобладава лекият хумор. Тук има частично несъответствие между отрицателните явления, които се атакуват, и подхода на писателя: наистина отрицателното в действителността заслужава много по-остро атакуване и изобличаване, което е направено от Елин Пелин в други творби. В „На оня свят" съобразно със задачата на автора подходът е различен. Майсторското изграждане на писателя води до убедително равновесие между съдържателността и тоналността. Комичното в разказа не е основна тоналност — поради това разказът не може да се причисли към изцяло хумористичните творби. Има и нотки на трагикомично интерпретиране, но и те не изпъкват като преобладаващи. Изобщо — използувани са смесени и сложно синтезирани форми. Комичното и трагикомичното изпъкват по-определено в някои моменти. Те се постигат по няколко основни начина.

Прави впечатление преди всичко контрастът между „божествеността" на тематичния материал и делничната конкретност на повествованието. В

---

[2] За облика на пародийното интерпретиране и за неговата многозначност от значение е и влиянието, което е оказал разказът „Divina komedia" от Бр. Нушич върху Елин Пелин при създаването на разказа „На оня свят". Това влияние е частично и е свързано с външни особености. Трите творби — на Нушич, Ел. Пелин и Св. Минков — образуват интересен цикличен кръг, с оригинална трактовка на сходни проблеми.

разказа е използувана една обикната и често срещана условна форма — показан е задгробен живот в съответствие с народните представи и със суеверията. Цялото описание в разказа обаче определено пародира религиозните вярвания. То се различава съществено от разказите на религията, в които изпъква елементът на възвишеност, идеализация, святост, благоговение, преклонение. В описанието на Елин Пелин всички тези елементи не само са напълно отстранени, но и са заменени с други противоположни на тях, които „дегероизират" всичко това, което е свято за религията. Описанието на белетриста е напълно в унисон с личното светоусещане и чувствуване на героя, с неговата простоватост и практичен усет за обикновеното, жизненото. Задгробният живот на дядо Матейко е представен така, като че ли това е негов сън, нещо илюзорно. Оттам и лековатостта, с която се говори за смъртта, за трагичното в жизнената участ — тук има елементи на привидно трагично, които в последна сметка са трагикомични.

Най-живо пародирането на светостта се очертава в разговора със свети Петър, който казва, че „това не е зелник, а тефтер, прономерован, прошнурован и подпечатан с божя ръка". В този момент пародирането е двойно: използуват се елементи от бюрократичния език, както и елементи от един твърде груб ежедневен говор, които до известна степен вулгаризират и опошляват („не е зелник" — съчетано с „божя ръка"). Хумористичното въздействие е в рязкото нарушаване на съществуващите представи, в материализирането на това, което се изобразява традиционно като възвишено духовно, в смъкването на маските, в трансформирането на идеалното като обикновено, ежедневно, реално и банално, най-после в преобразяването на трагичното като естествено, дори весело, забавно.

В разказа има и други пасажи, които иронизират и дискредитират религията. Тук за атеизъм не може да се говори. Показано е едно народно отношение към представителите на църквата и към външните религиозни атрибути с иронизиране, известно от фолклорните анекдоти — от Ренесанса до наши дни. Подобно отношение е проявено още в новелите на Бокачо. В нашия фолклор също има ред творби, приказки и анекдоти, в които се осмиват попове. В разказа „На оня свят" това отношение е съчетано и с елементи на приказност, в съотношение с народностните представи за задгробен живот, които по начало принизяват, придават земни форми и земен облик на представяното от религията. Комичното въздействие в разказа също така се гради и върху комични черти от характера и облика на главния герой — дядо Матейко. В облика му има и трагикомичен елемент. Той се проявява с представяне на страдалческия му облик, със съчувствието към теглата му, с добродушието и болката му, породена от цялата система, при която е живял, от несправедливостите, които е търпял и които все пак не са преломили сърдечността и веселостта му, желанието му да се наслаждава на прости и дребни радости.

Тук има интересно проявление — положителен герой, към чиито страдания и мъки се отнася със съчувствие и дълбока симпатия авторът, е показан в хумористично осветление. Използуваният хумор е в най-ниска степен — много лек, снизходителен, безболезнен, безобиден, добродушен (когато се отнася за стареца). Слабостите на героя са човешки, те могат да бъдат простени, свързани са с второстепенни страни на образа — остава ненакърнено основното положително начало в характера и поведението на героя, което произлиза от едно народностно начало; те са съсредоточени в два момента: влече-

нието на героя към ракията и привързаността му към магаричката. Тук проличава особено силно и определено майсторството на Елин Пелин в използуването на характерен детайл с хумористично въздействие. При описване предсмъртните мигове на героя (експозицията на разказа, финал на реалните изображения) шишенцето ракия предизвиква голяма радост у героя. Тук прави впечатление непривичността на ситуацията: предсмъртен час и човешки страсти. От една страна, би трябвало да се предполага мъчително настроение в очакването на смъртта, от друга страна, има проява на радостен импулс. Противопоставянето поражда комично впечатление и то също така има несъмнени трагикомични елементи. Склонността към пиене е показана като нещо „грешно“ и в мислите на героя (вътрешния му монолог). Тук твърде условно и отчасти тенденциозно се вмъкват разсъждения на героя, които разкриват социалните корени, предпоставки и причини за пиянството, със застъпване на теза, която е любима на Елин Пелин, застъпвана от него и в други творби — пиенето е „от тегло и от мъка“. Същият смисъл имат и думите, които е представено, че казва свети Петър: „Много си пил , ама и много си патил, та ти е простено.“ Накрая дядо Матейко иска да отиде в ада, за да може да пие ракия — тук също е показана връзката между пиенето и страданията: „В пъклото, истина, е зло, ама аз съм научен: ще тегля, па в добър час ще си пийна и то ще ми олекне.“ Явно е, че в тези пасажи, както и в целия разказ се преплитат смешното и сериозното, комичното и трагичното, личното и социалното. С разкриване на социалните причини, чрез свързване с теглата и нещастията се оневиняват отчасти слабостите на героя.

Героите и случките, които се изобразяват в този разказ, както и в цялото творчество на Елин Пелин, дори и когато са фантастични и условни по облик, са убедителни сякаш сами по себе си — с дълбочината на жизнената правда, намерила израз в живи образи, с богато превъплъщение, постигнато с изумителна простота и конкретност. Когато четем, ние не мислим за способи и форми, струва ни се, като че ли авторът е изградил повествование, което е пряк израз на нещо жизнено. В същност тук виждаме съчетаване на сложни способи: пародирането, иронизирането, сатиричните намеци, трагичните и комичните детайли не са случайно осъществени, а са плод на задълбочена богата инвенция.

Синтезирано произведение с елементи на трагикомично е и друг забележителен разказ на Елин Пелин — „Андрешко“. Тук трагикомичните елементи са изразени сложно и иносказателно чрез особения начин, по който се рисува природата; също така те присъствуват и в подтекста; своеобразна форма на трагикомично наблюдаваме във финала на разказа, при който се набляга на жалкото, нищожното в облика на отрицателния герой и се показва възмездие за неговата позиция и действията му. Положението, в което той е поставен, е трагикомично с тази форма и степен, при която липсва пълноценно изразено съчувствие поради сатиричното отношение към героя. Трагикомичните елементи във финала също са синтезирани — с по-сложно чувствуване, при което се дава разрешение на драматичната конфликтна ситуация между двамата герои, рисувана в цялата тъкан на творбата.

В разказа се преплитат сатирични елементи, чрез които се загатва за трагичното. В полемичния сблъсък между героите и техните възгледи за бедните селяни се получава въздействие, в което има двойствено отношение — на трагично и комично едновременно. Същевременно използуват се и пародийни елементи — в представите на Андрешко чрез пародиращи форми (косвено

изразени) се пародират учените, чиновниците, господата. Най-определено трагикомичното настроение на разказа чрез пародиране е изразено чрез пейзажа, който е многоозначаващ и с допълнително внушение. Картината на „тъжното зимно време", която е в унисон с елементите на униние и тревожно напрежение в разказа, свързани с участта на бедните селяни, чието жито ще бъде секвестирано, е леко пародирана чрез непрекъснатото повтаряне на морфологични форми със смисъл „замислям". Така разказът насочва към размисли, редува се в него смях и сериозно отношение. Комичното е свързано повече с външния пласт — с настъпателната позиция на положителния герой, с остроумието му, което е целенасочено към утвърждаване на народностното и отричане на господствуващите експлоататорски тенденции. В прякото изображение природата е фон, но косвено — с ироничния пародиращ елемент се влага философски смисъл, който има хуманна и етична страна. В изграждането на разказа контрастът, противопоставянето на конфликтна основа играе голяма роля. Също така ироничното осмиване особено в репликите на Андрешко е с целенасоченост, която създава активност, оптимистичност, борческа настъпателност. За трагичния подтекст на разказа важно значение има неколкократното повтаряне в авторската реч на думи с мрачно съдържание — в хармония с бедственото положение на селяните, на които се съчувствува: „*Мъртви* и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села, речища, далечни гори и планини. По полето лъщяха големи локви, тъмни, студени и оцъклени като *мъртвешки* очи." „*Мъртвата* и блестяща зеленобисерна вода на блатото се размърда и оживя."

Пряко в тези изречения няма пародиране, но в контекста се съдържат иронични интонации, свързани с цялостната атмосфера на творбата, както и с преживяванията на героите (особено при последното цитирано изречение).

И в този разказ не може да се говори за цялостно изявена трагикомична тоналност — има отделни елементи на трагикомично, сложно синтезирани, съчетани с други естетически форми и тоналности, насочващи към прекрасното, комичното, безобразното, трагичното, както и към някои елементи на фарса и анекдота.

* * *

Необозрими са формите и степените на естетическите проявления в разказите и повестите на Елин Пелин. Наред с характерните форми има и други, които само се докосват до определен тип интерпретиране, преливат се в разнообразна гама от чувства и настроения и не се поддават на точно категоризиране. С всички тези варианти на подхода несъмнено се обогатява творчеството, защото за него са нужни не само бели и черни цветове — в палитрата на талантливия художник винаги има и сложно преливащи се тонове, отсенки, колоритни съчетания, често непривични и неповторими. Неповторими като чувствата на хората, като тяхната душевност, като техните жизнени проявления.

Именно естетическото своеобразие и богатство на Елин Пелиновото творчество е една от основните предпоставки за неговото неувяхващо значение, за неизличимата сила и красота на създадените образи.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

БОРИС АНГЕЛУШЕВ — ИЛЮСТРАТОР НА ЕЛИН ПЕЛИН

АТАНАС СТОЙКОВ

Творчеството на Елин Пелин, особено произведенията му за деца, твърде отрано привлича вниманието на нашите художници. Доколкото съм могъл да установя, един от първите, който се заема със създаването на илюстрации на Елин Пелинови творби, е Георги Атанасов — с негови илюстрации (девет на брой) е излязъл през 1920 г. сборник от приказки на писателя под наслов „Правдата и кривдата“, издателство „Паскалев“. Те са доста стилизирани и са напълно в духа на господствуващото тогава влияние на сецесиона, намират се фактически в противоречие с текста. Отрано се заема с илюстрирането на Елин Пелинови произведения именитият наш карикатурист и личен приятел на писателя Александър Божинов. В течение близо на три десетилетия той интерпретира своеобразно, интересно, бих казал, съвсем по своему, в един преобладаващ божиновски хумористично-карикатурен ключ поредица детски приказки на Елин Пелин, а също и написаните от него творби на шопски диалект — именно тук той е не само напълно съзвучен на литературния текст, но същевременно и по свой начин го обогатява, нюансира и създава за читателя запомнящи се образни акценти. Що се отнася до по-късните илюстрации на Божинов, то внимателното им разглеждане показва, че те не са тъй сполучливи — рисунката им понякога е твърде опростена, несигурна, прекалено шаржирана (например на „Трите баби“, „Чохено контошче“ и др.), подчертава се едностранчиво само смешното в произведенията, не се разкрива техният много по-богат и многостранен смисъл.

Ала тук нямам за задача да разглеждам цялостно въпроса за това, как е бил илюстриран Елин Пелин от нашите художници — това е, разбира се, сама по себе си благодарна, много интересна, ала същевременно и сложна тема. Постарал съм се да проуча все пак напълно огромния фактически материал, отнасящ се именно към тази тема. Бях поразен преди всичко, че толкова наши художници са се заели да илюстрират, и то с рядка любов и амбиция, едни или други творения на именития наш писател — техният брой достига някъде към тридесет, между които такива видни майстори, каквито са (освен Александър Божинов) Илия Бешков, Борис Ангелушев, Стоян Венев, Илия

Петров, Найден Петков, Никола Мирчев, Ценко Бояджиев, Ал. Денков. Между тях има изключителни постижения на нашата книжна илюстрация, каквито са например образните интерпретации на „Гераците“ от Найден Петков (специално илюстровано издание на „Български писател“, 1965 г.), на поредица разкази от съвсем младия, още студент в Художествената академия Никола Мирчев (имам пред вид сборника „Мили, родни картинки“, издание на „Народна просвета“, 1948 г.).

И ако реших да посветя своята статия изцяло на Борис Ангелушевата образна интерпретация на Елин Пелин, главната причина за това не е толкова обстоятелството, че той в сравнение с всички други наши художници е илюстрирал най-много и при това твърде разнообразни по характера си творби на писателя, а защото е съумял най-дълбоко да вникне в творчеството му, да бъде напълно верен на неговия дух, на основните му особености. Нещо повече дори — илюстрациите на Борис Ангелушев в редица случаи не само че кореспондират с текста на Елин Пелин, акцентират, тълкуват едни или други, заложени в него идеи, образи, емоционални състояния и т. н., но и надмогват, надминават този текст, като въз основа на него създават по-задълбочени художествено-психологически, емоционално силни и психологически характеристики. Ала само едно по-близко и по-подробно разглеждане на това, как Ангелушев чете, интерпретира и илюстрира Елин Пелин, би ни показало за какво по-точно става дума. Длъжен съм да кажа, че това разглеждане само по себе си е до голяма степен силно затруднено, тъй като ние не разполагаме нито с каквито и да било изявления на художника за това, как е илюстрирал Елин Пелин, нито пък са запазени неговите предварителни рисунки, за да се надникне в самата лаборатория на създаването на илюстрациите му. За това много трябва да се съжалява, тъй като Ангелушев е създавал своите произведения обикновено не направо, а в резултат на предварителни проучвания, сравнения, правене на много скици, на отделни варианти и въз основа на всичко това е стигал до окончателното, възприето от него за най-убедително решение. Единственото, което знаем в тази насока, е, че Елин Пелин наред с Иван Вазов, Захари Стоянов и Йордан Йовков е бил един измежду най-любимите му български писатели, чиито творения обичал да препрочита.

Затова ще трябва по необходимост да се задоволим със самите илюстрации, така както са отпечатани в книги на Елин Пелин. Известно е, че Борис Ангелушев е работил като постоянен художник-оформител на издателство „Хемус“ от втората половина на тридесетте години до края на съществуването на издателството — цели десет години. Тук той влага своя богат, придобит в Германия опит по оформлението и художествената култура на книгата. Изданията на „Хемус“ скоро придобиват един много по-привлекателен, по-изискан, строго промислен вид, те имат свой стил на оформлението. Това прави силно впечатление на културната ни общественост, а другите издателства са принудени да се съобразяват с този факт и сами също привличат активното съдействие на едни или други художници. Това довежда до общо и забележимо повишаване на културата на българската книга в края на тридесетте и началото на четиридесетте години.

През това време именно Борис Ангелушев оформя излизащите в издателство „Хемус“ Елин Пелинови сборници с разкази и други негови произведения, макар и неговото име да не е означавано на корицата. Понякога той привлича за тази цел и други свои колеги, какъвто е например случаят с корицата

на „Аз. . . ти. . . той“, изработена от Илия Бешков (по-скоро само рисунката е негова, а общото решение на корицата е пак на самия Ангелушев), или илюстрирането на „Пижо и Пендо“ от Божинов. Но дори и в тези случаи не е трудно да открием присъствието на Ангелушев — в общото оформление на кориците, на титулните страници, подбора на шрифтовете и т. н. А що се отнася до сборника с разкази „Летен ден“ (Съчинения. Т. 1. 1938), макар и тук също да не е означено името на художника-оформител, едно по-близко стилистично разглеждане би показало, че това е Борис Ангелушев и никой друг — шрифтът, с който грижливо е написано името Елин Пелин, е ангелушевски, великолепно нарисуваният одухотворен портрет на писателя в профил издава ангелушевския почерк. Нашата увереност, че този портрет е дело само на Ангелушев, се подсилва и от обстоятелството, че го срещаме съвсем същия и на корицата на „Гераците“ (издание на 1964 г.), като под него има лаврово клонче с панделка, дадено съвсем декоративно, като винетка — един елемент, който именно Ангелушев често употребява в оформените и илюстрираните от него книги. За съжаление и в този случай той е пропуснал да означи името си.

Корицата на „Избрани разкази“ на Елин Пелин (изд. „Хемус“, 1964), макар и художника също да не е означен, е без съмнение също на Ангелушев. За това говори както грижливото ангелушевско разполагане на шрифтовете и съчетанията помежду тях, така също и преди всичко великолепната, изключително изразителна малка рисунка-винетка на млада жена-жътварка, пиеща вода от стомна, с едро нахвърляните няколко класа зад нея, които създават у нас илюзията за ширнала се нива и за непосилния селски труд същевременно. Една винетка, която има предназначението да бъде нещо като образен ключ към целия сборник разкази, и трябва да кажа, че Ангелушев, както ще видим по-нататък, особено при оформянето на Първото десеттомно събрание на съчиненията на Елин Пелин, обича да ползува, и то рядко сполучливо и находчиво, този прийом — с една рисунка и винетка на суперобложката и самата корица изведнъж да настрои читателя към онова, което му предстои да чете.

Ала за първи път по-непосредствено с илюстрирането на Елин Пелин Ангелушев се заема в 1949 г. в сборника „Избрани разкази“ (Издателство „Народна младеж“, 1949). Всеки от шестнадесетте подбрани разказа е съпроводен с по една илюстрация, а само повестта „Гераците“ — с две. Личи голямото внимание, с което художника се е отнесъл към възложената му задача, как се е стремял да схване кое е главното във всеки разказ и да го изрази. И тук, както и във всички последващи илюстрации на Елин Пелин, за които ще стане дума по-нататък, Ангелушев остава верен на своя грижлив подход, изпълнен с чувство на отговорност еднакво и към писателя и неговото творчество, и към читателя : пейзаж, селските къщи — и техния външен вид, и вътрешната им уредба, селскостопански уреди, сечива, покъщнина и т. н., носии, накити и др. под., хората от града в зависимост от социалното им положение и професия и т. н. и т. н. — всичко наново и наново се проверява по фотографии, илюстровани списания и др. под., за да бъде точно такова, каквото е обрисувал Елин Пелин, каквото го е имал пред вид. Именно поради това и в този случай илюстрациите на Ангелушев имат достойнството на изключителна достоверност, но не в смисъл на някаква суха, скрупульозна, а още по-малко пък показна документалност. Такъв подход е органически чужд на Ангелушев. Той по-скоро следва самия Елин Пелин, стреми се да на-

мери изобразителни еквиваленти на неговата остра наблюдателност, на основната идея, вложена от него в един или друг разказ, приказка, стихотворение. И същевременно да изрази своето собствено отношение и тълкуване на съответното Елин Пелиново произведение — обикновено скрито, непряко, понякога само загатнато, ала все пак неотбягващо от погледа на внимателния читател.

Обикновено Ангелушев намира във всеки разказ на Елин Пелин някакъв момент, който му се струва, че е решаващ, ключов за цялостното му разбиране и именно него той преди всичко се старае да изобрази. В тази насока той твърде често дава със своите илюстрации съвсем ярка и жива представа за онова, което самият писател доста подробно и внушително е описал с думи. Така в „Летен ден“ той възсъздава същата тази компания от петима пияни селяни в обикновената селска кръчма, която Елин Пелин тъй живо обрисува, с Гаврил по средата ѝ, с неговите „извити като два сърпа мустаци“ — само дето е прибавил от себе си няколко много характерни подробности, за които не се споменава у Елин Пелин изрично, но които в същност напълно хармонират с цялата атмосфера и в самата кръчма, а заедно с това, метафорично — и със самото тогавашно наше село. Имам пред вид едро нахвърляните греди на тавана, увисналата китка червен сушен пипер, малкото прозорче, скамейката. Или, с други думи, бихме могли да кажем, че и това, което е добавено от художника, за да се обрисува обстановката в една някогашна селска кръчма, не само че не противоречи на Елин Пелин, но сполучливо го допълва и още по-ясно изявява неговата идея.

Към „Старият вол“ Ангелушев създава илюстрация, която има пред вид следното описание на Елин Пелин: „Белчо обикновено лежеше на двора, под сайванта, обиколен от грижите на дечурлигата. Ние го чешехме, милвахме го, носехме му храна и кичехме рогата му с големи китки. “Създадена е върху тази основа изключителна по проникновението и въздействието си илюстрация: старият вол е даден излегнат на пръв план, на гърба му се е облегнало момченце и в погледа му, в самата му прегръдка има и жалост, и мъка, и обич към болния стар вол, на другата страна — малко момиче, което току-що е накитило с цветя рогата на вола. От лявата страна вече на втори план само за допълване на характеристиката на един някогашен селски беден двор — торище и две кокошки върху него. Както у Елин Пелин, така и у Ангелушев съпоставката между стария, вече умиращ вол и чистотата и непосредствеността на детството, на децата, и то на селските деца, тяхната всеотдайност, искрена мъка и загриженост за съдбата на любимото добиче, станало техен другар, именно тази съпоставка повече от всичко друго емоционално затрогва читателя.

В „Иглика“ Ангелушев илюстрира по-специално следния момент: „Из храстите изскочи горски стражар с пушка на рамо, цял почервенял и изпотен от умора. . . Иглика се изплаши и засрами.“

Това е сполучливо избран момент, тъй като в него в сгъстен вид се съдържа характеристика на самата Иглика — на нейната чистота, свенливост, искреност, дори наивност — и същевременно на горския стражар — наперен, нахален, хитър, коварен. В рисунката на Ангелушев, която противопоставя два съвсем различни характера и две съдби, два възгледа върху самия живот — чистотата и нравственото превъзходство на Иглика и самоувереността, наглостта и циничността на горския стражар — читателят веднага схваща, че тази среща между двамата не предвещава нищо добро за наивното момиче,

че то ще има да изпие горчивата чаша на разочарованието, да види безжалостно стъпкани най-съкровените си желания и помисли.

Илюстрацията към „Закъснялата нива“ има пред вид в същност два момента, описани от Елин Пелин: първият се отнася до висящата пъстра люлка, в която се намира невръстната рожба на младата невеста Лазаринка, а вторият — „. . . под сянката, усукан в парцалива черга, лежи болен дядо Сава. Бялата му чорлава глава безжизнено се покои върху златен сноп.“ Двата тези момента Ангелушев обединява в едно в своята илюстрация и постига по този начин покъртително внушение. Това той постига и с присъщото му умение да избегне излишната разказвателност и претрупването на рисунката с подробности — така не само че не изобразява самата невеста, но дори и бебето също, окачената на трънливия клон люлка говори по-убедително от всичко друго и подсказва на читателя онова, което той и без това прочита в разказа. Не по-малко съдействува за високия емоционален накал на тази илюстрация и нейната композиция: преди всичко съпоставката на стария, отиващ си човек с люлката, т. е. със зараждащия се живот, с детството. Нашето око неусетно се плъзга от отпуснатите крака на стария към безжизненото му, страшно уморено лице и оттам — към люлката, за да се върне наново към стареца. Именно в този случай Ангелушев, като взема конкретен повод от Елин Пелин, същевременно се домогва до едно още по-голямо идейно-художествено обобщение.

Заслужава да се спрем върху двете Ангелушеви илюстрации на „Гераците“. Те и двете имат пред вид самия край и заедно с това апогей на разбушувалата се трагедия с Гераците. В първата е представен старият Герак — вече сломен напълно, съвсем отпаднал, жестоко наранен в самото сърце от постъпките на своите синове, от тяхната несговорчивост, особено от безочливостта на Божан, ограбил го най-подло, от ненаситната му алчност, съпроводена с едно безподобно скъперничество, отчаян и обезверен, защото вижда, че са безжалостно стъпкани всички негови помисли и мечти за една щастлива старост заедно със своите синове, снахи и внуци. Седнал на една скамейка отвън, пред едва открехнатата врата, съвсем сам, сгърбен напред, цял отдаден на своите размисли и душевни терзания, чужд на всичко, което става край него и по света — такъв го изобразява Ангелушев. Една много съществена подробност — имам пред вид полуоткрехнатата врата. Чрез нея художникът подсказва на читателя, че Герака току-що е напуснал стаята си, че той в нея прекарва последните си дни, в пълно усамотение, че, както казва и Елин Пелин, само „пролет, когато пекнеше слънце, и лете той излизаше пред вратата“. Герака е даден анфас, цялото ни внимание е съсредоточено в него — той образува и идейно-логическия, и формалния център на композицията. Чрез това пластическо решение се изявява най-силно и достига до читателя самата идея на Елин Пелин — няма повече бъдеще за стария патриархален бит в селото, новите капиталистически отношения го разяждат и рушат. Втората илюстрация изобразява оня момент, когато Петър (чичото) върви напред в един мразовит зимен ден, повел след себе си малкия, едва осемгодишен Захаринчо, за да му търси работа в града. Тя напълно пресъздава описанието на писателя и детското отношение към разиграващата се драма: „Пътят се виеше пред безкрайна снежна пустиня. Те вървяха през нея. Чичо му крачеше напред и бързаше. Захаринчо теркаше след него и се силеше да не изостане. На сърцето му тежеше камък. Нещо го душеше. Той вървеше като на сън и се отдалечаваше от селото, дето оставаха връст-

ниците му, дядо му, стриите му, големият бор. Щеше ли да може да ги види още веднъж?“ Ангелушевата илюстрация — с дадените на преден план в центъра на композицията Захаринчо и чичо му, крачещи напред, всеки от тях отдаден на своите мисли, със зимния пейзаж на ширналото се поле, разнообразен само с някакви единично стърчащи оголени дървета и монотонно повтарящите се телеграфни стълбове (в същност изобразен е само един, но явно се подсказва, че те следват по целия път) — не само че е напълно съзвучна на Елин Пелиновото описание, но същевременно с живата си непосредственост на изображението още повече го подсилва. Нещо повече, Ангелушев подема казаното от писателя и дава вече и свой коментар, изразява и своето отношение — и на състрадание към децата, които подобно на Захаринчо са принудени съвсем отрано да се простят със самото детство, и на протест и възмущение против онния условия, които карат нещата да стигат дотам. И в този случай художникът се издига до една по-задълбочена социална характеристика.

Струва ми се, че не беше необходимо да правя разбор на всички илюстрации към това издание на „Избрани разкази“. За мене беше достатъчно да подбера само някои измежду тях, за да разкрия как Ангелушев се отнася към тях, какво образно решение им дава. Но не бих могъл да не отбележа малката, изключително изразителна рисунка, дадена на самата корица— провиснала люлка върху клона на едно дърво, а до нея скръбно седнала млада майка, една рисунка, която има и самостоятелно значение и може да се вземе дори като образен еквивалент на някои от разказите, но същевременно тя може и по-скоро трябва да се разглежда като символ — символ за тежката нерадостна съдба на бедните селяни и особено на жената в старото наше село.

След това Ангелушев илюстрира „Приказки“, издателство „Народна младеж“, 1957 г. За всяка от осемнадесетте приказки на Елин Пелин той е създал по една илюстрация. И тук също неговият стремеж е да пресъздаде такъм момент от приказката, в който най-ярко се изявява нейната насоченост, и тъй като повечето са и проникнати от духа на смешното — техния виц. При това той явно е имал пред вид психологията на детския читател—рисунката му е особено грижлива, стремяща при това не толкова натуралистично точно да предаде разни ситуации, а преди всичко те да бъдат възсъздадени така, че да отговарят, да кореспондират на повишената емоционалност на детето, да го заинтригуват, да будят въображението му. В тази насока внимание заслужават илюстрациите му, в които едни или други животни играят съществена роля. Всяко животно е изобразено едновременно както с присъщите му характерни черти и белези, така също и в такива положения и жестове, които най-вече да внушават идеята на съответната приказка у Елин Пелин. И тук Ангелушев се стреми към четливост на композицията без каквато и да е описателност и претрупаност с разни подробности. Нека посочим за пример само няколко илюстрации. Така магарето, което се е вманиачило, че има най-красивата опашка на света, е изобразено самò, високо вдигнало глава и опашка, в една поза, която изразява глупаво самодоволство, самовъзхвала, едно преминаващо всякакви граници възгордяване. По този начин Ангелушев спомага идеята на приказката да дойде съвсем непосредствено и ярко до съзнанието на малкия читател, да го накара да се замисли за себе си — дали и той не изпада в такива състояния на загубване на равновесието, на силно надценяване на едни или други свои страни и качества. В „Страшното приклю-

чение“ художникът много изразително изобразява жалкото състояние на лисицата пред големия черен пън в гората, взела го от страх за ловец, и същевременно заедно с това до читателя достига и дълбокият подтекст на самата приказка — че и самият човек, загубил самообладание, изпаднал безпричинно в страх, губи възможността да види реално нещата около себе си и нерядко изпада в глупави и смешни положения като лисицата. Илюстрацията към „Гордият петел“ е изградена композиционно върху основата на контраста: от една страна, паунът — пленително красив, заел по-голямата част от листа; от друга, петелът, смешно надигащ се, искащ да мине за паун, жалък в своя напън и глупави, съвсем нереални амбиции — тук вицът в приказката е уловен изключително сполучливо.

Глупавият вълк от приказката има доста премеждия — не само с коня, но и с овена, свинете, шивача, ала Ангелушев се спира само на първото, тъй като то му дава възможността да построи една много динамична композиция и същевременно да разкрие най-силно глупостта на вълка, а заедно с това и жалките и смешните ситуации, в които непрекъснато изпада.

Най-много илюстрации Ангелушев създава за сборника от избрани творби на Елин Пелин „Домашно огнище“, издателство „Народна младеж“, 1958 г. Подбран и подреден от Ангел Каралийчев, той има за задача да представи по-пълно творбите на писателя на детско-юношеския читател. В него са включени не само разкази и приказки, включително и стихотворни, но и доста стихове, а също и преразказани руски народни приказки. Ангелушев е създал за този сборник 86 илюстрации, от които само 8 се повтарят от по-раншни издания: а именно тези към „Лошата катеричка“, „Недоволната жаба“, „Зъбчето, което се клати“, „Магарешката опашка“, „Старата воденичка“, „Торбаланци“, „Глупавият вълк“, „Тримата глупаци“.

Ако ще трябва да сравняваме с илюстрациите, които преди това е създал Ангелушев към творби на Елин Пелин, не може да не констатираме, че неговото вникване в света на писателя, общо взето, е по-задълбочено (това най-вече личи, когато съпоставяме с 1949 г. — изминали са близо десет години), но то е в същия дух. В това се отразява не само фактът, че художникът има вече натрупан значителен опит при илюстрирането на Елин Пелин, че той не започва отначало, а продължава едно започнато дело, а също и това, че сигурно много пъти ще да е препрочитал през тези години едни или други творби на писателя, дълго е живял с тях. И все пак, струва ми се, че огромно значение има и фактът, че тъкмо в годините след 1956 г. художническият талант на Ангелушев, силно спънат и затормозен предишните няколко години, се разгърна с неочаквана сила и продължи чак до самата му смърт. Именно това най-високо творческо напрежение на художника съвпадна и се отрази напълно и в илюстрациите му към Елин Пелин от 1957 и особено тези от 1958 г. Както и в други свои творби, така и тук той се стремеше и постигаше още по-голяма изразителност и лаконичност на композициите, но без да прекрачва границите, които биха ги направили да изглеждат неясни, нечетливи, неразбрани. Ангелушев беше убеден реалист до края на живота си. Освен това той имаше пред вид в случая, че рисува за деца и юноши, и имаше съзнанието, че тъкмо за тях трябва да се създават още по-хубави, издържани във всяко отношение произведения.

Интересно е, че за изданието от 1958 г. Ангелушев смята за необходимо да създаде нови илюстрации за фактически единствените разкази, включени от Ангел Каралийчев в „Домашно огнище“, а именно „Старият вол“ и „Ан-

дрешко“. В единия случай — „Андрешко“ — композицията на пръв поглед е същата като тази от 1949 г. — и тук, и там в нейния център е каруцата с двата коня, Андрешко подкарал конете и съдия-изпълнителят, разположил се отзад. Но вгледаме ли се по-внимателно, ще забележим съществени изменения. Ако по-рано е представен, по всичко личи един по-раншен момент от пътуването, когато са още по пътя и вероятно у Андрешко назрява мисълта как да постъпи, то сега е пресъздаден оня момент, когато каруцата все по-дълбоко затъва в блатото, бирникът тревожно се надига, предчувствуващ опасността, която го дебне. Дори и самите коне — преди отпуснати и кротки — сега са забързани и неспокойни, пък и самият Андрешко, даден сега в ямурлук, е някак си силно напрегнат, ядосан — това личи от наведената му напред фигура, от камшика, от начина, по който държи поводите на конете. И друго — тази разтревоженост и напрегнатост достига до нас и посредством един много сполучлив пластически способ — черният тон е сгъстен, той дори преобладава в илюстрацията.

Що се отнася до „Старият вол“, аз вече изтъкнах високите достойнства на илюстрацията от 1949 г. Но ето че сега Ангелушев смята за необходимо да даде друга интерпретация, която му се струва, че е много по-точно, по-дълбоко, емоционално по-силно довежда до нас голямата идея на писателя. Няма ги децата, няма го вече и бунището с двете кокошки, изобразен е само волът, изцяло излегнат, вече напускащ този свят, и то далеч на фона на полето, макар и то да е очертано само най-бегло. Постигната е по този начин максимална лаконичност, преодолени са всякакви елементи на описателност. Разбира се, в сегашната илюстрация е изчезнала до голяма степен привлекателността, бих казал дори, особеният емоционален накал, постигнати порано посредством съпоставката на умиращия стар вол и невинните селски деца. Но затова пък сега болката, скръбта, неизмеримата мъка на някогашния наш селянин, разделящ се с умиращия свой верен другар — стария вол, — зазвучава някак си пронизващо за нас. И нещо друго. Струва ми се, че художникът се домогва до още по-голямо обобщение — за мъката, с която всяко живо същество, било то, животно или човек, се разделя с живота, за всепобеждаващата сила на живота. Именно поради това сега волът е изобразен не полулегнал както по-рано, а изцяло отпаднал, с тъжен умиращ поглед, обхванал за последен път полето.

И тук, както и във всички други оформени и илюстрирани от Ангелушев книги въздействието на илюстрацията се търси не само в самата нея, не само в органичната ѝ връзка с текста, към който се отнася, но и посредством нейното разполагане на листа, размерите ѝ вече и като съществен елемент на самото полиграфично и художествено изграждане на страниците, а оттам и на самата книга. В повечето случаи тя се разполага най-отгоре върху страницата и образно и непосредствено настройва читателя към оная творба — била тя стихотворение, приказка или разказ, — която му предстои да прочете. Ала понякога, когато ще трябва да има илюстрации върху две срещуположни страници, такова разположение би създало монотонност, не би било приятно за окото. Затова в тези случаи се търси друго решение, което разнообразява и обогатява художествения вид на самата книга — обикновено първата илюстрация се дава най-отгоре, а втората най-отдолу, върху срещуположната страница. Но понякога се използува и друг прийом — двете илюстрации, дадени съвсем удължено, обхващащи фактически цялата дължина на листа, се разполагат от двата краища на срещуположните страници.

Освен това твърде често има само една илюстрация върху две срещуположни страници, естествено само върху едната от тях — при това според случая, във връзка с това, как са разположени предшествуващите и следващата илюстрация, тя е дадена различно — ту най-отгоре, ту най-отдолу, ту встрани на листа, респ. страницата. Всичко това, взето в своята съвкупност, като се прибави и изборът на шрифтовете, и оформлението на подзаглавията към отделните раздели, корицата и титулната страница, прави от книгата едно единно, строго промислено и майсторски осъществено художествено цяло.

Илюстрациите към стиховете обикновено имат за задача, като вземат повод от едно или друго повече или по-малко подробно или просто загатнато описание на писателя, да създадат такъв конкретен изобразителен образ, който да бъде напълно съзвучен на общото настроение, с което е проникнато съответното стихотворение. Ангелушев остава верен на себе си, като никъде не тръгва по пътя на описателността дори когато изрично е подсказана в стихотворението. Така лисицата е нарисувана сама, обърната към малкия читател, вече без опашка, а не е предадена нейната борба с кучетата, която е описана в стихотворението „Ясна басня“; в „Добре дошли“ от всички споменати птици — дрозда, лястовичката, кукувицата, славея — изобразен е само щъркелът и т. н. Това показва колко внимателно Ангелушев е обсъждал и решавал всеки отделен случай. За това може би още по-убедително говори обстоятелството, че той още по-често добавя от себе си съществени елементи, страни, неща, дори и когато ги няма пряко изявени в съответното стихотворение. И това го прави не произволно, а винаги с мярка, някак си извиращо и налагащо се от самия подтекст: момичето и малкото момче, дадени в гръб с махащи ръце, изпращащи отлитащите птички („Сбогом, птички“); момичето, което събира цветя, макар в стихотворението да има само призива „елате да берем на месец май цветята!“ („Майска песен“).

С тънко хумористично чувство и изобретателност са изпълнени всички илюстрации към стихотворните приказки. Особено бих искал да отбележа в тази насока и трите илюстрации към „Чохено контошче“ и най-вече последната, толкова изразителна и предаваща дълбокия смисъл на самата приказка: нагизденатa суетна баба с контошчето и сърдития дядо срещу нея, но вече останал без коза и без кокошки. Това противопоставяне на двамата, различните им психологически състояния — у бабата такава самонадеяност и празна суетност, че още не може да разбере в какво смешно и жалко положение са изпаднали, у дядото и мъка, и гняв, и съжаление, че се е повел да задоволява глупавите прищевки на своята баба. Несъмнено това образно решение съдействува, за да може малкият читател още по-добре да усвои за себе си уроците, които произтичат от приказката: не по един външно дидактичен и нравоучителен път, а посредством един великолепно намерен и поднесен от художника виц.

Не ще се спирам върху илюстрациите в последните два раздела от приказките и разказите на този сборник, тъй като те са създадени в същия дух и обуславят наистина единно цяло с другите. Бих искал само да отбележа, че и между тях има истински бисери на детско-юношеската ни илюстрация, и то както там, където са изобразени животни в особено характерни пози и състояния — магарето, ритащо мечката („Скъпият урок“); котаракът, крачещ важно, размахал сабя („Петльо обиден“); кокошката и обърнатият на гръб петел, задавен от бобеното зърно („Нещастие“), така и в композициите с хора и деца — старият, напускащ вече учител и до него дъщеря му, поемаща

с желание пътя на баща си, дадени анфас („Всичко ново“); застаналият прав върху кобилката си, лапащ лакомо череши чичо Пею, момент само, преди да каже „Дий“ и да падне на земята — една поза, изпълнена с такъв тънък хумор („Чичо Пею“); увисналите трима глупаци един под друг, готвещи се да напоят върбата, момент, преди да паднат във водата — самата композиция, предаваща в самия център техните напразни усилия, невероятно разкривените им пози, всичко това особено убедително предава пълната абсурдност на онова, което са замислили, неговата неизпълнимост и абсолютна глупост, а същевременно заедно с това се приема от нас и като превъзходно намерено образно показване на човешката глупост въобще в нейните крайни състояния.

Най-накрая иска ми се нарочно да изтъкна големите заслути на Ангелушев за оформлението на първото пълно събрание на съчиненията на Елин Пелин, осъществено в десет тома (Изд. „Български писател“, 1958, 1959) под редакцията на Тодор Боров, Кръстьо Генов и Пеньо Русев. Всеки том въвежда читателя още със суперобложката: най-напред погледът му пада върху изразителната, грижливо изработена рисунка, която или взема повод от едно или друго произведение, влязло в тома и по този начин съставлява едновременно и негова илюстрация (например към том 9, отнасяща се към „Ян Бибиян на луната“), или има пред вид общия характер на поместените в тома творби и пресъздава най-често или характерен пейзаж и изглед от някогашното ни село (към т. 1, 5, 7), или композиция, която органично е свързана с общото съдържание на поместените в съответния том произведения, т. 3, 4, 6, 8 — бабата, която разказва приказки на наобиколилите я деца (целият том съдържа приказки и разкази за деца и юноши), т. 10 — рисунката със селската поща и налбантницата до нея, с малките схлупени къщи идва да подскаже откъде идват сюжетите на повечето Елин Пелинови произведения, за тесните му връзки с нашето село, впрочем, за които и той сам споделя в свои интервюта, статии и писма, поместени в тома. Внимателно под рисунките на всеки том с един и същ строго изработен печатен шрифт е написано със златни букви Елин Пелин, а под него, вече с много по-тънък черен, по-изящен шрифт, също дело на художника — Събрани съчинения. Отдолу следва прокарана черта, също в златно, за да има под нея вече служебно общи данни — на лицевата страна Български писател, на гърба — цената на тома. Самата суперобложка е в приятен бледожълт цвят. Следва самата корица в платнена подвързия в приятен бледозелен цвят. Нейният гръб символизира преплетен селски плет — даден ту в кафяво, ту в маслено зелено, така че, наредени един до друг, томчетата хем създават наслада за очите, хем по този начин се изпълнява едно своеобразно и много съществено смислово натоварване, едно рядко сполучливо хрумване като естетическо-образен ключ към целокупното Елин Пелиново творчество. Едва ли следва да изтъквам колко грижливо е отделил най-отгоре на гърба на корицата на всеки том върху черен фон с принципно същия шрифт, както и на суперобложката, името на писателя, а под него Събрани съчинения, а съвсем долу в черно кръгче — цифрите, показващи номерацията на тома, дадени в същия бледозелен цвят, както и предишните заглавия. По средата на корицата на всеки том се съдържа по една, откроваща се в кафяво върху бледозеления общ фон на корицата рисунка-емблема, която е съвсем различна за всеки том: селска софра с парче хляб, паница, чиния и солница (1-ви том); провиснала люлка, окачена за клона на едно дърво (2-ри том); светилник от ковано желязо (3-и том); наведена жена в момент,

когато жъне (4-и том); селянка, по всичко личи шопкиня, в изправена характерна поза (6-и том); малко селско момиче със забрадка и цветя в едната ръка, дадено в профил (7-и том): космонавт, даден в профил (9-и том); гълъбче, силно извърнато, вдигащо писмо в клюна си (10-и том). Само върху корицата на петия и осмия том се повтаря емблемата с люлката от втория том.

Грижливо и еднакво са оформени първите два титулни заглавни листа на всеки том: с дребен шрифт най-отгоре на първата страница името на писателя, отделяща черта и под нея Събрани съчинения и най-отдолу в златисто — емблемата на издателството „Български писател"; втората и третата срещуположна страница еднакво започват със същите златисти букви от суперобложката, изписващи името на Елин Пелин и под него с черен изящен шрифт — Събрани съчинения, по средата на двете страници — по една в златисто клонка, под нея и от двете страни — името на издателството и годината на изданието, а под нея отляво — имената на членовете на редакцията, а отдясно — кой том е и какво съдържа; четвъртата страница е празна, само най-отгоре е означено кой е редактор и авторът на бележките на съответния том. След това — винаги портрет на Елин Пелин, фотографски, различен за всеки том. И после следва вече самият текст, разнообразен тук-там със снимки на Елин Пелин, репродукции от корици на първи издания на творбите му и др. под., но заслугата за този документален, сам по себе си много интересен материал, който според мене би следвало да бъде много повече, е много повече на редакцията и самото издателство, отколкото на художника.

Ако се спрях така подробно върху оформлението на това десеттомно събрание на съчиненията на Елин Пелин, то е, защото то съставлява един от върховете и най-ярки постижения на Ангелушев — майстора — художник на книгата. Тук илюстраторът и оформителят вървят ръка за ръка, взаимно се подпомагат, изграждат едно общо огромно дело. Защото всяка от десетте рисунки на суперобложката и осемте различни емблеми-рисунки — това са в същност нови осемнадесет илюстрации към Елин Пелиновото творчество, в които по един вече много по-обобщаващ начин, отколкото по-рано, художникът изразява своето отношение към него и го коментира, но и същевременно навсякъде присъствува и неговият проницателен поглед.

Това е истински шедьовър на оформителско-книжното изкуство. Не само защото нищо, включително и най-малките подробности, не е изпуснато от внимание. Не само защото всичко, включително и големината и видът на шрифтовете, тяхното разположение, цветът им, както и цветът на суперобложката и корицата, буквално всичко е огледано, обсъдено, подбрано и осъществено най-грижливо. Не само защото по такъв начин всичките десет томчета получават еднакво стилово изпълнение и вид, приятен за окото, привличащ читателя. Или, общо казано, не само защото нищо не е пренебрегнато откъм специфично полиграфската, дизайнерската и външнодекоративната уредба на книгата. Ала същевременно и преди всичко, защото тази уредба съставлява органична част и е подчинена на един още по-голям идейно-художествен замисъл, разкриващ самия характер и отношението ни към Елин Пелиновото творчество, замисъл, намерил своето великолепно осъществяване в рисунките към суперобложките, емблемите-рисунки към корицте, гърба на корицте — със символично изразения селски плет, при това рисунки и емблеми, които имат същевременно и декоративни функции, и участвуват пълнокръвно и неотделимо в цялостното оформление на тези десет тома.

От прегледа, който направихме, струва ми се, че можѐ с пълно основание да заключим, че видният наш художник Борис Ангелушев се отнесе с голяма любов и високо чувство на отговорност при илюстрирането на поредица творби на Елин Пелин, вникна дълбоко и проникновено в самия дух и стил на писателя и създаде върху тази основа образни композиции, които са и реалистични, и разкриващи по свой начин богатството и особеностите на текста, ала същевременно и отношението на самия художник, неговия остър социален поглед.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

ИВАН СТЕФАНОВ

Заснетите по литературни произведения на Елин Пелин три филма — „Земя“ (реж. Захари Жандов, 1957 г.), „Гераците“(реж. Антон Маринович, 1958 г.) и „Сиромашка радост (реж. Антон Маринович, 1958 г.) — днес не фигурират между значителните постижения, които формират младото ни социалистическо кино от втората половина на 50-те години. Сега, когато критиката определено се ориентира към по-прецизна историческа преценка за художествените факти от миналото, тези филми не предизвикват нито възторг, нито дори желание за по-задълбочен анализ. Вниманието обикновено се привлича от други произведения и други процеси — филмите по Елин Пелин се очертават като нещо, което не се свързва по точен начин нито с постиженията, нито с пораженията на младата ни кинематография; те като че ли само количествено увеличават числото на тогава потипичните за нашето кино „селски филми“. . .

Ето защо никак не се учудих, когато в една последна публикация за началния период на българското социалистическо кино прочетох, че „Земя“ и „Гераците“ „деформират образния Елин Пелинов свят, за да обслужат социалната теза на времето. И тези произведения могат да се възприемат в общия контекст на кинематографичното развитие единствено като антитеза на съвременността, т. е. като едно образно-драматично сравнение на днешното с отминалото, на българското село от ерата на кооперативните стопанства и онзи затворен свят на Елин Пелиновите селяни, раждащ престъпления и насилия над личността.“[1]

Искам веднага да добавя, че подобно мнение има своите реални основания. Наистина станало е баналност твърдението, че филмите по Елин Пелин в същност изразяват носталгията по старото българско село, че те са последно „потопяване“ и следователно прощаване с една атмосфера, която завинаги изчезва в небитието на историята. Нещо повече — самите филми не скриват обстоятелството, че и носталгията е между съществените емоцио-

[1] Ал. Грозев. Начало на българския социалистически игрален филм (1950—1956) — Киноизкуство, 1977, бр. 1, с. 66.

нални мотиви за тези екранизации. Така например още в самото начало „киносборникът“ „Сиромашка радост“ ни показва както лика на големия писател, така и природни и битови пейзажи, които напомнят за друго, далечно и различно от нашето, по-идилично време. Впрочем и „Гераците“ започва с демонстративно изразено преклонение пред литературното дело на класика на нашата литература Елин Пелин. Всичко това, на времето искрено свидетелство за точното следване и вярното пресъздаване на Елин Пелиновите произведения, днес все повече звучи като откровено емоционално-сантиментално общуване със собствения, оригинален художествен свят на именития писател.

Впрочем — след като непосредствено преди написването на тази статия гледах последователно и трите филма, за които тук става дума — и за самия мене няма никакво съмнение, че наивното („Сиромашка радост“), добросъвестното („Гераците“) и определено вдъхновеното („Земя“) реставриране на селското минало на България на основата на добре познатите и станали отдавна популярни Елин Пелинови сюжети и образи има своите дълбоки социални мотиви. И наистина какво са дългите шествия на молебените, картините на задружния труд на полето, бедната обстановка в обикновения селски дом, кръчмите и пиянството, селските хора̀ и надиграванията, добродушието и тихият протест на бедните и ужасните престъпления от алчност за пари и земя? Само точно или неточно възпроизвеждане на текста на литературните произведения на Елин Пелин или още и живи лични и колективни спомени? Не е ли това в същност отвъдлитературно ориентиране на народната памет? Струва ми се, че е несъмнено — филмото представяне и възпроизвеждане на разказите и повестите на големия български писател е един вид силен подтекст на реалните социалистически преобразования във всички области на нашия живот. И затова, макар че с течение на времето естетическото съдържание на тези филми избледнява, силата на техния социален подтекст се увеличава. . .

Към подобно, очевидно стремящо се всичко да сумира и изчерпи социологическо тълкуване и преценяване на филмите „Земя“, „Гераците“ и „Сиромашка радост“ дава своя тласък и съществото обстоятелство, че в тях има твърде малко кино, т. е. специфично филмова експресия. Може да се каже, че със своята наивна композиция, с примитивното въвеждане на разказ в разказ, с крайно неубедителното кинематографично представяне на преселването на дядо Матейко на оня свят, а също така и на самия небесен рай, с наличието на множество образи и отсъствието на обща мисъл филмът „Сиромашка радост“ фактически превръща изходните класически разкази на Елин Пелин в това, което днес предпочитат да определят като филмов „кич“. Такава строга преценка естествено не може да се даде за другите две екранизации. Но независимо от това не трябва същевременно да се пренебрегва обстоятелството, че филмът „Гераците“ се стреми да представи на екрана едноименното произведение с колкото се може по-малко кинематографични примеси. Филмът се отличава с „подчертана вярност към автора, никаква намеса на специфични кинематографични средства извън онези, натоварени да предадат авторския разказ, неговата мисъл в рамките на подходящото филмово време“[2]. Единствено режисьорът Захари Жандов във филма „Земя“ ще си позволи по-голяма свобода при интерпретацията на литературния текст и дори ще

[2] Ив. Стоянович. Антон Маринович. С., 1974, с. 97.

промени финала на повестта. Но въпреки съзнателното търсене на онова, което обикновено се определя като кинематографичен еквивалент на литературната творба, все пак и тази екранизация не надхвърля постигнатото тогава от нашето кино художествено равнище.

Нарочно още в самото начало подчертавам, че — погледнато ретроспективно — става дума все пак за обикновени филми, за непретенциозни (независимо от вътрешните им различия) екранизации, заснети именно по класически съвършените разкази и повести на Елин Пелин. При това тези филми са надминати безспорно и трайно от художествената еволюция на нашето кино и затова връщането към тях може даже да изглежда безполезно.

Но мисля, че ако за критиката или за историята на киното тези филми имат ограничено, неактуално значение, това още не означава, че те не са интересни за анализ от друга, твърде подценявана досега гледна точка. Защото след като сега преценяваме така строго и безапелационно тези екранизации, нека същевременно допълним, че за своето време те са имали повече значения и по-богат смисъл. Очевидно за оня период от време след 1956 г. насочването към литературното наследство на Елин Пелин е преследвало по-дълбоки задачи, а не е било просто и само резултат на носталгични настроения — както ни се струва днес. Имаме основание да допуснем: както в редица други кинематографии, така и в нашата обръщането към литературната класика е имало пред вид използуването ѝ като генератор за нови творчески намерения, за постигането на художествени резултати, които по друг начин не са могли да бъдат заявени. И същността на интересуващия ни въпрос е точно в това, че тези филми-екранизации искат на основата на съществуващата плодотворна литературна традиция да постигнат и решат филмови проблеми и цели. Следователно тук е налице съзнателно търсене на контакт между две различни, но актуални области на художествената култура, като ефективността на този контакт невинаги се изразява в реципрочни художествени резултати. Затова обстоятелството, че получените резултати само за момент успяват да актуализират литературната традиция и че те фактически не обогатяват убедително новосъздаващата се филмова художествена традиция, в случая не трябва особено да ни смущава. По-важното е, че сериозно се осъзнава предимството на литературния оригинал като завършена, позната и призната художествена ценност и последователно се пристъпва към използуването му като предварително мотивирано основание за филмово творчество. Другата страна на въпроса е, че в същото време киното се стреми да попълни някои свои дефицити. На първо място — да придобие културен престиж, ореол, който се съхранява в традицията, в класиката, в наследството. Така екранизациите по Елин Пелин са не само актуализиране и масовизиране на признат, покрит с лаври и достолепие литературен художествен опит, но и нотабилизиране на „седмото изкуство", активен процес на интегрирането му към голямата хуманитарна литературна традиция.

В нашето кино този процес определено започна с филмирането на романа „Под игото" от Иван Вазов. На всички ни е известно колко много надежди и вълнения предизвика на времето тази екранизация, колко нетолерантна към най-големия роман в нашата литература е тя и до какви абсурди фактически достигна. Но именно с екранизацията на романа „Под игото" започна този важен процес на литературно облагородяване на киното, който по-нататък екранизациите по Елин Пелин продължиха и в редица отношения задълбочиха.

Общуването между тези две важни области на съвременната ни художествена култура трябва да се разглежда като необходимо и неизбежно. Защото тези две сфери не са тъждествени, не са равностойни. Литературното творчество отдавна има своите постижения, резпрезантативни творби и традиции, докато в същото време киното от 1957—58 г. е все още нова и неоформена напълно област на художествената ни култура; то от своя страна обаче предлага възможности за въздействие, с каквито литературата като вид изкуство не разполага. На основата на тия различия започва установяването на потрайни комуникационни връзки, процес на взаимно обогатяване и същевременно уравняване. През един доста дълъг период от време и особено през разглеждания период сред нашите кинематографски среди се радва на голяма популярност убеждението, че най-важното условие за постигане на творчески успех е стъпването върху солидна литературна основа. „Голямото кино може да се роди само от голямата литература“ — споделят мнозина — и на тази основа литературната класика печели важно предимство: пред новоформиращото се киноизкуство тя се очертава като резервоар от сюжети и образи, които в по-близка перспектива започват да изглеждат като почти готови за употреба сюжетни и драматични „формули“.

Ето следователно на основата на какви предпоставки в средата на 50-те години основните произведения на Елин Пелин стават не само един от творческите ориентири в нашето кино, но и важен, първостепенен критерий за художествено развитие, за зрелост и за културен престиж. И въпреки всичко: защо именно „Земя“, защо именно „Гераците“, защо именно Елин Пелин?

В отговор на този въпрос трябва да обърнем внимание на някои съществени подробности, които са благоприятствували и улеснили личния избор на сценаристи и режисьори.

Работата преди всичко е в това, че с филма „Неспокоен път“ и особено с появата на Иван Братанов на екрана нашето кино започна успешно да разкрива не само бита, условията и начина на живот в българското село, но да се приближава и до вътрешния, интимния смисъл на този живот. Наред със съдбата екранът започна да показва и душата на селския човек. В това отношение именно творчеството на Елин Пелин даваше много голяма възможност да се продължи в тази насока, да се задълбочи процесът на субективизация при показването на селото и неговите хора. И не е случайно, че „Земя“ и „Гераците“ са проникнати от толкова много настроение, че драматичното действие твърде често достига до подчертано емоционални кулминации или паузи и че камерата наивно настойчиво се стреми да „събере“ и покаже всички силни и неповторими сантименталности; актьорите в много случаи дълбоко театрално преживяват и показват съдбата на своите герои, а основното неудовлетворение и главните критики към „Земя“ — наред с неприемането на промяната, засегнала финала на повестта — се отнасят до изпълнението на Богомил Симеонов: до средата на филма актьорът не успява да покаже вътрешния живот и основните психологически преходи в добре известния от литературното произведение образ на Еньо. . .

Но Елин Пелин подкупва по онова време кинематографистите не само с релефното изображение на външния и вътрешния живот на селяните; наред с това селото на Елин Пелин е винаги ясно и категорично разделено на два свята: от една страна, са бедните и онеправданите, отритнатите от съдбата, а, от другата, селските чифликчии, кръчмарите, хората на властта.[3] И съот-

[3] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967.

ветно неговите герои имат точна, а много често и ярка социална характеристика. Тъкмо с това те се оказват в пълно съзвучие с „духа на времето“, с повишената социалност на мисленето и възприятието, с борбата за преустройство на нашето село. Докато например в това отношение творчеството на един Йордан Йовков се оказва по-трудно за разбиране, оценяване и интерпретиране и съответно на това към него много по-бавно се изграждаше конструктивно положително и творческо отношение, и то не само сред кинематографистите. Елин Пелин със своето недвусмислено отношение към „двата лагера“ в селото даваше възможност за ясни и преки проекции на действителността от средата на 50-те години в по-близкото и по-далечното минало на нашия народ.

Най-после не бива да се подминава и този факт, че има определено вътрешно, структурно единство между воденето на литературния разказ от Елин Пелин и прийомите на филмовото повествование. Както проникновено е изтъкнато от литературната критика, в разказите и повестите на Елин Пелин доминира случката, действието, синтетичният действен диалог, тясно свързаният с драмата на героя пейзаж и т. н. Ето всичко това — че повестите и разказите на Елин Пелин са почти готови и почти завършени сценарии, че те приличат или силно напомнят за кино, за филм, че извикват активни представи на вътрешния „екран“ на съзнанието, които сякаш остава само да се материализират със средствата на движещата се и озвучена фотография — открива перспектива за кинематографично нашествие.

Какво донесе на българското кино и в по-широк смисъл на нашата култура това „нашествие“? Дали само полузабравени филми или нещо по-ново, по-съществено, по-перспективно?

Наскоро се запознах с една анкета от двайсетте-трисейтте години относно възможностите за съществуване на българско филмово производство.[4] Прави силно впечатление, че по-голяма част от анкетираните хора на изкуството виждат бъдещото българско игрално кино преди всичко като едно регионално културно явление. Гео Милев казва: „Посред всемирната филмова конкуренция българските филми не биха могли да имат някакво друго предимство освен куриозността на локалния колорит.“ Ангел Каралийчев също подчертава, че именно „един български художествен и технически сполучлив в народен дух филм ще бъде една изненада за западния зрител“. А Добри Немиров направо заявява: „Аз бих желал нашият филм да има чисто български и ориенталски образ.“ Художникът Борис Денев уточнява: „Битовите сцени не ще изискват много средства и ще могат да имат световен пласмент в прегледите.“

Разбира се, в тази анкета има и други мнения: „Грешно би било, ако съсредоточаваме вниманието си само към бита (който впрочем не е много оригинален), защото бихме го обрекли на хипертрофия или най-малкото на втръсване“ — казва К. Сагаев. Според Кирил Кръстев изкуството у нас има една нещастна ориентировка „да се отдава предимно на етнографски старания и заимствувания“. Георги Райчев се съмнява има ли смисъл и възможен ли е изобщо един „локален филм“, доколкото според него „филмът поглъща не локалното, а популярното, общочовешкото, за което ние едва ли ще намерим някога сюжет“.

---

[4] Вж. Кино и време. С., 1976, бр. 13.

Развитието на нашето социалистическо кино след 1950 г. не познава такава дискусия и не изживява подобни съмнения и дилеми — то се създаде не като чиста артистична или културна концепция, а на основата на една преобразуваща радикално живота социална революция, която търсеше най-силните, най-съвременните масови средства за въздействие. Ето защо въпросът, дали можем да имаме собствено национално кино и какво то трябва да показва и изразява, на първо време изглеждаше неактуален и ненужен. Все затова появата и развитието на нашето кино не е свързано директно нито със състоянието и нуждите на другите изкуства, нито със съобразяване с ония изисквания, които би предявил чуждият зрител. То следователно се роди от целокупните нужди, произтичащи от социалистическото преустройство на живота, и именно като такова средство за промяна то беше посрещнато и активно подкрепено от най-широката публика. По този начин първите български филми се приемаха като едно политическо, социално и културно откровение. Сега в тях ние можем да открием много недостатъци, примитивизъм и несъвършенство, но същевременно никакъв опит за затваряне в регионалното, в бита, в ориенталското, в локалния колорит.

Филмите от първия период на нашето социалистическо кино навлизат в мащабите на историческите събития, в личния живот и обикновеното съзнание, в „земния рай" на либералния интелигент, в биографията на пролетарския поет. Както отбелязват някои наши критици, всичко това обуславя необикновената за едно съвсем младо кино идейна, тематична и образна широта, приобщеността му към големите, значителните събития и конфликти на тази преходна епоха.

Наред с това обаче самата естетическа еволюция на българското кино във все по-голяма степен го приближава към практиката на другите изкуства и го принуждава във все по-голяма степен да се съобразява с оформените и практически действуващите естетически критерии, със съществуващите насоки и тенденции в художественото творчество. Затова и нашето кино постепенно ще измине пътя от възприемането на новоформиралите се в бурните дни на социални преобразования естетически принципи и критерии към принципите и критериите, които по традиция действуват в областта на художествената сфера и към натрупания художествен опит. Приложеният „твърд критерий" при екранизацията на „Под игото" показва, че дотогава този преход е осъществен едва наполовина. Екранизацията на Елин Пелиновите повести и разкази ще изиграят по-нататък тази важна роля на преход (преминаване) към по-пълна зависимост от художествените традиции и класическите принципи. И това вече е свързано — поради особения характер на избраните повести и разкази за екранизация — с действително навлизане в локалния колорит, с по-щателно търсене на регионални особености, на неповторимото „нашенско", на други специфични за нашия народ образи и преживявания — изобщо с опит за достигане на това, което Каралийчев наричаше „народен дух". Режисьорът Антон Маринович казва: „Стремежът беше да се разкрепости географично и етнографически силният разказ за семейството на Гераците, да се запази в ритъм и в кадрово срещупоставяне характерният за Елин Пелин лаконизъм, да бъдат развити авторовите загатвания, в които са вложени крупни филмови решения и с всичко това да се открият на многомилионната публика най-ярко и най-пълнокръвно, най-емоционално мислите и вълненията на големия писател."[5] Както виждаме, характерна подробност на творческия

[5] И в. С т о я н о в и ч. Антон Маринович. С., 1974, с. 97.

замисъл в случая е това, че географските и етнографските особености на сюжета вече направо се „разкрепостяват“ като специфично предимство, като житейска и естетическа отлика. Мисля, че има логика в това, дето и Захари Жандов след излизането на екрана на „Земя“ е упрекнат, че успява да изгради главно сцените, в които „преобладават битовите отношения“, а когато „зад бита се крие и по-дълбок обществен смисъл или са преплетени психологически отношения, режисурата опростява нещата и не успява да се издигне до обобщението“[6].

Далеч съм от мисълта да виждам в екранизациите, направени по произведения на Елин Пелин, само бит, етнография, локален колорит, регион и т. н.; и все пак трябва да призная, че те подсказаха и сложиха началото на една тенденция в нашето кино, която много по-късно ще се появи в абсолютно съвременен и преобразуван до неузнаваемост вид. Разбира се, филми като „Козият рог“ или „Последно лято“ нямат нищо общо с разглежданите тук екранизации; но всички те са резултат на търсения, които в различно време са се движили по общ път. . . Впрочем лично за мен „Земя“ и „Гераците“ са несъмнено забележимо връщане назад от онова, което вече беше завоювано с „Тревога“, „Песен за човека“ или „Неспокоен път“. Но въпреки това в тези филми по Елин Пелин виждам началото на едни търсения, които в някои отношения имат фундаментално значение спрямо бъдещата еволюция на българското игрално кино.

Киното безспорно не е регионално или локално ориентирано изкуство — то наистина е призвано да се интересува от социално важното и актуалното, от конкретно-историческото и общочовешкото съдържание. Днес за всички е ясно, че то е важно средство за интернационално споделяне и обмен на съществен художествен опит. В същото време обаче киното не може да бъде изкуство, което да не е „заземено“ — то не може да страни от всичко това, което има локален колорит, което е белег на регионалност, на човешки бит. От подобна гледна точка филмите по произведения на Елин Пелин не трябва да бъдат обвинявани просто за това, че се насочват — покрай всичко друго — към географското и етнографското, но че в конкретния исторически момент те надценяват тези нови перспективи, подсказани от литературната класика. Преклонението и увлечението по това, което е специфично национално, не е грешка; погрешно обаче му е придадено по-голямо художествено и културно значение, отколкото то фактически има за „седмото изкуство“. Полезното начинание и едностранчивото преувеличение тук се преплитат и ние винаги трябва да си даваме сметка за тази поливалентност на екранизациите, които в случая разглеждаме.

Впрочем още на времето „Земя“ и „Гераците“ са критикувани за това, че те по-скоро външно (сюжетно) се придържат към литературните оригинали, а фактически елементаризират вътрешната логика на образите и своеобразието на авторския литературен стил. С една дума — фината проза на Елин Пелин излиза по един или друг начин „сдъвкана“ на екрана. Но — както вече видяхме — под формата на известно огрубяване и примитивизиране на литературните оригинали художествените търсения в киното се пренасят в друго, ново, дотогава слабо експлоатирано поле. Повече или по-малко точното следване на класическите литературни произведения създава в нашето кино предпоставки за отражение на живота от друг, по-непознат дото-

[6] Вж. Българският филм и критиката. С., 1974, с. 64—65.

гава ъгъл. Следователно достигаме до интересен въпрос: за литературата като активно опосредствуващо звено при връзката на киното с живота.

Съществува мнение, че именно благодарение на тази опосредствуваща роля на литературата киното като изкуство не изпада в директна зависимост от грубите и нетолерантни изисквания на ежедневието или от тенденциозния институционален натиск. Именно на литературна основа киното си осигурява допир със сфери и образи, които по друг „канал" никога не биха могли да попаднат във филмовите територии. И оттук изводът — литературата е тази, която осигурява една значителна творческа автономия на киното спрямо конкретните груби нужди и изисквания на живота, като тя внася в „седмото изкуство" теми, идеи и образи, които му дават естетическо достойнство.

Тази теза изглежда много правдоподобна и убедителна, тя като че ли не противоречи на практиката. Но мисля, че в случая трябва да имаме пред вид нейната тенденциозност и едностранчивост. Работата не е само в това, че литературата опосредствува връзките на киното с действителността, но че от своя страна и киното изпълнява подобна мисия спрямо литературата. Както отбелязва Ю. Лотман, всяко ново направление в изкуството отменя авторитетността на „текстовете", към които се е ориентирала предходната епоха, и като ги превежда в категорията на „текстове" от друг уровен, в „нетекстове" или дори като ги унищожава физически. От гледна точка на това по-общо положение можем да кажем, че и киното притежава способността да опосредствува въздействието на избраните литературни „текстове", като при всички случаи ги превежда в нелитературни „текстове" или в „текстове" на една нова система и дори не е изключен моментът на пълното им изопачаване, т. е. своеобразно зачеркване. В резултат на всичко това според съветския литературовед С. В. Ломинадзе е разколебан самият принцип на художественото произведение. Класическата литературна творба, от векове представляваща венец на писателския труд, сега все повече се очертава като незавършена — защото тя не е повече „венец, нито завършено творение, а *промеждутъчна степен,* сценарна суровина"[7].

Ако всичко това отнесем до нашия конкретен случай, тогава трябва да кажем, че във втората половина на 50-те години на основата на класическите повести и разкази на Елин Пелин е налице един процес на взаимно въздействие и влияние между литературата и киното като различни области на художествената култура. При този контакт относителната затвореност на двете сфери на изкуството става още по-относителна. Класическите произведения се извеждат от своята утвърдена ценностна позиция, като се поставят в една нова и сравнително нестабилна културна ситуация. Своята рецензия „Екранизация, която ни радва" Здравко Петров започва с едно отстъпление: „Винаги се страхувам, когато гледам филм, заснеман по литературна творба, да не би на екрана да се накърни моето предишно очарование от произведение, да не би кинематографическият език да изстуди образите на писателя. Тоя страх нарасна, когато научих, че е филмирана повестта на такъв топъл и вдъхновен разказвач, какъвто е Елин Пелин. Напразни са били страховете. На екрана Елин Пелин живее. Живее с бялата черквица, кацнала на малкия хълм, с внушителността на молебена, с битовата веселост на кръчмичката, с брястовете, с чистотата на селските моми, с големия съдбоносен

[7] Вж. Вопросы философии, 1976, № 12, с. 127.

дъб."[8] Очевидно литературният критик е удовлетворен от успешно изявената опосредствуваща роля на екрана спрямо повестта „Земя": характерни символи или стереотипи, пресъздадени много силно и убедително в литературния текст, са превърнати в основни опорни пунктове и на филмовото произведение. По този начин филмът сякаш преминава границите на киното като изкуство и се приближава до самобитността на литературното произведение. Това още по-силно се подчертава от обстоятелството, че филмът приближава съвсем интимно литературните герои до обикновеното съзнание. Така студент, читател на вестник „Вечерни новини", пише: „Макар и много от нас да са чели повестта и да знаят развитието на действието, филмът пак е интересен, държи в напрежение, героите ни стават близки и ние им съчувствуваме или ги осъждаме."[9]

Но културният престиж на новата кинематографична ситуация, в която попада литературният оригинал, може да се укрепи и издигне не само от качествата на творческата работа (т. е. от естетическото достойнство на филмовата творба), но и чрез подчертаване на качествата на самите творци. Така например една оценка за екранизацията на „Земя" счита за необходимо да подчертае, че и сценаристът, и режисьорът, и операторът, и артистите са работили като творци, а не като занаятчии. Още по-характерен в това отношение обаче е фактът, че при екранизацията на „Гераците" и „Сиромашка радост" съзнателно се търси сътрудничеството на големи, признати художествени сили. Актьори като Георги Стаматов и Иван Димов въплъщават образите на Йордан Герака и дядо Матей Маргалака, композиторът Константин Илиев пише музиката, художникът Найден Петков дава своя принос и т. н. Въпрос е дали всички от тези, които така активно са призовани за творчество в киното, действително успяват да се разгърнат в новата и недостатъчно опозната художествена област. Но всички те очевидно трябва да изиграят една съществена роля: да смекчат стълкновението на литературната традиция с новото визуално изкуство. Това е необходимо, за да не се стигне до опасна конфронтация на литературната и филмовата култура, за да не се предизвика разрив там, където трябва да е налице дълбока взаимна творческа опосредствуваност и сътрудничество.

В последна сметка обаче нито „Земя", нито „Гераците", а още по-малко пък „Сиромашка радост" успяха да подменят литературните образи (станали стереотипи в съзнанието на хиляди читатели) с екранните им двойници. Не се достигна и до най-удовлетворителното сливане, до единството на литературните представи с филмовите изображения. Въпреки всички усилия, въпреки всички прилики разликите останаха да доминират и времето продължава да ги подчертава. Следователно опитът за последователно комбиниране на масовото литературно с още по-масовото филмово възприемане, намерението за извеждането на внушителните художествени образи от чисто литературната сфера не доведе до радикални естетически резултати. В резултат на това тези, които се бояха за своите литературни впечатления, които преживяха шок от аудиовизуалното нашествие, които намираха своето литературно вдъхновение в грубостта или недодялаността на филмовите интерпретации на класическите произведения, получиха естествено нови аргументи против кинематографистите. Не смятам, че в това отношение изказването на Ст. Ц.

[8] Вечерни новини, 8 март 1957.
[9] Пак там, 12 март 1957.

Даскалов е най-типично, но все пак ми се струва, че то разкрива важна част от онези културни настроения, които предизвикаха разглежданите филми: „Мъртвите не могат да се сърдят, но ние като читатели на Елин Пелин имаме право да се сърдим от негово име, задето е изтървано най-важното, най-силното и възпитателното. Получило се е повече една външна светлинна илюстрация на „Земя“.[10]

Подобни настроения обаче не можаха (пък и не можеха) да спрат количественото и качественото развитие на филмовите публикации на литературата. По-нататък всичко се разви против тях — заедно с появата и развитието на телевизията филмовата култура погълна (скромно и незабележимо) и други разкази на Елин Пелин, както и още много творби на други наши литературни класици. Освен това никой на времето не можеше да предвиди, че показан по телевизията в края на 1976 г., филмът „Земя“ ще преживее своя малък ренесанс сред една обновена многомилионна публика.

И така какво е — в последна сметка — значението на разглежданите три екранизации?

Преди всичко това значение не се изчерпва само като художествено значение. Както вече видяхме, от естетическа гледна точка разглежданите филми не разкриват големи перспективи — само екранизацията на повестта „Земя“ може в определени граници да претендира за свое самостоятелно място в развитието на българското кино. Но киното е съвременно, модерно средство за художествена публикация и неговото въздействие и ефект засягат чувствително културната ситуация дори и когато естетическото покритие от страна на филмовите произведения не удовлетворява. Такъв е случаят и с разглежданите екранизации. Те в същност представляват първото сериозно творческо стълкновение между два значителни клона на съвременната художествена култура. Днес, когато типичните за литературното изкуство образи и стереотипи почти неограничено се извеждат на бял свят не само от киното, но и от телевизията, актуализират се, предизвикват съвременни оценки и анализ, дискусии и нови културни тревоги (като повечето от тях бързо биват забравени), екранизациите по Елин Пелин съвсем точно се очертават като един от първите „подземни усилия“, които подготвиха днешната ситуация. В известен смисъл усвояването сега на литературата е невъзможно извън популярния опит и културната пропаганда, свързани с филмовите публикации. От друга страна пък, самият филм все повече и повече се храни от литературна суровина — както от актуални, така и от по-застояли или направо забравени творби. В резултат на всичко това „гледането“ не само че разширява, но и същевременно ограничава самото четене. Този процес у нас фактически започна — добре или зле — с екранизацията на романа „Под игото“ от Иван Вазов, а екранизациите по Елин Пелин представляват неговия втори, по-значителен като практика и по-проблемен като резултати период.

От всичко това творчеството на Елин Пелин не пострада ни най-малко. Напротив — то само спечели. Елин Пелин е между първите български автори, чието творчество бе въведено в контекста на киното и то излезе оттам по-популярно, по-интимно познато на милиони зрители, но същевременно и по-монолитно, дори — по-недостъпно. И това не е парадокс. Така, както

[10] Вечерни новини, 22 март 1957.

преди тези екранизации Елин Пелин изглеждаше като автор, който лесно може да стане плячка на киното, така след тяхното осъществяване стана ясно, че той в същност е много труднодостъпен за екранизаторите. Кинематографичността на неговото творчество се оказа реално, ала все пак чисто литературно качество, което не може автоматически да реши въпроса за филмовите преобразования. И затова през един дълъг период от време кинематографистите не намериха кураж отново и сериозно, амбициозно да се заемат с творчеството на големия български писател. Но този въпрос си има и своята съществена обективна страна — ситуацията в индустриална социалистическа България усложнява, комплицира мотивите, които биха ни подтикнали към ново кинематографично прочитане на някой значителен текст на Елин Пелин.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

„ТЕАТЪРЪТ“ НА ЕЛИН ПЕЛИН

ИВАН ТЕОФИЛОВ

„Сгушено в пазвите на западните разклонения на Средна гора, разположено амфитеатрално по няколко слаби възвишения, изложено на много слънце, селото радва очите на пътника още от далече и го примамва с планинските си хубости... Наскочило седемстотин метра над морското равнище, Байлово има въздух „со леб да го ручаш“

Елин Пелин

И именно в тази поетична география, която не може да се определи, без да не се поръси с шарената сол на шопското красноречие, Елин Пелин е живял и описал „простонародния театър“ на своите съселяни — онези неуморими шегобийци, които още от края на миналия век, вече осемдесет години, не слизат от подиума на читалищните и професионалните сцени. Това са те — вечните герои на шегата и нищетата, сред които като безпогрешни символни знаци стърчат на горублянския път карикатурните фигури на Пижо и Пендо — далечните изпитани потомци на тракийския старец Селен...

Самият Елин Пелин е сякаш щедро проникнат от артистичния дух на Дионисий: в неговата забележителна байловска хроника доминират толкова ярки сценични рефлексии, че неминуемо добиваме и зрително, и разговорно усещане за нея. Веднъж дълбоко драматично проникната, друг път съвсем по „кукленски“ разиграна — това не е ли панаирното въодушевление на оня прословут режисьор от романа на Текери, който „дърпа конците“ и рисува мизансцените на цяла галерия от типове и събития?

Още в началото на своя творчески път, заинтересуван от социалното положение на младата българска интелигенция, Елин Пелин публикува първите си разкази като „помощни материали“ за учителски вечеринки и увеселения с благотворителни цели. Така разказите му „Напаст божия“, „На оня свят“, „Душата на учителя“, както и стихотворенията му в проза от „Черни рози“ (печатани в редактираното от него сп. „Селска разговорка“ и в различните излизащи по онова време „законбожки“ и песнопойки — идиличните предшественици на бъдещите антологии) добиват своята широка популярност главно чрез сцената. Самият Елин Пелин е участвувал в подобни мероприятия. Ето едно негово описание:

„Коя година беше, не помня. Софийското учителско дружество по случай годишния си празник даваше литературна забава в салона на „Славянска беседа“. Бях близък на учителските среди, затова ме поканиха да участвувам в това утро с „моя творба“.

Салонът беше пълен, препълнен. Програмата бе подбрана. Участвуваха артисти, певци, цигулари. Прав от страна, чаках своя ред. . .“

Това, разбира се, е само един ангажимент. Ще следват и много други. Но самият Елин Пелин, автор, толкова близък до природата на театралното изкуство, никога не е бил обвързан с проблемите на театъра. Театърът никога не е представлявал за него лично поприще.

В една от поредните свои шеговити изповеди той казва за себе си, че не бил „системен, а случаен писател“, т. е. не се е стараел да програмира творчеството си, предварително да го набелязва, насочва и разпределя в отделните жанрове. Така както са правели Вазов и Йовков например — писатели, които съзнателно и упорито са търсели своя обем в литературата, внасяйки сериозен личен акцент в поезията, романа, разказа, пътеписа, есето, драмата. Всичко при Елин Пелин се е оформило в усетите, в чисто визуалното, душевно и природно приближаване и нагласа спрямо любимите му герои и събития. Той ги е познавал, бил е в постоянен и сърдечен допир с тях и достатъчно е било само да се „вмъкне под кожата им“, за да осъществи тяхната трайност.

Затова, четейки разказите му, неусетно ни се натрапва онова дяволито, свойско, сетивно изображение на неговите герои, тъй сродни с безгрижните изображения на древния сатир, които всеки миг могат да те изненадат с някой внезапен драстичен жест и някоя най-неочаквана хитроумна дума, намек или усмивка. При това, вместени сред вечните, неповторими картини на байловската природа, в оня неизменен декор от „бели къщички с гривосани покрая прозорчета“, през които се радва и гледа „един живописен, весел и зелен простор от поляни, долинки, ниви, напослани между шубракови синури като пъстри черги, малки кичести горички и едвам доловими живи петна на селца. . .“ Един безкраен театър без завеса, чиито необозрими размери се закрепват ту в малката случка, ту в живия поглед на нечие действуващо лице!

Така театърът по най-непринуден начин (и без засегнато честолюбие, че пряко не му принадлежи) „откри“ Елин Пелин за себе си. Но и самият Елин Пелин е „открил“ в себе си театъра. Навярно неговото чисто „сатирско“ въображение е продиктувало тези ярки театрални постройки на разказите му които почти без всякакви инсценировки добиват своето категорично и вълшебно достояние на сцената.

Да вземем за пример разказа „Задушница“. Нарисуван е декорът, начертани са мизансцените и героите пристъпват от едно към друго събитие, досущ като на сцена. Диалогът в пределите на разказа е дозиран точно спрямо нужната дозировка на едно кратко сценично произведение. Отбягват се само някои външни описания, но при една по-плътна интерпретация те също могат да намерят място в чувствителността и в контекста на сценичното действие и събитие.

Учудват ни драматичните обрати в този разказ, които проникновено и просто наподобяват естествените и вълнообразни приливи на живота, пръскат се в пъстрите междуметия на хумора и тъгата, за да осветят в един по-късен момент авторовото и в същото време житейското решение за съдбата на двамата герои, тъй необходими един за друг, тъй прелестно разчувствувани от павурчето с ракийката, тъй живи сред вечния покой на мъртъвците! И как жиз-

нено, въодушевено и окрилено прозвучават ритуалните думи в репликата на Станчо: „Бог да прости мъртви души, на живите пълни гуши!“

Безспорно това е драма на обстоятелствата. Житейските обстоятелства заставят Станчо и Стоилка да пренебрегнат другото, делничното обстоятелство, в което се намират — есенната печал на селското гробище по време на голямата задушница. Да забравят мяркащите се селяни с обредни подноси. Тоест да се освободят от тягостното благоприличие на обществените рамки, защото в тях вече се е запалила искрица живот. И мнението на тъщата за Стоилка не е предлог, който може да ги спре. И Станчо намира сили в себе си да признае лошотата на покойната Божана („Бог да я прости!“), за да подчертае предимството на живата Стоилка. Защото животът е напред — той може да не обещава блестящо бъдеще, но във всички случаи налага защита в тяхната безпределна самотност и нищета.

Силата на Елин Пелин тук не е само в решаването на големите философски задачи „смърт—живот“, „нещастие—щастие“, „самотност—взаимност“, но и в дълбокото и същностно вникване в един от вариантите на чисто българския живот, на чисто българския характер, осветен от виталните пориви на ежедневието, бита и обреда.

Драматургичната постройка на този разказ е напълно безупречна. Тя ни пленява със своята внимателна размереност, с постепенното разместване на пластовете живот, в простите и неподкупни постъпки на двамата герои. Нищо бързо не става тук, сякаш тази „частна“ драма никога няма да свърши. Проблясва в новите концы на надеждите и тутакси се омотава в общото, дрипаво кълбо на мъката им. И с каква внезапна, напираща сила идва развръзката! Точно когато най-малко я очакваш, тя нахлува с едно буйно и звучно афиширано настроение:

„С т а н ч о — Ти тия ги махни, не сме мома и ерген да се лъжем. Нашето цвете е прецъфтяло.

С т о и л к а — Може пак да разцъфти. . .

С т а н ч о — Така! Те, аз давам моята дума, па ти ако искаш —добре.

С т о и л к а — Е, ще искам, ами какво ще правя. Самичка мога ли? Ако не при тебе, при друг щеше да е.

С т а н ч о — Така си е! Ако искаш, още сега да идем при попа и да му кажем.“

И есенната печал на селското гробище се осенява от усмивките на тези бедни хорица, толкова са те облъхнати от живот!

„Задушница“ е преминала през много различни по своето тълкуване инсценировки. Запаметено е изпълнението на покойната з. а. Мара Пенкова в образа на Стоилка, както и много успешната студентска постановка на Ст. Станчев, сега режисьор на Варненския драматичен театър „Сава Огнянов“.

„Адвокат“ е другият често лансиран Елин Пелинов разказ в театъра. Неговата остра конфликтност и комедийна насоченост с тая внезапна метаморфоза на събитието, преминаваща от помпозната реч на адвоката към чистосърдечното признание на Митре Мариин (един може би чисто „чеховски модел“ на житеописание), внася особен респект в сценичното му претворяване.

Тук конфликтът е почти графичен. Той описва кръговата линия на следствието. Започва с подсъдимия и завършва с подсъдимия Митре Мариин. В центъра на събитието е адвокатът, който с гъстата пушилка на предварително подготвената си реч се мъчи да разсее и разруши тоя затворен кръг. Това е неговият монолог — един чудесен актьорски монолог! — изпъстрен с много

„нашенската“ риторика на старото буржоазно правосъдие, украсен с безумни „художествени“ приумици и стигащи до абсурдност излияния на професионалния параден език.

И най-сетне — Митре Мариин, който простодушно разказва истината за убийството на коня и с това сам решава съдбата си.

Преведен на „сценичен език“, този разказ добива абсолютна форма на кратко драматично произведение. Без да се нуждае от допълнителни хрумвания. Още в разказа се долавят неговите ярки театрални ракурси: привидната, уж човешка деликатност на делото в още по-привидната сериозност на заседателната зала и после неистовата тържественост на адвокатската реч.

Сериозни сценични присъствия имат и едни от най-ярките образци в Елин Пелиновото творчество — разказите „На оня свят“ и „Андрешко“.

Живото и ярко авторово въображение, заложено в тях (при това толкова негово!), осенява сцената с най-пречистените природни моменти в българския характер. Социалните мотиви на тези разкази с тяхната дълбоко човешка и сърдечна критика, с плътния житейски диалог, осеян от проблясъците на една безкрайна искреност — това не са ли възможности за един безукорен етичен театър?

И този дядо Матейко! И този Андрешко! Какво са те освен синонимите на онези скъпоценни залежи от доброта, човечност и справедливост, потулени в „подземните пластове“ на народната душа. Техният декор е небето и полето. Невидимият и видим свят на това вътрешно човешко пространство, в което неведомо и просто се извършват химическите процеси между най-крехките елементи в непокварената душевност на българина.

Виждал съм поставени и двата разказа на сцената. Напълно условно, без бароковите реквизити на небето и без битовата обстоятелственост на полето. С присъствието на искрящото злободневно слово на Елин Пелин. С магиката на неговия саркастичен смях. С храброто бедняшко самочувствие на дядо Матейко — този български Дон Кихот из вселенските пътища на достойнството! И с хитрото, но дълбоко честно равновесие на Андрешко!

Спомням си с каква всеотдайност и пределна любов работеше над постановката си на „Гераците“ рано починалият талантлив режисьор Методи Андонов. Как непрекъснато говореше за работата си! Някаква дълбоко синовна и светла любов го беше завладяла. Виждаше паметния бор в двора на Гераците, който от стълб на памтивековна чест и благородство се превръща в уродлив граничен знак на парцаливи страсти, семеен раздор и душевна разруха. Методи виждаше „своя театър“ в „Гераците“. И в постановката му личеше тоя мрачен блясък на озверените души, на осакатените нрави. И тоя рухнал като самия бор от секирата на озлоблението Герак... Имаше някакво рязко, напрегнато, язвително разточителство в тази постановка, не толкова в изявата на характерите, в подробността на събитията, колкото в автентичността на страстите. Нещо, което по-късно видяхме направено с покоряваща сила в неговия последен филм „Козият рог“.

Бяхме още студенти, когато Методи сподели с мен намерението си да постави „Гераците“. Срещаше затруднение в работата си над драматизацията поради оскъдния диалог в повестта. Попита ме дали бих се съгласил да „допиша“ репликовата част на онези места, където тя липсва. Почувствувах се смутен от предложението му, но въпреки това прочетох подробно повестта. Открих, че много често в авторската реч присъствуват мислите на героите, които звучат като вътрешни реплики. Подчертах навсякъде тези места. И след

това споделих „откритието“ си с Методи: „Ето ти репликите, обръщай ги в първо лице и всичко е наред!“ Методи буквално просия от радост; „Че то било пълно с реплики!“ — помня възклицанието му. След това дори се наложи известно съкращение в наводнения репликов материал. Но затова пък всичко, което звучеше от сцената, беше елинпелиновско, истинско, без случайни примеси.

Методи Андонов постави два пъти „Гераците“. Веднъж като държавен изпит във Висшето театрално училище и втори път като професионален режисьор в Бургаския драматичен театър „Адриана Будевска“. И тази постановка беше една от ярките му прояви.

Навярно повечето от конфликтите и събитията у Елин Пелин изглеждат външно остарели за съвременния българин. Всичките тези истории с бирници, кметове, попове и пр. — те наистина стоят в далечината на времето!

И въпреки всичко Елин Пелин се оказва постоянно търсен и постоянно присъствен. Защото неговото забележително слово съдържа рядката магична сила на превъплъщението. Неговите съждения за хората от народа, радостни или тъжни, носят неизменно знака на една умъдрена човечност.

Театърът винаги е оценявал тази концентрирана енергия на превъплъщението у Елин Пелин, съхранена от неговия ярък драматичен талант, който сякаш сам „изиграва“ безбройния и многопосочен живот на героите си. И после — тази задъхана колоритност на образите, характерите, словото!

Елинпелиновското слово! Тук са простонародните структури на речта с тяхното ритмично и образно обаяние. Изчистено и сигурно премерено. И вложеният в това слово обем на много и най-различни човешки състояния.

Елин Пелин обича „да слуша“ героите си. Обича техните „раздумки“ и жестове,т. е. обича техния непринудено поднесен „театър“. Държи те сами да ни се представят, сами да ни внушат причините на своето представяне.

Не зная дали този „прийом“ е лично предпочитание у Елин Пелин, но той изглежда като задължителен в творчеството му. Диалогът наистина взема широко участие в разказите му. Дори някои от тях („Изкушение“, „Андрешко“) започват с диалог. Навярно самият автор е усетил, че разговорният принцип е и много зрелищен принцип. Героите му стават по-близки като възприятие, болките и надеждите им стават по-достъпни. А това е и принципът на театъра.

Даже и Елин Пелин се е изкушил и е написал един от разказите си — „Пъдар“ — в чисто театрална форма. С обозначение на действуващите лица, с определяне на мястото на действието, с описание на декора, със строго разграфяване на репликите и ремарките. Какво е това — разказ или едноактна пиеса?

Елин Пелин не е само „открит“, но и дълбоко възприет от театъра. Неговото богато живописно слово винаги звучи обемно и въздействуващо от сцената. Затова дори непоказано, а разказано — то винаги намира топъл прием в театъра. Безбройни са рециталите на Елин Пелиновите разкази, между които диалозите и монолозите от „Пижо и Пендо“ като че ли вземат връх. Публиката ги обича и търси. Неоценим е вкусът на шарената сол на байловското красноречие! Ето например този пъстър шопски монолог „Ветарò“ — колко ли актьорски интерпретации има върху него? Но една от най-смешните и най-находчивите се пада на з. а. Досьо Досев. Това не е изпълнение, а моментална фотография на някогашния байловец. . .

И така — Елин Пелин не направи от театъра лично поприще, но затова пък театърът сам му го създаде. . .

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София . 19 8

ПРОЗАТА НА ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОРДАН ЙОВКОВ — ДВА ТИПА ХУДОЖЕСТВЕНА ПОСТРОЙКА

ЕНЧО МУТАФОВ

Като конструкция прозата на Елин Пелин и Йордан Йовков са кристално изчистени образци. По литературен път те доказват вибрациите на два „модела“ в историята на изкуството. Ако Елин Пелиновият е класически, за Йовковия може да се каже — по пътя на семплата корелация — неклассически. На друго място, където ме занимаваше огрубената схема на тези вибрации, нарекох „моделите“ съответно „паратактичен“ и „хипотактичен“.[1] Класическият модел е видов спрямо паратактичния. Той е негова най-характерна проява, която се среща неособено често в националните култури. За класик в даден художествен род са необходими твърде сложни културни условия и определен тип културно развитие. Тогава става ясно защо не е задължително върхът в една литература например да бъде и класик.

Тъй като искам да впиша литературния смисъл на едно дело в по-широк културен или в по-тесния от него художествен (с изкуствоведска материя) модел, това е възможно само ако този смисъл е видян като устойчива художествена конструкция, като типологическа схема. Работата на Искра Панова върху българския разказ предлага такива конструкции и изследване, като това е не само облагодетелствувано — то едва сега е възможно. В противен случай трябва да се изведат конструкциите (а това не става нито лесно, нито на малко страници, нито с какъв да е метод) и после да се навлезе в същинската цел.

1

Искра Панова предлага, от мен сумирани приблизително, шест принципа на художественост у Елин Пелин:

[1] Е. Мутафов. Принципи на художественото развитие и динамика на литературните жанрове. — Литературна мисъл, 1, 1977.

едносъбитийност. Наречена е още „едноактност на действието", „еднороден, едноструен повествователен поток"[2];

стремителност и праволинейност на действието;

няколкочасова, дори едночасова случка, взета в кулминация, когато нищо не може да спре развитието ѝ;

вид начало: направо със събитието, веднага с най-необходимите му компоненти, с момента, мястото, героя или героите, със загатнатата цел на действието и с основния лиричен тон (с. 13). Началото като първи силен тласък на разказа с амбиция да осигури праволинеен ход, бърз ритъм, прост и ясен строеж;

края на разказа като „ръководен градивен фактор" (с. 20), като завършек на едно финалостремително праволинейно действие, не като сумиране на една разказова общност;

примат на сюжета над героя.

За нашата тема ще допълним още нещо, което е много важно в поетиката на Елин Пелин:

еднотонност, еднотипност на всички детайли. То е отбелязано и у Панова, но е така акцентно изтълкувано, както е обратната тенденция у Йовков. Тези признаци са крайно характерни за разказвача Елин Пелин, особено за класическия художествен модел. В основата са на онова изграждане на творбата, в което детайлите са равностойни, не се съподчиняват в сложна йерархия. Ако си послужим със синтактическа езикова категория, те са в съчинителна връзка, не в подчинителна. Подчинителна е само общата връзка: между детайла и *една* основна идея, изразена в *едно* основно настроение, в една основна случка (сюжет). Казано е в началото на разказа:

„Селото Горно Ровинище е малко и грозно селце с ниски, олупени къщурки, неприветливи и неваросани, разхвърляни безразборно из разградените и боклукчиви дворища, из които по цял ден играят немирни и нечисти дечурлига. Една безименна и безводна река, която услужва само на пороите, простира през сред селото широко каменливо речище и прави картината още по-грозна и печална."

Свършено! Всички по-нататъшни пейзажни описания, сравнения, предметна действителност, всичко поема тона и звука на този веднъж ударен камертон:

„Лете, когато водата съвършено пресъхне и когато каменливият насип на речището се нажежи и побелее, това голо, без зеленина и почти без дървета село добива нерадостен вид. И старата черкова със зеленясалите керемиди, и ниската камбанария със смачкания покрив и изкривения дървен кръст на нея, и полусухата топола до тях, и жълтите лица на гушавите жени, и песъчливите сипеи из улиците навяват човеку тъга и го карат да бяга.

Това лято аз минах през него, може би двадесетия път през живота си, и то ми се стори грозно повече от всякога. Беше жътва. То пустееше. Затворените безлюдни къщи тъжно и глухо немееха. . ."

Внимание на това обръща Симеон Янев под обща формулировка — перифраза на наблюденията на Панова — „откриване хоризонт на действието". Композиционните детайли (конкретизиране на обстановката, на герои, характери, настроения) „изтеглят епизода по-нататък"[3] и докрая на повествс-

[2] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. 1967. 67 с. Нататък ще отбелязваме само страниците или инициала П. и страницата.

[3] С. Янев. Традиция и жанр. С., 1975. 90 с.

ването този хоризонт остава, макар и детайлизиран, със съществените си черти. Разбира се, изключения има, и то не малко, у Елин Пелин. Дължат се на ироничните настроения на автора, на някои комични обрати, туширащи мрачната обстановка. Но ние тук се занимаваме само с конструктивната същност, не с нейните подчертаващи я по свой начин изключения.

Някои наблюдения на С. Янев също са полезни за нашата работа. Неговият труд проследява движението в нашия разказ от фрагментарност към монолитност. Фрагментарността (при Каравелов, Влайков, М. Георгиев, Вазов) е наличие на фигура, която със своята идея (идеи) споява сюжета, пейзажите, отклоненията, публицистичните намеси. „Най-съществената отлика на това състояние — начинът на отражение на жизненото съдържание, т. е. представянето на картини, епизоди, подбрани и реализирани не по изискванията на целостта на ситуацията, времето, героя и мястото, а по режисура на автора в името на предварително поставената идея, едно отражение на жизнени фрагменти, а не на жизнени цялости — е много определено отразена в него. Композицията на този тип разказ — разполагането му в отделни фрагменти, нарочно обособени, визуално явни — е само следствие на начина на отражение на жизненото съдържание, което е намерило съответно и своята най-точна форма“ (с. 26).

„Фрагментното повествование — според Янев — има следните няколко по-важни определители:

разчлененост на разказа на ясно оформени епизоди, обединявани в съдържанието от идеята и героя;

присъствието в разказа на повествователя не като анонимен оценител на съдържанието, а като равноправен участник в действието;

идеята на разказа най-често не се извлича от сюжета, а, обратно, сюжетът се извлича и конструира според идеята;

стремежът към възможно по-пълно и по-детайлирано представяне на събитията не само с оглед значението им за героя, но с оглед хроникирането на историята. Историята се явява фон и рамка на протичащите действия на индивида. Оттук следва, общо взето, епичният тон на повествованието;

пълна зависимост на героя от автора;

съзнателно пропускане на епизоди, време, събития в стремежа към важното и съществото. Героят не се следи по петите, а се фиксира само в избрани моменти, които най-ярко внушават идеята;

съзнание у повествователя за необходимост от непрекъснат контакт с публиката“ (с. 33).

При Алеко Константинов и най-силно при Елин Пелин разказът добива друга организация, обратна на посочената. Монолитният разказ притежава следните признаци:

„изразена и доведена до максимум синтетичност на епизода и събитието. Последователност (най-често) в развоя на събитието. Движение на действието напред;

всевластност на сюжета над героя и пълно изчезване в повествованието на интродукциите и на авторските намеси въобще;

рязкото изтъкване на събитието в композиционната постройка и пълното й съобразяване с него;

предпочитание към характерния и съществен епизод;

често избягване на класическата композиционна схема в пространността на разказа;

яснота, строгост, краткост и на сюжета, и на композицията“ (с. 113).[4]

Първият и фактически основен наш извод от изведените конструкции е, че Елин Пелиновият разказ се вписва в паратактичния модел с *линейна перспектива*. А по-конкретно казано: със своето еднотипно перспективиране. Всички конструктивни признаци на неговата постройка говорят за перспектива, наречена от изкуствоведите *права*, и за гледна точка, която е *единна*. Трудността при пренос на особеностите на правата перспектива (единната гледна точка) върху особеностите на литературата се облекчават, като намерим общи опорни точки на това перспективиране и се съобразим със специфичните им особености в различните изкуства. Трудността идва от твърде законсервираното банално деление на изкуствата на временни и пространствени, което, макар сторено с известно основание, се оказа не съвсем вярно. Всяко художествено произведение е сплав от време и пространство. То е един хронотоп, който, независимо че е повлиян от различни акценти — от пространствен или темпорален организиращ принцип, — е сплав от време и пространство.[5]

И така започнахме с главната особеност в изкуствоведски план на Елин Пелиновия разказ. В статията няма да се придържаме към постоянна съпоставка Елин Пелин—Йовков. Паралели ще правим много често, но главният ще остане в основните изводи и в анализите. Фактически в първата половина акцентът ще падне върху Елин Пелин, във втората — върху Йовков в контраст и на фон с Елин Пелиновия разказов тип. Ще се опитам да покажа, че противоположностите (опозициите) в художествената конструкция на двата типа разказ не са друго освен снемане в много кратко време на два художествени модела, които в едно неускорено развитие в европейската култура не съществуват едновременно. Всеки от тях властвува в изкуството в един дълъг период, би могло да се каже — по време на цялостна културна епоха (от рода на античност, ренесанс, византийско изкуство, барок).

Тези два модела може да се очертаят според вида перспективиране. Досега във връзка с Елин Пелин думата бе само за права перспектива. После ще заговорим и за други видове перспектива. Но при всички случаи за нашата цел ще разполагаме с три опорни точки: *ракурс* (*гледна точка*), *съотношение*

---

[4] Тази идея за движението фрагментарност — монолитност е интересно литературоведско наблюдение. Базирано върху изводите и конструкциите на Искра Панова, то има приносна стойност за историята на нашия разказ. За съжаление втората половина на книгата на С. Янев чувствително отстъпва на първата, тъкмо защото набелязаните принципи не са издържани докрай. Тя се е превърнала в портрети на отделни разказвачи. Не се чувствува развитието на фрагментарния и монолитния разказ по-нататък. Според мене тези два типа триадически се синтезират в нов тип, чийто връх е Йовков, именно с хипотактичен художествен модел. За синтез може да се говори при Йовков. И. Панова и С. Янев допускат увлечението да назоват Елин Пелиновите разкази синтетични. Контрастът с предишния тип повествование още не ги прави синтетични. Двуединството на двата типа после се снема синтетично у Йовков. Този проблем няма да бъде пряк обект на моята работа, но косвено ще го доказваме. Тъй като настоящата работа е съпоставка на два вида разказ и вписването им в два общи художествени модела, ще се опитам да покажа поне крайния резултат на този синтез като друг модел, непознат нито на „фрагментния“, нито на „монолитния“.

[5] Срв. по този въпрос ефектните разработки на съветски изкуствоведи в Ритм, пространство и време в литературе и искусстве. Л., 1974, както и понятието „хронотоп“ у М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975, наблюденията на Д. Лихачов в много негови трудове и на семиотическо-структуралната школа в Тарту.

на част и цяло (*симетричност—несиметричност*), *последователност на възприятията* (*симултантност — несимултантност*).

Както бе подсказано, задачата ми не е чисто литературоведска. Желанието да впиша една литературна материя в общ художествен модел смесва литературоведските и изкуствоведските понятия. И трите опорни точки отвеждат към перспективизма, който ще бъде главната опора на вписването.

Вече направихме няколко отклонения и пояснения за целта и метода на тази работа. Ще направим още едно, последно отклонение, за да видим теоретически какви са възможните прояви на перспективизма в литературата и да изтъкнем някои от познатите на мен насоки на анализа в литературоведски трудове.

Поради големия обем на градивния материал на литературата—словото — езиковият перспективизъм съществува на много равнища на произведението:

лексическо равнище — различен начин на изговаряне от героя на собствени имена, названия, определения и характеристики (т. нар. полиономастика, полиетимология). Великолепен анализ на такова перспективиране има в известната студия на Лео Шпитцер върху „Дон Кихот“;[6]

синтактично-композиционно равнище — съвместяване или несъвместяване на синтактически планове, глаголни времена, позиция на изповядащия се лирически субект преди и сега във времето;[7]

четири плана на гледната точка (оценка, фразеология, пространствено-времеви характеристики, психология), изтъкнати като основа на композицията от Борис Успенский;[8]

на равнище на съзнание на героя, равностойност на гласовете и снемане на чуждите гласове в един — в труда на Бахтин за Достоевски.

Анализът на един частичен принцип на перспективиране се оказва валиден за цялата композиция, за цялостното световъзприемане на твореца. Това характеризира всички посочени трудове и въобще според мене състоянието на съвременната наука за различните изкуства. Стиловите наблюдения са видени като основа на поетика, като „погранично явление“, откъдето отлично се съзира формалното от едната страна и съдържателното от другата страна. В работата на Бахтин полифонията е снета като светогледна представа на Достоевски, която обема и ръководи неговите теми и идеи. В работата на Шпитцер се тръгва от един съвършено частен въпрос: колебаенето на имената и ред други названия, характеристики в различните герои (с „класическото“ противопоставяне на Дон Кихот и Санчо Панса), което обединява цялото многообразно езиково перспективиране, като извисява една свободна артистична личност (на автора), иронично настроена спрямо света. Това не е средновековното слово — „депозит, в който е заложена правдата за бога“, не е ренесансовото слово, което е „експанзията на живота“. То е „ядро на колебание, грешки, лудост — то е сънищата“ (цит. съч., с. 347). То е слово, иронично разколебано по свободната воля на артистичната личност. То не търпи еднозначното идентифициране и оценка на персонажите.

---

[6] L. Spitzer. Linguistic perspectivism in the „Don Quiyote“ (Цит. по K. Vossler i L. Spitzer. Studia stylistyczne. PIW. Warszawa, с. 328—379).

[7] Срв. блестящата статия на Ломинадзе върху дисонансните постройки на Лермонтов, дошли на фона на хармоничните постройки на Пушкин, в Теория литературных стилей. М., 1976.

[8] Б. Успенский. Поэтика композиции. Структура художественого текста и типология композиционной формы. М., 1970.

Ломинадзе си служи пряко с понятията на двете перспективи на изобразителното изкуство. Чрез едната разкрива сложното аспектиране на света у Лермонтов, съвместяване на няколко гледни точки и противоположни принципи във всички равнища на лирическата композиция. Анализира неговата поетика като „поэтика полусна-полуяви“ (с. 353), с характерното изпадане на общата представа от потока на времето, с размиване на неговата неумолима непрекъснатост. Ето два характерни примера за прилагане понятията на друго изкуство върху литературен текст: „Структурата на произведението нарушава и „нормалната“ логика на временните отношения. „Ангел“ е пример на литературно въплъщение на обратната пространствено-временна перспектива. Времето, в което се намира повествователят, познаващ равносметката на този живот. . . — такива са обективните признаци на хронологическата ос. Пребиваването на душата в „света на печал и сълзи“ трябва да се види от повествователя в неизмеримо по-едър план, отколкото нейното предсъществуване в обятията на ангела. Но в стихотворението е обратно: далечното и краткото (ангелският полет и пеене) е дадено крупно и подробно, като цяла картина, а близкото и дългото (целият земен живот на душата) е видено като в обърнат бинокъл“ (с. 349). За стихотворението „Първи януари“ Ломинадзе казва, че „твърдата предметност, чийто ракурс на изображение би позволил да се определят истинските координати на източника на осветление — на разказвача, практически отсъствува“ (с. 376).

2

След тези отклонения да продължим с конкретната ни тема.

Първата ни опорна точка бе ракурсът. Понятието не е приоритет само на изобразителното изкуство и киното. То осветлява изобщо *еднотипното (или разнотипното) виждане на света.*

Всички признаци на поетиката и жанра на Елин Пелин, изведени по-горе, говорят за еднотипно, еднотоново виждане. Говорят за една гледна точка, за един ракурс. Промяната при Елин Пелин е нежелателна. Полиритмията му е чужда, полифонията на гласовете — също. Ако зазвучат три камертона, от тях той не ще направи тризвучна мелодия, а три мелодии. Ако попадне на три сюжета, той няма да ги вплете; и да съществува възможност за това — ще ги разчлени, ще напише три разказа. Основното понятие на неговата поетика е едносъбитийността, едноактността на действието.

След известната истина за средновековното изкуство „колкото са изображенията, толкова са и гледните точки в нея“, може да повторим не без известен теоретически риск: колкото са сюжетите в един разказ, толкова са и ракурсите към героя. Теоретическият риск идва от това, че няколко последователно нанизани сюжета може и да не бъдат няколко ракурса. Те може да звучат като втория и третия план на една класическа картина (ренесансова например) — като продължение на линията на погледа ни в дълбочина, при оптическата измама за триизмерност на пространството. Многосюжетността пък още не е множественост на гледните точки на цялото, тя може да се окаже безкрайно далеч от хипотактична постройка. Ако механично ги приближим или приравним, трябва веднага да предпишем подобен модел у Каравелов и Влайков (във „фрагментния“ разказ), а това е сериозно теоретическо заблуждение.

Теоретическият риск отслабва напълно от останалите пет конструктивни признака. Черти като стремителност на действието и типово начало и завършек на разказа са сигурната последица на единната гледна точка, така силно вгнездена в едносъбитийното повествование, в еднородния, едноструйния повествователен поток. Единната гледна точка е сходна на стремителното движение с начало и завършек като градивни фактори. (Не казвам нарочно поражда, защото и тя се поражда от тях.)

Същото движение наблюдаваме в линейната перспектива (в ренесансовото, класицистическото и реалистическото изкуство на XIX в.) — движение, което предполага (и се предполага от) начало и край на въображаемата линия — началото е точката, от която гледаме (от която е гледал художникът), а краят е схождането на всички линии в една точка над хоризонта. А за това движение естествено е нужен наблюдаващ индивид (автор или възприемащ), едно субективно съзнание: както ще изтъкнем и после, това е характерното за правата перспектива *остранение*.[9] Подобно движение се изразява чрез смаляване на обемите и пропорциите по посока на една точка над хоризонта. Ренесансовата картина не търпи разсейване, правилата са строги и трябва да се спазват, още повече, че са въведени теоретически от такива авторитети като Алберти за архитектурата и живописта и Леонардо за живописта.

По скицирания начин се гради и традиционното повествование, наративно-сюжетното, особено едносъбитийното в разказа. То има задължителни правила от началото към края в една линия и в един тон. При Елин Пелин началото на разказа е много важно, *тъкмо защото е изключително важен финалът*. Той конструира разказът, той събира всички линии, той е последният акорд на едно настроение, на една идея. Неслучайно Елин Пелин многократно твърдял, че му е нужна преди всичко случка, на която знае финала, как ще завърши. Тогава всичко във въображението му е ясно, разказът е построен, видена е единната гледна точка, кулминацията и сходът, опъната е правата линия. . . За Йовков, обратно, достатъчни са само една дума, една мелодия, релеф на един характер или сюжет. Откъде ще тръгне, как ще го завърши, къде кулминират нещата — това е съвсем друг въпрос.

При това перспективиране много характеристики на човека и средата отпадат — привлича се само онова, което ще обслужи този тип постройка. Сигурно и друго е правело впечатление на разказвача в селото (откъсът, който цитирах по-горе), но тук и в целия разказ „Летен ден“ е привлечено само онова, което говори за грозотата и пустотата: друг детайл ще наруши единния тон (по-точно единия тон), ще наруши правата линия.

Обратният тип е разказът на Йовков. Него ще анализираме с понятията на другия художествен модел. Първо, Йовков има малко едносъбитийни разкази. Още по-малко са (или направо липсват) едноструйните разкази. Правата линия (линии) на неговата разказова картина не води в една точка, пък била тя кулминацията или завършекът на разказа. *Кулминацията и краят на разказа, кулминацията и обобщението на разказа невинаги съвпадат*. Една

---

[9] Както е известно, това е термин на В. Шкловский. Искусство как прием. Поэтика. — Сборник по теории поэтического языка, Пг, 1919, с. 106. Много успешно Успенский го пренася от една сфера на анализ в друга—именно за правата перспектива, в която чрез индивидуализиращото съзнание се отразява не обективната стойност на нещата, а тяхното обективно подобие. Правата перспектива е рисуване на това, което се вижда, а обратната — на това, което съществува като представа или се мисли за обекта. На този въпрос ще се върнем пак.

от причините, вероятно не главната, е полисюжетната структура на разказите му. Но полисюжетна, която не е осъществена на принципа на нанизване и обединяване на сюжетите чрез „диспечерската" функция на разказвача (както е у Вазов), а на принципа на хипотактичното изграждане, *на сложното съподчинение и взаимоотекване на композиционните съставки*.

Йовков е от първомайсторите на модерния разказ днес (имам пред вид не само българския) по ред признаци. Един от основните е *многофункционалността* на сюжетите, в основата на която лежи неочакваната функционалност на единия от сюжетите. Примерите са много, но шедьовър в това отношение е „През чумавото", може би най-загадъчната и най-сложна разказова постройка на Йовков. Неочакваната функционалност на единия сюжет води до това, че „писаният разказ се превръща в част от неписания" (П., с. 206). „Прочитайки знаменития финал на разказа, твърди Панова, ние съзнаваме в един и същи миг и двойствеността, и единството на разказа. "Двойствеността е в това, че когато чумата настъпва и вирлува, когато Тиха се шегува със старците, когато баща ѝ вдига тежка сватба в чумаво време (ренесансов мотив, който рязко се преобръща като функция у Йовков), у нея зрее любовта, зрее онзи жест в края на разказа, който е драмата на любовта и смъртта. Това зреене увлича втория сюжет, издига постепенно Величко като главен герой, но това ще узнаем едва накрая. Така „двете успоредни вериги от действия, явления, състояния *отекват* една в друга, *без да се обуславят* една от друга". „Голямата ситуация е една и за селото, и за влюбените, и вътре в нея нещата профилират по две сюжетни линии: селото разгъва явната драма, Тиха и Величко — подмолната" (с. 209—210).

Това композиционно явление — така характерно за хипотактичния модел, за двойствената гледна точка, за двойственото перспективиране! — Панова нарича „композиционен съсъд и взаимоотекване", „нещата се викат, без да се причиняват" и се взаимоогласят.

Елин Пелин естествено щеше да направи два разказа: два едноструйни потока с двама главни герои, с последователно наративно внушение на техните образи. При Йовков вторият сюжет се оглася от първия, едната перспектива се осмисля от другата. Това е разказ с изключителен характерен финал — всичко се изяснява там. Но и с този конструктивен признак разказът типово е чужд на който и да е от Елин Пелиновите. Двете линии се съединяват в една точка (жеста на Тиха), но едната предварително я няма, липсва в целия сюжет, едва се загатва (при друга композиция това загатване така и можеше да „потъне" в първия сюжет) и накрая мощно се озвучава, та става едва ли не главната.

Подобна постройка е изключително трудна, изисква рядко композиционно майсторство, сложна спойка на елементите. Това явление бих нарекъл „сюжет като функция на нещо, което е извън него или не е причинено от него". Среща се рядко в литературната практика. Като пример мога да посоча Флем Сноупс в „Селцето" на Фолкнер — героят, който почти изцяло отсъствува (със своя сюжет естествено) от романа, е негов главен герой: всичко, което се разиграва в романа, е негова функция, изведена в ефектния финал с безпощадното му „хайде". Подобно сложно взаимоотекване на функциите има и в шедьовъра на Андрич „Прокълнатият двор" с историята на Джем султан.

Вторият признак, според който може да определим дадена перспектива, паратактичен или хипотактичен модел в литературата, е последователността или непоследователността на възприятията, тяхната симултантност или несимултантност.

Свързана с наративността на повествованието, последователността не е единственият ѝ определящ признак. Наративността може да се допусне или даже качествено да се характеризира и от симултантно (непоследователно) възприятие. Колкото да е трудно, наглед невъзможно във „временни изкуства" като литературата и музиката, оказа се, че е възможно и определящо в големите майстори, особено на двадесети век.

Елин Пелин с основание се учудвал къде е центърът на Йовковия разказ. Той не може да си представи, че кулминацията му може да дойде доста преди финала, че финалът като последна степен в последователността на сюжета и възприятията не може да бъде конструктивна, градивна същност, че той може да бъде само сумиращ. При него е абсолютно невъзможно изречение от типа на: „Но когато тя се намери между двете стени от хора и дигна очи, тоя поглед, който познаваше всеки мъж и който сега беше още похубав, защото беше натежал от мъка, и тия тъмни вежди, и това бяло лице — от нея сякаш полъхна магия, която укротяваше и обвързваше" („Албена").

По думите на Панова изречение като това и респ. на него цялата композиция, е едно „омотано кълбо", синтаксисът му е „спънат", връзките са охлабени, почти непричинни (не само в сложното съставно изречение — а това е друг голям аспект на хипотактичността на равнище на синтаксис!), започва се някъде от средата, връщаме се пак назад или забягваме напред. Главната информация на изречението е накрая, субординирала всички негови съставки. Един важен семантичен мотив „когато тя се намери между двете стени от хора", така възлов за разказа, е внесен като допълнителна съставка, като обстоятелствено пояснение; погледът е силно акцентуван, виден е от гледище на „всеки мъж", с „натегнато" време („беше натежал от мъка") . . . Това изречение би било в крещящ дисонанс с поетиката на Елин Пелин. При всички случаи той ще го разчлени, ще избегне сложната му йерархичност, неговата субординативност; ще потърси симетрично хармоничното равновесие на възприятията, изразени последователно-наративно. Ще го построи по законите на координативността. Приблизително то би изглеждало така:

„Албена се намери между двете стени от хора и дигна очи. Всеки мъж познаваше погледа ѝ. Той сега беше още по-хубав, защото бе натежал от мъка. Погледът, тънките вежди, бялото лице сякаш полъхнаха магия, която укротява и обвързва."

Вместо сложните субординации, неравномерните, неравноделните интонации (нека напомним, че в музикознанието понятието „неравноделни, ирационални ритми" на Бела Барток произтича от българската народна музика), вместо съвместяване на временните ѝ съставки Елин Пелин би предпочел това разчленяване, плавно издигащата се и снижаващата се интонация.

Неговата единна гледна точка не позволява симултантното взаимоотекване на представите. Както в ренесансовата или класицистическата картина, съставките на пространството са разположени в онези пропорции, определени им от мястото на отдалечаване от нашата позиция: нашият поглед се плъзва последователно, обема фигура и предмет след фигура и предмет до избледняващото дъно на третия план на пространството.

4

Отношението „част—цяло“ е третата опорна точка на отграничението на двата модела и на вписването в тях на две литературни конструкции.

При Елин Пелин частта и цялото са съотнесени по законите на паратаксиса с неговата най-характерна изява класическия художествен тип в изкуството. Безсъмнено и тук частта е подчинена на цялото. И тук важи законът за художествеността изобщо, формулиран от Леви-Строс след откритието му от Шелинг:[10] „Художественото произведение се отличава по това, че познанието за цялото изпреварва познанието за частите.“[11] Това изпреварване нехарактерно за научното познание, е аналог на подчинителността. Но тази подчинителност има различни прояви, би могло да се каже даже противоположни. Тях нарекохме хипотактични и паратактични, може да се нарекат още субординативни и координативни. Тези понятия според мене са точни независимо от етимологическото противоречие на термина координативност с подчинителност и етимологическата тавтология на подчинителност и субординативност. Същото е с чуждиците-термини „хипотаксис“ и „паратаксис“.

За настоящата тема ще приведа някои от анализираните положения на паратактичния и хипотактичния модел. Паратаксисът изявява пределни възможности в класическия литературен етил, на който ще обърна внимание в края на тази работа. Частта при него е относително самостоятелна. Разчленена от цялото, тя не звучи загадъчно и неразбираемо, тя е едно завършено в себе си малко цяло. Отнася се към останалите съставки на цялата постройка със знак плюс в хоризонтала. В хипотактичната постройка частта е изцяло подчинена на цялото, без него тя не може да съществува. Макар по-характерно от паратактичната част да снема в себе си особеностите на цялото, тя не звучи като относително самостоятелно цяло. Разчлененатa от цялото, тя е една странна смесица от признаци. За разгадаване на елементарните ѝ дори функции трябва да се снемат всички признаци на постройката. Към останалите съставки тя се отнася със знак плюс във вертикала. В средновековното изкуство вертикалата е основен композиционен похват, в ренесансовото — хоризонталата.[12] Единният композиционен принцип изразява строгата подчинителност на елементите в божествения целеустрем на готиката, другият — координативността на хармоничната идеализация на физическото и духовното съвършенство. Хипотаксисът е несиметрично равновесие на художествената хармония (с неговата многоаспектност, множественост на гледни точки, липса на единен източник на осветление в живописта и на канонична симетрична мелодика в музиката, с вертикала, вътрешна гледна точка в икона и примитивно изображение, диагонал в барока, отвореност на композицията и издигане на един конструктивен признак като диктатурно наложен над всички останали в модерна). Паратаксисът е симетрично равновесие на художествената хармония (с неговата едноаспектност, остранение, хоризонтала, затвореност—завършеност на композицията).[13]

---

[10] Литературная теория немецкого романтизма, с. 283. М. 1, 1934 г.

[11] C. Levi-Stross. Mysł nieoświojona. Warszawa. c. 41.

[12] E. Gombrich. The Story of art. Phaidon, London. 1954.

[13] Съпоставката на двата модела, видени в двете епохи ренесанс и барок, се вижда детайлно чрез опозитивните двойки на Вьолфлин: H. Wölflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 5. Arflage. Hugo Bruckmann Verlag. München, 1921. В Л 1 аз се спирам повече на тези двойки.

Хармоничното членение на частите, тяхната относителна самостоятелност и завършеност в паратаксиса предлага на читателя (зрителя или слушателя) възможност да се съсредоточи в частта. Несамостоятелността и незавършеността на частта в хипотаксиса пречи на това съсредоточаване. Съсредоточени върху такава част, вниманието ни веднага се изплъзва върху други части, търси обяснение за необяснимото и загадъчното на изплъзващата се част. Така е и в изобразителното изкуство, където „най-лесно" може да се приеме цялото наведнъж: и тук важи опозицията на двата модела, даже по вибрациите им най-добре може да се установи тяхното типологическо отличие, характерно и за останалите изкуства. В паратактичния модел ние тръгваме по плановете последователно, бавно и внимателно съсредоточаваме вниманието си върху тях, преходите на възприятията са естествени и плавни. В автопортрет на Рафаело фигурата е изолирана от предметната среда, фонът не играе роля, интериорът също. Фигурата е хармонично разположена в центъра, без възбуждащи диагонали и бравурни мазки, лицето и очите са лъчезарно озарени от вътрешното прозрение и от радостите на живота.

В хипотаксиса вниманието се разсейва било поради диагоналите, които динамизират изображението, било поради липса на единен светлинен източник, било поради новото съотношение на фигура и пространство (в частност фон), нови функции на цвета и пр. В автопортрет на Рембранд възприемаме лицето не плавно и спокойно, не можем да останем само в гениалната психологическа изразителност на очите, бръчките и линиите на овала. Вниманието ни веднага се отнема от нагледа безпристрастния фон, тъмно загадъчен, едно дълбоко метафизично пространство, което държи в напрежение фигурата, сякаш за миг я е „изпуснал" и след миг ще я „прибере". Къде е тази фигура, в какво пространство се намира? А откъде идва осветлението? Сякаш източникът е поставен зад платното, не пада отгоре или отстрани, придава на изображението някакво вътрешно озарение на напрегнатата, психологическа вдълбочена личност. Та именно това странно осветление е дошло като един общ подчиняващ принцип: елементите на картината се субординират не само според смисловото натоварване, а и като несамостоятелни части, за които казахме, че предизвикват нашето неспокойствие, динамизират възприятията, карат ни трепетно да търсим смисъла им в едно усложнено цяло.

При Рембранд за разлика от Рафаело, тръгваме не по плановете, а по разгадаване на подчинителността.

Ако тази съпоставка в портретния живописен жанр може да се направи сравнително по-трудно, отлично може да се прокара във фигурната композиция. Например „Атинска школа" и „Нощна стража" (да продължим с двамата художници като характерни представители на ренесанс и барок). В едната поразява класическото равновесие на постройката, сведена до видима симетрия (независимо от многофигурността на композицията), дала разположение на философите и учените според тяхната известност и заслуги — в центъра на изображението са спорещите Платон и Аристотел. Въпреки „вътрешните диалози" в творбата вниманието ни постепенно се насочва от центъра встрани, от главните към второстепенните планове, подпомогнати и от симетризиращата архитектура. В „Нощна стража" е точно обратно. Осветлението не е единно, не се знае откъде идва, не се знае даже нощ ли е, ден ли е (названието на картината е дадено по-късно след чувствителното ѝ потъмняване). И тук то извира сякаш зад платното или озарява всяка нейна част по своему. Респективно на това е новият начин на портретуване (та и досега не може

да се разбере малката фигура в предния план момиченце ли е, принцеса ли е, болно дете ли е и какво изобщо прави там), на налагане на мазката на движението на четката. След негативен, но крайно добросъвестен и талантлив анализ на картината Фромантен говори за илюминаризъм в постройката.[14]

При Рембранд и изобщо в барока картината е сякаш „разлюляно дърво" (според метафората на Вьолфлин), което може да се приеме само като цяло, с изгубените точни контури и представи за всеки прецизно изписан детайл на ренесансовата творба.

Метафората „разлюляно дърво" е отличен визуален ориентир за особеностите на хипотактичната постройка, за възприемане на нейното цяло.

В литературата това съчетание „част—цяло" има също устойчиви типови признаци, които отлично може да се видят при Елин Пелин и Йовков. Паратактичната литературна постройка (особено в класически стил) средоточава вниманието ни върху отделния епизод. Наслаждаваме се на същото плавно, хармонично и последователно възприемане на частите. Пушкин никога няма да разсее вниманието ни от епизода на лирическото вълнение. Преносът в други временни и пространствени планове се осъществява с неизбежното за него „тогда", „когда". Той няма като Лермонтов да ни накара да се чувствуваме в спомена сега, което е равнозначно на разрушаване на временните преходи и връзки, на последователността на едно естествено човешко възприятие. Същият е Пушкин и в прозата: ведрина, естественост, кратки изречения, естествена композиция. Колко далеч е това от „Герой на нашето време", от няколкото перспективи на композицията, от разсредоточеното внимание върху един естествено протичащ епизод или новела.

Основните признаци у Елин Пелин: примат на сюжета над героя, едноструйният повествователен поток, началото и краят като градивни единици са все елементи, както видяхме, на координативността. Тя е още по-силно подчертана в онзи признак, който е анализиран от Панова и от много изследователи на писателя — едносъбитийността. Тя механично сякаш предполага относителна самостоятелност на частта, обособяването му въпреки плавните преходи като конструктивна единица. В разказа на Елин Пелин епизодите не са много, събитието е едно и то — по начин съвсем различен от Вазовия или Каравеловия — лесно се члени на епизоди (към тях ще притурим и пейзажа, който задава или подкрепя единния тон на повествованието).[15]

Йовковият разказ е така построен, че „максимално да се разсредоточи читателското внимание от отделния обект" (П., с. 226). Той е „система от картини-състояния с изпуснати действени преходи" (с. 301), „многостенна призма, която при всяко завъртане дава нови ракурси и връзки" (с. 281). Йовковият разказ *„расте наведнъж и нацяло* (подч. от Е. М. Сравни теоретическите ни размишления за възприемането на хипотактичната и паратактичната творба) — последователно и наведнъж, едновременно от всички страни" (с. 145). „И нека ни бъде позволено да смятаме неслучайна онази постоянна

---

[14] Й. Фромантен. Старите майстори. Белгия — Холандия. Превод от френски. С., 1973.

[15] Тук още веднъж ще наблегна на несъгласието си с Панова и особено с категоричния в това отношение Янев за синтетизъм в прозата на Елин Пелин. Отсъствието на единосъща и всевиждаща фигура, която подчинява всички разглеждани епизоди в пряк (понякога и публицистичен) вид на една предварително зададена идея, преливането на епизодите, скриването на автора — тези качества са още далеч от синтетизма в прозата.

грижа на Йовков за *цялото* и за целостността на разказа, проявявана в различни форми, както не е случайна и грижата на Елин Пелин за „края“ (с. 155). Йовков „разказва, имайки пред вид и вчера, и утре, и близкото, и далечното, и едно, и друго, и трето — разказва с оглед на една широка *съвкупност от момент и съставки*, обединени от него в едно цяло. . .“ (с. 154).

Елин Пелиновият разказ, както да го завъртиш, не дава нов ракурс, трябва да започнеш пак отначало, да почувствуваш началото, единната гледна точка, да се средоточиш върху последователно нанизаните епизоди. Дори на едно място Панова подхвърля, че разказът на Елин Пелин се приема „зрително“, т. е. с примат на едно сетиво.[16]

Йовковият разказ не може да се възприеме „зрително“. Тук се задействуват всички наши сетива, той е по термина на Маклуан „аудио-тактилна величина“, всяко от сетивата аспектира многостенната призма.

5

След като чрез трите опорни точки на перспективиране подчертахме главни особености на Елин Пелиновия художествен модел (с техния сход в права перспектива, единна гледна точка и остранение) и на контрастна основа видяхме някои черти на Йовковия художествен модел, следва да си зададем един въпрос: Ако при Елин Пелин думата е за права перспектива, при Йовков може би трябва да се говори за обратна перспектива?

Нужно е да направим пак едно теоретическо отклонение.

Контрастът права и обратна перспектива не може да се приложи пряко в литературата. В нейния хронотоп времето все пак е акцентният организиращ признак. Обичайният признак на обратната перспектива е разминаването на линиите от нашата гледна точка и обратното нарастване на фигурите според отдалечеността им. „Така наречената обратна перспектива, характерна както за древното, така и за средновековното изкуство, предполага, напротив, не външна, а вътрешна позиция на художника. Както е известно, типичен признак на обратната перспектива е съкращаването на размерите на изобразяемите предмети не според отдалечаването им от зрителя (както е при правата перспектива), а според приближаването към него: фигурите в дълбочината на картината се изобразяват по-големи, отколкото на предния план. Това явление може да се разбере в този смисъл, че съкращаването на размерите на изображенията в тази система е дадено не от нашата гледна точка (гледната точка на зрителя, който заема позиция, външна по отношение на картината, а с гледната точка на нашия визави — някакъв абстрактен вътрешен наблюдател, който мислено е поместен в дълбочината на картината.“[17]

---

[16] Вж. културоведско разглеждане на този проблем у M. McLuhan. The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic. А. Моль. Социодинамика культуры. Перевод с французского, М., 1973.

[17] В. Успенский. Цит. съч., с. 180. По проблемите на обратната перспектива срв. още Л. Жегин. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970: O. Wulf. Die umgekehrte Perspe tive und die Neidersicht. — Kunstwissenschaftliche Beiträge Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907. Към тях може да прибавим статията на G. Majorino. Linear perspective and practice in the work of Alberti. The Journal of aesthetics and art criticism, Summer. 1976, и интересната работа на Л. Мочалов. Обратная перспектива. Миф и версия реальности. — Советское искусствознание, 75, М., 1976. В нея авторът опонира на известните схва-

Примери на обратна перспектива има и в литературата, особено в поезията. Бе изтъкнат анализът на Ломинадзе: на права перспектива у Пушкин (светла хармония, последователност на представите, реално време, присъствуващо и в ретроспективните епизоди) и на обратна перспектива у Лермонтов (с нарушено нормативно време, с прекъснат хронологичен поток, със съвместяване на представи и с елементи на обратно пространствено перспективиране — вторият от цитираните примери). Но все пак примерите на право и обратно пространствено перспективиране в литературата имат малко случаен характер, не са определящи. Но е случаен — когато търсим директни (та, сих кадр, малко некоректни) в научно отношение аналоги с изобразителното изкуство.

Чрез тази статия искаме обаче да покажем и това, че аналогиите съще ствуват и тъкмо те дават основанията на общите художествени модели. След като директната аналогия насилва фактите, важен е проблемът, какъв подход да се приложи.

Смятам, че аналогиите стават съвсем реални, когато двете перспективи се приложат в литературното изображение чрез понятията на Успенский *външна и вътрешна гледна точка* (с. 280 и нататък на цит. съч.). Външната е основание на права перспектива като остранение. Вътрешната е основание на обратна перспектива, но и на други „смесени" перспективи, характерни за изкуството на нашия век: пренасящи художника в центъра на изображението, създаващи разнообразни ракурси, разкъсване на правите линии, на временната и пространствената последователност на изображаемото, в крайна сметка създаващи симултантност на представите.

Изкуството на двадесети век (включително литературата, разбира се) със своите по-вишени инвенции на синтезност е склонно да създаде някакъв нов вид перспектива, в която диалектически се снемат особености и на права, и на обратна перспектива с предимство на множествените гледни точки и на симултантността на представите.

Такъв вид перспектива създаде Сезан. Създаде я по гениален начин, с настойчивост, самотност на творческия процес и упоритост, които смайват и днес, а в края на миналия век имаха шокиращ ефект върху утвърдените вкусове. Именно това откритие предпостави оценката за Сезан като „патриарх" на модерното изкуство.

Един от „класическите" трудове върху неговото изкуство е безапелационен още в заглавието „Сезан и краят на научната перспектива"[18]. Фриц Новотни разкри много от „тъмните загадки" на великия френски провансалец, но блестящото откритие направи Лилиян Гери. В едно дълбоко изследване тя нарече Сезановата композиция *сфероидна*. Гери писа: „Виждането на пространството у Сезан. . . е сфероидно подвижно поле. Като че ли пространството се връща — това впечатление се създава от извивките на линиите, съставящи основата на композицията. Те се преплитат, създавайки няколко центъра, или се разминават като във ветрило, от което се ражда усещането за поклащане на пространството около централната ос на картината. . . Най-често движението възниква от светещата централна зона, която изтъква на-

---

щания за обратната перспектива, като я разглежда в по-сложно единство с правата перспектива, предпоставяне на правата перспектива в изкуството на кватрочентистите.

[18] F. Novotny. Cezanné und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Vienna, 1938.

пред средната част на картината, стеснявайки контурите и края на втората, тъмната част."[19]

Очевидно това е нов вид пространство, което назряваше с няколковековното развитие на новото изкуство от кватроченто насам.

Колкото и да е странен този паралел — за сходни композиционни принципи, по-точно за сходно перспективиране и организиране на художественото пространство и време можем да говорим и при Йордан Йовков. Но нека да излезем от сферата на изненадващата риторика и да потърсим точните научни доказателства, които, ако са истински, са по-артистични и от най-изписаните думи.

У Сезан семантично най-натоварени са не първият и третият план, а средният. Първият и третият план на пейзажа сякаш се надигат, нарушават симетричната плавност на възприятието от една гледна точка и врътлитат върху средата. Изведени са от своето равновесие и като от магнит са притеглени от центъра на картината или просто се разминават, но във всички случаи създават усещане за люлеене около една централна ос.

У Йовков началото и финалът на разказа не са главното. Разказът се „засуква" около един център, който (колкото да е парадоксално за „временните изкуства") не ни изглежда част от хронологично нагънато действие, а една ос, стабилна опора, около която всичко се завърта или разлюлява.

У Сезан: „Първият план обикновено рязко се съкращава, сякаш потъва надолу. Последният, отстъпил далеч към хоризонта, мощно го затваря, не оставяйки онези далечни пробиви, които така обичаше Пусен. А средният план става почти непропорционално дълбок, вместим, пространствено значим и разгърнат. И всички тези планове губят изкуствената хоризонталност, строгата „изправеност" („выпрямленость") на класицизма и Възраждането. Първият план сякаш изтича надолу и в дълбочина. Средният сякаш се огъва под собствената си тежест. . . или стиснат между другите два, се извива. Задният се натрупва с планини, избухва със закръглящи се обеми и като че ли се надига, струпва се върху средния план, мъчейки се да смачка неговото прекалено разстлало се пространство(...) Така може да се види ландшафт само от много голяма височина, от самолет (който по време на Сезан не съществуваше), откъдето е видна „кривизна повърхности" на нашата планета."[20]

У Йовков: „Случките са взети и разчленени, частите им — размесени с части от други случки, хронологията им е преобърната, акцентите им — преразпределени, а съответно и вниманието на читателя. Сякаш авторът е застанал на височина и рее поглед и назад, и напред, и встрани — *околовръст* във времето и пространството" (П., с. 154).

У Сезан композицията бе наречена великолепно сфероидна.

У Йовков все така великолепно композицията бе наречена кръгова.

Въпросът е все за съвместяване на планове, на ракурси, на епизоди и части в едно хипотактично изградено цяло.

Това именно внася сложното единство на статика и динамика. То разобличава уверено повърхностния поглед, който в Сезановата живопис вижда само статика на тежки масивни обеми и конструкции. Това е равновесие.

---

[19] L. G u e r r y. Cézanne et l'expression de l'espace. Paris, 1950 (цит.по В. П р о к о ф ь е в. Подвиг великого упрямца. — В: А. П е р ю ш о. Сезанн, ЖЗЛ. Молодая гвардия, 1966, с. 335—360).

[20] В. П р о к о ф ь е в. Цит. съч., с. 350—351.

което се стреми към неравновесие, статика, която всеки миг ще премине в динамика, могъщи дремещи сили на материята, които сякаш ще се взривят от обемите си и от могъщото си вътрешно напрежение.

А не е ли същото у Йовков? Тук не е така видимо напрежението между статика и динамика, липсват готовите за взрив вътрешни сили на нещата. Но въпреки това трябва ли да се доверяваме още на плиткото мнение за „кроткия свят“ на знаменития ни творец, за статиката и равновесието на неговите разкази? (Между другото в противоречие с проникновените си анализи същото твърди категорично и на много места и Панова.) Статиката и равновесието са присъщи на Йовковия разказ, *но не го характеризират само те.* Точно както не го характеризира и движението, и неустойчивостта на света му. (Обратна грешка, която може да се допусне в полемическо увлечение.) Характеризират го само *двете тенденции в единство*, като синтез. Този свят, който наглед е така застинал, вековечно застинал, е също толкова динамичен: едновременността на възприятията, изпуснатите преходи, „засуканото кълбо“ на композицията, съвместените планове — това е постройка, възможна единствено като сплав на динамика и статика без акценти на едното или другото. При Елин Пелин динамичността е характерна черта — *единствено характерна черта.* При Йовков, повтарям, характерна черта е само единството на противоположностите, както бе при великия самотник и чудак от Екс. Затова Йовков е най-синтезното явление в нашия разказ. В него фрагментът и монолитът на предишните етапи се синтезираха на съвсем ново равнище, в нова поетика, осъществила за първи път у нас хипотактичен модел в извънроманното литературно изображение.[21]

Но да продължим съпоставката.

„У Йовков събитийната кулминация не съвпада с психологическата и с идейно-художествената“ (П., с. 164). У Сезан те също не съвпадат. Видяхме, че пейзажните елементи на Сезановата композиция не се степенуват обратно на движението на погледа към дълбочината на пространството. Виден от втора гледна точка (много по-близка до него, отколкото е наблюдаващият), контурът на планината засилва ефектите на задния план, насочва го кинетично към средния план. Много точно е сравнението на Прокофиев на сфероидното Сезаново пространство с гигантска чаша, изпъкнал съд, в който движението образува пак сферични очертания. Изводът на Панова съдържа преки аналогии с казаното: „статичното вълнение (със своето contradictio in adjecto това понятие е сравнително по-близко до истината за Йовковото двуединство — Е. М.) на Йовковия разказ, в който вълната се удря о стените на съсъда, сякаш за да може с удвоена енергия да се върне назад и да заоре още по-дълбоко в себе си“ (с. 168).

Светът на всеки от двамата големи творци е свят, изграден *не както е виден, а както е премислен.* Йовков е „художник на видимия свят“ безспорно. Това значи преди всичко художник на предметния свят, на пластично-конкретните обеми на нещата. Вместо сравнение той обича асоциацията (взаимоотекването на едновременни представи). Вместо лиризъм той предпочита конкретното, точното назоваване на предметната среда — това дори е процес, проследен от Панова.

---

[21] Казвам извънроманно, защото считам, че романът е по начало жанрово една хипотактична постройка и тъкмо с това той заема така важно средищно място между литературата и другите изкуства, а след появата му в литературните жанрове настъпиха резки брожения и деструкции. Опит за доказване на тази идея направих в Л 1.

Същото е у Сезан. Същият процес, започнал от романтично, после импресионистично-лирично изображение в началото, само подсказващи могъществото на късния Сезан. Той предпочита обективните стойности на нещата — такива каквито са като същност (каквато е земята в своите сеизмографически особености според Прокофиев), като вътрешно свойство. Неслучайно една от авторитетните истории на модерното изкуство сочи като важен белег конструктивната обективност, заложена в Сезановата живопис.[22] Тази обективност не е натурността на нещата. Тя е свойството на обекта (естествено, както е видена от твореца), но с максимално присъщите му, имманентните черти. Тук се налага не само наблюдението (и индивидуалното „остранение" чрез субекта), а и изградената от житейска практика *представа* за света като предметност. В далечен условен паралел тези особености напомнят детското изображение, което вижда и рисува стената на къщата, но знае и рисува и невидимия интериор на същата къща, в едно и също време дадени.

Наслояването на оптическото възприятие и представата е сложната гледна точка, която „има за амбиция" да елиминира индивидуалното остранение. Затова Сезан обичал да твърди „Аз мисля с четка в ръка", „Трябва да се размишлява, очите не са достатъчни".[23] А към края на живота си той ще изкаже една знаменита фраза, така характерна, можем да кажем, изобщо за едно ново „усвояване" на действителността: „Аз не моделирам, аз модулирам."

Йовков също не е „наблюдател". Той разкрива *една дълго утаявана представа,* нещо наблюдавано, *но не в момента*, а от времето, когато бил учител в Добруджа. Той не иска да отиде в Жеравна (след напускане на родното село не е ходил изобщо там!) и сам да чуе и запише фолклорните сюжети, необходими му за „Старопланински легенди". Той иска да му ги изпратят, да стабилизира своята отколешна представа, която, чувствува вероятно, ще да е разколебана.

Ако подчиним анализа си на субективния вкус или, обратно — вкуса на проведения анализ, може да се увлечем и да отдадем предимство на Йовков пред Елин Пелин. Безспорно това е един модерен разказвач, много по-близък до съвременното човешко съзнание. С емоционален патос трябва да се каже, че Йовков е един от първомайсторите на разказа в света. Но това още не му дава предимство, подобно съждение не е исторично. По същия механичен начин трябва да отдадем предимство на Рембранд пред Леонардо или на Веласкес пред Рафаело. Това са просто *два типа художествена постройка, които вибрират в историята на изкуството като два модела и доминират съобразно повелите на общественото и индивидуалното съзнание на времето.* Една картина на Рембранд при тържеството на Рафаело в Рим би се приела скандално — тя е чужда на това време. А осемнадесети век в Англия отказваше да приеме Шекспир.

Повтарям тези азбучни истини, защото понякога те не изглеждат азбучни. Особено когато трябва да обясним странния контраст в единния литературен процес на двама почти съвременници. (Големият разказ на Йовков се появява двадесетина години след големия разказ на Елин Пелин, между „Ветрената мелница" и „През чумавото" разликата в годините е малка.) Казвам странен, защото думата не е за стилови различия, а за принадлежност към два противоположни художествени модела, които *никога в историята на*

[22] H. Read. A Concise History of Modern Paiting. London, 1948.
[23] Сезанн. Переписка, воспоминания современников. М., 1972.

изкуството не са съсъществували едновременно. (Може би само в преходни периоди, а тогава нито единият, нито другият властвува в своите чисти конструктивни решения: например проторенесансът не предлага още права перспектива, но не е и готика; същото е в края на шестнадесетия век с доминирането на маниеризма, който руши хармоничното хоризонтално построение на ренесанса, неговите перспективи, но още не предлага модели на хипотаксис — това реално започва да се осъществява от барока.)

Може да обясним този странен факт с ускореното развитие на нашата литература, чиято основна характеристика е *съсъществуването* на противоположни стилове и въобще художествени модели. В едно неускорено развитие тези модели изживяват естествено своя развой, кулминации и творческо изтощение. Примерът с Елин Пелин и Йордан Йовков е изключително показателен за особеностите на нашето литературно развитие, още повече, че техните художествени конструкции са предълно чисти и принадлежни безпогрешно към общи художествени модели на изкуството, които не съсъществуват.

6

Но нещо друго ми е малко трудно да асимилирам — *защо тъкмо ата класичност на Елин Пелиновия разказ.* Трудността да се асимилира нещо обяснимо още повече буди удивлението.

Имах възможност вече да нарека класическия литературен стил предел на паратактичната постройка. Заедно с ренесансовата живопис и скулптура той е най-характерният изразител на тази постройка. За понятието класически литературен стил и по-тясното понятие класик на една литература (литератури) е писано, общо взето, малко. На доверие се приема повърхностното и затова школско приравняване на класик с връх на една национална литература. Много от изследванията напоследък показват, че не всеки връх и в същност повечето от върховете не са класици на една литература.

Класическият литературен стил е определен художествен тип, който се появява сравнително рядко и за който са нужни *тясно определени* обществено-исторически и литературни условия. Привържениците на школската представа биха се възмутили дълбоко, ако кажем например, че Шекспир не е класик на английската литература, Достоевски и Толстой на руската, Йовков на българската.

А Елин Пелин?

Добро теоретическо осмисляне на проблема има в „Теория литературных стилей". Студиите са подчинени на основната идея класическият и некласическият литературен стил да се противопоставят по оста хармоничност — нехармоничност. Й. Подгаецкая в „К понятию „класический стиль" твърди, че творчеството на писателите-класици е едновременно завършване на период от историята на литературата и начало на ново нейно битие.[24] Панова също определя Елин Пелин като „класически завършен тип разказ". Подгаецкая привежда следните характеристики на класическия стил: хармония, единство на целите, простота и естественост, овладяване на всекидневното, проникване в очевидното, *тълкуване на противоречията, но хармонизирани с положителна форма* (това е характерната черта на класическия стил — Е.

[24] Теория литературных стилей. М., 1976, с. 45.

М.), дълбока социалност на творчеството. До сходни изводи стига и Ал. Михайлов в студия за немския класически стил и Д. Урнов за английския. Най-ярък изразител на класически стил в руската литература е Пушкин. Той завършва, както е известно, една голяма епоха на руската литература и от него започва друга голяма епоха, която кулминира в творчеството на Достоевски и Толстой. Класикът е водоразделно време. В него се сумират национални художествени черти, стигат своя предел и после постепенно изпадат в криза: *класикът предполага и кризата е една „естественост и хармоничност"* — това е другата, според мене най-характерна черта на този стил. Чрез него се извършва скок в едно литературно развитие, той подготвя базата му, кулминациите на битували особености — но самият той не осъществява този скок. Пушкин, Мицкевич, Молиер и Расин са дълбоко трансформационни явления в своите литератури, в тях един стил е изведен до върховната му естественост, дълбочина и простота — кризисът и скокът се извършва след тях.

Трудно е да наречем Елин Пелин „разделно време" в нашата литература. Но много от особеностите на класическия стил — не е нужно да ги повтаряме, те се подразбират, — са налице в неговата проза. И все пак класик в истинския смисъл на понятието може да го наречем много предпазливо. Причината е в спецификата на литературното ни развитие. В това развитие една дълбока черта на традицията не може спокойно да узрее, да кулминира в качество на норма, а именно кулминирането в качество на норма е третата според мене от важните особености на класическия стил. В ускореното развитие липсва самостоятелният период на равнище на стил. В него трудно се уравновесяват традиция и настояще до степен, в която ще узрее класическият идеал. Този идеал Томас Елиот нарече зрелост.[25] Зрелостта според прочутата и много спорна статия „Що е класик" (повтаряща едноименното заглавие на Сент Бьов) е „съвършенство на един стил", „всеобхватност на отражението". „Съвършеното класическо произведение трябва да бъде онова произведение, в което латентно екзистира, ако и да не е напълно разкрит, целият гений на един народ" (с. 168). Класическият стил в представите на авторитетния английски поет не изчерпва само една форма на своето време, той изчерпва изобщо езика на своето време. В него минало и настояще, традиция и нови черти се успокояват в единство. Най-оспореното мнение на Елиот е липсата на класически принцип в английската литература. Това в случая за нас не е важно, по-съществено е, че той определя Поуп като класик на английската литература при липса на класичен идеал. „Ясно е, че Поуп е трябвало да плати висока цена, за да осъществи класически качества — станало е за сметка на изключване на някаква по-голяма потенция на английския стих" (с. 161).

Струва си да се замислим над тази бележка. Не за да пренасяме пряко особености на английската литература върху нашата, а за да не прибързваме в стремежа си да определяме едно явление като класическо.

В нашата литература не се създава пушкинското или гьотевското време на зрелост, тя не издига свой творец като класически идеал и норма. Съвсем друг е въпросът, какви са заслугите на големите ни творци от рода на Вазов, Ботев, Елин Пелин, Йовков и пр. за развитието на националната ни литература. Въпросът е свързан с интересуващия ни проблем, но не го определя механично, както е школската представа за класик. У Елин Пелин е вид-

[25] T. E l i o t. Izabrani tekstovi. Beograd. 1963.

но, че узряват много от чертите на класическия литературен стил, че той чисто може да бъде вписан в класическия художествен модел на изкуството. Така поставен, проблемът е вече много сложен. Може би у Елин Пелин като класик на нашата литература не се изчерпва езикът на едно литературно време, а, обратно — *този език бе аспектиран* до неговата максимална простота и хармоничност, до *опростяване на дългите периоди и сложното изречение* (процес, започнат и доведен до високи резултати у Вазов). Много от чертите, които се изтъкват от съветските изследователи в споменатия теоретически труд, са дълбоко присъщи на Елин Пелин — и в сферата на формата, и в сферата на социалното отражение. Но повтарям, тук проблемът може само да бъде поставен (той не е и нашата главна тема), могат да се изтъкнат субективно видени насоки за неговото евентуално разработване. Разработката му би била много любопитна, в това съм сигурен. Защото творчеството на Елин Пелин ни насочва с очевидни свои признаци към понятието класик — но по-особено определено, съобразно със спецификата на нашето литературно развитие, като естествено се има пред вид не само развитието на новата ни литература от Възраждането, но изобщо много сложният комплекс на цялата ни традиция. Главното в това развитие са, то не може да се забрави и пренебрегне, *съществуващите още в зародиша си възможности за бързо зреене и все т ка бързо рушене на една норма.*

Така с по-емоционален тон тук може да изкажем своето удивление от явленията Елин Пелин и Йордан Йовков в българската литература. Първо, от възможността при така своеобразната специфика на литературното ни развитие да кристализират у единия някои твърде ясни черти на класически литературен стил; и, второ, че след това кристализиране бяха възможни открития от друг разред — тези на Йовков. Двата феномена Елин Пелин и Йордан Йовков се вписват точно в два художествени модела. Същевременно тяхното отношение доказва една рядко специфична черта на литературното развитие — преди още да узрее една литературна норма, тя се руши и върху нейната контрастна основа се изгражда съсъществуваща обратна норма.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София . 1978

ЕЛИН ПЕЛИН И ПРОБЛЕМИТЕ НА КОМИЧНОТО

ОГНЯН САПАРЕВ

„Хумористът, пародията, иронията са такива форми на смешното, които се коренят в светоотношението на човека и човечеството, които имат светогледен характер и затова могат да заемат в мирогледа фундаментално място."

Исак Паси[1]

Неслучайно изследователите избягват проблема за комичното в творчеството на Елин Пелин: анализът му предполага не просто констатиране на определени похвати от „номенклатурата" на смешното, а проникване в интимното светоотношение на писателя, творчески материализирано в художествената система на изобразения в творбите му свят съобразно с присъщите му принципи на „моделиране". Привидната „класическа яснота" на това творчество често е подвеждала критическите анализи, което доказват немалко изследвания до забележителния труд на Искра Панова „Майстори на разказа"[2] — най-дълбокото досега проникване в структурата на художествения свят на Елин Пелин.

Почти всеки изследовател е считал за необходимо (и с основание) да засегне (за съжаление мимоходом) и въпроса за хумора на Елин Пелин;по-обстойно внимание му отделят рядко. Приятно изключение правят две статии — на Иван Мешеков („Елин Пелин — ирония, жанр и стил", 1940)[3] и на Никола Георгиев („Превръщенията на нане Вуте", 1968)[4], както и няколко пасажа от книгата на Искра Панова, които проникновено анализират някои особености и прояви на комичното у писателя.

Както свидетелствуват съвременниците на Елин Пелин, това доказва и неговото литературно наследство, той явно не е обичал да теоретизира, осо-

[1] И. Паси. Смешното. С., 1972, с. 190.
[2] И. Панова. Вазов, Йовков, Елин Пелин. Майстори на разказа. С., 1967.
[3] Ив. Мешеков. Очерци, статии, рецензии. С., 1965.
[4] Н. Георгиев. Превръщенията на нане Вуте. — Септември, 1968, бр. 6.

бено пък по въпросите на комичното. Все пак има две изказвания, които любопитно рамкират разнообразните превъплъщения на комичното в неговото творчество.

„*Аз не съм хумурист, а само донякъде весел и повечко зъл.*“

Тук Елин Пелин очевидно набелязва двете основни модалности на комичното, лесно забележими в неговото творчество: жизнарадостния, жизнеутвърждаващ смях, съчетан с лиризъм и тъга, и злата ирония-сарказъм, отрицание на социалната и духовната мизерия.

„*За хумора нищо не мога да кажа. Аз го пиша сериозно, то излезе хумор.*“

Тук писателят по всяка вероятност има пред вид характерния за значителна част от своето творчество стремеж да не „прави“ хумор, а да отразява трезво-реалистично живота: хуморът се появява като логично следствие на този реализъм, доколкото присъствува в живота (и, разбира се, като „неочаквано“ следствие на специфичното светоотношение на Елин Пелин, на особеното устройство на очите, с които гледа живота).

Тези две противоречиви на пръв поглед изказвания очертават границите на комичното у Елин Пелин, където наред с жизнерадостния смях, анекдотичната шега, забавно-развлекателния шарж и остроумно-игровото подгавряне има тъжно-хумористична усмивка, подигравателна ирония, горчив сарказъм. . . Въпреки голямата пъстрота разказите на Елин Пелин могат да бъдат типологизирани — като не забравяме, че става дума за *относителни* разлики-модификации (комично-жанрови вариации) на единно светоотношение.

I. Произведения, в които доминира хумористичната установка (т. е. където Елин Пелин е „донякъде весел“)

а. Творби, съзнателно, целенасочено *направени* по игровата „технология“ на смеха, който определено доминира: анекдоти, хумористични истории, ловджийски закачки, шопски пародии. Тук има много незначителни и непретенциозни закачки, към които изследователите с основание се отнасят пренебрежително. Но тук са „шопските“ пародии, които са характерно физиономично явление в творчеството на Елин Пелин. Тук можем да включим някои от разказите на „Под манастирската лоза“, както и част от разказите на „Аз, ти, той“. Тази „експлицирана“ изява на хумора у Елин Пелин не трябва да се подценява: тя изразява жизнерадостния дух на веселие и забава, на шега и подигравка; тя плавно преминава в другата подгрупа.

б. Творби, в които хуморът е като че ли съпътствуващ „обективен ефект“ от реалистичното изображение на живота (от сюжета-случка), отколкото плод на изявени усилия в комична насока; където хуморът е не цялостна атмосфера, а струя, преплетена равноправно с лиризъм, драматизъм, трагизъм (т. е. „аз го пиша сериозно, то излезе хумор“): „Ветрената мелница“, „Косачи“, „Задушница“ и пр. Този тип „имплицитен“ хумор е характерен за повечето значителни разкази на зрелия Елин Пелин: на селянина Елин Пелин, влюбен в сиромасите, изпълнен със съчувствие към теглата им, без да бъде сляп за недостатъците им. Това дава основание на някои критици да го налагат като основен или даже единствен тип хумор у Елин Пелин.

Естествено двете подгрупи очертават само полюсите: повечето произведения „блуждаят“ помежду им.

II. Произведения, в които доминира иронично-сатиричната установка (където Елин Пелин е „повечко зъл“).

а. Хапливо-иронични, агресивно-изобличителни произведения, проникнати от игровата стихия на смеха (весела сатира): „Прошението на жители

те на с. Голяма Неволя до дяда Господа", „Култура и просвета", „Мила родна картинка", „Село Неволя", „Най-честните" и др.

б. Иронично-трагикомични, саркастично-издевателски произведения, в които смехът почти отсъствува, но има горчива подигравка със социалната и духовната мизерия: „В интерес на просветата", „Туберкулоза", „Нане Стоичковата вярба", „Бялката на нане Вуте", „Човекът, за когото всички се грижат" и пр. (Естествено и тук двете подгрупи очертават само полюсите, доминиращия тон). . . Сатирата на Елин Пелин е по-скоро горчиво-издевателска, отколкото мрачна: неговата ирония снема патоса, неутрализира трагизма — например в „На браздата" има повече трагизъм, отколкото във всичките му сатирични разкази, взети заедно. Стожерът на сатиричната установка на Елин Пелин е дълбоко селската омраза към държавата-мащеха и нейните галени чада, отвращението от казионната демагогия, търгашеският цинизъм и брутално партизанство; тази омраза е толкова по-силна, колкото по-вездесъщо и непреодолимо е социалното зло. И като противоядие срещу него остава свободният и подигравателен дух, който се бори със злото, като го *подценява* и *подиграва* — затова сатирата на Елин Пелин е по дух иронично-подигравателна.

Централен проблем на комичното у Елин Пелин е специфичното *светоотношение* (съзерцание, което се превръща в светоотношение). С други думи, с какви очи гледа живота този „езичник и скептик-реалист" (по думите на Иван Мешеков). Но понеже става дума за естетическо съзерцание-светоотношение, съществена страна на този проблем е въпросът, с какви очи Елин Пелин гледа (оценява) литературата и литературността.

По-правилно би било да започнем индуктивно: ако хуморът и сатирата на Елин Пелин израстват върху специфичното му светоотношение и световъзприемане, те се реализират художествено чрез (по законите на) неговата *повествователна поетика:* сюжетно-композиционните и стилово-езиковите особености на разказите му, сред които най-важно място заемат *случката* (ситуацията), *повествователят* (сказът), *диалогът*, *стилизацията* (травестирането), *лиризмът* (пейзажът).

Елин Пелин реализира своя хумор и сатира в реалистични (житейско-правдоподобни) форми. Единственият случай на гротескност е „Човекът, за когото всички се грижат" — и той неслучайно е по-скоро фейлетон. По-успешно писателят използува някои традиционни мотиви на алегоричната фолклорна фантастика (по-добре в „На оня свят" и не толкова в „Приключенията на един ангел в с. Цепилово" и „Душата на учителя"). Фантастичното в разказите от „Под манастирската лоза" също е традиционно-алегорично (притчово-апокрифно).

Както убедително доказва съпоставителният анализ на Искра Панова, разказът на Елин Пелин е построен върху сюжет-случка. Това обяснява защо комичното е най-често „скрито" в случката, „обективно" се съдържа в нея като реалистична „необходимост на обекта", което обаче никак не противоречи на факта, че писателят целенасочено подбира *именно* такава случка и я интерпретира *именно* по този начин. . . Това, че Елин Пелин обича да строи разказите си върху комична сама по себе си случка (анекдотична ситуация), съвсем не означава, че той не се стреми да създава комична ситуация: само че в повечето случаи (по-значителните разкази) я създава ненатрапчиво, откъдето на някои се струва, че я взема „наготово" от живота. Убедително доказа-

телство за комично-целенасочения подбор и композиция е интересът към изненадваща анекдотична развръзка или поанта (съответствие между структурата на разказа и механизмите на смешното): „Грешка“, „Пролетна измама“, „Адвокат“, „Гост“, „Сполучлив лов“ и пр.; иронично-нелепа поанта „увенчава“ и действията на нане Вуте. Развръзката (нерядко с характер на поанта) е характерна проява на композицията на Елин Пелиновия разказ, където краят е много важен и често именно развръзката „прави“ разказа.

Повествователят у Елин Пелин е обикновено скрит (повечето и по-значителните му разкази са написани в „обективно“ трето лице): той не се показва иззад „завесата“ в лирични или полемично-публицистични отстъпления. Но той не крие своето отношение, недвусмислено изразено в сравнения, епитети, преки характеристики. Известна част от произведенията му обаче са написани в *аз-повествование* (особено в „Аз, ти, той“). Във връзка с проблема за комичното особено интересно е аз-повествованието в неговите сказови стилизации. Някои не са комични: в първите си произведения неукрепналият автор прибягва до помощта на изпитания сказ на народния разказвач (например „Петко комитата“, 1896). По-късно—в „шопските“ си пародии (травести)— Елин Пелин вече съзнателно и целенасочено използува фолклорно (диалектно) стилизиран сказ, чиято езиково-културна и манталитетна приземеност и жизнерадостност иронизира казионно-приповдигнатото и литературно-възвишено светоотношение: „Герчо ще одумам. . . “ („Герчо“) или „Наше село — харно село. Два пъти се жътва жъне, по година гладни седим и пак кураж държим. Наше село — харно село: от две страни слънце грее, от четири месечина, най-ясната — мома Грозда“ („Нане Джурова Грозданка“).

По принцип колкото по-сатиричен е разказът, толкова по-явно и нескривано е присъствието на повествователя. Това е лесно обяснимо: първо — със засилената тенденциозна деформация на художествения свят в сатиричните произведения изобщо; второ — с характерната за повествователя на Елин Пелин несдържаност и ирониична подигравателност. Естествено тя се материализира чрез различни „технически похвати“ на смешното. Например сатиричното сходство на несъвместими обекти, нарушение на логическите норми:

„Та, искам да кажа, че инфлуенцата е най-незначителната, даже често пъти полезна беля. По нея идат по-остри и лоши бели: баба шарка, лошо гърло, суша, съдебен пристав, киша, бирник, градобитнина, акцизни и полицейски стражари, шугата по овцете, околийският началник по агитация, магарешка краста, един билюк фелдшери, гъсеници, скакалци и пр. и пр.“ („Прошението на жителите от с. Голяма Неволя до дяда Господа“).

Именно повествователят в най-голяма степен е носител-изразител на специфичното светоотношение на автора; сложността при „шопския“ сказ на Елин Пелин е в това, че самият диалектен аз-повествовател е иронизиран (самоиронизиран): би могло да се каже, че отношението на Елин Пелин към „неговите“ шопи е амбивалентно.

Съществен сюжетно-композиционен момент в разказите на Елин Пелин е относително големият дял на *диалога*. Затова и комичното много често се появява именно като *ефект на диалога* в разкази, които ситуационно са по-скоро тъжни или драматични. Например в „Андрешко“ диалогът е една непрекъсната словесна борба, при която младият каруцар остроумно отбива атаките на съдия-изпълнителя, превръщайки ги в рекушет-удар срещу него. Развръзката е само практически (и логически) завършек на словесния двубой, който я подготвя. . . В „Задушница“ именно диалогът носи тъжно-хуморис-

тичното утвърждаване на живота с неговите дребни, но необходими тегоби: смешен е и смотаният Станчо, който ту превъзнася покойната си жена, ту се оплаква от нея, и Стоилка, която се смее в шепа, за да не види големите ѝ зъби, пуска му фитили и съчувствено го утешава („Ти не си стар, току. . . Па не си и много грозен, макар че си сух и чер. . . "). Смешен е и техният „флирт" — смешен и тъжен. Елин Пелин няма друг разказ, в който смехът и плачът да са така неповторимо и органично преплетени: „Задушница" е един класически пример за „тъжен хумор"(„смях през сълзи").

Естествено диалогът често е смешен не сам по себе си, а поради контрапунктните взаимоотношения с обстановката (ситуацията). Диалогът на Станчо и Стоилка става и по-тъжен, и по-смешен именно от факта, че се води на гробищата по време на задушница — че сещайки се за мъртвите, живите се сещат за себе си. . . Вдъхновената филипика на Велин („Гост") срещу неправдата и възхвалата на почтеността и доверието стават смешни именно в съотношение с истината (той е избягал от затвора крадец) и със ситуацията (сутринта рано изчезва заедно с новите чешири на стопанина). Тук развръзката ни предлага двойна изненада — ако за едната сме донякъде подготвени, двете ни заварват неподготвени. . . Комичните похвати в диалога на Елин Пелин, както и специфично езиковият му хумор биха могли да бъдат обект на самостоятелно проучване (особено любопитни са сравненията).

Често героят на Елин Пелин е смешен още с името си: от една страна, шопско-екзотичните (нане Вуте, Геле, Пижо, Пендо); от друга, прякорите (Лисичката, Народния, Блажения); от трета, директно характеризиращите „значещи имена" бай Доверчинов, Зигзагов, Шкембаков. . . Разбира се, истински смешен героят става чрез постъпките си, изразяващи човешки слабости: сред тях на първо място — и комай най-извинителната — е слабостта към виното. Нечестивата сила на тази богоугодна течност е постоянен мотив в разказите на Елин Пелин. Но трябва да подчертаем—ако приложим класическото делене „комедия на ситуациите" и „комедия на характерите", разказите на Елин Пелин ще бъдат „комедия на ситуациите". Героят е подчинен на ситуацията, важен в него е не толкова характерът, а *комичният детайл в поведението* — предизвикан от някаква човешка слабост или грешка — несъответна на ситуацията, — който се изявява като ситуационно несъответствие. Например разказът „Изкушение". Слабостта на дядо поп към винцето прави несъмнено комична борбата му с дяволското изкушение (в шишето сякаш светят очите на лукавия); но нима разказът щеше да бъде хумористичен, ако дядо поп не се поддаваше на изкушението именно по време на молитва; ако именно пиянското вдъхновение не го беше накарало да държи проповед срещу „смукачите" („Любовта ви да къркате, всегда нине и присно и во веки веков, не е божа любов и не ви готви добро нещо зад гроба!"). Или ако Елин Пелин не беше монтирал реплики от грешен разговор с фрази от молитвата:

„— И като колко има в шишето, Тодоре, тъй. . . намеришки?. . . Мм. . . м-мм-м. Господу помолим-ся-я-я!

— Гос-по-ди, по-ми-лууй!. . . Слаба работа, отче, колкото да си оплакне човек устата. . . Нещо кило и половина може да има."

Баналните женски упреци и мъжки оправдания, както и вълнуващият „шум на общепризнатите и извехтели от употребление семейни целувки" в „Грешка" предизвикват усмивка, но нима разказът щеше да бъде хумористичен без „фаталната" развръзка-поанта, която комедийно разголва брачната

унификация: пристигналият в тъмното любящ съпруг на госпожа Дена на сутринта за обща изненада се оказва съпругът на нейната вярна приятелка госпожа Савка. . .

Специално внимание заслужава връзката на хумора и лиризма. Както аналитично доказва Искра Панова, в разказите на Елин Пелин носител-изразител на лиричното чувство е *пейзажът:* и ако събитието е гръбнакът на разказа, той не може да бъде разбран само чрез събитието; необходимо е да проникнем в „душата" на събитието, а ключът за нея най-често е скрит в пейзажа. . . Именно лиризмът поставя основната трудност при анализа на Елин Пелиновия хумор; именно благодарение на лиризма редица произведения на Елин Пелин от анекдоти се превръщат в разкази (т. е. постигат по-висока степен на обобщение, създават художествен образ-внушение). Лиризмът не само смекчава смеха на Елин Пелин, но му и придава дълбочина: там, където авторът е „само" хуморист, където се стреми да прави „чист" хумор, той нерядко е значително по-плосък и банален именно като хуморист.

Връзката на хумора и лиризма у Елин Пелин бе вярно посочена от Искра Панова, която остроумно разкри опасността от огрубено-фабулно и примитивно-идейно тълкуване на редица разкази (като „Пролетна измама" например), когато се „чуе" какво говори пейзажът, когато разказът не се възприеме „в *цялото* му идейно-лирическо звучене".[5]

Този проблем е по-важен за разбирането на хумористичните произведения, отколкото на сатиричните, които са по-директни в своята тенденциозна организация: в тях неслучайно липсва по-разгърнатият пейзаж, който би внесъл обективност и смекчаващ лиризъм. Но особено важен е той за интерпретацията на онези разкази, в които лиризмът е събирателен емоционален израз (фокус) на виталност, чувственост, утвърждаване на природно-човешкото. В „Косачи" Лазо е смешен със своята зле прикрита болезнена ревност, в огъня на която наливат масло приказките на Благолаж и задявките на другарите му. Но нима цялата природа („чудна лятна нощ, прохладна и свежа"), цялата трептяща лирична атмосфера на разказа не пее задъхано за любов, за несподелени желания, за спотаени страсти?. . . На този „фон" ревността и бягството на Лазо прозвучават по-скоро трогателно.

Лиризмът дава „второ дъно" на разкази като „Косачи", „Пролетна измама", „Една обиколка на св. Георги", „Задушница" и пр., задълбочавайки характерната за хумористичната установка рефлективност и философска снизходителност (трактовката на човешките несъвършенства като нещо, с което трябва да се примиряваме като с „относително зло", неизбежно присъщо на човешката природа като такава). По този начин — на пръв поглед парадоксално — лиризмът не само не „неутрализира" хумора, а го задълбочава и обогатява. Затова — никак не случайно и съвсем не поради липса на талант — „чисто" хумористичните смешки на Елин Пелин не разсмиват чак толкова; неговата „комична технология" не е достатъчно изчистена от описателността, а тази описателност не вреди на хумора само когато е лирична. . . Една лаконична характеристика на хумористичната установка към човешката природа е разговорът в „Чорба от греховете на отец Никодим":

„— Какво нещо е човек?

— Черно зърно — отговорих аз.

— И черно, и бяло — усмихна се отец Сисой."

---

[5] И. Панова. Майстори на разказа, с. 95—96.

Почти целият цикъл „Под манастирската лоза“ е проникнат от този мъдро-езически, по-весел или по-тъжен, но винаги антидогматичен хумор. Сред тези разкази-притчи може би най-интересен е „Жената със златния косъм“ — оригинален опит за съвременна весело-тъжна притча: за смешната човешка суета, но и за благородната сила на лъжата, която внася тръпката на красивата илюзия в сивия делник и на свой ред е иронизирана от резултата — женитбата на заклетия ерген.

В своята оригинална и проникновена статия „Елин Пелин — ирония, жанр и стил“ Иван Мешеков убедително развива идеята за „иронията като основно творческо светоусещане у Елин Пелин“. . . „неговата ирония е преди всичко дълбоко светоусещане, един определен от натурата му, времето и средата му мироглед-скептицизъм и писимизъм“.[6]

Иван Мешеков абсолютизира някои по-късни произведения на писателя — разказите и фейлетоните от „Аз, ти, той“ — с което малко стеснява диапазона на комичното у Елин Пелин, надценявайки мястото и значението на иронията (която при това тълкува доста свободно). Много точно обаче свързва тази ирония с националната ни психология (днес бихме казали — с регионален аспект на народопсихологията), с „реалистичната езическа мъдрост и скептицизмът“ като национално духовно наследство у Елин Пелин, което му влияе по-силно от книгите, литературата, културата. Проницателно е наблюдението за двете главни струи — „индивидуалната ирония-смях и простонародната тъга и жалост“, за горчивината на спомена за селската сиромашия, която ражда трагическата и поетическата ирония, социалната тъга у скептика Елин Пелин. Мешеков се предоверява на един (наистина удобен и откровен) пасаж от разказа „Занаят“ за вездесъщата ирония, идентифицирайки позицията на писателя с нея.(„Само едно беше останало в тая мисъл естествено, живо, свойствено на вечния българин: иронията, неуловимата ирония над себе си и над всичко в света.“) Но при всичките си увлечения и непълноти — и съответно възражения, които можем да отправим към Мешеков — това е най-сериозната лаконична характеристика на светоотношението на Елин Пелин в нашето критическо наследство — особено важна при разглеждане на някои форми на комичното като проява на светоотношението на писателя; тази статия е запазила актуалността си с критическото проникновение на един голям, недостатъчно оценен и до днес критик-марксист от 30-те и 40-те години.

Трябва да подчертаем, че иронията у Елин Пелин е по-скоро съществена страна на светоотношението, отколкото литературна техника. В точния смисъл на думата (като „ругатня под формата на похвала“) иронията се използува сравнително рядко: „Мила родна картинка“, „Култура и просвета“, „В интерес на просветата“, „Прошение на жителите от с. Голяма Неволя до дяда Господа“, „Село Неволя“. Иронията на Елин Пелин има по правило подигравателен оттенък, тя е откровено агресивна, а не интелектуално-игрова (светославминковска) ирония: недостатъчно сдържана в своята „хитра привидност“ (Исак Паси), тя клони към сарказма и подигравката като по-директно отрицание. Характерен пример за това, как Елин Пелин не издържа на дисциплината, която иронията изисква, е „Прошението. . . “ Сатиричната ирония у Елин Пелин се ражда от болезнения конфликт между богатите мечти и сиромашката действителност, между буржоазно-държавната демагогия и

[6] Ив. Мешеков. Очерци, статии, рецензии, с. 242.

реалното народно тегло. Тя е израз на скептичната социална трезвост на селянина Елин Пелин. . .

Според Искра Панова една от основните предпоставки на Елин Пелиновия хумор е тази, че — за разлика от Йовков — може да бъде едновременно и вън, и вътре в своя обект. . . „Елин Пелин може да се шегува, да се смее и изобличава, защото е вътрешно свободен по отношение на обекта си. А е свободен, защото *знае* и е убеден в знанието си. Той не търси преднамерено критичната дистанция — тя си е вътре в него, в устройството на художническото му око, в отношението му към света.“[7]

Това наблюдение е много точно. Вътрешната свобода и знанието са необходимо условие, но са недостатъчни като обяснение.

Хуморът у Елин Пелин е свързан по правило с „чисто“ човешките слабости; щом стане дума за социални недостатъци (или за човешки недостатъци, изразяващи социалните), това е сигурен знак, че навлизаме в територията на сатирата. Слабостта към виното е човешка слабост, тя може да придобие някаква, макар и умерена изобличителност само покрай социалния статут на носителя ѝ (поп, калугер). Наглата демагогия и безскрупулност на *кмета* Стамен („В интерес на просветата“) обаче е израз на социалното хищничество и цинизъм на буржоазния властник. . . В това отношение е любопитен разказът „Мичето“ — хумористично-сатиричен „прототип“ на „Не съм от тях“ на Чудомир. Както „доброжелателката“, която е в същност злостна клюкарка, така и любящата майка, която защищава своята „всестранно развита“ дъщеря, са смешни. Но зад махленската кавга надничат нравствените принципи на буржоазното общество (лицемерие, приспособенчество, цинизъм), към които Елин Пелин вече не може да се отнесе хумористично, а иронично-сатирично. По-специален случай са „Нане Стоичковата върба“ и „Бялката на нане Вуте“.

Каква е динамиката на хумористично-иронично-сатиричната установка на Елин Пелин?

В първите му разкази няма нито хумор, нито сатира — авторът е съвсем „вътре“ в нещата, липсва необходимата дистанция. В зрелия му творчески период определено доминира хумористичната установка, макар да не са редки и сатиричните случаи — очевидно имаме гъвкава критическа нагласа, способност за бърза смяна на дистанцията. Около войните настъпва забележим упадък. По-късно („Аз, ти, той“) започва да доминира иронично-сатиричната установка, критичната дистанция се е засилила, Елин Пелин все повече гледа „отвън“.

Установката, за която става дума, предполага йерархия на ценностите, които се защищават или отхвърлят. Един бегъл анализ на „Под манастирската лоза“ би показал, че Елин Пелин е за активното човеколюбие (и затова — против монашеското бягство от живота); той е за виталността, жизнелюбието, любовта и любовните радости, природосъобразното (и затова е срещу противоприродните църковни табу, затова се отнася с хумористично съчувствие към винолюбието и женолюбието); той е за онази илюзия, която приближава човека към човешкото, а не го деформира. Затова тези „божи“ разкази са в същност езически.

---

[7] И. Панова. Майстори на разказа, с. 184.

Тези принципи на активност, виталност, антидогматичност ще открием и в по-ранните му разкази — особено в „учителските“: те ще ни улеснят например в разбирането на разказа „Кал“ — едно тъжно-хумористично произведение, което лесно може да бъде интерпретирано в драматично-сантиментален план. Учителят Нонин от „Кал“ не е драматичен герой — той е комично жалък, немощен, размекнат и страхлив, самоутешително фантазиращ как би могъл да убие или открадне изпод венчилото своята практична възлюбена, която в момента се омъжва за още по-практичен глупак с парици. Такива качества у своите мъже-герои Елин Пелин не прощава. Но присъствието на гъстата, лепкава, непроходима и бездънна селска кал (твърде директен символ — и много характерен мотив в изображението у Елин Пелин) — елемент, синонимен на човешкото обкръжение около героя (дебелака директор и глупаво-кокетните грозни учителки), разширява проблемния кръг — от надсмиване над героя към осъждане на средата, от човешката слабост към нравствено-социалната безнадеждност. Взет сам по себе си (което ще рече — по отношение на представата ни за нормална човешка личност), Нонин е смешен и жалък; съпоставен обаче с обкръжението, той веднага се извисява — в сравнение с пошлите си колеги неговите страдания са все пак духовни и затова почти трагични. Тази двуизмерност (двусъотносимост) на героя го прави донякъде трагикомичен. . . Трагичният момент се засилва в разказа „Лаборатория“: горчивата ирония на съдбата, която се проявява чрез историята на главния герой — непрактичен, неприспособен, неактивен, — е в същност насочена през него към мизерията и безпросветната действителност. Но тъкмо тази ирония не позволява на героя да бъде докрай трагичен — като Боне Крайненеца или Лазаринка от „Закъснялата нива“. Между двата разказа бихме могли да поставим разказа „Сълза Младенова“, който сюжетно-ситуационно е по-близо до „Кал“, но по тон се приближава към „Лаборатория; също и „Туберкулоза“, „Непосветена“. (Елин Пелин по принцип се отнася с повече любов и съчувствие към жените-героини.)

Несъответствието между идеализираните представи за селото и селянина (както и светлите надежди, наивните илюзии) и суровата реалност (дивотия, невежество, корупция, партизанлък) е централен проблем на хумористично-сатиричния цикъл „Аз, ти, той“, където Елин Пелин гледа на селото вече и от *градска* дистанция. Едва ли по-рано той би употребил подобни сравнения и определения: „вечният шоп, който ме кара с каручката, е безучастен като кобилите си“. Или: „един млад селянин с извехтели дрешки, с изгоряло и гладно лице като на роб“ („Мила родна картинка“). „Аз, ти, той“ е събрал характерни „направени“ хумористични и подигравателно-сатирични (весели и горчиви) творби. Характерен за тази установка е именно „Мила родна картинка“. Фейлетонна гавра с несъответствието между наивните представи за народа и лукавата шопска природа е малко по-късният „Лице с лице пред действителността“. Там възторженият пенсионер бай Костув — „отличен българин, патриот и обожател на народа, на простия народ — широките маси“, повярвал в превъзпитанието и духовното израстване на „простите люде“, се сепва от срещата „лице с лице“ с действителността, представена от сиромаха Иванчо: дяволитият шоп си е направил (по задължение) отходно място за чудо и приказ, но пак си ходи навън, зад него, защото „имаме свине, они чистят. Па и мен ако не ме духне малко ветро у работата, не ми е приятно“. . . Контрастът дискредитира и двете крайности, над които писателят се смее, „снемайки“ ги в иронично напрежение.

И така в основата на Елин Пелиновото светоотношение стоят спонтанната социална критичност, трезвият скептицизъм, желанието за приземяване на нещата, бягството от крайностите на идеализацията и демонизацията. Прав е Иван Мешеков, че „смехът, иронията и скептицизмът лекуват Елин Пелин — и читателя му — не само от черногледство, но и от светогледство, не само от отчаяние, но и от утопии и химери — религиозни, обществени, културни. . .“[8] Ако отношението на Елин Пелин към кмета Стамен („В интерес на просветата“) е саркастично, отношението към наивната баба Лалка е не само съчувствено, но и иронично-подигравателно. Разказът предлага интересна комична градация чрез смяна на гледната точка на повествователя. Отначало (докато действието се развива „зад кулисите“) повествователят привидно приема гледната точка на баба Лалка, която се запознава с кмета на с. Забутан дол. („Пък той излезе един добър, един отворен и весел човек, да ти е драго да приказваш с него.“) Но още името на селото сигнализира ироничното отношение на повествователя, което все повече се засилва с появата на кмета на „авансцената“. Сега вече всичко е изобразено от гледна точка на повествователя, който не крие своето отношение: то еволюира от подигравателна ирония към директен сарказъм. На това отношение съответствува изображението на кмета. В началото на разговора: „Стамен навел червендалестото си лице, мълчи, слуша и току тегли мустаците. От дъха му в стаичката мирише на ракия.“ И накрая, след циничния търгашески разговор, когато се появява „като ангел небесен хубавото Оленце“: „Изпъкналите му очи се отправиха към нея с вълчи поглед и по мазното му лице преминаха розови облаци. . . “

Елин Пелин обича безкрайно сиромасите — и все пак се отличава от мнозина наши критически реалисти, които не забелязваха или не искаха да забележат, че мизерията и дивотията също деформират човека, че простият народ не е само извор на „исконни добродетели“. Едни от най-хубавите разкази на Елин Пелин — „Нане Стоичковата върба“ (1912) и „Бялката на нане Вуте“ (1933) ни уверяват в това чрез трагикомичните парадоксални реакции на деформирания от простотия и проклетия сиромах. Тези два аналогични разказа също доказват еволюцията на критичната дистанция. В „Нане Стоичковата върба“ описанието на чудната върба с дванайсет щъркови гнезда, която придава празнично радостен вид на сиромашкия двор, създава онази „лирична красота“, която ще бъде унищожена от твърдоглавия и проклет нане Стоичко. („Душата му от нищо се не разклаща и леността му го е направила спокоен като добиче и равнодушен като камък към радостите и скърбите на околния свят.“) Затова разказът в известен смисъл е трагикомичен, макар реакцията на нане Стоичко да е абсурдна (именно абсурдна, както подчертава Н. Георгиев). Обстановката в „Бялката на нане Вуте“ е по-делово описана, тя не е контрапункт спрямо действията на нане Вуте; а когато той кара сина си да полее с газ котката, „жестоко детско любопитство озари с дива усмивка лицето на Тото“. Тук абсурдът не е „стоплен“ от трагикомизъм, останало е заслуженото възмездие като подигравателна „ирония на съдбата“. . . Като подчертаваме социалния критицизъм на сатирата на Елин Пелин, нека не забравяме, че той имаше остро око за национално-характерологичните недостатъци; че не друг е изрекъл небезизвестната мисъл, че ако България роди гений, това ще бъде геният на завистта. . .

---

[8] Ив. Мешеков. Очерци, статии, рецензии, с. 243.

Тази склонност към трезво приземяване, към подгавряне с екзалтираните излитания или лицемерна демагогия, стремежът нещата да се сложат на мястото им, намират „металитературен“ израз в шопските пародии на Елин Пелин: тя е истинският им патос. Казахме, че съществена страна на Елин Пелиновото естетическо съзерцание-светоотношение е въпросът, с какви очи той гледа (оценява) литературата. Най-пряко на този въпрос отговарят именно шопските пародии. Подробно с този въпрос няма да се занимаваме, защото това проникновено и на високо теоретическо равнище е направено в споменатата статия на Никола Георгиев.[9] Трябва да подчертаем, че шопските пародии са органична част от творчеството на Елин Пелин, че в тях най-пълно кристализират някои моменти, съществени за светоотношението и литературното съзнание на писателя.

В точния смисъл на думата това са травести: те травестират (игрово снизяват) чрез радикална диалектна деградация на стила възвишени и поетични образци и теми. Това снизяване разкрива две страни: критично (пародийно-трансформационно) отношение към определена литературна линия и автоиронизирана апология на определено „неофициално“ светоусещане. Именно първият въпрос е новаторски анализиран и интерпретиран в статията на Н. Георгиев. Вторият съвпада с насоката на настоящата работа.

Шопските произведения на Елин Пелин са различни. Някои са конкретно адресирани пародии: „Отечество любезно“, „Ековете“ (И. Вазов), „Гелевата мука и неволя“ (П. П. Славейков), „Самодивско пиле“, „Поетът и неговата кучка“ (П. Ю. Тодоров). Други като „Нощ“, „Ветаро“, писмата на Пижо и Пена, „Добра среща“ и др. са „просто“ хумористични. Но дори и тогава те се възприемат като пародийно-хумористични.

Ето например известното стихотворение „Нощ“ (1904):

Темно, брате, темно, ете,
като в катраница,
нито месечинка свети,
ни ясна звездица!

Куче лае у полето,
та си глава кине —
ергени ли мома крадат
или некой гине?

Та нема ли кой да палне
плевнико на кмето,
да разпръсне това пусто
темнило проклето!

Веднага правят впечатление поне три неща. Първо, диалектно-шопската снизяваща стилизация, която се възприема като пародийно намерение спрямо нормалната, т. е. поетично-възвишена в лексикално и емоционално отношение лирика (друг е въпросът, че както подчертава Н. Георгиев, „шопската“ стилизация не е последователна, че в нея се намесват и македонски моменти). Второ, хумористичният ефект, предизвикан от „развръзката“ на последния

[9] Н. Георгиев. Превръщенията на нане Вуте. — Септември, 1968, 6, с. 220—223.

куплет — неочаквано, неподходящо и не съвсем похвално, но затова пък практически постижимо предложение за разпръскване на „темнилото“. Трето, стихийното социално злорадство, изразено в ироничното внимание към плевника именно на „кмето“. . .

Известната травеста „Отечество любезно“ е преди всичко израз на едно насилствено приземено от мизерията, практически-трезво, социално-критично, неуниващо-жизнарадостно светоотношение, което амбивалентно се надсмива над несъответствуващите на суровия живот свети чувства и самото себе си. Ще усетим неговата хумористично-иронично-сатирична пародийност дори ако случайно не познаваме образеца.

Тъкмо това стихийно социално чувство липсва в някои шопски хумористични, писани с неприкрита забавно-развлекателна („Чичо Тано у шантано“) или патриотарско-възпитателно-развлекателна цел („Писмото на Пижо“, „От Пена до Пижо“, „Добра среща“). Тъкмо затова им липсва жилото на иронията, свободата на присмиването, което ги прави безсолни или умилително-сладникави. Каква огромна разлика между жизнерадостната, остроумна сцена „По пътя“(1906) и измъчената, умилително-патриотарска „Добра среща“ (1915)! Героите носят същите имена, диалектната стилизация е същата, но сякаш някой е сменил тяхното светоотношение с казионно-конформистично благоговеене: няма го вездесъщия опозиционен дух, а с него — и солта на „шопския“ смях, с който — благодарение на Елин Пелин — шопът влезе в българската литература,а имената на Пижо,Пендо и нане Вуте станаха нарицателни... Разбира се, много хумористични произведения на Елин Пелин са съзнателно писани за четене по вечеринки и забави, за хумористични подлистници, просто за пари — знаем колко тежък е бил отначало животът на писателя. Те са непретенциозни, някои са направо плоски, в други личи отблясъкът от таланта на Елин Пелин („Ветаро“ например и до ден днешен се използува в някои естрадно-хумористични предавания).

Комичното у Елин Пелин е от тези „частни“ проблеми, които са неотделими от кардиналните въпроси на светоотношението и поетиката и не могат да се разглеждат без непрекъсната връзка с тях. А всеки отделен въпрос (като техниката на езиковия хумор) би могъл да прерасне в по-детайлно проучване. Тази работа има по-скромни амбиции — да хвърли общ поглед върху проблема за комичното у Елин Пелин, като посочи основните му форми, характеристики и механизми.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София · 1978

ЕЛИН ПЕЛИН И БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР

ЛЮБОМИРА ПАРПУЛОВА

Между фолклора и литературата винаги съществува възможност за взаимни влияния. Дали тя ще се осъществи и ако се осъществи, то в какво направление — от фолклор към литература или обратно — и по какъв начин, е въпрос, отговор на който дава художествената „практика". Отношението фолклор — литература е предизвиквало внимание, откакто съществува самата литература. Естествено формите на това внимание са били различни. Различни са били и критериите, спрямо които се е оценявала връзката между тези две разновидности на изкуството на словото.

От времето на европейския романтизъм до днес на тази връзка се гледа като на положително явление в литературния живот. Нещо повече, въпросът за влиянието на фолклора върху литературата става един от традиционните въпроси на литературната наука. Изследването само на тази страна от връзките между литературата и фолклора е следствие от силното влияние на една от основните идеи на естетическата конвенция на романтизма — фолклорът като най-висш и пълен израз на творческите възможности на „народния дух", съкровищница на истински и непреходни художествени ценности трябва да бъде образец за литературата.

Една от най-характерните отлики на българския културен живот от Възраждането насам са изключително здравите връзки между народното творчество и професионалното изкуство. Поради това и до днес у нас интересът на литературознанието към тези взаимоотношения е извънредно жив. Но и тук сме свидетели на споменатата вече литературоведска едностранчивост. Изследва се главно влиянието на фолклора върху литературата, а другото направление — влиянието на новата българска литература върху фолклора— е една напълно неразработена област.

Интересно би било да се покаже творчеството на Елин Пелин от гледна точка на това пренебрегвано засега направление. Нашата задача обаче ще остане в рамките на традиционния литературоведски подход към отношенията фолклор—литература. За това има сериозни основания. В изследванията, посветени на Елин Пелин, се говори често за връзките му с народното творчество, но рядко това се прави достатъчно конкретно и с необходимите познания не само относно литературния материал, но и относно българския фол-

клор. Ето защо редно е, първо, да се изследва самото творчество на писателя, а след това да се потърси евентуалното му влияние върху фолклора.

Литературната наука разполага с най-много сведения за житейските контакти на Елин Пелин с българското народно творчество. Подобно на повечето наши писатели, в началото на биографията на Елин Пелин стоят детството и младостта на Димитър Иванов, прекарани в село Байлово. Сегашното селище е основано в първата половина на XIX в. Разположено е на границата между Средногорието и Софийско. Пръв се е заселил там прадядото на Елин Пелин, Карастаньо Иванов, който дошъл от с. Поибрене, Панагюрско. Населението на Байлово идва от различни села, но преобладават преселниците от Средногорието. В дома на Елин Пелин народното словесно изкуство е било ценено и обичано. Баща му бил умен, остроумен и сладкодумен човек, бащиният му ратай Лукан бил чудесен певец и разказвач, братът на Елин Пелин, Велко, записва и изпраща в Сборник за народни умотворения шест коледни песни и едно описание на коледните обичаи в селото. И до днес това са единствените публикувани фолклорни материали от с. Байлово.[1]

Но талантливите певци и разказвачи не са били рядкост в селото. Тяхното изкуство е създавало поетичния ореол около изпълнените с труд селски делници. Интересът на Елин Пелин към народния живот продължава и по време на неговото учителстване в Байлово. Той обичал да облича селски дрехи и да ходи по хорá, седенки и сборове. По-късно, вече известен писател, той предприема често разходки в околностите на София и внимателно се вглежда в живота на софийските шопи, водейки си бележки за „видено и чуто". Впрочем с тях той е стар познат, още от ученическите години, прекарани в София.

Срещите на писателя с фолклора в годините на детството не са били само и единствено с класическата, устната форма на съществуването на народното словесно изкуство. Според неговите признания желанието да пише се събудило у него още като ученик в основното училище и причина за това била една песнопойка с народни и бунтовнически песни, която се превърнала в негова „настолна книга"[2]. Този факт ни се струва особено интересен. Оказва се, че първите творчески импулси се събуждат у бъдещия писател под влияние на едно явление, представящо последният етап от развитието на класическия български фолклор, явление, довеждащо устното народно творчество до прага на литературата. Аналогията с подобно събитие от живота на дядо Славейков е важна както с приликите, така и с разликите си. Подтикът към литературна дейност у Славейков идва от желанието *да запише* разказите на дядо Драган от Пиперково, у Елин Пелин —от желанието *да съчинява* по образеца на *записаните народни песни*.

Логично възниква въпросът: какъв е бил характерът на фолклора, с който писателят е имал най-дълбоки и трайни връзки, фолклора на с. Байлово? Историята на селото и биографията на Елин Пелин дават основание да се предположи, че той е бил част от репертоара на средногорското население. Противоречието между това подкрепено от фактите предположение и общо-

[1] СбНУ, т. VIII, 1892.

[2] Интересът на Елин Пелин към записаните вече произведения на българското народно творчество се запазва и по-нататък. За това свидетелствува едно негово писмо до проф. Ив. Шишманов, в което моли да му бъдат отпуснати излезлите дотогава томове на Сборник за народни умотворения, тъй като били необходими за писателските му занимания.

приетата литературоведска представа за „шопа“, дори „обершопа“ Елин Пелин изисква да се привеждат и по-конкретни доказателства.

С тази цел ще се обърнем към цитатите от народни песни, които съществуват в творчеството на писателя. Народната песен е онази част от фолклора, която е най-чувствителна към местните, характерните регионални нюанси. Тук обаче възниква една съществена трудност от методологически характер. Известно е, че „песен синур няма“. Как тогава бихме могли да сме сигурни, че варианти на използуваните от Елин Пелин песни не са съществували и в Софийско? Това, че не ги намираме в двата най-представителни сборника „Народни песни от Софийско“ на д-р Ст. Ватев[3] и „Народни песни и приказки от Софийско и Ботевградско“ на Г. п. Иванов,[4] още не доказва, че те не са се пеели там изобщо. Може би певците, на които са попаднали двамата събирачи, не са ги знаели или не са се сетили да ги изпеят. Но песните за тези сборници са били събирани в един доста продължителен период от време, от много села и от множество певци. Следователно, без да твърдим, че песните или версиите са били съвършено неизвестни, можем с достатъчно основание да заключим, че дори и да са били известни, те не са били популярни, не са били характерни за репертоара на населението в Софийско. При това положение още по-показателни изглеждат многобройните съответствия с песните от Копривщица,[5] макар че в този сборник текстовете са два пъти по-малко от тези, които използувахме при сравненията с фолклора от Софийско. Очевидно в случая действително имаме работа с твърде популярни, характерни за фолклорния репертоар на Средногорието песни.

Усилията за идентифицирането на Елин Пелиновите цитати срещат затруднения и поради неустойчивостта на текстовете на фолклорните творби. Обикновено писателят цитира по 2—3 стиха, които в редица случаи не позволяват да се съди от коя народна песен са взети, да за се потърсят съответните варианти. Освен това в записания вариант могат да са пропуснати именно тези няколко стиха. От друга страна, дори да се открият вариантите, то почти е невъзможно текстуалните съответствия да бъдат съвсем точни. Известно е, че текстът търпи изменения дори в две изпълнения на един и същ певец, а какво остава при песни, които дори не са записани в Байлово, а в Копривщица, и то много години след времето, когато ги е слушал Елин Пелин. Но може би пък именно поради това констатираната близост между текстовете е още по-показателна. Тя ни кара да предположим, че на писателя са били известни варианти на песни, които са били твърде популярни в Средногорието. Така например във втората редакция на повестта „Нечиста сила“ (1949) отец Герасим пее:

Хоро играе пред манастира,
калугер гледа от манастира,
па на момите тихом говори:
— Проклети да сте, две малки моми,
Що не запяхте два дни по-рано,
дорде не бях се покалугерил,
покалугерил, душа покаял . . .
/Е. П., т. 5, с. 340/[6]

---

[3] СбНУ, т. XLIII, 1943, 365 песни.
[4] СбНУ, т. XLIV, 1949 , 871 песни.
[5] СбНУ, т. XLVI, 1953, 611 песни.
[6] Всички цитати са по Е л и н П е л и н. Събрани съчинения в 10 тома. С., 1958.

В копривщенския сборник намираме три варианта на тази песен, в които сходствата с Елин Пелиновия цитат са очевидни. Ще цитираме два от тях:

Оро са вийе край манастира
. . .
Калугер гледа от манастира
. . .
Колкото гледа, пò му са иска . . .
/№399/

— Ох, ой ви вази,
до две малки моми,
що не ми запехте
два 'ни по-рано,
дорде не бях си
патрахил наметнал,
расо аз облякъл.
/№398/

Твърде голяма е близостта между началото на драматичната сценка „Кумчо Вълчо и Кума лиса“ (1918) и една копривщенска песен:

Лисила е лисицата
дванадесет лисиченца,
шаренки, писанки,
маминки, хубавки!
Па седнала да си плаче,
да си плаче и нарежда,
шаренки, писанки,
маминки, хубавки!
— Мили мои лисичета,
със жълтички кожухчета,
шаренки, писанки,
маминки, хубавки!
. . .
Де ще, мама, да се видим,
да се видим, да се срещнем,
. . .
Отговаря най-малкото,
най-малкото, най-хитрото.
. . .
— Не грижи се, мила мамо,
ще се видим, ще се срещнем,
. . .
На болярин на шията,
на сиромах в кесията
. . .
/Е. П., т. 7, с. 246/

Сравни:

Овдовяла лисицата
леу, леу, леу,
със дванайсе лисиченца
леу, леу, леу,
па сеннала да ги плаче:
Дилли ду, дилли ди!
„Де ще майка да ви дене!“

Най-малкото, най-итричко,
то на майка си думаше:
— Я не плачи, милна мамо,
ний ще д'идем ф Цариграда,
ф Цариграда, ф чаршията —
сиромаху в кесията,
чорбаджию на шията.
/№608/

В разказа „Косачи“ (1903) Елин Пелин използува една от широко разпространените народни балади на невярната невеста: „Млад Стоян войник отишъл и поръчал на своята вчера доведена хубава невеста, ако го обича, да не ходи на Гургульово кладенче за вода. Едвам се Стоян затулил и Стояница си спомнила за млад Гургул, с когото са се любили. Пременила се, втъкнала китка на ухо и менци бели на рамо отишла на проклетото кладенче.

. . . Там я пресрещнал млад Гургул.
Младо му сърце играло,
черни му очи светкали . . .“
/Е. П., т. 2, с. 13/

Тази балада срещаме в сборниците от Софийско и от Копривщица. Но в копривщенската балада героите са Стоян и Гургул, а в софийската — не. Характерно за поетиката на редица баладни сюжети е, че в една област се

свързват с точно определени лични имена, а в друга — с други. Пред нас е балада именно от този вид и името Гургул е от онези „типови“ за дадена област и сюжет имена, подобно на Лазар и Петкана от баладата за мъртвия брат, Маноил майстор от баладата за вградена невеста, Калуда от баладата за булката, орисана да умре след сватбата си. Чрез това име Елин Пелиновият цитат се свързва със средногорската версия на баладата, а не със софийската.

Примерите биха могли да се увеличат неколкократно, но и в този си вид и обем те подкрепят извода, до който ни доведоха фактите от биографията на писателя: по отношение на използуваните фолклорни произведения Елин Пелин е свързан много по-тясно със средногорския, а не с шопския фолклор. Хронологията на приведените примери (1903,1918, 1949) показва, че връзката му с фолклора на Средногорието присъствува във всички етапи от литературната му биография и се осъществява в различни жанрове — разказ, повест, произведения за деца.

Но копривщенският сборник ни предлага и един текст, който не би трябвало да бъде отминат с мълчание, макар че в случая не се касае точно до „фолклорен цитат“.

— Да ти пиша и испиша, Смарайдо,
тънката снага, Смарайдо,
Христо дос, ново даскалче!
Да ти пиша и испиша, Смарайдо,
русата коса, Смарайдо,
Христо дос, ново даскалче!
Да ти пиша и испиша, Смарайдо,
тънките вежди, Смарайдо,
Христо дос, ново даскалче!
Да ти пиша и испиша, Смарайдо,
черните очи, Смарайдо,
Христо дос, ново даскалче!
Да ти пиша и испиша, Смарайдо,
сладката уста, Смарайдо,
Христо дос, ново даскалче!

Паралелите с известния разказ на Елин Пелин тук само започват с твърде необичайното и за българския фолклор име Смарайда. Не можем да отминем поразителното сходство в звуковата организация на песента (с възторженото удивление и изненада в многобройните „о“-та и „а“-та, с интимността и потайния шепот на „и“-то и „ш“-то, с беззвучното напрежение, родено от звуковия лайтмотив „с“) и централния образ на Елин Пелиновия разказ — Смарайда, жената със златния косъм. Достатъчно е да задържим още малко вниманието си върху песента, за да усетим и по-дълбоките съзвучия с настроенията и светоусещането на ония градчета, родили се през Възраждането, в чиито песни, носии и танци все още не са се разграничили ясно селото и градът, но където вече е бликнал новият, ренесансовият интерес към човека и човешкото, към любовта. Както котленската носия не е вече селска, но е запазила престилката (макар и „божигробска“), както „мъдрото“, известното котленско хоро, не е селско хоро, но все още е хоро, така и копривщенската песен за Смарайда е селска любовна песен, но все пак е фолклорна любовна песен.

Докато се опитвахме да докажем връзката на творчеството на Елин Пелин със средногорските песни, в очите на Пижо и Пендо, на героите от „шопските идилии“ и на техните почитатели се раждаше и растеше немият въпрос: „Кои и какви сме ние?“ В желанието си да заеме законното си място дори известният Горубленски път се превръща в голяма и настойчива въпросителна. Няма да търсим кога, защо и как Елин Пелин бива наречен „шоп“. По-интересно би било да видим има ли литературоведи, които са на „особено мнение“ по въпроса и кои са те. Оказва се, че не само има, но и че това са специалисти, изследвали подробно и задълбочено творчеството на интересуващия ни писател.

„Не можейки да усети драматизма на новото село — пише И. Панова,— Елин Пелин закономерно не вижда и красотата и трагизма му. Няма ги вече силните, умни и „непомирими“ хора, няма я поезията на „селските дни и нощи“, дори тази на задушниците, дори тази на апашите и стражарите. Грозно и бедно духом е за Елин Пелин това село. Шопът (той вече не е селянин, а шоп) е роб за него, измъчен, жалък и безнадеждно тъп, почти до клевета („Мила родна картинка“). (Тази поразителна промяна във вътрешното отношение на Елин Пелин към селото и към селяните е за пръв път изтъкната от П. Русев.) А сам Елин Пелин е негов наблюдател: той стои и го описва *отстрани*, със съжаление и леко отвращение. В душата му обаче той не влиза, не може и не желае да влезе.[7]

Макар и все още в границите на общоприетата представа, че селянинът в разказите на Елин Пелин е само и единствено шопът, и Искра Панова и Пеньо Русев са достатъчно обективни, за да отбележат, че „шоп“ като етнографска характеристика се появява в творчеството на писателя в един късен етап от развитието му, и то във връзка с отстраняването,отчуждаването му от героите, и че има съществена разлика в отношението му към героите-селяни и към героите-шопи. Напълно прави са тези автори, когато търсят причините за това в социално-икономическите условия и в биографията на Елин Пелин.

Наблюденията на Н. Георгиев допълват обяснението на констатираните факти от гледна точка на историческата поетика на новата българска литература: „Груба грешка би било да се счита, че това травестиране на Славейков—Тодоров е поврат към предходниците им. Дори такава подробност — езикът на „шопските идилии“ — подсказва, че е налице нещо друго. Диалектизмите в тях имат толкова общо със сериозния регионален интерес у един Влайков или дори М. Георгиев, доколкото го иронизират и преобразуват функционално; затова и „шопският“ език в тях е фактически много неточен и явно пародиран (той не е и рòден диалект на писателя).“[8]

Фолклористът може да добави към това, че в произведенията, в които героите не са селяни, а шопи, няма влияние на шопския традиционен фолклор. В тях има бит, има езикови клишета, има реквизит, но фолклор, шопски фолклор няма. В тях владее пародията, в редица случаи — пародията на литературната стилизация на фолклора. Срещу опоетизирането на народния живот чрез стилизиране на народната поезия Елин Пелин противопоставя натурализма на бита, лишавайки го от всякаква, дори народна поезия.

---

[7] И. П а н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. II изд. С., 1975, с. 30.

[8] Н. Г е о р г и е в. Превръщенията на нане Вуте. — Септември, 1968, кн. 6, с. 222.

* * *

В творчеството на Елин Пелин фолклорът рядко служи за целите на пародията или сатирата. С такава цел писателят се обръща към литературната традиция и евентуално чрез нея се докосва до фолклора. Едни от немногобройните случаи на пряко използуване на фолклорни произведения за създаване на сатирични творби е „народната песен" — пародия от 1902 г. (Е. П., т. 6, с. 233), в която се осмива недалновидната финансова политика на Драган Цанков и памфлетът „Село Неволя" (1905), където тонът на изложението се определя от хиперболата и оксиморона[9] в поставената като мото част от народна песен.

Най-често фолклорните произведения се явяват тогава, когато Елин Пелин иска да докосне „душата" на своите селяни, когато трябва да долови и изрази трепета на някакво нежно и съкровено чувство, полета на фантазията, чистотата на мечтите на селянина. Тогава той оставя селската душа да говори така, както е говорила сама за себе си в народната поезия. Например разказът за неочакваната среща край воденицата, сладостна и тъжна едновременно, завършва така: „В тишината внезапно екна тиха мъжка песен и някак странно проехтя в нощта.

Де гиди млади години,
колко се лесно минахте! . . .

Гласът изви дълбоко, затрепти тъжно, самотно и спря" („Край воденицата" (1903) — Е. П., т. 1, с. 163—164).

В „Летен ден" (1903) сложната плетеница от чувства и настроения е озвучена от различни песни. Жътварската песен в началото извежда тежкия труд от неговата монотонна еднозначност, пречиства го и го възвисява, придава му нещо от тържествената и строга красота на свещенодействието:

Слънце пече — класове прегаря,
вятър вее — едро жито рони,
черни очи — дребни сълзи ронят,
ой, смили се, боже!
(Е. П., т. 1, с. 140)

Природата, трудът, човекът — това са големите мащаби на мислите и чувствата на пръснатите по нивите хора, които песента обединява в едно. На техния фон изглеждат и дребни, и жалки вълненията на събраните в кръчмата мъже. Но в малкото и тясно кръчмарско помещение измеренията са други, ракурсът, от който се гледа на живота, е друг. Проблемите тук са лични, но също съдбоносни. На колективното преживяване в жътварската песен тук се противопоставя мъката в душата на отделния човек. Затова, макар и събрани заедно, селяните в кръчмата са вътрешно далеч един от друг. Всеки носи в душата си своята собствена мъка, тревогата за смисъла на своя собствен живот, за извървяните пътища и за безизходицата, в която е попаднал. Затова и песента е възможно най-лично злободневният жанр на народната песен — песента хроника, която са „извадили" някога в селото за един от присъствуващите. Затова и едва започнала, тя секва:

---

[9] Наше село — харно село,
от две страни слънце грее,
от четири — месечина. . .
(Е. П., т. 2, с. 290)
Вж. копривщенски варианти в СбНУ, т. XLVI, с. 233.

Любил Пелинко Милена,
Милена щерка хаджийска,
хаджийска и чорбаджийска . . .

Краят на разказа също се включва като реплика в този своеобразен диалог. В него в противовес на тъжната веселба на мъжете в кръчмата се подхващат оптимистичните тонове на младостта, копнежа и любовта: „Стъмни се. Песните замлъкнаха. В небето наизскачаха звезди. Далече някъде засвири овчарче и запя:

Керо, дали, дали, дали,
Керо, дали да дойда . . .

После всичко се потаи."

За своите мъки и надежди, за своите копнежи и мечти героите от разказа „Мечтатели" (1910) също говорят с езика на фолклора, с образите и представите, които е създало народното творчество и които от векове са служили точно за това — да бъдат словесен израз на мечтите и надеждите. Заслужава да се отбележи сходството между разказа на чичо Горан: „Отпреде на самата дупка пази смок. И какъв смок! Страшна работа. (. . .)

— Ама то не е жив смок. Той е направен, момче, от сто ока восък, люспите му са от жълтици, а очите му — от безценни камъни" (Е. П., т. 3, с. 55), и сведенията на Иван Хаджийски (1940) за иманярските книги и фолклор: „Зад моста има направен змей — от мушама и восък. Езикът му е пила, очите — безценни камъни, отгоре е покрит за люспи със златни пари, отдолу със сребърни. Като стъпиш на плочата, натискаш една пружина и змеят се хвърля, и ти умираш от страх" (Съчинения, т. 1, С., 1974, с. 241).

Верен на чувството си за реалност, Елин Пелин показва фолклора като спътник на младите духом хора. Когато животът безмилостно смачка човешката личност, когато вечната грижа за насъщния изсуши душата и угаси блясъка в очите, изчезва и изкуството. Унесена в тихите си мечти за семейно щастие Донка тъче шарената черга („Орисия") и пее:

„Де гиди млади години,
колко се лесно минават! . . .

. . . Тя пусне наново совалката и подхване:

Не следи ме, месечинко виторожка,
не дебни ме —
не отивам, месечинко виторожка,
в път далечен,
най-отивам, месечинко виторожка,
у Радини!"

После? После песните секват. Заедно със сиромашията в къщата влизат пиянството, кавгите и плачът. В „Нане Стоичковата вярба" (1912) само децата изразяват чувствата си с думи, създадени от народното изкуство на словото. „Щърк клечи — аз хвърча!" повтарят те, подскачайки на един крак, думите на традиционното пролетно пожелание-заклинание. Сигурно някога така е повтарял и нане Стоичко, но сиромашията не само е заличила в душата му всеки спомен за детството, когато и той е пожелавал да литне към

далечните и непознати страни, но го кара да унищожи и малкото красота, която притежава в живота си — кичестата върба с дванадесетте щъркови гнезда.

Реализмът на Елин Пелин по отношение на мястото на фолклора в неговите зрели разкази се проявява и в още една насока — в точния социален адрес. Цитатите от фолклорни произведения са използувани само в разкази, чиито герои са селяни. Напразно бихме очаквали да ги срещнем в разказите за живота на учителите, в анекдотичните истории за еснафи и буржоа. Наистина отец Герасим от „Нечиста сила“ и отец Игнатий от „Пролетна измама“ запяват народни песни, за да дадат израз на вълненията си. Но това са Елин Пелинови монаси, което значи хора, по-близки до живота, отколкото до официалните религиозни догми. Родени и израснали на село, те са селяни по душа, а не религиозни фанатици. Техните души не са обвити в бронята на аскетизма, те са чувствителни към красотата и радостите на „света“.

Но Елин Пелин никога не би вложил народна песен в устата на алчния и зъл свещеник от „Напаст божия“. Защото, и това е една от най-характерните особености на използуването на фолклорни цитати, за писателя народното словесно изкуство се явява там, където има порив, красота, младост, любов; там, където има място за поезия. Затова в тъжните и остро критични негови разкази липсват фолклорни цитати. В това писателят прилича на българските селяни, на които „сърце не им дава да запеят“, когато „жалеят“.

Своите схващания за ролята на народното изкуство в живота на селянина Елин Пелин ясно е изразил в „Косачи“ (1903): „Затова има приказки, затова са ги хората измислили. И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек“ (Е. П., т. 2, с. 10). А когато животът притисне човека с цялата си жестокост („На браздата“, „Напаст божия“, „Лепо“), когато изчезне всяка възможност да се измъкне човек от „истината“, изчезват и песните, и приказките.

Специално приказките и по-точно вълшебните приказки се използуват у Елин Пелин като похват за сменяне ъгъла на виждането, на мащаба като средство за идеализация. Така, ако съдим по казаното в „Косачи“, действуват те в народния живот, така ги представя и писателят в творчеството си. Когато Цековица се възхищава от хубостта на Младен („Нечиста сила“), тя казва: „Прилича на царски син“ (Е. П., т. 5, с. 318). За да покаже не само отчаянието, но и разочарованието на Иглика, Елин Пелин пише: „Тя седеше на големия камък като на трон, босонога, гологлава, с хурка в ръка, прилична на осиротялото царско момиче от приказките“ (Е. П., т. 2, с. 203).

В ранните разкази на писателя („Кито“, „Тодор и Рада“, Петко Комитата“, „Рале“, „Гусларят“) са използувани многобройни фолклорни цитати. Но, както неведнъж е отбелязвано, в тези разкази Елин Пелин още не е намерил своя глас, а това значи и своето отношение към фолклора. Тук се чувствува силното влияние на Каравелов и Влайков — и в избора на тематика из кръга на народните любовни песни и балади; и в обстановката: градинки, кладенци, хора; в характера на конфликтите и в начина на разрешаването им — любов между двама млади (с щастлив или нещастен край), годежи и сватби; в „маскирането“ на автора като народен разказвач чрез стилизирането на сказовия повествователен маниер; в многобройните, подробни и красноречиви описания на хубостта на героите, на дрехите им, на надигравания и свирни; в морално-етичната проблематика — че по-добре е да си вземеш за жена бедна, но хубава и работна мома, че трябва да се па-

зят любовните клетви, че няма по-голямо щастие от споделената любов, че е грях да се пречи на любовта на младите и пр.

Влиянието на тази идеализираща фолклора литературна традиция не е съвсем преодоляно и в зрелите разкази на Елин Пелин. Особено ясно проличава то, когато се описва надиграване, песен или кавалджийска мелодия. Наблюденията на И. Панова в това отношение са напълно обективни и верни: „Песента на Благолаж е описана по всички правила на фолклорно-стилизираното красноречие, вече създало традиция по онова време: „Веднага в тъмнината се поде гъст, сладък и треперлив глас и заизвива тъжна прочувствена песен. Думите като пъстри и миризливи цветя се сплитаха на венец, занизаха се една след друга и с безкрайна болка се спущаха в поток от звукове и разправяха историята на невярната Стоянова булка“ (. . .) Въпреки че „Косачи“ е един от най-често цитираните (особено началото му) и печатани Елин Пелинови разкази и че нашата критика го третира като връх на Елин Пелиновата лирическа и живописна сила, затваряйки си очите или просто не усещайки лекия книжен лъх, лъха на литературна риторика, който иде от него — все пак „Косачи“ не е „Задушница“ или „Иглика“, „На браздата“ или „Андрешко“.[10]

Това влияние на литературната традиция се проявява и в отбелязаното вече отношение към фолклорните цитати — да присъствуват само там, където има място за поезията на селския живот. (Тук нямаме пред вид такива фолклорни жанрове като клетви, благословии, пословици и поговорки, които у Елин Пелин имат тясно приложна функция — да придадат народен характер на диалога или репликата.) Впрочем това не е характерно само за Елин Пелин, но и за отношението към фолклора в цялата нова българска литература, а и в новобългарския културен стереотип изобщо. „Освен всичко друго фолклорът крие в себе си нещо много противоречиво. Ние, за съжаление, използуваме от него, търсим в него само светлото начало, само един дял от народната мъдрост — отбелязва с пълно основание Йордан Радичков. — На нас, да кажем, ни е удобно да припомняме поговорката, че „Сговорна дружина планина повдига“. Но веднага след това следва една друга поговорка, която ние прескачаме — „Орташка кобила и кучета не я ядат“.“[11]

* * *

В разгледаните дотук случаи фолклорът присъствува в творчеството на Елин Пелин предимно в качеството си на факт от изобразяваната действителност. Но българското народно творчество е важно за писателите и като художествен опит, като светоотношение и форма на изразяването му. „Вярно — пише П. Зарев за Елин Пелин, — липсвала му е култура като подредена осведоменост за факти и събития, но не му е липсвала културата като чувствителност, като инстинкт за естетическа стойност.“[12] Като имаме пред вид биографията на Елин Пелин, явно е, че източникът, от който волно или неволно, съзнателно или несъзнателно той е черпил, за да компенсира недостатъците на литературната си школовка, е бил българският фолклор.

И именно защото дълго, непосредствено и естествено е живял той с народното изкуство на словото, културата за него е превъзмогнала стадия на

[10] И. Панова. Цит. съч., с. 181—182.
[11] Ат. Свиленов. Събеседници. С., 1975, с. 231.
[12] П. Зарев. Избрани произведения. С., 1971, с. 283.

знанието и се е превърнала в чувствителност, познанието за нормите на естетическата конвенция — в инстинкт за естетическа стойност. Затова е могъл да усети и да реализира назрелите развойни тенденции на другата естетическа конвенция, към която се приобщава — литературната, защото се е ръководел от чувството и усета си за словесно изкуство, а не от предпоставени естетически платформи, които нерядко подвеждат своите поддръжници.

Прави силно впечатление, че в отношението към света между Елин Пелин и българския фолклор съществуват многобройни съответствия, и то по най-важните, същностните мирогледни въпроси. Интересно е да се разбере дали те са резултат само от общия предмет на изобразяване — живота на българския селянин — или можем да говорим за идейно влияние от страна на фолклора. И биографията на писателя, и първите му стъпки в литературата ни убеждават, че до своите истини за българина, за човека и за света той е стигнал не без помощта на българското народно творчество.

Неведнъж са изтъквани жизнеността на Елин Пелиновото отношение към света, силно развитото му чувство за реализъм, критичният му поглед към нещата и събитията, хуморът и лекият скептицизъм, които го спасяват от крайности и екзалтации, от мистицизъм и догматизъм. Но не са ли това и най-характерните черти в отношението и на българското народно творчество към света?

Вече цитирахме мнението на Радичков за смисловите противоречия в българския фолклор. В по-голямата си част те са резултат от стихийно-материалистическия светоглед на неговите създатели, от желанието им да изразят диалектиката на заобикалящия ги свят чрез необходимите, взаимно допълващи се и взаимно уравновесяващи се противоположности. Езическата жизнерадост и пълнокръвност на българското народно изкуство, отсъствието на всякаква мистика и екзалтация са едни от неговите трайни национални особености. В тях вярно е отразен българският национален характер. За трезвостта и силно развитото у българина чувство за реалност, макар и без особен възторг, говори още Боян Пенев, а що се отнася до критичния и скептично-насмешлив поглед към света, нека припомним известната статия на Пенчо Славейков „Българската народна песен“: „А той стои, подсмива се под мустак и със способността си да наблюдава и да се самонаблюдава, на всяко криво ухо окача прилична обеца.“[13]

Много по-трудно е обаче да се открият сходствата във формата на изразяване на това очевидно сходно отношение към света. Като оставим настрана ранните разкази, никъде в зрялото творчество на писателя не можем да открием влиянието на конкретни фолклорни произведения или жанрове.

Прозрачната, кратка и стегната Елин Пелинова фраза не е измайсторена в работилницата на фолклора. Тя е резултат от целенасочена *литературна* обработка. Твърде отчетливи са етапите на „технологическия“ процес: от устния народен разказ, слушан в детството, през стилизирания сказ на разказите от 90-те години до типично литературната, логична и рационална, граматично правилна конструкция на фразата в класическите произведения на писателя. От тази фраза вече ще излезе Йовков, за да се върне или по-скоро да се доближи към устния народен разказ със своята сложно усукана фраза и

[13] П. П. Славейков. Съчинения. Т. 2, С., 1966, с. 307.

да ѝ извоюва собствено литературно поданство за разлика от литературно-фолклорната мимикрия на стилизирания сказов маниер.

Подчертаната метафоричност на Елин Пелиновия стил също е чужда на народното словесно изкуство. Там метафорите са рядкост, а в народната проза почти липсват. Разбира се, могат да се открият т. нар. „езикови метафори", но в тях метафоричността е силно избледняла и затова те не въздействуват като художествени метафори. У Елин Пелин обаче дори езиковите метафори са изчистени от праха и чрез лиризма или чрез пародирането в тях отново блясва метафоричността. За сметка на това пък Елин Пелин остава безучастен към „потъналите метафори" на фолклора, към ефекта на странните за нас, но обичайни за фолклора сближавания и аналогии сватба—смърт, жътва—смърт, плодородие—война, жажда—любов и пр., към чиято амбивалентност и колебливо равновесие е така чувствителен Йовков. Елин Пелиновите метафори са класически литературни метафори, поетически тропи, а не рожби на архаичното метафорично мислене, получили известни художествени функции в традиционната фолклорна поетика, т. е. отчасти „трудоустроени". Природата на Елин Пелиновата метафора е тънко анализирана от И. Панова: „активно разчленяване и разместване, своеобразен поетически анализ на нещата, „снет" в синтеза на метафората, за да се видят отношенията и оценят стойностите. Обобщеният образ на тропа или фигурата сумира скрита работа на чувството и ума едновременно. В този смисъл би могло да се каже, че Елин Пелин е „рационалист" в лиризма си: вътрешната логика на неговата образност се покрива с логиката на дискурсивната мисъл."[14] Този анализ потвърждава убеждението ни, че метафоричността у Елин Пелин е далеч от метафоричността на фолклора.

Наистина има известни сходства между творчеството на писателя и българското народно творчество по отношение на темите: делба между двама братя, последвана от опит за братоубийство („Земя" и народната балада „Делба на двама братя"), син, отнасящ се безмилостно към баща си („Син" и баладата „Син кара баща си на съд"), смърт на жътварка на нивата и пр. (И тук оставяме настрана ранните му разкази.) Но начинът на разработване на тези теми показва, че Елин Пелин ги е взел от живота направо, а не чрез посредничеството на фолклора. Известно изключение правят разказите „Светите застъпници" и „Очите на свети Спиридон", в основата на които са легнали народни легенди.[15] В тези случаи обаче намесата на писателя е твърде значителна. Особено във втория разказ. Народната легенда разказва само защо свети Спиридон си избол очите, докато Елин Пелин, в духа на основната идея на целия сборник „Под манастирската лоза", възвръща очите на светеца, когато той прозира безсмислието на фанатичния си аскетизъм. В „Една обиколка на свети Георги" връзката със съответната народна песен ясно личи в мотото (изоставено в по-късните издания), но влиянието на фолклора върху самия разказ е само в жизнерадостното и жизнеутвърждаващото настроение, което внушава гледката на избуялите пролетни ниви. В това се състои влиянието на цитираната вече народна песен за Смарайда върху разказа „Жената със златния косъм".

Очевидно е, че не само по отношение на стила, но и по отношение на теми, фабули и образи Елин Пелин не изпитва пряко влияние от страна на българ-

[14] И. Панова. Цит. съч., с. 188.
[15] СбНУ, т. I, с. 150, и СбНУ, т. L., с. 245.

ския фолклор. В някои изследвания се споменава за влиянието на народната битова приказка и на народния анекдот. Никъде обаче не се посочва по-конкретно къде и в какво се проявява, кои конкретни фабули, мотиви и образи или кои специфични именно за тези фолклорни жанрове особености на поетиката са били използувани. В тези случаи авторите са тръгнали по пътя на логиката, а не по пътя на конкретния анализ на материала. Ако се опитаме да възпроизведем реда на мислите им, картината е била приблизително следната: Какъв е Елин Пелин? Белетрист. Следователно трябва да е имал връзка с народната проза. Реалист ли е? Да. Следователно трябва да е имал връзка с някои от по-„реалистичните" фолклорни жанрове. Пише кратки разкази, използува анекдотични случки като основа на фабулата, има силно развито чувство за хумор. Следователно битовата приказка и народният анекдот са най-вероятните жанрове, които са влияли върху творчеството му. И тук вече авторите правят грешката, че прескачат етапа на конкретния анализ, който би доказал доколко логически правилният ход на мислите им отговаря на действителното положение на нещата; побързват да махнат колебливото „най-вероятните" и с пълна увереност започват да твърдят недоказани и непроверени неща.

В същност обаче е твърде рано за окончателно убеждение. Основната жанрова особеност на битовата приказка и на народния фолклорен анекдот е, че са свързани в традиционни фабули, герои и теми. Техните действуващи лица са глупавите и мързеливи мъже и жени, алчните светски и духовни лица, лукавите и неверни жени, невежите и похотливи духовници. Техните герои са умните, ловки и съобразителни бедняци. Мързелът, глупостта и невежеството, лукавството и алчността са основните теми и същевременно главната прицелна точка на хумора в битовите приказки и в анекдотите. Над всичко обаче владее традиционната фабула. Народната приказка не разказва за каквато и да е житейска случка, пък била тя и най-интересната и поучителната. Тя е избрала определени събития и случки, свързала ги е в определена последователност и, убедила се от многовековния си и многонационален опит, че именно в този вид те са най-подходящи за нейните цели, тя установява традиционната фабула, чрез която обединява темата и героите и ги превръща в тема и герои на народната битова приказка. Същото се отнася и до традиционната анекдотична ситуация като основен белег на народния анекдот. Ако не открием именно тази традиционна фабула или ситуация, никога не можем със сигурност да говорим за влияние на тези два жанра. Освен това Елин Пелин очевидно няма слабост да използува готови, предоставени му от традицията фабули. Пред случката или фабулата „полуфабрикат" той предпочита живата и сочна житейска случка, хваната сред шумния и пъстър поток на живота.

Това нежелание да се използуват традиционни фабули доста категорично отдалечава Елин Пелин от битовата приказка и анекдота, приближавайки го до една друга област на народната проза — народните разкази с нетрадиционно съдържание, т. нар. „неприказна народна проза", и по-точно към нейните разновидности, наречени меморати, хроникати и фабулати. В тези разкази темите и героите се вземат направо от живота. Завършената фабула характеризира само третия вид; в меморатите основа за изграждане на повествованието и композиционен център е личността на разказвача, тъй като събитията, за които разказва, са негови лични спомени; в хроникатите композиционен център е фактът или събитието, но то вече не е част от личната

биография на разказвача. Темите на тези разкази са битови, героите — повече или по-малко индивидуализирани. Събитията са интересни именно с оттенъка си на единичност и дори изключителност. Предмет на разказите често са случки с анекдотичен характер, възникнали естествено или в резултат от предварително обмислените действия на някой от известните в селището „зевзеци". В тях нерядко се срещат лирични отстъпления или повествованието се води в хумористичен тон. Именно в тези разкази се изявява най-ясно сказът като повествователен маниер.[16] Късните работи на Елин Пелин — различните ловджийски преживявания и истории, градските анекдоти и пр. — са почерпани или са създадени по образеца именно на устните народни разкази с нетрадиционно съдържание.

Но извън полезрението на изследователите, които говорят само за влияние на народната проза върху творчеството на Елин Пелин, остава и един твърде важен въпрос — въпросът за силната лирическа струя в неговите разкази. Разказите от 90-те години са изградени, тематично и емоционално, изцяло в духа на народните любовни песни — с хората, кладенците и седенките, градинките и китките; с известните от народната песен вълнения на влюбените; с изостреното чувство за красотата на природата и със свр. званието му с любовните вълнения.

Съчетаването на лиризъм и сюжетност в разказите на Елин Пелин пък подсеща за един друг народно-песенен жанр — народната балада. Твърде явни са баладичните интонации в „Тодор и Рада", който напомня баладния тип за смъртта на единия от влюбените, докато другият се жени, баладния мотив за оплакването на моминските дарове и пр. Може би не е без значение, че фабулата на народната балада също може да бъде представена чрез композиционната формула на късия разказ „запетая плюс но":

— алчна стопанка убива пренощувалия в дома ѝ пътник, но той се оказва синът ѝ.

— кърджалия изнасилва девойка, но тя се оказва сестра му.

— мащеха пречи на женитбата на влюбените, но те се съединяват след смъртта.

— невеста спечелва облога да пожъне нивата, но загубва детето си, забравено там.

— деветте братя умират от чума, но най-малкият излиза от гроба и довежда сестра си на повратки.

Подобно на Елин Пелиновите разкази народната балада взема случката, когато тя вече е назряла, в момента преди разрешаването ѝ, конфликтите са остри, изпълнени с драматизъм, темите са из кръга на бита и семейните отношения, особено силен е интересът към социалната страна на проблемите.

Все от общ, типологически характер са и сходствата между ключовото положение на поетиката на Елин Пелин и на фолклорната художествена конвенция — приматът на сюжета над героите, приматът на света над хората, на събитието над участниците му.[17] Общото, онова, което обединява фолклорните жанрове, за които имаме основание да предполагаме, че са оказвали някакво влияние върху писателя, е, че това са все исторически късно поя-

[16] Българската фолклористика малко се е занимавала с този дял на народната проза, но добри образци могат да се намерят в: Бежещим през годините. — Родопски сладкодумци, С., 1976.

[17] И. Панова. Цит. съч., с. 17.

вили се жанрове: балада и лирическа песен, битова приказка и анекдот, мемо-рати, хроникати и фабулати.

В този си състав те ни подсещат за интересната идея на Б. Ничев за органичната линия в развоя на националното словесно изкуство.[18] „Функционално преходът (от фолклор към литература — б. м., Л. П.), който в античността се извършва в жанровото течение на „сериозно-смешното" — пише Ничев — при нашите условия се осъществява (и затова трудно се поддава на обобщаване и изследване) от две сравнително различни явления — фолклорната балада, от една страна, и анекдота и битовата приказка, от друга" (с. 187).

Анекдотът и свързаните с него процеси в прозата, които според мнението на Ничев „неточно" се обобщават в термина „маниер на сказа", са лаборатория за подготовка на литературни форми. Като се съгласяваме с неговото схващане, ще се опитаме да изпълним с по-конкретно съдържание думите „анекдотът и свързаните с него процеси в прозата". Въвеждането на термина „сказ" по техен адрес ни кара да мислим, че не би било насилие над авторовите представи, ако предположим, че в тях влизат и разказите с нетрадиционно съдържание. Можем да предположим, че терминологичната недоизясненост в това отношение е следствие от несъобразяването на автора с някои от тънкостите на фолклористичната терминология. Интересно с оглед на нашите цели е заключението на Ничев, че „с Вазов и М. Георгиев в българската литература завършва изживяването на сказа като преходна формация между фолклорни и литературни типове изображение и започва неговата литературна стилизация" (с. 195).

Къде се очертава в такъв случай мястото на Елин Пелин в хода на органичния развой от фолклор към литература в историята на българското изкуство на словото? Както вече видяхме, той идва от лоното на фолклорната традиция. Но дори в биографията му има една многозначителна подробност, която също вече изтъкнахме — песнопойката, която го кара да започне да „съчинява", т. е. Елин Пелин общува с фолклора във възможно най-късния стадий на развитието му, когато дълбоките и органични процеси са довели класическия фолклор твърде близо до литературата. Не е без значение и фактът, че в творчеството му не играят никаква роля по-старите фолклорни жанрове, като юнашки епос, обредни песни, вълшебни приказки. Макар че по времето, когато живее и пише Елин Пелин, те са били живи и широко разпространени сред народа, за писателя те не са интересни като художествен опит. Това значи, че той, по всяка вероятност интуитивно, се е обръщал за творчески опит към ония фолклорни жанрове и форми, в които се е подготвял органическият преход от фолклор към литература.

Първите крачки на Елин Пелин в литературата са свързани със сказа „като преходна формация между фолклор и литература". Това се оказва необходимо като етап и в личния му органичен творчески развой от фолклор към литература.

След него за Елин Пелин следва литературата в собствения смисъл на думата, а не „литературната стилизация на сказа". Именно *в зрялото творчество на Елин Пелин за пръв път в българската литература се осъществява пъл-*

[18] Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971.

ният синтез между органичната линия в литературния развой, разработила образотворческия принцип, и трансплантационната, привнесла литературното сюжетостроене.

Затова фолклорът присъствува в класическата част от творчеството на Елин Пелин само като факт от изобразяваната действителност. Затова не можем да установим „обръщане“ или „връщане“, или „доближаване“ към фолклора на никакво друго равнище. Вътрешна историческа и художествена цел и смисъл на това литературно дело е било да завърши окончателният преход от фолклор към литература в развитието на българското словесно изкуство.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

КУЛМИНАЦИЯ НА ЕПИЗОДА И COUP DE THÉÂTRE В РАЗКАЗИТЕ НА ЕЛИН ПЕЛИН

ВИВИАН ПИНТО

През 1907 г. д-р К. Кръстев критикува първите разкази на Елин Пелин в едно есе, което днес изглежда изключително педантично и високомерно-покровителствено. Наред с „незначителността на неговите теми" и „отсъствието на органическа цялост" Елин Пелин е обвинен в „неумеяне да свършва — да „развърже" разказа със същите средства, същите сили, върху каквито е построил своята работа", както и в „неспособност да даде естествен — в психологическо и художествено отношение — завършек" и преди всичко във „фалшив вкус към неожиданости и coup de théâtre".[1] Това са тежки думи, казани наистина в духа на едно благотворно, макар и строго, предупреждение от страна на един ментор към един млад автор в млада и съвременна литература.[2] Макар че нито един от двамата не може да бъде подозиран в обич към другия, Елин Пелин в голямото си увлечение по четене на литературна критика[3] по всяка вероятност е бил възприел общите насоки в мнението на д-р Кръстев и дори е направил усилие да добие безупречна способност при завършване на разказите си. При все че, общо взето, не е бил склонен към публичен литературен самоанализ, Елин Пелин все пак подчертава своята неотклонна загриженост за изразителния завършек на романа и ясното съзнание за неговата решаваща роля в разказваческото изкуство. Ето неговите собствени думи в статията му „Как съм се учил да пиша":

„За да напиша един разказ, аз трябва първо добре да съм обмислил сюжета на разказа. Това е все едно да знаеш къде отиваш. Това значи да знаеш много добре края на разказа и какво искаш да кажеш на читателя с този край.

[1] К. Кръстев. Млади и стари. Тутракан, 1907, с. 101—102. (Есе за Елин Пелин, озаглавено „Певец на селска неволя" — с. 99—125). Френският израз „coup de théâtre" означава „неочаквана развръзка", „изненада", „сензация", буквално „театрален удар".

[2] Според Н. С. Державин при дадените обстоятелства предупреждението е твърде строго. Вж. прекрасното описание за д-р К. Кръстев като „български ментор" от C. A. Moser. — Slavonic Review, XLIII, 100, London, 1964, 130—151.

[3] Елин Пелин. Събрани съчинения в десет тома. С., 1958—1959, т. X, с. 496: „Когато почнах да пиша, много обичах да чета критиките, „Мисъл" излизаше. Четях всичките критики." Всички дадени тук цитати са по десеттомното издание.

Има например някои мои стари познати, като Петко Тодоров, стига да им хареса някое заглавие, мъчат се да пишат под това заглавие. Преди да почна да пиша, аз винаги съм търсил един познат сюжет. Той трябва да бъде напълно узрял в главата ми и с този сюжет, вече така познат и изяснен за мене, аз търся да кажа нещо. Според мене обаче, за да кажеш нещо, трябва да знаеш заключението на това, което искаш да кажеш, инак се получава така: прочетеш разказа и тогава в тебе изниква въпросът: разказът свърши. Е, добре де, че какво от това?"[1]

В светлината на това разбиране и на критиките от страна на д-р К. Кръстев настоящото изследване разглежда двата начина, възприети от Елин Пелин за завършване на разказа, които ще наречем „кулминация на епизода" и — използувайки в неутрален смисъл подигравателния епитет на д-р К. Кръстев — „coup de théâtre". Изследването ми цели да доразработи ценните бележки на И. Панова относно ролята на завършека в структурата на разказа на Елин Пелин.[5] И. Панова, на първо място, разглежда *развръзката*, която при разказите на Елин Пелин често — но не непременно — съвпада с действителния завършек. Тук ние ще се занимаем главно с живата картина, която се изправя пред читателя, когато разказът наближава последната си точка. Това е моментът, когато — по мнението на Елин Пелин — авторът трябва да съсредоточи най-силния си удар. И, както той съвсем сполучливо е изразил това, макар и в отрицателна форма, тук се крие последната възможност да се избегне тази унищожителна забележка: „Разказът свърши. Е, добре де, че какво от това?"

Кулминацията на епизода е обикновеният, традиционен начин за завършване на един разказ, драма или каквото и да е повествователно или драматично произведение. Елин Пелин често възприема този начин. В такъв случай епизодът (или епизодичната последователност на думи и действия) започва от началната сцена и преминава през фабулата (или може би контрафабулата), за да достигне някое по-знаменателно събитие или ситуация. Така поне трябва да изглеждат нещата в очите на читателя, независимо дали авторът — по предписанието на Елин Пелин — е „нагласил" всичко това, като най-напред е планирал кулминацията, а след това е попълнил последователността от епизоди, водещи до нея. Във всеки случай напълно логично е да се очаква, че тази кулминационна ситуация ще изостри вниманието на читателя благодарение на относително по-голямата си интензивност или травматичност. С други думи, тя създава една кулминация или един момент, при който — след като съзнанието и паметта на читателя са добре и съответно заредени — творбата може удобно да бъде завършена.

Такива завършеци са израз на най-прост реализъм,[6] тъй като в живота на човека именно в подобни изключителни събития или паметни положения,

---

[4] Елин Пелин. Събрани съчинения в десет тома. С., 1958—1959, т. X, с. 177.

[5] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967, с. 19—23. Липсата на изследвания в тази област е още по-изненадваща, като се има пред вид интересът, който самият Елин Пелин е проявявал към нея. Проблемите на завършека не се засягат също тъй и в моята студия „Елин Пелин. 1878—1949: Хуманист на Шопско" в Slavonic Review, XLI, 96, Лондон, 1962, с. 158—161, която е посветена на проблемите за художествената правда, селското окръжение и прототиповете на героите в творчеството на писателя.

[6] Този етикет, с който много често се е злоупотребявало, има толкова значения, колкото са литературоведите и литературните историци, които са го употребявали. Тук ние си служим с него в смисъл на творба, която цели да подражава или да представя обикновеното ежедневие в дадена среда или епоха.

субективно поне, приключват цели глави човешки опит или най-малкото чертаят ярки вододели в ежедневното ни съществуване. В разказите на Елин Пелин този вид забележителен завършек или приема формата на важно събитие (обикновено това са кризисни положения, като например смърт, изчезвания, напускане), или чисто и просто е някакъв заключителен, душевно-пречистващ изблик на чувства, било то тъга или радост. Очевидно кризисната случка предизвиква съответен емоционален отклик; не е учудващо в такъв случай, че двете често съвпадат по време или се намират в близък контрапункт, за да създадат края на разказа. Такова завършващо събитие (само или с придружаващата го емоционална реакция) естествено би могло освен това да служи като собствено символично обяснение на темата в разказа. В старанието си да създаде изразителни и силни завършеци Елин Пелин едва би ли пропуснал възможността да доведе своя разказ докрай по този именно начин — „да казва нещо“ ефектно чрез епилога. Не трябва да се забравя обаче, че в същност този стил или начин на завършване предлага само логичното и очаквано следствие, към което предходният епизод, фабула или поредица от събития естествено водят при нормалното отразяване на обикновения живот. Кулминацията в случая не е нищо повече или по-малко от един повишен момент в повествованието, когато завесата би могла удобно да бъде спусната.

По всичко личи, че Елин Пелин е считал смъртта като твърде подходяща кулминация на епизода за своите повести. В една от тях рисува вражда, подобна на враждата между Каин и Авел, за наследяването на земя. Враждата завършва с престъплението на Еньо и живата картина в края на повестта представя изваждането на неговите останки, обгорели като въглен поради случайно предизвикан пожар. Това е завършек, който действува травматично във всяко отношение. В друга повест разпадането на българската задруга символично е изразено чрез прехвърлянето на имота от стария Герак на синовете му и от последвалата разруха. Погребалният звън за тази разруха, както и за стария Герак, звучи окончателно в завършващото възклицание: „Я, той умрял! Съвсем, съвсем изстинал.“ Рязката безвъзвратност на тези думи шибва съзнанието с тази уникална употреба на удивителната форма в българския език. Трети пример: смъртта се съпровожда от едно надигащо се чувство на вълнение, когато в разказа „На браздата“ обезумелият от отчаяние орач хвърля черджето върху умрялата крава: „Боне хвърли черджето, изправи се отчаян над нея, прекръсти се и заплака. Сивушка промуча още веднъж, отвори страшно очите си и престана да диша.“

Разбира се, завършващото събитие в кулминацията на епизода невинаги е така безвъзвратно, както смъртта. То може да бъде например осиновяване на дете, както е в разказа „Сиромашка радост“. Може да бъде и нещо съвсем светско и ежедневно, като например приканването за обяд — винаги и навсякъде така приятно.[7] Но може би най-подходящо за този „стил“ на щастлива кулминация е годежът, както е в разказа „Ветрената мелница“[8] или в „Жената със златния косъм“. Във втория разказ след съответната деликатна трактовка на умишлено пуснатия слух, загатнат в заглавието, който разтърсва целия град, потънал в скуката на ежедневието, Елин Пелин би могъл спокойно да свърши с това силно и удобно място на разказа: „Те повярваха, че

---

[7] Вж. разказа „Чорба от греховете на отец Никодим“ в: Събрани съчинения. Т. III, с. 137.

[8] Вж. по-долу бел. 9.

Смарайда наистина има златен косъм.“ Той обаче продължава и завършв кулминацията на епизода със следната по-късна случка:

„На Връбница, преди да се пречести, Смарайда с наведена глава, смирено, но без разкаяние, като се изповядаше пред стария изповедник в малката черква, каза му, че е сгрешила с Блажения и че след празниците ще се венчае за него.“

Когато говорим за засилването на вълнението в заключителната част на разказа при Елин Пелин, нека да вземем една друга новела — „Нечиста сила“. Тук тонът в края сякаш достига някаква оглушителна височина, когато разказът свършва с истинска оргия на сексуално себежертвоприношение от страна на отец Герасим, съпроводено от подигравателния смях на неговата мъчителка Цековица. В „Син“ ограбеният баща, унизен и покрусен, проплаква в завършека на разказа със сърцераздирателния вик: „Дано е сън, дано е сън! По-добре да беше ме убил. А сега как ще живея!“

В „Андрешко“ съдия-изпълнител си получава заслуженото, като бива изоставен в тъмнината сред блатото. Нищо не му помагат нито пристъпите на гняв, нито редуващите се клетви и молби, отправени по посока на селото:

„— Ей, хлапе. . . говедо. . . канибал. . . вол... дръвник! Ела! Избави ме! . . . Смили се, бе! Животно. . . селендур. . . шоп! Ах-ах. . . Помощ, помощ!

И като седна в каруцата, потъна в кожуха си и се разрида като дете.

Но тъмнината не му отговори.“

Разказът „Хитрец“ също така завършва със сцена на изоставяне и отчаяние. След като хитрият арестант успява да задигне пушката на своя придружител, стражарят сяда край пътя: „и като не знаеше какво да прави — заплака.“

Толкова за надгробните ридания като кулминация на епизода.

Смехът дава възможност за също такъв духовно-пречистващ завършек. В „Кумови гости“ новобрачните тръгват на дълъг път през нощта, но се сгушват и заспиват. Воловете следват примера им. На другия ден те се събуждат по пладне в още стоящата насред пътя неподвижна кола. Веселието е пълно. Тази очароваща идилия завършва така: „Дружен сърдечен смях безгрижно и волно екна сред широкото поле.“ В разказа „Задушница“ дори печалната картина на гробищата се разведрява, когато вдовец и вдовица се срещат. Разказът отново свършва в непринудено весела нотка:

„— Знаеш ли какво ще кажа на попа? Дядо попе, ще му кажа, господ ми взе Божана, пък ми прати Стоилка! А?. . . Така ще му кажа, чакай да видиш.

А Стоилка ласкаво се усмихваше, като прикриваше устата си с ръка.“

Олимпийски смях съпътствува края на „Ветрената мелница“, шедьовъра на Елин Пелин. Двама стари приятели на село установяват, че техните планове за построяване на вятърна мелница са изпреварени от дъжда, който слага край на сушата. И в настаналия празник по този случай единият от тях дори си намира невеста. Веселието отново изплува в заключителните редове:

„— Ей, Дъбак, ами ветрената мелница? — викна дядо Корчан след тях.

— Аз си намерих друга! — отговори весело Дъбакът.

Глухият старец се засмя така сърдечно, че лулата падна от устата му.“[9]

---

[9] Вж. моя английски превод в Slavonic Review, XXII, ноември 1947, с. 20—29.

Що се отнася до coup de théâtre, той по свой начин предлага един не помалко приложим стил на завършване на разказа. Той разчита не толкова на натрупващото се или засилващо се чувство, колкото просто на напрегнатата неизвестност от задържането на някакъв изненадващ елемент почти до края или — за по-голям драматичен ефект — до самия край на разказа при оформянето на последната сцена. Разказът би могъл да се води и без такава напрегната неизвестност (по метода на кулминацията на епизода), но като завърши с тази непредвидена и неподсказана развръзка, която авторът е криел догогава. Д-р Кр. Кръстев отрича тази практика, определяйки я като угаждане на елементарни вкусове и като „евтини ефекти". За щастие това не е подействувало обезсърчително на Елин Пелин и той не се е отказал от завършване на разказа с coup de thé tre. По всяка вероятност критиката на д-р К. Кръстев само му е послужила като предупреждение да не злоупотребява с такъв завършек. За Елин Пелин степента на изненада или на неочакваност не е била от особено значение, щом като завършващите coups се приемат като истинска част от разказа и осъществяват темата. Що се отнася до тази допълваща роля, един завършек от типа на coup de thé tre, както е употребен от Елин Пелин, далеч не е евтин и може да се сравни с кулминацията на епизода. Разликата се състои в това, че докато вторият начин на завършване представлява предвидим изход и очаквана последица от хода на разказа, при coup de thé tre завършекът е обогатен с чувство на учудване и изненада. Елин Пелин с положителност е могъл да наблюдава живота достатъчно отблизо, за да може да опознае и да се наслади на неговите странни и чудновати моменти; и при положение, че те не липсват в живота, защо трябва белетристиката да се страхува от тях? Когато такъв един момент би могъл със своята неочакваност да завладее и съсредоточи вниманието на читателя и заедно с това убедително да осъществи темата на разказа, то всичко това е твърде хубаво, за да може да бъде пренебрегнато от един родèн разказвач като Елин Пелин, който очевидно „праща по дяволите" псевдокласическите предписания на д-р К. Кръстев.

Двата разказа, избрани от д-р К. Кръстев за разкритикуване на заключенията от типа на coup de thé tre, много добре илюстрират разликата между двата стила на завършек. В „Гост" неочакваното посещение на Велин и гостоприемството, което той получава от буля Кирилица, която го нагостява и оставя да пренощува, подмамена от неговите тежки и дълбокомислени думи, завършват с това, че доверчивата тетка Кирилица, събуждайки се на другата сутрин, открива, че нейният прекрасен племенник е офейкал, „а новите чешири" на вуйчо Кирил „и долните му дрехи, които снощи висеха на стената — липсваха". А по-късно, през деня, стражари идват да търсят избягалия затворник. В целия разказ няма ни най-малко загатване за подобен изход. Нито пък би могло да има при подобна измама с доверието на човека. В другия разказ, за който става дума — „Косачи", — coup de théâtre се създава, като на разсъмване се установява, че героят е изчезнал. Предишната вечер край огъня Лазо уверено се е присмивал на глупавата фантазия на своите другари, които вярват в силата на въображението и приказките. Той ги подиграва, но след това сам се поддава на собственото си пламтящо въображение, когато, останал единствен буден, се пита какво ли прави неговата Пенка на село сама. С идването на сутринта косачите, събуждайки се, откриват, че той вече не е при тях.

И в двата разказа негеройското изчезване на героя съставлява ефектният coup de théâtre, който д-р К. Кръстев конкретно порицава. Вместо този край той предписва да се даде подробно описание на приемането на Лазо обратно в лоното на семейството и други подобни скучни последъчни описания. Д-р К. Кръстев напълно е изпуснал същността на нещата. Целта на Елин Пелин не е да напише сага, а чисто и просто в дадения контекст да се подиграе с храбрите приказки, изприказвани предходната вечер от неговия герой. Това Елин Пелин осъществява чрез лаконичното средство — безславното изчезване на героите Велин и Лазо. Това е простият, но унищожителен коментар, с който завършват двата му разказа. Повече няма какво да се каже.

Изненадващият завършек в неговата най-неочаквана и гротескна форма (и все пак напълно възможна в дадения случай) ни се представя от тази прекрасно отмерена по своя момент измама, която кулминационно спуска завесата в „Пролетна измама". Откликвайки на този сезон на буйни и напиращи сокове в природата (както трябва да се очаква от мъжки род), мъжественият отец Игнатий излиза от манастира и в далечината съзира нещо, „което се белее и шава". Може би това е кърпа, да, сигурно е забрадката на някоя жена или момиче, което работи на полето. Яздейки тържествуващо, отец Игнатий едва сдържа възбудата си. Когато излиза от последната падина, изправя се на стремената и надниква над последния синор:

„На няколко крачки пред него, върху едно ниско колче, спокойно се белееше на слънцето черепът на една конска глава, равнодушно гледаше отца Игнатия с празните си големи очни дупки и нахално му се смееше с едрите си редки зъби."

Що се отнася до единадесетте легенди на „Под манастирската лоза" (1936), то може би д-р К. Кръстев, ако тогава беше жив, щеше да приеме за допустими техните невероятни завършеци, които тук са в реда на нещата пред вид явно свръхестествения контекст на легендите. Тук Елин Пелин си позволява свобода, но въпреки това е бил твърде внимателен да не злоупотреби с нея. Имайки пред вид може би предупрежденията на д-р К. Кръстев, отправени му по-рано, той се възползува от това право само за такива присъщо подходящи случаи като „Очите на свети Спиридон". В този разказ младият кърпач, избождайки очите си с обущарското си шило — в самоналожено изкупление за похотливите си помисли, — търси знамението от бога и го получава при завършека на разказа:

„И свети Спиридон падна с очите си към земята, за да стори поклон. Като се повдигна пак и обърна глава към небето, на младото му лице светнаха отново сините хубави очи с дълбината на езера, в които се оглеждаха всички небесни светила."

Едно подходящо чудо виждаме също така в последната сцена на разказа „Занемелите камбани". Магията се разкъсва едва и само когато старият игумен отец Йоаникий поставя обратно върху завесата на иконостаса иглата, подарена от бедната жена молителка, която той с отвращение е захвърлил:

„На камбанарията нямаше никой, а тежките камбани се люлееха силно, свободно, леко и биеха самички."

Чудото като coup de théâtre се използува ефективно и отново с необходимото оправдание при завършека на разказа „Огледалото на свети Христофор". Тук младият херкулесовски герой на Елин Пелин води своя кръстоносен поход срещу злото с такава жестокост, че сам заприличва на диво куче. От неговите усилия обаче няма полза. Едва след като пренася през реката своя най-

зъл и отвратителен клиент (оказва се, че това е самият дявол), той възвръща хубавия си образ в огледалото. И накрая осъзнава, че спасението му е дошло, защото е пренесъл дявола: „Защото направих добро на най-лошия.“

Ако тези заключителни чудеса са coups de théâtre, то те са coups, които подходящо и задоволително осъществяват темата. Завършвайки разказа, те го заковават. При такива случаи в чудноватата крайна жива картина е съсредоточена както поуката, така и кулминацията в единствен и обединен завършек. Освен това при тези случаи те подкрепят цялата повтаряща се и обединяваща тема на творбата, която е да се радваме на красотата на живота и да вкусваме от нея. Същевременно те подлагат на критична преценка традициите на българския православнохристиянски аскетизъм, както и общата склонност на църковните служители навсякъде към фанатизъм и излишна ревност.

Горните наблюдения се представят по случай 100-годишнината от рождението на Елин Пелин — в почит на този прекрасен български автор и като принос към стилистичния анализ на завършеците на неговите разкази. Те съвсем не претендират да бъдат пълни и изчерпателни, а само поставят въпроса за подемането на тази тема и завършването ѝ другаде. Във всеки случай, струва ни се, че тук е казано достатъчно, за да се установят някои положителни модели, чрез които Елин Пелин е осъществявал своето признато желание да създава ярки завършеци, „да каже нещо“ чрез тях, и то да го каже ефектно и недвусмислено. За Елин Пелин не е присъщо да проследява разказа си и в последствието, където да завърже всичките нишки на мотиви и последствия, за което д-р К. Кръстев е настоявал. Това би било подходящо за по-дълги жанрове, а за Елин Пелин като майстор на разказа краткостта е душата на разумното и при завършеците не по-малко от другаде тя е от съществено значение. Вместо да продължава да се носи в последствието, той предпочита да закове разказа си в неговото кресчендо — независимо дали това ще бъде кулминиращата последица или завършващият coup de théâtre. Лаконични действия, като изчезването на Велин или Лазо, говорят по-силно от думи, а икономията на думи, общо взето, повишава стила, особено в края. Дори послеписната изповед и намеренията на Смарайда са съвършено сбити, както видяхме по-горе. Ударната сила на Елин Пелиновите завършеци идва до голяма степен от тази рязкост и лаконичност.

При определяне на начините на завършване на разказа у Елин Пелин, т. е. употребата на кулминация на епизода (травматично събитие или усилено чувство) или употребата на coups de théâtre като средства за спускане на завесата, би било неправилно да се ограничаваме твърде тясно в рамките на една определена стилистична формула за Елин Пелиновите завършеци. В тях Елин Пелин е по-скоро забележителен с това, че казва стари истини, както и с находчивостта си при намиране на подходящ завършек за конкретната тема на разказа (или обратното, както е при „Пролетна измама“).[10] Така например, ако цялото преобладаващо настроение и цялата физическа околна среда на разказа „Кал“ могат да бъдат резюмирани в това отблъскващо еднозрично заглавие, то те се възбуждат още по-силно при кресчендото на

[10] Възникването на завършека с конския череп в разказа „Пролетна измама“, както и разработката на темата за разходката на отец Игнатий с оглед тя да доведе до този завършек и да прилегне към него, са документирани в описанието, дадено от самия Елин Пелин за неговия творчески процес. Вж. Събрани съчинения, т. X, с. 489—490.

завършека. Това е разказ за безсилното отчаяние на един селски учител. Съкрушен от това, че неговата приятелка Славка се оженва за един „дръвник“ — преуспяващ местен земеделец, — той започва неумолимо да затъва в тресавището на отчаянието. В хода на самия епизод времето и пейзажът го притискат от всички страни, сякаш са се наговорили да отразяват и засилват подтиснатостта му, докато накрая се сливат по един монументален начин в заключителната сцена на поглъщането:

„Очите му се замъглиха. Зави му се свят и пак му прилоша. Стаята и всичко в нея се завъртя пред очите му, завъртя се и той с тях, падна на кревата и заедно с него почна да потъва в една бездънна лепкава кал, да потъва все по-дълбоко, по-дълбоко и по-дълбоко.“

Тук са съчетани елементи на различни начини или стилове на завършване, разгледани от нас, за да се създаде този мощен импресионистичен финал.

Два последни примера ще ни послужат да илюстрираме вещината на Елин Пелин при приспособяване на отделните негови начини на завършване към различните разкази. Разказът „Нещастие“ представлява известен вариант на обикновения подход на писателя — тъй като тук имаме coup de théâtre, който не е резервиран за сваляне на завесата, а осъществява една по-ранна развръзка. Подтиснатото очакване тук се натрупва в средата на разказа, когато игуменът търпеливо разследва причината за неутешимата скръб на монаха отец Пиомий:

„Грях ли е? Изкушение ли е, болест ли е? . . . Да не си се влюбил пак? Тю, да му се не види макар!“

След няколко загадъчни и меланхолични отговора отец Пиомий разкрива причината и именно сцената след този coup de théâtre формира кулминацията и завършека. Изненадващо е, че някои хора считат този разказ като проповед срещу манастирската поквара и полагат върху раменете на нейния автор мантията на Козма Презвитер, този талантлив български средновековен Йеремия. И най-скромният производител на домашно вино би могъл лесно да прозре безсмислието на подобно предположение. В същност никой чувствителен човек не може да не сподели състраданието и съчувствието, което Елин Пелин явно изразява чрез своите герои за изключителната и непоправима загуба на отец Пиомий. Последните редове на разказа предават с истинска деликатност общото състрадание към него в този час на мъка и отчаяние. Може би най-ценният coup de théâtre на Елин Пелин е този шок от изтичането и пълната загуба на непрежалимото вино: „Виното-о-о, винцето-тригодишното. . .“ Съзерцаването на тази катастрофа дава трагикомичния край на разказа:

„Отците се натрупаха мълчаливо около бурето и по брадатите им лица се четеше дълбоко съжаление, като че се намираха не пред едно пукнато буре, а пред голямо човешко сърце, разбито от нещастие.

— Бог да го прости! — произнесе някой с таинствен глас.

И всички с въздишка погледнаха отца Пиомия, който стоеше настрана съкрушен, изгубил вяра и надежда, и всички мълчаха и никой не можеше да намери поне една утешителна думица да му каже.“

Би било добре накрая да спомена една форма на завършек, която представлява интересно естествено следствие на „стиловете“, които бяха описани и илюстрирани по-горе. Тя е демонстрирана добре в една от недостатъчно оценените миниатюри на Елин Пелин „Иманяри“. Имам пред вид действи-

телната и изрична намеса тук на автора, който дава края на разказа. Уморени и обладани от щастливата идея за съкровището, след като са го търсили цял ден и са говорили за него на трапезата цяла вечер, те продължават и след нея: „Това ги увличаше и те не знаеха граница между истината и измамата, между разума и фантазията.“ Авторът ги оставя така с тяхната неудържима възбуда да си говорят до късно през нощта:

„Късно през нощта ги оставих щастливи, възбудени от желания и ми се стори, че над главата на всекиго от тях гореше синият пламък на духа божи. . .

Ще бъдат ли щастливи така тия хора, когато утре намерят богатството и изгубят прекрасната и упоителна измама?“

Този начин на завършване, който включва пряк коментар от автора накрая, е характерен за Елин Пелиновите „Стихотворения в проза“, както той ги нарича, макар че не е ограничен само до тях. Неговите варианти, които невинаги са така категорично явни, както в този пример, образуват един допълнителен, интересен и важен елемент, който заслужава внимателно анализиране при едно пълно изследване на завършеците на разказите на Елин Пелин.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

ПРОБЛЕМЪТ ЗА АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИИТЕ И „ЛИРИЧЕСКАТА" ПАМЕТ НА ЕЛИН ПЕЛИН

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

Опитът, както показва заглавието на тази статия, да се уточни спецификата на понятието „лирическо" с помощта на психологическото понятие „памет", с други думи, в зависимост от това, *как* помни и *какво* помни писателят, може на пръв поглед да се стори странен.

В литературно-критическата практика се е вкоренил обичаят литературно-родовото понятие „лирическо" да се схваща като синоним на „емоционално" в най-широкото значение на понятието плюс — в повечето случаи — мълчаливото присъствие на една недефинирана ясно, смътна представа за „поетичност". Достатъчно известно е, че тъкмо в този смисъл, а не в някакво специално терминологично значение се употребяват най-често изрази като „лирическо присъствие", „лирическо внушение", „лирическо превъплъщение" и пр.

Несъмнено е обаче, че повишената емоционалност като психологическа характеристика на творящия субект може да придружава всякаква човешка дейност, следователно сама по себе си най-общо декларирана, тя не може да не бъде специфична за лириката.[1]

Така че в подобни случаи формули като „поет в прозата", „лирическа структура на разказа" и пр. на практика само привидно носят очакваното противоречие, сблъсъка на две литературно-родови системи и изобщо не представляват терминологически оксюморон, а просто означават привнасяне към анализа на дадена епическа структура (доколкото такъв анализ се прави) на най-общо означената съставка „емоционалност". Тази процедура обаче без отчитане на диференциалните родови белези на лириката не може да покрие понятието „лирик в епоса". Зареденатa с противоречие формула мъл-

[1] Специфизирането на онова, което може да наречем „лирическа емоция" не се свежда до откриването на експлицитно изразена в творбата емоционалност, а неминуемо опира до анализа на художествената структура, в която тази емоция е материализирана. Вж. по въпроса Н. Георгиев. Лириката. Развой на понятието, същност. (Автореферат). С., 1972, с. 24, 29.

чаливо се подменя с изгладена, неконфликтна, неразкриваща своеобразието на лиро-епическия сблъсък характеристика.

Настоящата статия няма за задача да изследва конкретните форми на този сблъсък, нито дори да изследва характеристиките на лирическото само по себе си, така, както то се проявява в разказите на Елин Пелин. Нейна цел е да предложи един предварителен подстъп, ключ за изследване на лирическото начало у Елин Пелин. Предварителен, защото той се извлича от изследването на, така да се каже, „интерферентни" явления, възникващи на границата между отделни произведения и на първо време нехарактеризиращи структурата на отделната творба като цяло.

Става дума за една ярко изразена особеност в Елин Пелиновото творчество, която има отношение и към жанр, и към стил, и към изграждането на художествената образност и която непосредствено се изразява като особеност на паметта, на начина, по който в съзнанието на писателя се съхранява информацията за собственото му творчество, „държат се на склад" написаните вече от него творби, и начина, по който тази информация се извлича и преработва в процеса на създаване на нови творби.

Става дума за автореминисценциите, „странствуването" на мотиви и образи. За странствуващи мотиви („бродячие формулы") говори А. Веселовски в своите изследвания по историческа поетика, разбирайки движението на определени образни схеми или устойчиви словосъчетания през разстоянието на времена и народи. В съвсем друга, миниатюрна координатна система — от разказ към разказ, от един период към друг — у Елин Пелин се движат подобни образни схеми и устойчиви словосъчетания. Те сякаш се изтръгват, преодоляват силите на сцепление със съседните участъци в структурата на творбата и тръгват безпрепятствено през общата територия на творчеството на писателя, прокарвайки по-ясно или по-трудно уловими нишки между отделните творби.

Елин Пелин е един от най-ярките импровизатори в нашата литература и въпреки това, в учудващо противоречие с това у него има неща, които се повтарят, извършват се — да използуваме термина на Веселовски — по определен „иконописен образец".

Нека започнем с онова, което е най-лесно забележимо. Елин Пелин има обикнати изрази за назоваването на определени действия или състояния или обрисуването на предмети, в които опорната, определяема дума трайно се свързва с някакъв епитет-метафора или сравнение. Така женските сълзи в разказите се „сипват като градушка" („На майчина гроб", „Орисия", „Закъснялата нива"), потта тече „на браздулици" („Мечтатели", „Спасова могила", „Напаст божия"), жабешкото крякане е „челичено" („Напаст божия", „Летен ден", „Край воденицата", „Лепо") и пр.

Това са готови микрообрази, имащи функцията на постоянните епитети във фолклора, но за разлика от народния певец писателят посяга към тях като към собствен подръчен фонд, използува ги като автоцитати.[2] Може да предположим, че тяхното привилегировано положение се определя от някаква ценностна установка в съзнанието на писателя, от някакво ценностно „класиране" на излизащите изпод перото му изрази — спонтанно действуващ по принципа на обратната връзка, регулиращ художественото качество меха-

[2] Между тези устойчиви изрази има и заети от фолклора, в точния смисъл на термина „постоянни епитети", например „босилкови клепки", „кенарени нагръдки" и пр.

низъм, — при което маркираните като най-добро постижение изрази остават в паметта в някакъв „еталонен“ фонд и се появяват като готови конструкции, когато трябва да се опише съответният детайл на съответната картина.[3]

Освен такива образи-клетки, които се дължат на отделната метафора, у Елин Пелин се повтарят и устойчиви мотиви в смисъл на образни схеми, така да се каже, „архетипни модели“ на образно-емоционално усвояване и претворяване на света.

Така например Елин Пелин го влече да разлага на елементи, неразчленими иначе като възприятие, „цялостно излети“ или ограничено поддаващи се на разчленяване явления, като слънчева светлина, човешки глас или ефирен шум, и да ги „мултиплицира“ при образното претворяване:

„През листата на гората играеха лъчи и се сипеха като златни монети“ („Самодива“).

„През игривите листа на елшака падаше дъжд от слънчеви лъчи, падаше по хубавото Войкино тяло и го покриваше със златни люспи“ („Лепо“).

„Жената се засмя звънко, хубаво и на благочестивия младеж се стори, че тълпи млади хора застанаха пред дюкянчето му и нахвърляха вътре хиляди пресни благоуханни цветя“ („Очите на св. Спиридон“).

„Панделките по нея затрепераха и зашумяха и на мен ми се стори, че в къщи влязоха и заиграха хиляди полски пеперуди“ („Ангелинка“).

Или друго — човешки вик (писък, плач) обикновено описва „счупена“, двупосочна траектория: издига се нагоре, удря се в небесния купол и отразен от него, пада на земята:

„В миг един ужасен женски писък процепи тишината, вдигна се отчаяно, грозно и, сякаш отразен от небесния купол, падна над селото, страшно и зловещо“ („Любов“).

„Само от усамотен горски крайчец нейде тихо и продължително се подемаше трогателен плач на черна вдовица или осиротяла майка и тънкият му ек, сякаш отразен от небесния купол, падаше и ударяше като с хладна кама сърцето ти“ („Напаст божия“).

„Далеч нейде се вдигна тънък писък като жален стон на някоя поразена от куршум душа, вдигна се високо и зловещо и сякаш ударен о небесния купол, падна в таинствените води на Марица, удави се и умря“ („Косачи“).

Може да се помисли, че става дума само за определен устойчив тип мелодинамична дъга, свързана с описанието само на звуково движение. Но ето че в „Закъснялата нива“ роякът врабци описва същата динамична крива:

„Тъжно шумят узрели кукурузи, а из тях на облаци, на облаци се вдигат сиви врабци и като градушка падат по прашните пътища.“

Очевидно касае се за един първичен, дълбоко вкоренен сензомоторен модел, чрез който съзнанието на писателя изживява динамиката и обхваща пространството; в него лежи принципът на контраста (към който е толкова чувствителен Елин Пелин, в случая „горе“ — „долу“), художническият максимализъм (обхващане на пространството в неговата тоталност) и не на последно място метафоричното осмисляне на падането, неизменното му свързване с трагично съдържание.

---

[3] Може да се допусне и обратният случай — когато „еталонният“ израз, появил се асоциативно в определен езиков контекст, донася със себе си детайла при положение, разбира се, че той отговаря на смислово-емоционалната характеристика на картината.

Може да се посочи и персонифицирането на земята и нощта в идиличните природни картини в еротичен план: земята отваря страстните си гърди и замира в наслада („Косачи“) или се запалва от страст („Войнишка нива“), а нощта отваря прегръдки, в които заспива селото („Любов“, „Лепо“) или галено прегръща всичко („Кумови гости“) и пр.

Или оречетворяването на еднообразни, периодически повтарящи се шумове, издавани от предмети и елементи на живата природа — интерпретирането им като монотонни, хипнотично действуващи словесни повторения: „Сбогом, сбогом, сбогом“ вика реката, пъргава и бистра, бързаща надолу по камъните („Изкушение“), „Спи, спи, спи“ шепнат нежно и сладостно двете манастирски чешми („Нещастие“), „тиква, тиква, тиква“ пише сякаш перото на бедния архивар Душко Добродушков („Печена тиква“), „Войка, Войка, Войка“ повтарят едногласно щурците и жабите („Лепо“).

Говорът на чешмите, реката, перото, издигането и падането на женския плач и врабците, „мултиплицираното“ образно превъплъщение на светлината и смеха, ласките, с които земята и нощта обгръщат отиващия си ден или заспиващото село — това са все устойчиви, повтарящи се схеми, елементи на една индивидуална художествена митология, носеща импулса на виталното, движено от аналогии и взаимоотражения художническо мислене.

Така погледнато, възпроизвеждането на тези схеми снема въпроса за първоначалния адрес, от който тръгва движението, за конкретния им път през творбите. Но има случаи, и те не са малко, когато сходството на мотивите е не просто типологично, то навлиза в такива детайли, че от вероятностно гледище е невъзможно да бъде обяснено освен с *пренасянето* на дадена ситуация или мотив *от един разказ в друг*. Или, другояче казано — отражението като принцип на художествената система, изразяващ се в отгласа, трансформацията на едно явление в друго, по-нататък вече продължава като композиционен принцип на равнище отвъд отделната творба — като отражение, отглас на един разказ в друг. Този отглас очевидно трябва да се търси в пренасянето на някаква семантична схема — под формата на някаква съвкупност от опорни, контекстуално свързани детайли, останали в паметта като смислово-тематично или емоционално-експресивно важни от единия разказ в семантиката на другия.

Нека проследим едно от многото „отеквания“ на разказа „Андрешко“ (1903) в разказа „Хитрец“ (1904). Покрай най-общата сюжетна схема — двойка антагонисти — представител на властта срещу беден селянин в изпълнение на наказателните санкции на закона, с разменяне ролите на силната и слабата страна накрая — разказът „Хитрец“ получава от разказа „Андрешко“ „по симпатия“ и някои имащи не толкова сюжетна, колкото емоционално-експресивна функция мотиви: калта, птиците, образа на смъртта като олицетворение на земята, замислеността, някои елементи във финалните реплики на съдия-изпълнителя.

В „Хитрец“ например на три различни места се появяват три различни птици. Появата на първата не е тематично необходим детайл, тя сякаш долита като отражение, „по следите“ на ятото диви патки от разказа „Андрешко“, повличайки със себе си сходна по функция реплика-ремарка:[4]

[4] Съдбата на втората птица „аклиматизирала се“, придобила собствено, и то възлово място в сюжета на разказа, показва оперативността на авторовото съзнание във функционалното натоварване на повествователната единица.

„Андрешко“

„Наблизо изхвръкнаха диви патки и с шум се изгубиха. — Трябва и ние да станем патки, та да излезем — рече замислено Андрешко, — инак. . .“

„Хитрец“

„Над пътниците безшумно прелетя някаква си птица. — Ех, защо не съм и аз птица — въздъхна стражарят“.

Приликата между двата текста се установява мигновено. Тя изглежда дори самоочевидна. Но за целите на тази статия е необходимо, макар и съвсем елементарно диференциране на формите, в които може да се движи подобието между два текста. Съпоставяйки цитираните по-горе два пасажа, няма да открием съвпадение на равнището на повърхностната езикова структура (словесната форма) — срв. например „наблизо“ — „над пътниците“, „изхвръкнаха“ — „прелетя“, „диви патки“ — „някаква си птица“, а ще го открием „долу“, в дълбинната смислова структура,[5] във вид на следната схема, редуцираща и обобщаваща конкретната семантика на изреченията: | появата на птица (ято птици) около героите |→| желание на героя да се превърне в птица|.

Възпроизвеждането на един мотив или епизод може да стане на още по-ниско равнище на дълбинност или, обратно — да достигне повърхността на езиковата структура, словесния израз. Твърде често детайлите на „реминисциращата“ схема се пренасят асинхронно, т. е. на различни равнища по скàлата от най-голяма обобщеност на семантичните признаци, дълбинност на смисловата структура до копийното съвпадение с прототипа. За пример на такава асинхронност може да послужи пренасянето на един епизод от разказа „Вдовец“ (1904) в разказа „Мечтатели“ (1910) (при цялата несъвместимост на разказите в плана на идейно-естетическото им съдържание). При това пренасяне на епизода детайлите му се възстановяват в първоначалната си последователност и нещо, което е удивително — в първоначалното си количество текст:

„Вдовец“

„— Добро утро, байо, да не би да дириш някого? — каза воденичарят, който, види се, разбра положението на чужденеца.

Щопът приде близо и някак виновно заговори, като чукаше едно камъче с тоягата си.

— Диря! Ума си диря, старче.“

„Мечтатели“

„— Що се луташ из ливадите като вртоглав, да не си изгубил кесията с парите си? — каза чичо Горан.

Циганчето се засмя, наведе се засрамено и почна да чука едно камъче с тоягата си.

— Е, така, ходя — що да правя!“

Смислово-структурният паралелизъм между двата текста е очевиден. Но при едно по-съсредоточено анализиране на своето възприятие читателят навярно би установил, че този паралелизъм няма „постоянен интензитет“ —

[5] Термините на трансформационната граматика „дълбинна“ и „повърхностна“ структура тук се употребяват в най-общото им, принципно значение. Тяхното приложение в областта на поетиката може да се открие у напр. у T. A. van Dijk. On the Foundations of Poetics. Methodological Prolegomena to a Generative Grammar of Literary Texts. — Poetics, 1972 No. 5, p. 89—123; Lubomir Doležel. From motifemes to motifs. — Poetics, 1972, No. 4, p. 55—90; А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Мэтематика и искусство (поэтика выразительности). М., 1976, с. 7—8 , и др.

той е ту по-смътен, ту по-ясен; че картината на подобието изглежда — ако използуваме една изобразителна аналогия — като съставена от образи с неясни очертания, заснети сякаш „на флу", до които стоят образи, заснети с максимална острота на фокуса.

Ако съпоставим двата варианта на последния детайл — репликата („Диря! Ума си диря, старче." и „— Е така, ходя — що да правя!"), ще установим, че извадени от контекста, те нямат нищо общо помежду си; и докато при епизода с птиците все пак имахме някои общи елементи на синтаксиса и синонимия на лексикално равнище, тук такива общи признаци отсъствуват и нещо повече — което е куриозно — двете реплики не съдържат нито една обща морфема! Това е почти идеален случай, когато инвариантният, дълбинен смисъл на двата текста не може да се извлече от семантиката на фразовите компоненти; той се изяснява от ситуативното значение на фразите и може да бъде най-общо определен като (ето че се получи парадокс) „неопределеност на отговора, желание на героя да избегне точния отговор".

Ако се върнем обаче към първата реплика в двата текста, ще открием сходството на по-високо равнище — еднотипност на синтактичната конструкция („да не би да дириш. . ." — „да не си изгубил. . ."). В следващата по-нататък авторова жестова характеристика на героя еднаквият синтактичен модел на втората фраза (глаголно-адвербиална фраза) („някак виновно заговори" — „наведе се засрамено") върви едновременно с относителна лексикална синонимия („виновно" — „засрамено"). И вече в третата фраза („като чукаше едно камъче с тоягата си" — „почна да чука едно камъче с тоягата си") движението към прототипа достига повърхностната езикова структура — паметта на смисъла се конкретизира, „избистря" до *памет на словото*.

Това възстановяване на детайла изцяло или частично в конкретната му словесна форма не е изолиран случай, то е типично за автореминисценциите на Елин Пелин. Най-често това „изплуване" на повърхността на езиковия израз става в текстуално ограничени отрязъци-детайли, образуващи в своята съвкупност своеобразна вербална сигнатура на смисъла. Ще се опитаме да проследим една такава конструкция при отражението на епизода „молебен за дъжд" от разказа „Напаст божия" в епизода „погребално шествие" от стихотворението в проза „Кошмар". В тематично отношение двата епизода естествено са различни; по сгъстената експресия на трагичното, по ритъм и образна фактура обаче шествието за дъжд — така както е представено в „Напаст божия" — действително напомня погребение и е в състояние да „даде на заем" от своите елементи при изображението на погребението в „Кошмар"; това е толкова по-интересно, като се има пред вид, че тези елементи трябва да са достатъчно ярки, за да се приспособят към мистичния сюжет на стихотворението в проза (присъствие на повествователя на собственото му погребение). Ще цитираме двата текста, при което общите смислови детайли, конкретизиращи се в една или друга степен до общи изрази, са подчертани и означени със съответни цифри:

„Напаст божия"

„Трябваше човек да види *тъжното шествие* (1) на литията, за да му се свие сърцето от скръб. Наредени на дълга печална върво-

„Кошмар"

„*Адско слънце пече* (6) над широкото поле. Там морни работници, пръснати из златните ниви, усилено жънат. *Кървав пот капе от*

лица, проточена като голяма гъсеница из полето, селяните — измъчени, *боси, гологлави* (2) — мълчаливо вървяха след белите черковни хоругви. По лицата на всички се чете тъга и покаяние, *от сбърчените им чела капе едра пот* (3). *Босите им крака ровят жежкия пясък и вдигат облак от златен прах* (4), който покрива цялото шествие и *прави черни браздулици* (5) по изпотените лица на селяните. Над голите им глави *пече адско слънце* (6). Тежка миризма от тамян и восък се носи наоколо. По цели часове те обикалят селото, кръстосват полето, *после се спират, обкръжават свещеника и дълго се молят* (7).“

челата им (3) и *прави червени дири по бодливото стърнище* (5). . .

Из пътя между нивите бавно отива към гробищата малко, бедно *погребално шествие* (1). Пред него върви шишкав поп (. . .) След него четирима *боси и гологлави* (2) селяци със сърпове, закачени на пояс, носят ковчега с мъртвеца (. . .)

Босите крака на носачите ровят дребния пясък из пътя и вдигат облак от златен прах (4) (. . .)

Жътварите около пътя *прекъсват работата си, изправят се, кръстят се и дълго и тъжно гледат печалното шествие* (7)“.

Нека проследим съответстващите смислови детайли — езикови изрази — на двата текста.

1. Първият детайл, даващ характеристика на общия план на върволицата селяни („тъжното шествие“), се пренася, като се запазва опорният, субстантивен член на фразата (предметното название „шествие“); атрибутивният й член („тъжното“) получава съответствие на синонимно равнище — в единия случай в лицето на идеографски синоним („тъжно“ — „погребално“), а в другия — на стилистичен („тъжно“ — „печално“)

Срв. „тъжното шествие“ ↗ „погребално шествие“.
↘ „печално шествие“

2. Детайлът от външния портрет на селяните (2) се възстановява почти без промяна: „боси, гологлави“ — „боси и гологлави“.

3. Детайлът „пот от челата“, общо взето, запазва своята лексикална и синтактична структура с разместване на експресивно определяемите членове на фразата: „*от сбърчените им чела капе* едра пот“ — „*кървав пот капе* от челата им“.

4. Детайлът „ровене в прахта“ с очудваща последователност се пренася в почти непроменената си езикова форма (върху едно доста голямо текстово пространство); промените засягат прибавянето на някои малко информативни пояснения към членове на първата фраза и замяната на един епитет с друг: „Босите им крака ровят жежкия пясък и вдигат облак от златен прах“ — „Босите крака на носачите ровят дребния пясък из пътя и вдигат облак от златен прах“.

5. Петият детайл „прави черни браздулици“ се пренася във формата „прави червени дири“ — при еднаква синтактична конструкция, синонимния между „дири“ и „браздулици“, паралелизъм между „черни“ и „червени“ в плана на експресивната им функция.

Интересно е, че III, IV и V детайл от текста на „Напаст божия“ при своето монтиране пораждат единен образ, чиято схема също се пренася по своеобразен начин в „Кошмар“ (независимо от пренасянето на елементите пренася се и съвкупният резултат на тяхното взаимодействие!).

В „Напаст божия“ от челата на селяните капе пот върху прахта на пътя; прахта на пътя се вдига на облак и се полепва по изпотените чела („прави черни браздулици“). Или: потта капе върху прахта, прахта се полепва върху потта. От потните чела — към терена, от терена — към потните чела (срещаме се отново с двупосочното движение на изображението между полюсите „горе“ и „долу“, свързано отново с внушението на трагизъм).

В „Кошмар“ този модел се реализира в преобърнатия си вид — окото на „писателската камера“ се насочва от терена към потните чела и от тях, обратно, към терена. Първият ход на това движение липсва в синтактичното пространство на фразата, но той се осъществява мислено, оставяйки своя предварителен резултат: стърнището е бодливо,[6] то сякаш предварително е разранило челата (в движението от стърнището към челата), та затова потта капе върху него кървава и оставя червени дири. (Това е своеобразно материализиране на метафората „кървава пот“, която в кошмарните видения на повествователя е реално кървава.)

6. По-нататък при 6-и детайл изразът „пече адско слънце“ се пренася дословно с промяна само в словореда — „адско слънце пече“.

7. Синематиката на 7-и детайл се предава на равнището на синонимията или лексикалното съвпадение: „спират“ — „прекъсват работата си“; „се молят“ — „кръстят се“; „дълго се молят“ — „дълго гледат печалното шествие“.

От направените наблюдения личи, че епизодът „лития за дъжд“ се „трансплантира“ от разказа „Напаст божия“ в стихотворението в проза „Кошмар“ като съвкупност от опорни детайли, тематично и експресивно отговарящи на новия сюжет и — което е най-важно — в една или друга степен запазващи своята вербална (словесна) структура.

Тук се открива и една друга особеност — странична с оглед на досегашния ход на разсъжденията и на пръв поглед без особено значение — при това пренасяне от „Напаст божия“ в „Кошмар“ детайлите променят първоначалната си последователност. В това няма нищо неочаквано, напротив, запазването на първоначалния им ход би било по-малко вероятно, защото би означавало включването на ново, отежняващо „режима на паметта“ условие.

Но детайлите не просто се разместват, разбъркват реда си — те излизат от рамките на първоначалния „сценарий“, като се раздалечават тематично в две посоки. Единната група на литията в новия сюжет, така да се каже, се раздвоява на две групи: погребално шествие и група жънещи селяни, край които шествието минава. (Интересно е да се открие „пъпната връв“ на това ембрионално единство между двете групи в уточнението, че носачите на ковчега носят „сърпове, закачени на пояс“.) Това, че образът на литията сюжетно се раздвоява при пренасянето в новата творба, още нищо не говори. Знаменателно е обаче, че при това раздвояване комплексът от опорни детайли, изграждащ образа на измолващите дъжд селяни, също се раздвоява — част от него се „прехвърля“ върху образа на носачите на ковчега, а друга част върху образа на жътварите. Това е свързано със забележителна изобретателност в разпределението, „нагаждането“ на характеристиките — така че да прилегнат съвсем естествено в две тематично чужди ситуации; защото ако е трудно една лития за дъжд да се трансформира в едно погребално шествие, още

[6] Тази „бодливост“ на стърнището в „Кошмар“ като че ли иде от гъсеницата, на която се оприличава шествието в „Напаст божия“.

по-трудно е тя да „задели“ елементи за още една трансформация — да се превъплъти едновременно с това и в образа на група жътвари. В тази изобретателност се крие настойчивостта на съзнанието на всяка цена да „вмести“ без накърняване, макар и деинтегрирана, в нови съчетания и комбинации реминисцентната схема от „Напаст божия“.

От общия план на картината на литията изразът, изпълняващ „озаглавяващо“-номинативна функция („тъжното шествие“), се прехвърля с известни промени в общата характеристика на погребалното шествие в названието „печално“ („погребално) шествие“. Образното пък определение на литията (оприличаването на шествието като гъсеница) по причудлив начин — чрез абстрахиране на един от диференциалните семантични признаци — „бодливост“ — се прехвърля върху стърнището, на което жънат жътварите („проточена като голяма гъсеница“ → „бодливото стърнище“).

„Босите крака“ и „голите глави“ отиват към характеристиката на носачите на ковчега съвсем органично — първият детайл като общ и за двата случая елемент от социално-битовата характеристика на героите, вторият като общ и за двата случая елемент на религиозния ритуал. Тази целесъобразност допълнително нараства от факта, че другата алтернатива — прехвърлянето на тези два детайла към образа на жътварите би изглеждало битово неправдоподобно (жътварите забраждат главите си).

Затова пък детайлът „пот“ се прехвърля към тяхната група с необходимата мотивировка и дори още по-голяма, отколкото мотивировката в първообраза: при равните други условия („адското“ слънце, което пече над главите) жътварската пот е допълнително мотивирана от трудовото напрежение на жътварите. Изобщо жътварската пот е детайл „общо място“ съдържа по-богат смисъл, търпи натоварването с преносни значения и символизации. Но потта, която капе от челата на селяните в „Напаст божия“, също е не само и просто пот от горещината. Тя капе от „сбърчените“ чела и заедно с „адското слънце“, „голите глави“ и миризмата на „восък и тамян“ създава елемент от мрачната експресия на подтиснатост и обреченост. Това допълнително се потвърждава от включването на детайла „пот“ в разгледания вече пространствен модел (от потните чела към терена — от терена към потните чела). Заедно с потта този модел също се прехвърля върху образа на жътварите — чрез показаната вече инверсия на двата хода („черни браздулици по изпотените лица“ — „червени дири по бодливото стърнище“). Във втория случай естествено, органично присъединената характеристика „бодливост“ се включва в модела, изпълнявайки функцията на елемента „прах на пътя“. На стърнището няма дълбоко наслоена прах, неговата острота, така да се каже, в случая я замества. Такава прах има обаче на пътя, по който се движи другата група в „Кошмар“ — погребалното шествие. А в „Напаст божия“ този детайл — прахта, която ровят краката на селяните и се вдига на златен облак — е особено експресивен. Той, условно казано, не бива да се изпуска. И ето, въпреки че пространственият модел в „Кошмар“ се е осъществил без помощта на прахта, този детайл „не пропада“ — той се отделя самостоятелно и се прехвърля като характеристика на носачите на ковчега.

В „Напаст божия“ ритуалът на литията изисква спиране на шествието в определен момент, обкръжаване на свещеника и дълги молитви. В траурната процесия обаче такъв ритуал отсъствува и нещо повече — съществува обратен ритуал. Траурната процесия не може да спре насред пътя. Но очевид-

но записаните в паметта детайли на картината от „Напаст божия“ — „спиране“ и „дълги молитви“ — търсят път за своята реализация. И го намират, събирайки се в другата, статична група на жътварите — те *могат да спрат* своята работа и да застинат неподвижно и по съпричастност към нещастието на ближния, *макар и от разстояние да се приобщат* (кръстейки се) към траурната процесия. Те „прекъсват работата си, изправят се, кръстят се и дълго и тъжно гледат печалното шествие“.

Разгледаното раздвояване на реминисциращата схема в „Кошмар“ не би заслужавало специално внимание, ако беше отделен, изолиран случай. То обаче е илюстрация на дезинтегриращите, центробежни сили, редовно действуващи вътре в схемата и разкъсващи нейните рамки. При пренасянето от „Напаст божия“ наблюдаваме как тези сили разцепват и удвояват първоначално единния в тематично отношение епизод. Тези два подварианта се намират в непосредствена текстуална връзка. Разсъждавайки, може да си представим по-нататъшното им дезинтегриране (и временно, и пространствено) в два различни разказа. Но изходният, раздвояващ се епизод може да не е единственият в разказа. Логично е да допуснем наличието на няколко такива епизода, всеки от които би могъл да се раздвои, разтрои и пр. в два, три и пр. разказа. Може да си представим такава картина на центробежните сили: някакъв първоначален разказ се разпада на епизоди, от своя страна епизодите се „разцепват“ на две, три или повече съставни части и тези части се разпръсват в различни разкази. Тази картина, напомняща ядрена верижна реакция, изглежда, разбира се, нереална, логически конструирана. Удивителното обаче е там, че тя е реално извлечена от Елин Пелиновото творчество. И може да я намерим в „чист вид“ — във форма, толкова рядка и неочаквана, че изглежда едва ли има прецедент в белетристичната практика изобщо.

Елин Пелин има един ранен разказ, озаглавен „Орисия“ (първоначално заглавие „Орисията на една сиромашка черга“). Този разказ е публикуван през 1902 г. и е на самата граница между наивните народническо-сантиментални първи разкази и зрелите по-сетнешни творби на писателя, започващи от „Ветрената мелница“, публикуван през същата 1902 г. Елин Пелин не е харесвал достатъчно този разказ. Препечатал го е само веднъж (като е съкратил сатирико-изобличителните елементи) и изобщо не го е включвал в изданията на своите съчинения. По тази причина разказът остава незабелязан, настрана от вниманието на читателите, пък и на критиката. Но това необлагодетелствувано положение на разказа, неговата изолираност от полезрението има и своята обратна страна, своя плюс в по-специален, научно-евристичен смисъл. Защото ако литераторът е добре запознат текстуално с „класическите“ разкази на писателя и по някаква прищявка на случая се запознае впоследствие, по-късно с „Орисия“, с други думи, проектирайки своето читателско възприятие върху предварително изградената представа за художествената система на писателя, той се натъква на нещо поразително. Четейки „Орисия“, той непрекъснато има чувството за познатост — че вече е чел отделни пасажи и изрази от този разказ. Зад тези пасажи и изрази смътно или по-ясно се мярват, изплуват образите на вече прочетени „класически“ разкази. Читателят има сякаш пред себе си „потпури“ из творчеството на Елин Пелин.

Това усещане може да остане без последствия. Но то може да изостри любопитството и да даде тласък за една справка — ровене в паметта и све-

ряване с текстовете на утвърдените, христоматийно познати Елин Пелинови разкази. И тогава става ясно, че действително в този ранен и малко известен разказ се събират мотиви на десетина от най-хубавите разкази на писателя. „Събират“ — това е обратният път на процеса, ретроспективното приближаване към „Орисия“ от гледна точка на зрялото творчество. В действителност процесът е противоположен: събрани първоначално в разказа „Орисия“ заедно, във вид на някакво ядро, упоменатите мотиви *се пръсват*, захранвайки образната тъкан на различни разкази.

Трябва да се отбележи, че предварително условие за това е разнообразието, тематичната разнородност на епизодите, които изграждат сюжета на разказа. Това се дължи на обстоятелството, че в него се проследява „орисията на една сиромашка черга“, т. е. историята на материалното пропадане на едно младо селско семейство в началото на века, затворена между трепетното тъчене на шарената черга от младата невеста — с копнежи за щастлив семеен живот — и продаването на чергата за неизплатени дългове на търг за пет лева. (Като самостоятелна сюжетна линия се отделя странстването на петолевката като „инобитие“ на чергата, напомнящо по сатиричния си патос фантастичните превъплъщения на Акакий Акакиевич от Гоголевия „Шинел“.) Това е историята на един живот, започнал с мечти и завършил с мизерия и пиянство. Тук Елин Пелин, все още близък до Влайковата традиция, се интересува от *историята* на явлението (срв. „Житието на една майка“ от Влайков), а не — както в по-късните си разкази — от симптоматичния моментен *отрязък* от явлението, фокусирано в развръзката-случка. Но тази композиционна разточителност е благоприятна в интересуващия ни аспект — тя обуславя пъстротата, тематичното разнообразие на епизодите, разработени впрочем пределно лаконично. Читателят ще намери в този разказ и картината на оранта, и то в две нейни реализации — идеализирано-романтична (в представите на героинята) и битово-реалистична (в описанието на повествователя), и описанието на чиста и приветлива, с любов подредена селска къщица, и бедността на разградения и пуст двор накрая, и идилични сцени на любов и песни, и описанието на женска хубост и пейзажни щрихи. . .

В хода на сюжетния развой се очертават пет основни сцени-епизода, които по-късно, както ще видим, се трансформират по детайли в различни разкази.[7]

Първият епизод е оранта в нейния първи, идиличен вариант — видена в мечтите на героинята. Този епизод намираме отразен в два по-късни Елин Пелинови разказа, в епизоди, носещи същата атмосфера на етико-естетическа идеализация на земеделския труд:

---

[7] Тези разкази са „Летен ден“, „Край воденицата“, „Вдовец“, „Кумови гости“, „На браздата“, „Закъснялата нива“, „По жътва“, „Иглика“, „През полето“. Освен че препраща „Орисия“ и приема мотиви от два разказа — „Напаст божия“ и „Ветрената мелница“; тези съответствия също ще бъдат включени с необходимата уговорка в хода на анализа. За да бъде възможна хронологическата съпоставка, откъсите от разказите се цитират по първите им издания в периодичния печат.

„Орисия“[8]

„Ще хване тежко рало в чевръсти ръце и *мерно ще закрачи по черни угари* и едър пот ще потече от широко чело по *ровката земя* и *слънце от радост и надежда* ще грейне в доброто му сърце... Мил и сладък живот! (...) *Златни надежди* удвояват силата на морните ръце...“

„През полето“[9]

„Едри, бели като сняг волове теглят ралото, той *крачи отмерено* след него, маха дългата копраля, гледа *черната бразда*, която чертае в *ровката пръст*, подвиква на воловете и мечтае *златни полски мечти*“.

„Кумови гости“[10]

„Полето безшумно ще се попече на благото пролетно слънце, ще станат *ровки черни угари и златно семе и златни надежди* ще се заровят там да чакат плод.“

Следва епизод на любовна идилия. Той се състои от няколко ситуации-фрагмента: описание на хубостта на невестата през погледа на мъжа ѝ, сълзи в очите ѝ, молба на мъжа ѝ да чуе песен, смяна на настроението, песни. За бележително е да се видят в тези непринудено преминаващи една в друга просто преливащи се ситуации, скрепени от общия диалог, праобразите' „словесният код“ на едни от най-известните, обособени и самостоятелно разгърнати епизоди от разказите на Елин Пелин:

„Орисия“

„Калистрат, полегнал до топлата печка, гледа своята млада невеста, що вчера, речи го, в къщи е довел и *следи с очи* как се движат пълни, бели ръце, *как се повдигат обли гърди под кенарени нагръдки* (...)

И маргаритите, що трептят на *босилковите* ѝ *клепки*, *се сипнат* → *един след други, като градушка.*

„Ветрената мелница“[11]

„Дъбакът се позасрами, ала *очите му с друг вид любопитство забягаха* по високата и стройна фигура на момичето, по гъвкавите му ръце, широки, равни рамене и по *леко вълнуващите се, бели, кенарени нагръдки*(...) Лицето ѝ пламна, унесено се полусклопиха *босилковите* ѝ *клепки, завълнуваха се облите ѝ гърди.*“

„Закъснялата нива“[12]

„От нейните черни очи *се сипват сълзи като градушка* и мълком и безспирно текат.“

---

[8] „Орисия“ — публикуван в сп. Селска разговорка, I, декември 1902, кн. 2, с. 1—6.

[9] Публикуван в сп. Художествена култура, I, януари 1910, кн. 1, с. 9—12.

[10] Публикуван у Елин Пелин. Разкази, С., 1904, с. 33—36.

[11] Публикуван в сп. Летописи, III, септември 1902, кн. 11.

[12] Публикуван в сп. Просвета, II, март 1903, кн. 7.

— *Донке, не искам сълзи* — разтреперано примоли Калистрат. Недей ги рони... Не мога да гледам сълзи... От детинство съм ги загледал на очите на клетница майка. Сълзи на *черно тегло*, *горчиви* сълзи (...) Де ми запей!

И двамата почнат да се милват като два гълъба. Па токо екне тихичко и сладко Донкиния глас:

Де гиди млади години,
Колко се лесно минават!...

Малката стаичка екне от кръшния Донкин смях. Тя пусне наново совалката и подхване.

Не следи ме, месечинко виторожка,
не дебни ме —
(...)

— *Ето на — такава песен искам*... Карай... карай, та го закарай барем у Радини!

И Калистрат се провикне от все сърце:

— *Е-е — ех*!

Ах, млади години! Спрете се барем за един миг, за колко цигара се пали..."

„Край воденицата"[13]

„Свилен пресегна през плета и отне едната ръка от лицето ѝ...

— *Пиъът! Сълзи не искам*, рече нежно той, *сълзи не искам*. Обичала си ме още, викаш(...) Само *мъки*(...) В тишината внезапно екна тиха, мирна песен и някак диво и странно проехтя в нощта.

Де гиди млади години,
колко се лесно минахте"...

„По жътва"[14]

„И ето че някъде далече се поде самичък глас — висок, звънлив и трепереш(...)

Никола остави снопа и плесна с ръце.

— *Ето я на — тя е*!(...) *Не изтърпя Никола*, а се изстъпи сред нивата *и се провикна*:

— *Еее-ех*!"

„Край воденицата"[15]

„— (...) Тоя Свилен е друг: намръщен, лош, умен, измъчен и пиян! — отговори Свилен и *потегли от цигарата*.

Слабата светлина озари кръглото му русо лице, сините му очи и Милена го видя пак хубав, какъвто бе преди години..."

Вижда се как синтагматично свързаните в текста на „Орисия" ситуации, неотделими от причинно-следствената верига на цялото, получават *самостоятелна разработка*, превръщат се в самостоятелни епизоди в по-късните разкази на Елин Пелин — плача на Лазаринка в „Закъснялата нива", песента на Пенка в „По жътва", цигарата в „Край воденицата". (Показването на тези разработки в тяхната пълнота би означавало да се цитират по-обширни пасажи от съответните разкази; означените с многоточие, заградено в скоби, пропуснати места от текста в тези разкази са по принцип по-големи, отколкото съответните места в „Орисия".)

Особено интересна е разработката на мотива „палене на цигара". В разказа „Орисия" той е словесно-риторичен образ (в лирическото отстъпление) и няма ситуативно значение. На мисълта, че в него може да е закодиран по-

[13] Първоначално заглавие „Идилия под звездите", публикуван в сп. Летописи, IV, май 1903, бр. 7, с. 146.

[14] Публикуван първоначално у Елин Пелин. Разкази. С., 1904, с. 190.

[15] Цит. изд., с. 146.

късно развилият се епизод от разказа „Край воденицата“, ни навеждат другите съвпадения между двата разказа — мотивът на песента („Де гиди, млади години. . .“), репликата „Сълзи не искам“, свързана непосредствено с идеята за „мъките“ („теглото“). Едно вглеждане в текста на „Край воденицата“ действително показва, че паленето на цигарата в разказа „Край воденицата“ е ситуативно разгърната перифраза на възгласа „Ах, млади години! Спрете се барем за един миг, за колко цигара се пали. . .“ Защото „Край воденицата“ е разказ за *промяната* в съдбата и отношенията на Свилен и Милена, за погубените илюзии на младостта, за социално-психологическите бариери, издигнали се между тях, образно материализирани в плета, от двете страни на който разговарят. А очертаването на лицето на героя в слабата светлина на цигарата има смисъла на едно горестно моментно преоткриване на младостта, едно илюзорно обръщение и *спиране* хода на времето. . .

Следващият епизод в „Орисия“ е оранта в нейната битово-реалистична трактовка — с напрежението и умората, взаимната привързаност между орача и добитъка, смъртта на добитъка. Този епизод се трансформира — отново с разработка и разгръщане — в изображението на оранта в разказа „На браздата“ и с отделни свои елементи в разказа „Иглика“:

„Орисия“

„*Воловци без сили остаха,* но *той ги гледаше като същински деца,* кърмеше ги всяка сутрин, *гладеше ги по челата*, а като ги впряга, ще им рече:

— *Хайде, братя, на нивата*! Живот заедно, смърт пак заедно.

А те го *гледат мило с големите си безстрастни очи,* сякаш че разбират. . . , той си трупна още борч въз борч, зер му *умря галения Сивчо*. . .

↓

Епизодът „Смъртта на Сивушка“ („На браздата“)

„На браздата“[16]

„— Хайде, Сивушке, хайде, мила! — подвиква Боне и със страх гледа как *кравата му все повече се уморява и слабее.*

— Кажи ми, Сивушке-слабушке, какво ти стана? — заговори уплашено Боне и *почна да я милва като дете.*(. . .) Боне отиде при тях и *ги замилва по челата.* (. . .) Той размаха копралята и извика:

— *Де-е, хайде, братя*!

А Сивушка и Белчо *спокойно и безстрастно го гледаха с тъпите си очи* и дишаха тежко.“

↗
↘

„Иглика“[17]

„Някои от овците смирено идеха при нея, ближеха ръцете ѝ с влажните си муцунки и я *гледаха мило и значително с тъпите си простодушни очи*. . .“

„Кротките овци идеха смирено при нея, *гледаха я спокойно, дълго и в техните безстрастни погледи* личеше тъжен, мълчалив приятелски въпрос.“

---

[16] Публикуван първоначално у Елин Пелин. Разкази, 1904, с. 181—184.
[17] Публикуван в сп. Художник, I, март 1906, бр. 13—14, с. 6—11. Цит. по Разкази, т. II, 1911, с. 68, 76—77.

В приведения по-горе паралел особен интерес представляват структурното и функционалното превръщение на мимоходом споменатата фраза „Умря галения Сивчо“, която израства до основния сюжетен възел, ядротослучка на разказа „На браздата,“ обединяващо и координиращо всички елементи на сюжета. При това с модификация на рода се запазва и името на вола (Сивчо → Сивушка) — както навсякъде досега разгръщането на ситуацията, екстензивното развитие на мотива се опира върху паметта на словото, върху словесните точки, сигниращи стария смисъл и същевременно очертаващи конструкцията на новия.

Четвъртият епизод представлява лаконично описание на природните бедствия, сполетели селяните, и на тяхното отчаяние. С пълна сила и размах на въображението, разгръщайки се и почти изчерпвайки сюжета, този епизод получава разработка в разказа „Напаст божия“.

„Орисия“

„Навървиха се една след друга кишовни зими, та *измориха добитъка, заредиха се летни суши* и градушки, та *сеитбите и семето си не дадоха. Почерня измъчен народ, сбъркаха се клети сиромаси* какво да правят, *кому да се молят: на Бога или на дявола.*“

„Напаст божия“[18]

„*Застоя се суша* и като опустошителен пожар изпогори всичко (. . .) *Грозна тримесечна задуха се простря* навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали(. . .) *Добитъци гинеха за вода*(. . .) *От припламналите класове на безкрайните нивя се ронеше като дъжд изцибрено и безхлебно зърно.* (. . .)

Изчезна радост, *почерня измъчен народ. Сбъркаха се клети сиромаси.* А попът тайно, доволен от печалбите по опела и водосвети и победата над учителя(. . .) бъбре под носа си:

— (. . .) Потънахте в грехове, *продадохте душите си на дявола,* забравихте пост и пречест, пропихте се и *разгневихте Бога* (. . .)

И там сред грозния шум се чуваха и греховни думи. „*Бог е немилостив — не молете му се. . .*“

На всяка фраза или дори част от фраза в цитирания текст на „Орисия“ в „Напаст божия“ съответствува самостоятелно разгънат епизод (показването на тази успоредица цитатно крайно би утежнило изложението, от „Напаст божия“ са приведени само отделни възлови текстови отрязъци):

На израза „летни суши“ съответствува метафорично напрегнатата картина на сушата, разгръщаща се чрез повторението на определен композиционен модел (показването му би отнело много място); на фразата „та сеитбите си и семето не дадоха“ съответствува сцената на жътвата, експресивно осмислена като ритуал, изпразнен от съдържание (своего рода обърната метонимия на „безхлебно зърно“), с автоматизма на движенията у убитите от

[18] Публикуван в сп. Общо дело, II, ноември 1901, кн. 3, с. 43—44.

скръб жътвари и репризното възвръщане на отделни елементи на описанието: на фразите „кому да се молят: на Бога или на дявола“ съответствуват два отделни епизода в кръчмата (злорадството на попа, отчаянието на селяните). И същевременно кореспондирането между двата разказа се движи и на равнището „израз“ → „израз“ (срв. „Почерня измъчен народ, сбъркаха се клети сиромаси“ — „. . . почерня измъчен народ (. . . — следва текст от близо 3 страници, б. м. — Р. К.). Сбъркаха се клети сиромаси“).

В същност посоката на съотношението специално в този случай е обърната: „Напаст божия“ (като по-рано написан разказ) „Орисия“. Описанието от „Напаст божия“ се редуцира в „Орисия“, сюжетната схема се синтезира в рамките на няколко фрази. Посоката е обратна, но съотношението остава същото, тенденцията към ядрен, максимално синтетичен модел на повествованието в разказа „Орисия“.

В петия епизод е показан крахът на Калистратовото семейство с влизането на бирника в неговия рушащ се, беден дом и отнасянето на чергата — единствения имащ цена за публична продан предмет. Тук ситуацията „пуст и разграден двор“ се оказва праобраз на внушително разгърнатата покъсно грозна картина на село Горно Ровинище от разказа „Летен ден“; непосредствено следващият пък пейзажен щрих се пренася и развива в разказа „Вдовец“, където хладно-сребристият блясък на сланата по покривите и буренаците е свързан със същия — както и в „Орисия“ — възвишено-скръбен образ на природата и тягостната картина на нерадостната човешка съдба:

„Орисия“

„Кога бирникът влезе в *разградения и пуст Калистратов двор и куче нема да го залае.*

То бе една ранна есенна сутрина. Паднала бе първа слана и селото лъщеше като *сребърно под предвестни утренни лъчи. Вайкаха се дълго* бирникът и кмета: що да вземат и що да оставят. Всичко вехто, слупено, пари не чини.“

„Летен ден“[19]

„Селото Горно Ровинище е малко и грозно полско селце с ниски, олупени къщурки, неприветливи и неваросани, разхвърляни безразборно из *разградените* и боклучави *дворища* (. . .) *То пустееше. Затворените безлюдни къщи тъжно и глухо немееха.* (. . .) Една сляпа бабичка неподвижно седеше под сянката на една порта и от час на час (. . .) изгълчаваше нещо, сякаш *излайваше като ударено куче.*“

„Вдовец“[20]

„Беше хладна и ясна *есенна сутрин.* Тънка *първа слана сребреше* покривите и буренака край пътя. Над високите и тъмни гори *на изток се пръскаха силни слънчеви зари*(. . .)

Дълго време той се вайка по мегдана като слисан. . .“

[19] Разказът „Летен ден“ под заглавие „Един летен ден“ се цитира по изданието „Разкази“ от 1904 г., с. 10.

[20] Публикуван в сп. Просвета, IV, септември 1904, кн. 1, с. 12—16.

Съпоставката на текстовете недвусмислено показва задържането на ситуативно раздвояващия се епизод в опорни лексикални точки. Съвсем очевидно е, че детайлът „излайване на куче“ като част от предметната обстановка, служещ за негативно изразяване на пустотата в разказа „Орисия“, е записан в паметта в своята словесна форма и именно в нея, а не в ситуативното си, дълбинно-смислово значение функционира по-късно в разказа „Летен ден“, където „кучешкият лай“ се появява в плана на сравнението („изгълчаваше. . . сякаш излайваше“) — в емфатичната характеристика на гласа на възрастната жена. Още по-интересно е да се отбележи възстановяването на израза „вайкаха се дълго“ (→ „дълго се вайка“), и то в непосредствена близост след образа на утринните лъчи, като се има пред вид, че връзката между тях е случайна, тематично неподсказана и самият детайл (вайкането на кмета и бирника) — смислово нехарактерологичен. Изобщо възстановяването на мястото и словесната форма на този детайл, записан в паметта, както може да се предполага, в „асоциативен вакуум“, изглежда необяснимо. От друга страна, оказва се обаче, че същият този детайл в разказа „Вдовец“ съвсем точно приляга като щрих от психологическата характеристика на героя (вайкането на шопа). Очевидно съществува някаква сложна зависимост между възможността даден елемент да бъде прехвърлен с по-висока функция в някакъв нов контекст и повишаването интензитета на търсенето му в паметта.

И в самия край на разказа „Орисия“: над града се издига и пука фишекът — последното превъплъщение на петолевката, за която е оценена чергата на Донка — епизод, съдържащ пространствения модел „издигане — падане“, показан вече в различни разкази:

„Той *се издигна* с ужасен писък към спокойните вечерни небеса и се пукна над големия град, над който *се посипаха* чудни, мили звездици. . .“

Време е да направим изводи. Пред нас се разкрива материал, необичайно интересен за психологията на литературното творчество и психолингвистиката, за онези лингвистични теории в частност, които се занимават с пораждащия модел „смисъл — текст“. Опитът разгледаният материал да бъде интерпретиран в светлината на този модел (или по-точно на модела „текст—смисъл — текст“) с необходимата прецизност на описанието извънредно би утежнил изложението. Това не е и необходимо за целите на настоящата статия. Достатъчно е изводите да се направят в най-общите, „груби“ очертания на резултатите. Тези изводи са следните:

1. В разказите на Елин Пелин се наблюдават автореминисценции.

2. При това отделните епизоди и ситуации се възпроизвеждат не само и просто в общата им смислова структура, но и цитатно в определени опорни детайли, запазващи своята словесна форма. С други думи, Елин Пелин демонстрира вербална памет за отделни отрязъци от свои творби.

3. При пренасянето на епизода от един разказ в друг се наблюдава действието на дезинтегриращи сили, раздвижващи „словесната арматура“ на схемата от вътре на вън. Ясно се наблюдава — особено ярко изразено в разказа „Орисия“ — един своеобразен „ембрионален“ стадий в развоя на художествената система, когато като в ядро са събрани елементи на тематично-словесната фактура на бъдещи зрели творби, своеобразна програма на творчеството.

Тези изводи, колкото и интригуващи, не могат да имат самостоятелно значение, ако не прераснат в някакви по-цялостни обобщения за поетиката и

творческия натюрел на писателя, ако не подкрепят — от неочакван зрителен ъгъл — определени интуитивно породени или нуждаещи се от допълнителна аргументация тези. Ще се опитаме да свържем тези изводи с тезата за лирическото начало у Елин Пелин, за поетичното в неговата проза.

Строго погледнато, и трите извода, опиращи се първоначално на съпоставката на текстове, отправят към психологията на творчеството, правят опит за проникване в недостъпната за непосредствено наблюдение „черна кутия" на авторовото съзнание и подтикват към опита да се очертае, с всичките рискове на логическата реконструкция, макар и в някакъв пределно схематизиран вид, картината на това — лирическо по тип — съзнание.

Нека се движим по реда на изводите. Първият извод — констатацията за наличие на автореминисценции — в най-общата си постановка повдига проблеми, на които трябва да се спрем, преди да преминем към по-частните, пряко водещи към същността на тезата проблеми.

В най-обща постановка автореминисценцията означава използуване принципа на стереотипа (клишето) в противовес, срещу принципа на разнообразието. Казано по-просто, вместо да създава нови ситуации и епизоди (смислова структура), които да „облича" в нова словесна форма (езикова структура), съзнанието на писателя „носталгично" се възвръща към вече създадени образци, които възпроизвежда в една или друга степен на подобие. Защо и как става това възвръщане, са въпроси, на които може да се отговори щогоде задоволително, след като се интерпретират следващите изводи. Тук обаче може да се постави по принцип въпросът за *ефекта* на явлението. Винаги съществува предпоставка това ограничаване на разнообразието чрез самоповторение да предизвика отрицателната реакция на читателя, да се схване като изчерпаност на творческите възможности, безсилие, монотонност, самоограбване и пр. Това е *логически* приемливото обяснение и *една от възможните* реакции.[21]

Интересно е обаче, че ако читателят се замисли и се опита — отвъд посоченото явление — да определи творчеството на Елин Пелин *изобщо* с една от двете характеристики („монотонност" или „разнообразие"), той — може да сме сигурни в това — без колебание ще избере втората. Това впечатление за разнообразие и богатство се поражда от неизтощимата импровизаторска дарба на писателя, от бързината, подвижността на художническите му рефлекси. Както добре го е изразила Искра Панова: „В нашата литература (. . .) няма по-буйно и по-мълниеносно въображение с по-остра чувствителност за света, няма по-находчив и по-остроумен художник, поголям виртуоз на образно-лирическото превъплъщаване от Елин Пелин (. . .) майстора на светкавичните връзки между нещата."[22] Това се отнася до сферата на словесния образ в тясното му значение, но подобна находчивост и неизтощимост на превъплъщението проявява Елин Пелин и когато рисува и индивидуализира човешки типове — по думите на един критик, с неговите герои, — като се има пред вид не просто броят им, но и неповторимата им човешка индивидуалност, може да се засели цяло село. . .

Ето че се очертава една интересна двойственост в творческата природа на писателя: разточителен, богат, разнообразен, преминаващ „от сфера в

---

[21] Отрицателно е например становището на Николай Райнов, когато пише за Елин Пелин: „...те клишета за еднообразно представяне на еднообразни гледки и явления. Й н о в. Вечното в нашата литература. Български класици. С., 1941, с. 82. ... н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975,

сфера с невероятна лекота и небрежна грация";[23] и в същото време настойчиво възвръщащ се към старите образци, стереотипен в необикновената динамика на своите творчески инвенции. И тук се получава нещо интересно. На фона на динамиката и разнообразието стереотипът *променя ценностната си характеристика.* Разнообразието, с което авторът покрива единица текст, е достатъчно голямо, за да компенсира повторителността, асоциациите, отвеждащи елементите на този текст към елементите на други текстове. Не успявайки да създаде монотония, да ограничи разнообразието отвъд необходимата мяра, за да накърни художествеността, автореминисценцията активизира други свои функции върху парадигматичната ос на творчеството. Една от тях е обединяваща и спояваща, създаваща стилово-тематично единство в многообразието. Взаимодействувайки с народностното като идейно-естетическо съдържание и като отделни елементи на фолклорната поетика, повтарящите се образи и словосъчетания започват да функционират в известен смисъл като „общите места" във фолклора, да се възприемат по принципа на естетиката на тъждеството, без да дразнят, така, както се възприемат например изразите „вода студена" и „гора зелена". Това е друг вид, *втора*, по-сложна и, струва ми се, художествено по-мотивирана реакция на Елин Пелиновите автореминисценции, раждаща се върху очертания сблъсък на два противоположни естетически принципа. От друга страна, възвръщането към старите мотиви, съ-противо-поставянето на старо и ново може да има противоположния ефект на отрицанието, на самопародирането, на травестиращото преодоляване образците на една надживяна поетика. Доказването на това изисква специално, пространно изследване.

Отминаваме бегло посочените две функции — най-общо казано, обединяващата и разподобяващата — в един по-широк план на художествеността, защото вниманието ни е насочено към някои по-частни функции на автореминисценцията, свързани с литературно-родовата специфика, подсказващи проникването на лирически елементи в творчеството на Елин Пелин.

Без ни най-малката претенция за изчерпателност ще набележим само някои общоприети различия между двата литературни рода.

В лириката словото е семантично, звуково, интонационно, ритмически по-осезаемо, по-самостоятелно, отколкото в епоса, където то е знаково по-„прозрачно", по-малко задържа вниманието върху себе си, бива „поглъщано от идеите и нещата, които представя".[24] Лириката функционира в „едрия план" на своята словесна конструкция, епосът — в „средния план" на своята сюжетна структура, в поредицата от епизоди, разкриващи събития, характери, обстоятелства и пр. В лириката мястото на основната конструктивна единица — образа-слово — е по-лабилно, по-малко предсказуемо; от друга страна, е налице забавена постъпателност в движението от един образ към друг (свързана с повторителността, многопосочността на връзките с останалите елементи, композиционната обособеност на образа-слово). В епоса мястото на основната конструктивна единица — образа-епизод — е в по-голяма степен предсказуемо, фиксирано в причинно-следствената верига на сюжетната конструкция; от друга страна, е налице по-голяма постъпателност, повишена скорост и линейност на ком-

---

[23] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975, с. 185.

[24] Израз на английския литературовед Бейтсън, цит. по D. Lodge, Language of fiction. London, 1967, p. 13.

позиционното движение — характеристики изобщо на повествователния стил.

Трябва да се отбележи, че Елин Пелиновото творчество напълно удовлетворява посочените епически конструктивни принципи — с организиращата роля на фабулността, майсторското изграждане на сюжетната структура, с целенасочеността, постъпателността на повествованието. Нещо повече — писателят има непосредствени изказвания, в които изразява становището си както относно структурната несамостоятелност на словото-образ, така и в подкрепа на линейната повествователна композиция. Известна е иронията, с която писателят коментира опита на Петко Тодоров да напише разказ, тръгвайки от измисленото заглавие, без никаква друга предварителна идея, опитвайки се да изтегли от микрообраза „насядали хамали — приличащи на камъни" нишката на бъдещото повествование. Елин Пелин недоумява как може да се пише разказ, без да се знае предварително сюжетът, случката. Необходимо е „да има случка, която да е характерна (. . .). Героите трябва да си ги приспособява човек към сюжета. Те са му потребни, за да си оправдае сюжета" — казва той в беседата с писателите по въпросите на творчеството. И малко по-нататък: „Работата в разказа е според мен да му знаеш края, да знаеш как трябва да свършиш. Пътникът, ако не знае къде отива, ще излезе на друго място. Трябва точно да знае."[25] С други думи, не от словото, а от епизода и по-точно от съвкупността епизоди и не в кръговото лирично пространство на импровизацията, а в предварително фиксирано линеарно пространство на пътя — модел на повествователната сюжетна схема с точно определени ориентири, насочващи движението от *А* към *Б* и от *Б* към *В*, с предварително набелязаната цел, даваща тласък, импулс и скорост на това движение.

Ето обаче, че анализираният в статията материал показва Елин Пелин откъм съвсем друга страна, премества нашето внимание към левия член на корелацията „лирически — епически конструктивен принцип". Преди всичко, взета в най-общ смисъл, автореминисценцията използува принцип, обратен на принципа на линейната постъпателност — механизма на възвращаемостта, повторителността. В определени участъци на движението по „пътя"-сюжет мисълта извършва екскурс в миналото — за да извлече оттам и постави на нужното място използуван вече, изпитан в художествената практика жалон и да продължи по-нататък. Тази аналогия не е съвсем точна, защото конфронтацията между посочените принципи не се извършва непосредствено — повторението, задържащо постъпателността, действува в плана на съпоставката между отделни творби, а не в системата на отделната творба. Проверката обаче категорично установява, че механизмът на повторителността работи безотказно, и то на всички равнища на текста и вътре в отделната творба — действително повествованието колкото се разгъва целеустремено напред, толкова и се връща назад, повтаряйки образи-мотиви, композиционни схеми, фрази, думи, звукове.

Автореминисценцията у Елин Пелин обаче има и по-специфични, частни механизми, нетипични за един прозаик, разклащащи монопола на епическата конструктивна единица — епизода. В най-общите си прояви автореминисценцията не е чужда на писателите, творящи в епическите жанрови форми. Тя може да се срещне у „ортодоксални" епици като Дикенс (описания, харак-

[25] Елин Пелин. Съчинения. Т. 6. С., 1973, с. 217—218, 227, 233.

теристики на герои, композиционно-речеви похвати, например т. нар. формула на Джингъл, заимствувана от „Очерците на Боз“ в различни произведения[26]), още повече у автори, нарушаващи жанровите канони (повторението на патетични възклицания, жестове и определени схеми на изграждането на образа у Гогол, може да посочим за пример фигурата, която А. Бели нарича „отрицателна реалност“ — утвърждаване характеристиката на обекта чрез отрицание на крайностите[27]); или, да кажем, от нашата литература самоироничното „трансплантиране“ на разказа „Студено“ в разказа „Париж има почивен ден“ у Й. Радичков) и пр.

И все пак в подобни случаи се касае най-често за възпроизвеждане на общата схема или за преднамерено пренасяне на един текст в друг. Елин Пелин също има своите преднамерени автореминисценции.[28] При него обаче е голям относителният дял на *спонтанното цитатно* възпроизвеждане на отделни текстови отрязъци на прототипа, към което в случая е привлечен нашият интерес. (Не може да си представим например, че удивителното по своята последователност пренасяне на фрагменти от разказа „Орисия“ — един неоценяван високо от самия писател разказ — в други разкази, в различни периоди, в течение на редица години е резултат на осъзната творческа задача.) С други думи, насочваме се към втория извод, към констатацията за не какво да е, а *запазващо словесната структура* възпроизвеждане на фрагменти от отделни епизоди, и то като проява на *вербалната памет* на писателя. Връщайки се назад, художествената мисъл актуализира, изважда от хранилищата на паметта образа-слово.

Как и защо се получава това? Преди всичко трябва да предполагаме у Елин Пелин по принцип повишена реактивност на асоциативните пътища. Второ — запис на ситуацията в паметта като схема от опорни детайли, и то едновременно на две равнища —дълбинно-сематично (смислово) и повърхностно-езиково (на словесния израз). Трето — при концепирането и езиковото оформяне на нова, тематично сходна ситуация в обсега на търсенето-преравяне на фонда от конструктивни елементи, измежду които трябва да се изберат (да се задържат от филтриращите механизми) най-подходящите, удовлетворяващите творческия замисъл, е вероятно да попаднат елементи и на въпросната стара схема. Образно казано, възстановяват се ориентирите на стария път на художествената мисъл. Тези елементи минават през филтрите „с предимство“, т. е. влизат като смислови детайли-словесни изрази на новата ситуация. Оттам нататък, фигуративно казано, в пространството между тях мисълта твори по новому, запълва схемата с ново съдържание.

Тези разсъждения нямат естествено претенциите за точност, нито за изчерпателност. Те се опитват само да представят процеса в най-общата му, принципна схема. Във всеки случай, каквито и да са неговите конкретни психо-физиологически механизми, несъмнено е, че този вид запис в паметта (необичаен по начало за един епик) подсказва повишената чувствителност, реактивност на съзнанието на писателя по отношение на словото, подсказва

[26] Вж M. Friedman. Stream of Consciousness. New Haven, 1955, p. 31—32.

[27] Вж. А. Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 256.

[28] Например разказът „Невеста Нена“ е разработка на един епизод от разказа „Поприще“; разказът „Село Неволя“ заимствува обширни пасажи от първата половина на разказа „Прошението на жителите от село Голяма Неволя“; разказът „Кумови гости“ е белетризирана трансформация на появилото се преди това стихотворение „Кумови гости“; описанието на сушата в разказа „Напаст божия“ е пренесено — по свидетелство на самия автор — от разказа „Ветрената мелница“.

неговата привилегированост, по-специалните му функции в системата на художествената творба. Интересно е това, че иронизирайки Петко Тодоровото тръгване от образа-слово като начален етап в създаването на творбата, Елин Пелин разконспирира чрез механизма на автореминисценцията своето „пристрастие“ към образа-слово в друг етап от творческия процес. И което е най-важно — това пристрастие обещава да бъдат открити в рамките на отделната творба *качествата на лирическото слово,* на словото, функциониращо „в едър план“ — неговата семантическа, звукова, интонационна и пр. осезаемост и богатство. Една най-бегла справка с текстовете на Елин Пелиновите разкази потвърждава това.

На трето място, трябва да се интерпретира откриването на центробежните сили, действуващи вътре в реминисцентната схема, разединяващи нейните елементи при пренасянето ѝ в други творби; вътрешното развитие и „зреене“ на тези елементи, което намира израз в тематичното им разгръщане и разработка. Тези процеси, „огъващи отвътре навън“ схемата на разказа „Орисия“, в паметта са извънредно симптоматични, те загатват структурната и функционалната самостоятелност на частта, нейния собствен тонус, ако може така да се каже, в системата на цялото.

Това откритие е неочаквано, като се има пред вид сцеплението и дори преливането на един епизод в друг (Искра Панова), спонтанния стремеж на писателя към необособяване на повествователните компоненти, към непоказване на сглобките между тях вътре в творбата. Елин Пелин е признат майстор на *цялостната*, архитектонически оразмерена композиция на разказа, където всяка част е функция на цялото и прилепва „без луфт“ към съседните части. Оказва се обаче, че в същото време отделната част се държи във фокус, съдържа потенциално стремежа към измъкване от опеката на цялото.

Съществува една стара индийска миниатюра, представяща носенето на бога Вишна от сонм райски девици, чиито тела образуват контура на слон.[29] Тази миниатюра може да се схване като изобразителен модел на диалектиката между част и цяло; като модел тя е по-богата, отколкото т. нар. златно сечение (sectio aurea), изразяващо по-скоро единството, но не и противоречието между тях. Защото тя показва в определена перспектива на гледане изображението на общия контур, на цялото и в друга перспектива — отделните детайли, всеки от които (фигура на девойка) качествено не съвпада с общия резултат на цялото (фигурата на слона) и има структурата на самостоятелен художествен образ. Струва ми се, че разказът „Орисия“ може да се разглежда като литературен аналог на тази миниатюра — в този смисъл, че неговите епизоди, така органично преминаващи един в друг и обслужващи конструкцията на цялото, се оказват самостоятелни центрове на развитие в съзнанието на писателя, напускат очертанията на схемата.

Тази активност на частта, нейното микросегментиране в паметта, копийното ѝ словесно възпроизвеждане впоследствие издава едно качество на художественото мислене на автора, което условно може да наречем фрагментарност, *антиепичност*. То се изразява, най-общо казано, в склонността към анализ, разлагане на явленията на съставните им части и аспекти в по-

[29] Тази миниатюра е анализирана от С. Айзенщайн в план, който е извън обсега на нашето изследване — като стадий в развоя на изкуството, когато художественото обобщение не може да се отдели от предметната изобразителност (вж. С. М. Айзенщайн. Отвъд звездите. С., 1972, с. 229—231).

голяма степен, отколкото към синтезирането им в по-големи цялости. На равнището на микрообраза тази аналитичност намира подкрепа в показаното вече разлагане, „мултиплициране“ на неразчленими като възприятие явления; тук се присъединява вярното наблюдение на Искра Панова, че Елин Пелин „разлага дори едновременните действия и положения на отделни кратки и прости синтактични (и съответно смислови и образни) единици“[30]. Но тази аналитичност има своите аспекти, излизащи извън тясната езиково-стилистична сфера. Тази аналитичност в най-широк смисъл характеризира начина, по който писателят вижда, възприема и моделира света. Елин Пелин е *миниатюрист*, той улавя ограничени периметри от действителността и ги моделира по същия начин — като миниатюрист — с изящни сечива на лирика. Той по начало вижда нещата в едър план, през фината оптика, с която фокусира детайла. Това е негово предимство, но и негова ограниченост. Защото той не разполага с широкоъгълен обектив“, „създаващ епическата дистанция; осъществява епическите конструктивни принципи и извършва безупречен синтез, но в кратката жанрова форма — късия разказ. На него не му достига епическа мащабност и широта на изображението. В това отношение Елин Пелин е *антиепичен* — не е способен да създаде крупни повествователни конструкции. Очевидно на някакъв етап на концепирането те се разпадат, защото надхвърлят вътрешната мяра на творческия процес. В тази светлина става ясно защо пропадат опитите на писателя да създаде роман от наброските на „Нечиста сила“ и изобщо да създаде сериозен социален роман (редом с ограничеността, неизбистреността на обществените му възгледи).

Вижда се, че механизмът на автореминисценциите показва в чист вид своего рода пластичен образ на определен тип художествено мислене. Тази пластичност, оголеност на основния принцип е благоприятна, за да бъде заподозряна в него някаква по-широка тенденция. И да бъде той потърсен и открит и там, където се проявява в по-сложна, замаскирана форма.

И тъй особеностите на автореминисценцията в творчеството на Елин Пелин, които се събират в избрания от нас термин „лирическа памет“, дават ключ към търсенето на няколко неща — на лирическата кръгова композиция, на лирическото по структура и функция слово, на лирическото (антиепично) по мащаб моделиране на света — характеристики, събиращи се целесъобразно в определен тип писателско мислене. Касае се в същност за отправни точки на търсене, а не за доказателства. Но тези различни отправни точки извеждат сериозните критически изследвания до доказателствата. А именно: за лирическото начало — другото лице на разказите, противодействуващо и същевременно допълващи епическото, за двете конструктивни оси, около които се гради неповторимото художествено своеобразие на Елин Пелиновите разкази.

---

[30] И. Панова. Цит. съч., с. 94.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

ЗАДУШНИЦА[1]

ИВАН МЕШЕКОВ

Композицията на разказа се открива, както обикновено у Елин Пелин, от:

Встъпителна обща типична картина

Тя започва с *природната* картина: „мъглив и влажен *есенен* ден е сподавил малкото селце". Още с второто изречене *сравнението* „*оголелите* тополи — печални и тъжни като *вдовици*" е избликнало из *основната* идея, основното песимистично иронично чувство и така встъпителната природна катина добива характера и въздействието на *интродукция* към цялото с *епитетите* „мъглив и влажен есенен ден", „ситен дъжд", „последните жълти листа на оголелите тополи край старата черквица — печални и тъжни..." Одухотворяването на тополите („като вдовици") дохожда в края на изречениетокато *градация* на песимистично-ироничното чувство, в което е основният личен мотив и основния акорд.

Подготвителни епизоди

Втората точка в композицията на разказа след встъпителната обща типична картина на задушница е: сред гъмжилото жени на гробищата се откроява фигурата на *героя* — идва ред за *индивидуализирани* лица. Тук вече е мястото на способа на

рисуване на лицата,

бита, срещите, разговорите.

Описанието почва пак с *общото,* но тук то вече има своя индивидуален, единичен носител — героя: „По сухото му жално лице, с тънки и увиснали мустаци се е отпечатало *всеобщото* сериозно и тъжно настроение" — не само на хората на гробищата, но и на есенната природа („оголелите тополи", „мъглив и влажен есенен ден"), на всенародното и всемирното.

Тоя втор пункт от композицията внася не само конкретизиране и индивидуализиране на общото и типичното с лицата: вдовеца Станчо поляка, кумицата и тъща му, но и *подготовка* към главното действие в разказа чрез няколкото второстепенни *епизода*, именно срещата на Станчо вдовеца (който

[1] Откъс от неиздадена книга „Елин Пелин — скептик реалист. Литературнокритическа студия". Ръкописът се съхранява у сина на И. Мешеков.

като жена разнася на гробищата помен за покойната си съпруга Божана) с кумицата му, сетне и с тъща му — майката на покойната му жена Божана.

Тук художникът прибягва не вече към описание, но към

диалог,

към рисуване чрез индивидуалната *реч* на лицата.

Лицата, срещите, *разговорите* се определят все от *общото*: рода и бита — Станчо вдовецът като всички жени на гробищата раздава за „бог да прости", с лъжицата, с павурчето, отива при кумицата, сетне идва баба му — *темата* на разговорите: покойната, децата, самият вдовец.

Чрез диалога, чрез индивидуалната реч на *родниите* в типичната обективна битова рамка на задушница на гробищата художникът направо навлиза към изграждане на пълната външна и вътрешна картина: *образа* на вдовеца Станчо Поляка, с децата, бита и душата му. Пристъпва, и то към най-интимната страна, чрез най-близки, *свои*, пред които героят се разкрива непринудено, във всичките връзки на рода, бита и мирогледа на селската му среда.

Като очертава бегло образите на роднините, кумицата и тъщата, художникът ги изважда релефно пред нас из общото безлично „гъмжило" на народа и като ги рисува чрез тяхната своеобразна реч. за всяко лице *различна,* във форма на съвети, подкани, той едновременно очертава отношението, мъдростта, философията на *народа* обаче като тяхно *лично* отношение и мъдрост. Съветите и подканите им са все около нуждите на вдовеца, дома и децата му и изобщо на живия човек.

Чрез *утехата* в думи и общи народни изрази (за покойната, децата, вдовеца) и още повече чрез *ракийката* от палурчетата им те се „подкрепят" и опияняват взаимно: *идеално* и *реално* — за живота, за жизнената борба и игра в действителността, която не остава ни за момент да не се налага на героите и на читателя.

Така изпъкват и добродетелите, и пороците им, заедно с това изпъква битът с образа на сиромаха-вдовец, с цялата жизнена обстановка на „малкото селце", сподавено от есенния мъглив и влажен ден (природата), изобщо изпъква цялата философия и практика на селския *беден народ.*

Утешителните думи и мъдро изказване за примирение и за кураж да се „светува" веднага се последват от по-осезателната упойка — ракийката в палурчето, от което всички си смукват поредно: след идеалното, отвлеченото в словомъдростта иде реалното, ракийката, сякаш словото отваря път и оправдава упойването — уж за „бог да прости", а то за кураж на живите (идеалното е „мамка" на реалното).

„— Глей си работата, куме, то доброто и злото *заедно* вървят, дойде едното, па дойде и другото. На, пийни си и ти! Бог да ги прости умрелите, така викам аз, па на живите здраве и живот да дава."

Ракийката и тук идва „не от добро, а за добро" — подтиква *жизнения инстинкт* да победи над сиромашията (бита) и над природата (бедата, смъртта), да не се отчайва човек, а да намери изход *отново* в „светуването", в упойването с труд за дом и деца; да се събере с втора жена:

„Станчо пое калаеното палурче и пак хубавичко смръкна.

— Бог да прости!

— Бог да прости куме, и това си е. Ти се не грижи и не мисли, ами гледай на намериш *някоя*, каква да е, да ти гледа къщата. Нали знаеш! Свят е

това. Човещина. Умрелите — лека им пръст, с живите живей — *развърза* се езикът на Кумицата.“

И Станчо „поразвеселен“ от ракийката и от утешителните думи на кумицата си, се посъвзема от безизходното си отчаяние и скръб и той подема народната езическа мъдрост: „Бог да прости мъртви души, на живите *пълни гуши*.“ В тази жизнена мъдрост на примирение е вече *духовният* образ на народа-езичник.

Ракийката и утешителните думи на народа или на попа, все едно, имат една и съща роля за сиромаха-клетник: да утешат, да поразвеселят „напатените и настрадани“ сиромаси, да събудят жизнения инстинкт „да светува“ (егото, пола, езическото начало, удоволствието).

Друг, подготвителен *епизод* — срещата на Станчо с баба му (тъщата). Чрез *речта* и интонацията ѝ художникът рисува нея самата, а и самия Станчо:

„— У-у! Станчоооо, бааби! Сиромохуу, свиди ми се, като те гледам. Почернил си се. баби. Гледам, страниш от хората като говедце. Мешай се, баби, събирай се с човеци. Тя, Божана, бог да я прости, така ѝ било писано.“

Мъдростта на народа — да не се отдава на скръбта и отчаянието, за да не подивее и да страни „като говедце“, а да се „меша и събира с човеци“.

Диалогът у Елин Пелин показва, че творческото му вживяване в *чуждата* психика — кумицата или тъщата — е истинско, дълбоко, не остава никакво съмнение, че това е една жена из народа — и за кумицата, и за тъщата той има *съответни* житейски мъдрости и думи:

„— Знам, баби, знам — простичък си ти, та мъчно ще си намериш — жените са издирвачки. А за работа, работиш като волец. У, баби, какъв си се укирливял!“

Тук *сравненията* и *умалителните* „като говедце“, „като волец“ издават своеобразната примитивна, характерна за тъщата неприязън, смесена с нежност към мъжа на покойната ѝ дъщеря.

Следващата веднага природна картина „и студената влага прониква навсякъде“ идва да обобщи битово-обществената картина, понеже в чувството за природата е основният мотив.

Тъжното чувство и настроение у вдовеца на задушница на гробищата, както и физиологическите му нужди — *глад, жажда, пол* — вървят наедно, без да си пречат едно на друго, без да се различават едно от друго. Това е един и същ *биологическо-социален процес* в дадените природни и битово-селски условия, примитивни, първобитни, който художникът изобразява в конкретни лица в конкретни битови условия.

“. . . па уморен (Станчо) седна на камъните под черковната стреха и беззлобно заяде хляб и сирене.“

Тъкмо тоя неизтребим биологически процес и *жизнен инстинкт* у сиромасите, поставен и при най-неблагоприятни битови и природни условия, е героят на разказа — и основен мотив в творчеството на Елин Пелин. О него е приковано творческото внимание на художника, него *разбулва* той в скритото му движение и прояви под *измамните* приети (идеални) форми на скръб, утехи, подкани, нрави и религиозно обредни вярвания.

В цялата тая привична набожна церемония и шумен поток от приети словомъдрости, утехи и пожелания дълбоко искрено и *жизнено* е не идеалноморалното и отвлеченото (за „душата, за „бог да прости“), а само реалното,

усетното, *инстинктът*, който ту се крие под приетите, лицемерни форми, ту се засилва, събужда и проявява чрез тях (подканите да се „светува“ чрез ракийката „за бог да прости“). И в тая си жизнена игра — от „лукавост“ до правене „тъжно лице“ — тоя обективен биологическо-битово-социален процес създава ония *трагикомични* положения, противоречия между инстинкта и морала, между реалното и идеалното (тъга, вярност, любов към покойните), в които неизбежно изпадат героите на Елин Пелин и които той с такава творческо-художествена стръв лови и поднася на читателя, за да задоволи своята неодолима *„ирония* над себе си и над всичко в света“, своя *скептицизъм* чрез една художествена „обективна картина“ и „сурова правда“.

Главен епизод

Срещата — уж случайна — насаме между Станчо вдовеца и Стоилка вдовицата (след подготовката на предишните срещи и разговорите с кумицата и тъщата) и разговорите, които двамата водят, разкриват всичките хищнически прояви на инстинкта и мъдростта да „се светува“ („на умрелите — лека им пръст, с живите живей“): от предпазливите и неуверените стъпки до решителното настъпление на пола — все през приетите, полуразкъсвани форми, за да се завоюва отново едно „разцъфтяване“ и „да блесне усмивката“ и ласкавостта сред тая безнадеждна и мрачна битово-природна гробищна, пиянска селска обстановка.

Редуване на описание (градация)
и диалог (с градация)

При нарастване на драматическото напрежение, когато се срещат уж случайно, а не искат и не могат да се разделят, без да споделят мъките и тайните си надежди „да светуват“, изправени пред една нова съдбоносна крачка, художникът, за да изрази тоя драматичен момент, си служи с едно редуване и описание с диалог:

„— Бог да прости покойниците, Стоилко, и живот и здраве да дава на живите! Ти какво правиш? Погаждаш ли се със самотията?

— Никому Господ да не дава, Станчо!

Стоилка на два пъти яко си смръкна от Станчовата ракия.

— Да пази, да пази, ама нас не упази, Стоилко. . .

— Е, не можа — хвала му, тамо нему.

— Едната кукувица ни закука. Стоилко, — въздъхна Станчо и се *замисли*.

— Едната ни закука, Станчо, — въздъхна Стоилка и също се *замисли*.“

Това нарастване на драматизма се изразява не само в диалог (с градация), но и в описание на природата (с градация).

„Мъглата ставаше по-гъста, по-тъмна и по-влажна. Станчо и Стоилка стояха на камъните, със забити в земята погледи, мълчаха и *мислеха*.

— Мъчно е така, Стоилко, — рече по едно време Станчо, без да я погледне и тъжно залюля глава.

— Мъчно — не, ами мъчно, — отговори Стоилка, с очи устремени в земята, и въздъхна. — Мисля, мисля, по цяла нощ мисля, па не знам. . .

— И аз много мисля, па се чудя, какво да правя. Ще трябва да му се тури някой край. Повече зарад децата. Да има кой да ги гледа. . .

Тук идват — на смяна на драматизма — ония неподражаеми *трагикомични* диалози, които направо могат да се нарекат гениални и единствени в нашата художествена литература.

Диалог с антитеза

Едно говори Станчо пред тъщата и роднините за покойната Божана, друго — пред Стоилка насаме:

„— Божана, горката, много ме ядосваше. . . Е-е, да знаеш какъв лук ми кълцаше на главата! Ама аз пак я обичах, и с пръст не съм я докоснал, що има една реч. Кой бие жена си — бие ангела си. . .

— И мой Яначко беше добър, сиромахът, ама лека му пръст. Имала съм късмет, че се помина. . .“

До срещата със Стоилка за Станчо покойната му жена Божана беше много *добра* „не мога намери аз като нея“. От тая среща за Станчо пред Стоилка покойната Божана е вече „зла и проклета като майка си“. Защото събирането му със Стоилка на гробищата на задушница налага тая *жизнена лъжа* — това го прави неусетно гениалният инстинкт, алчен, немилостив: добро е това, което ти докарва удоволствие и те прави способен за живота „да светуваш“, а предишното, което е умряло, което ти пречи за сегашното и идното, то е вече зло и „проклето“ (идеалното е „мамка“ на реалното).

Това хищническо, аморално начало е в сърцевината (закон) на природата и човека-животно. Всичко, което е живот, настояще, реалност — то е добро, приеми го, а всичко, и най-идеалното, което ти пречи за това, е лъжа. . .

Описание с антитеза

Художникът отново засилва *драматизма* сред трагикомичното, като го въвежда пак към първоизвора му — природата и бита на село.

Антитезната картина на природата и бита: дъжд, гробища, задушница (тук Елин Пелин отново е прибягнал до одухотворяване на неодушевените неща, което прави картината още по-*безутешна*) и гайда в кръчмата, весел пиянски вик, умрели и живи — „Бог да прости мъртви души, на живите пълни гуши“ — тая антитезна картина е все в основното противопоставяне на двете отношения: лицемерно-отвлеченото, фалшивото (към мъртвите близки) и жизнено-емоционалното в инстинкта на живите, в суровата физиологично-битова и социална потребност „да се светува“ и в най-лоши условия. Да се нагодява разрушеното от живота пак за правилно функциониране и вегетиране. . .

Пак *диалог с антитеза*

Но художникът не се задоволява да ни даде външната, макар и одухотворена картина на природата и бита в едно описание — антитеза, но минава и към *вътрешната* картина, към *драмата* на тия две живи души, която те изживяват като рожби на тая природа и на тоя бит. Тоя драматизъм на двамата вдовци на гробищата, които се подтикват от нуждата на опита (отглеждане на децата) и на инстинкта да се съберат „да светуват“, е неразделен от трагикомедията на сиромасите и на живота изобщо:

„— Кои ли се *веселят*? — попита унесена в *тъгата* си Стоилка.

— *Сиромашта*, — отговаря Станчо. *Пият*. . .

— Какво мислиш Станчо?

— Мисля? Вятър работа. Предумват ме да се *оженя*.

— Е, па ожени се.

— Добре, ама знам ли? Най-напред, коя ще ме вземе — мене, с четири деца? Па и стар съм вече, грозен.“

Едва тук художникът окончателно дава превес на трагикомизма в драмата на тия двама сиромаси вдовци, защото инстинктът им „да светуват“,

в основата си пол, а сетне грижа за сирачетата и дома, вече разреши „мислите“ и тъгата им. Но полът е повече у Стоилка, у Станчо — повече грижата за децата, тъй като той е по-глупав, а тя по-хитра.

В едно ново редуване на описание и диалог, при което отново нараства напрежението, но вече трагикомично жизнерадостно, с чертите на закъснялата любов (Стоилка му се „усмихва“, „шавна му с раменете си като момиче“), като корят другите, а себе си ласкаят, Станчо, добил кураж и от ракийката, и от усмивката и намеците на Стоилка, поисква я за жена:

„— Знаеш ли що,— поде пак Станчо,— да те поискам, взела ли би ме?“

Стоилка шавна с тялото си и не отговори.

— Да съберем неволите си и децата си, — па боже помози, — окуражи се да каже Станчо. — Ето година и половина съм самичък. Защо? — мисля си и аз, като гледам света, че си светува. А? Какво ще кажеш?

— Е, знам ли какво да кажа, — отговори Стоилка и се поизчерви. Какъв си ти! Само се подиграваш. — И тя бързо му хвърли с очите си едно фитилче.

— Ти тия ги махни, не сме мома и ерген да се лъжем. Нашето цвете е прецъфтяло.

— Може пак да се разцъфти, — усмихна се Стоилка с ръка на устата.

— Така! Те, аз давам моята дума, па ти ако искаш — добре.

— Е, ще искам, ами какво ще правя. Самичка мога ли? Ако не при тебе, при друг щеше да е.

— Така си е! Ако искаш още сега да идем при попа и да му кажем.

Станчо стана. Стоилка погледна наоколо със сивите си очи, взема блюдото си, па стана и тя.“

Художникът-творец с дълбоката си интуиция за основните езически сили, изразена в *епитета* „сивите си очи“, долавя у Стоилка *самката*, „каталеткинята“, като е хищница-змеица, която е уловила плячката си, жертвата: наивния, простичък, послушен Станчо.

Тоя епитет има символичен (синтезен) характер.

Сравнение-символ

Накрая художникът минава към последно *обобщение* пак с картина на природата, хищна змеица, за да изведе из нея и душите и съдбините на героите си:

„От баирите се спускаха *нови мъгли*, гъсти и *сиви* и се трупаха над полето. Той се вглеждаше като *момък* във влажните и сиви *като мъглите* очи на Стоилка. . .“

Неизбежно дойде накрая и този художествен *синтез* („сиви като мъглите очи“), защото дълбоката творческа интуиция у Елин Пелин почва от уеднаквяването на природа и човек — каквото е тя, това е и той („пламъците в душата“ на Зуза циганката са същите като „пламъците на слънцето“ или: „И в мъглата той (Еньо) сам беше една мъгла“).

Друг художник, не такъв скептик-реалист като Елин Пелин, а повече мелодраматичен, тук би завършил с друга природна картина: мъглите се вдигат, слънцето огрява. . . Но Елин Пелин е сурово правдив, също немилостив като природата, художник-реалист и никога не изменя на правдата и на себе си.

О,тъжна, тъжна и сурова, пресурова действителност и правда селска, правда жизнена! Не съм прочел по-правдива и по-велика психологическа и художествена правда в българската литература!

На гробищата, дето попът току-що чете, и жените раздаваха за умрелите, дето Станчо плака и сам разнася за умрялата си жена Божана, става годявката му със Стоилка вдовицата: разцъфтява отново усмивката на живота — „ласкаво се усмихваше“ късната им любов. . .

Не стига, че годявката става на гробищата, но Станчо е вече пиян от заупокойно питата ракийка — „краката му се преплитаха из гробищата за към попа, комуто ще каже: „Дядо попе, Господ ми взе Божана, пък ми прати Стоилка!“

В кръчмата сиромашта пие и се весели, а Станчо вдовецът на гробищата се напива с упокойна ракия и с нова годявка. . .

Така повторили вдовци са *спасени* сиромаси.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София . 1978

ИДИЛИЯ ИЛИ ПОЗНАНИЕ

СТЕФАН САРКАНИ

Стела в памет на един съвременен житиеписец — Елин Пелин.

Сборникът „Избрани разкази", преведени на френски от Катя Нинова, Райна Кърджиева и Елена Георгиева (редактор Желязко Райнов), съдържа предимно два типа повествование: импресии и многоепизодични разкази. Два жанра, които в действителност биха се поддали във всяко отношение на диференциация, въпреки че и двата често показват умерено обезличаване в „технотекста", т. е. недостиг на равнище на техническото сглобяване, подбор по отношение на генеалогичните традиции. Двата типа разкази често игнорират онова, което е прието да наричаме „камшичен удар" при завършека. Краят нито се разисква рязко, нито се потвърждава тържествено, нито пък се подчертава с преувеличение: последният щрих на художествената обработка е пропуснат. Обрисуван в даден момент от своето съществуване, героят остава „сам"; той е изоставен на съдбата си. Подобна техника — предполага се — може несъмнено да служи на различни цели. Известно е, че цяла една британска национална традиция си служи с нея до Съмърсет Моам. Обаче. . . , съвсем както при „Дъблинци" на Джеймс Джойс, който, съобразно с тази традиция оставя открита историческата съдба на ирландския гражданин, похватът на Елин Пелин продължава съществуването на българския селянин в действителността. Това е технически залог за наличието на преход между текст и действителност. Налице е решителен отказ от изкуственост, нещо повече — налице е дискретна — поради това, че е фиктивна, — но несъмнена интерференция със социалната действителност. Премахването на „камшичния удар" служи тук като сигнал и проводник на социалността на стила.

Текстът не е нито иманентен, нито независим. Изтъква се неговата функция за осъзнаване и сближаване с действителността. Вътрешният свят на разказите потвърждава това — текстовете на Елин Пелин отделят винаги значително място и често активна роля на колектива. Решителните събития се развиват най-често сред селяни, участници или зрители в спектакъла. Гласът на колектива се чува винаги — и когато те реагират вкупом, и ко-

гато реагират поотделно — далеч по-фрагментарно и стилизувано. Колективът изразява своето мнение било пряко, било посредством мнението на действуващите лица.

Следва да отбележим, че се намираме твърде далеч от оскаруайлдовците от края на века в антипода на Мопасан, на майсторите на късия разказ, които обичаха да създават *произведение на изкуството*, издигайки плътна стена между него и действителността. Напротив, творбите на Елин Пелин плътно се опират на действителността, подобно на новелите на Джованни Верга в Италия, на Максим Горки от началото на столетието или на „откъсите от живота", тъй сполучливо представени от унгареца Гейза Гардони... подобно на тях или даже малко повече. Защото Елин Пелин е голям майстор на *конкретния детайл*. Тук той печели с документалната си прецизност и естетическо качество. Би могло да се каже, че при Елин Пелин, който прилага похвата на „отделния щрих", познанието преминава *по-сигурно* през каналите на естетиката. „Генерализираната естетика" — за да употребим сполучливия термин на Роже Кайоа — живее при него в превъзходна симбиоза с функцията „познание".

Ето старшията Иван Кьосето, получил нареждане да арестува дребния крадец Петко Лисичката, го подкарва през полето, като му отправя следните думи: „В най-гъстата кал цапаш. Не виждаш ли стъпки?" И получаваме отговора: „Аз сè по чужди стъпки вървях, затова влязох във вашите ръце, господин старши!" („Хитрец"). Това, което се случва на окръжния архивар Добродушков, също прави впечатление: „Скара ли се с някого от другарите си в канцеларията, веднага ще го нарече или печена тиква, или — какво се червиш като печена тиква, или — я се погледни, моля ти се, какъв си пияница — от главата ти се вдига пàра като от печена тиква!" („Печената тиква"). Любител на тази благородна храна, но дълго време лишен от това лакомство, Добродушков придобива „комплекс" на тема тиква: той вижда навсякъде тикви. Нещастието идва тихо, на пръсти. Ту едва прозира през хумора, поднесен на малки дози, ту се излива наведнъж, но винаги се открива по отделни белези, натоварени с изключителен конотативен заряд. Така например лятната горещина, която подтиска равнината, се усеща по пресъхналата река, която придава на селото „нерадостен вид", по нажеженото „каменливо речище", което се белее, по „песъчливите сипеи из улиците", които навяват тъга („Летен ден"). Тези белези обхващат всичко, неодушевените предмети и животинския мир; съотнесени или по-скоро поставени в неизбежен контакт с човека, те отново се отразяват върху неговата физическа среда. Работа и пот очакват човека, зависим от жътвите, били те богати или бедни. „Свило се е синьо небе над земята и сипе огън и жар." („По жътва"). Многобройни картини, винаги различни, пресъздават природните и социалните условия на труда на всеки селски социален слой: наред със селянина се появяват занаятчията, попът и учителят. Слабости, пороци и удоволствия се измерват само с еталона на труда. Единствено любовта откровено прекосява всички области на съществуването, но въпреки това и тя е често свързана със социалните условия. В разказа „Любов" нещастният селски ратай, осмелил се да вдигне очи към господарската щерка, надува вдъхновено „кавала". „В дълбоката тишина на тая спокойна лятна нощ затрептяха чудни звуци. Изпърво кавалът зашумя тихо, игриво, па мигом пресече, въздъхна унило и зареди с безкрайна тъга песен за тихи и задушевни селски радости всред непосилен и тежък труд, зареди, сякаш заплака. Един през други затрептяха звуци, пре-

ляха се, сляха се и дружно се понесоха в нощта като безутешен плач. Извиха тихо, подеха се — и се сипнаха като обилни сълзи. После глухо застенаха, сякаш молеха прошка за несторени грехове, отчаяно до небесата викаха за помощ."

Бихме могли, разбира се, да потърсим повече и да представим една подълга, добре подредена верига от значими похвати на Елин Пелин. Повече от вероятно е, че съвременният читател се ползува от тях без помощта на анализа и че опитният литературен историк ще причисли нашия автор към големите предтечи, вестители на една социографска литература. Ше отбележим, че майсторът Елин Пелин значително е надминал своите български съвременници, любители на селската живописност, на фолклора, употребен като гарнитура или декор, и че в навечерието на Първата световна война бе започнал онова, което други в Източна Европа ще осъществят през тридесетте години.

За компаративистите Елин Пелин е добър случай да преровят народно-селските литературни течения и да определят във времето и пространството координатите на Елин Пелин в тези течения, започнали в началото на столетието. Но не това е нашата цел. Открихме една оценка — вероятно формулирана по време на усилията за определяне мястото му, за което става дума, — която ни шокира. Не че тя намалява историческото значение на Елин Пелин, но тя като че ли е израз на едно *сериозно недоразумение*. Твърди се, че Елин Пелин понякога завършва своите разкази като идилии, с други думи, обвиняват го, че не подчертава винаги историческите противоречия. Колко пъти сме констатирали, че дискретността, недоизказаността, символичният косвен израз, булото и маската на стила не само не са били разбирани, но са били и насочвани срещу един писател? Днес съществува тенденцията да се недоволствува, ако един писател не изразява ясно определени идеи и не заявява, колкото му глас държи: живеем под знака на хиперболата и на нейните електронни преувеличения. Сами по себе си историческите условия биха могли да „извинят" или по-скоро да обяснят много неща. Нали, като четем някои писма на Чехов до неговите близки, до семейството му, до Пешков—Горки, отгатваме черно на бяло необходимостта да се заблуди цензурата? А принуди съществуват всякакви и навсякъде, включително и най-дълбоката, най-принудителната и най-необходимата принуда, чието име е автоцензура. Всяко литературно общуване би могло теоретически да се обясни просто с нуждата тези принуди да бъдат заобиколени с известно майсторство.

След този малко дълъг увод — продиктуван от съображения за интелектуална предпазливост — бихме искали да се спрем на един *разказ*, представляващ *анти-тип* на четирите дузини разкази, които прочетохме. Този разказ именно притежава „камшичния удар", селското или провинциалното общество не играят в него никаква роля (в центъра на разказа е поставено едно самотно същество), а текстът притежава всички качества, за да се обособи като творба на изкуството, откъсната от действителността.

Струва ни се, че един дори бегъл анализ на този разказ позволява да разкрием едва забележимите с просто око отличителни черти, да умаловажим всяка резерва по отношение на мнимата склонност към идилии на Елин Пелин и. . . по силата на контраста по-добре да осветлим онази господствуваща част от неговото творчество, чиито качества изглеждат днес прекалено очевидни. С една дума, бихме желали да се спрем на късия разказ *„Очите на свети Спиридон"*.

Малко са белезите, които го свързват с повечето текстове на въпросния сборник: неговата краткост, която напомня фейлетонна схема, професията на героя — той е обущар, следователно човек от народа, а също и мястото, където се развива действието — село. За сметка на това контрастират преди всичко *заглавието*, единствено сред всичките разкази в преведения сборник, което пряко напомня житиеописание, залогът на разказа — „чистотата", която препраща право към християнския морал, и *изкуствеността* на повествованието, която е изрично подчертана.

Елин Пелин използува утвърдения метод на „Жития за светиите". Неговият текст насочва вниманието към едно единствено действуващо лице, непосредствено поставено под знака на божията благодат, чийто живот се предава в единен повествователен маниер. Но Елин Пелин си служи и с помогъщо средство: той разказва един въображаем „живот", изцяло изпразнен, лишен от живот: неговият герой е толкова съвършен, че застава неподвижен, като изваяна от мрамор *статуя*. В края на разказа той отново придобива първоначалния си облик, при това, без да измени на себе си. Свети Спиридон в същност действува само за да запази своя *статут на статуя,* той изгражда своя собствен паметник според каноническите правила, които разказвачът не пропуска да приложи (представяйки го съобразно с утвърдените стереотипи на житията, с обичайното разкаяние). Единствен дисонанс в картината: почитта, която служи като предлог на разказвача смирено да се държи в сянка, същевременно му позволява да прояви и черти на известна духовна независимост. Що-годе опитният читател вероятно вече е подразбрал нашия намек относно Анатол Франс и Марсел Швоб, двама творци, съзнателно разработили похватите, за които става дума. *Далеч сме от действителността, даже от правоподобието.* Налага се един по-строг и по-систематичен анализ, опрян върху речевите структури.

Разказът е сбит. Години на живот, пълен със себеотрицание, са сгъстени в няколко страници. И наистина целта е да се получи един внушителен *концентрат* от присъщите на Спиридон ценности. Касае се за един „чист младеж", който „пъдеше от душата си всяко желание за жена, което можеше да наруши неговото свето блаженство" — но се касае и за „телесна красота", въпреки че тези стойности са разграничени, откъснати от първите от същия повествовател.

Съществуват следователно две перспективи, от които по начало могат да произтичат две поредици от различни ценности — едните, отнасящи се до *съзнанието на Спиридон,* а другите — *извън него.* Изложени от същия глас, двете перспективи и двете потенциални поредици в същност са плод на *две дълбоки речеви инстанции.* Разказвачът постига първата (приписана на Спиридон) чрез почтителна емпатия, подсилена с житийна елейност, а втората — чрез критичен дух. Трудността е в това, че на места думите на *двете инстанции се смесват* и тъй като един и същи повествователен глас ги представя, те изглеждат вътрешно свързани. . . дотам, че *заблуждават.* Гласът на повествователя става съучастник в една *лъже-интеграция,* която замъглява хрониката както на възхитения свидетел, така и на критичния, следователно безпристрастен наблюдател, и по такъв начин изгражда една трета инстанция — привидна постройка без реална субстанция, която обаче подлъгва читателя. И когато повествователят отбелязва: „Неговата душевна красота даваше облик и на нейната тленна обвивка — тялото", сближавайки външните качества на красивия младеж с неговите собствени вътрешни стойности,

подчинявайки първите на вторите, настъпва една мистифакаторска валоризация, истински речеви капан, който следва да се разкрие, тъй като в противен случай смисълът на текста би ни убягнал.

Но нека навлезем в подробностите:

Повествователят ни показва първоначалното състояние, както и усърдието на Спиридон. Последният наистина заслужава епитета „светец", тъй като отговаря на съответните критерии. Светостта не е ли християнска добродетел, извисена до мащабите на героизма? — Читателят, който, изхождайки от първата инстанция, навлиза в това семично поле, среща стойностни утвърждения, като „чистота", „разговор с бога", „блаженство", в качеството им на екзистенциални свидетелства, които опосредствуват стойностите и ги превеждат в дела. Свети Спиридон живее от труда на ръцете си, задоволява се с малко, непрестанно работи и си разрешава само няколко мига за почивка, пази се от най-малкия плътски досег. Накратко — той следва наставленията на Евангелието. . . , и то до върховната жертва: когато една „съблазън" заплашва да проникне в „душата" му, той си избожда очите, сетивото, чрез което е бил засегнат. Така че той отстранява всичко, което би могло да разстрои неговата система на изключителна *духовна* целенасоченост. Щом Спиридон „вдигаше очи да погледне навън през малкото прозорче прекрасната картина на божия свят", . . . тази гледка „винаги го умиляваше". Този *начин на непряко общуване с бога* заема само редките моменти на почивка, които той си позволява. Пътят, който минава пред *погледа* му, следователно се оказва недействен. Вътре в семичното поле на „светостта", в което се намираме, тексиномията на стойностите означава следното: *пряк мистичен диалог* (молитва, съзерцание) — *труд* — и много по-далече, в подчинено положение — радостта,породена от съзерцанието на *сътворения свят*. (Девизът на основателя на монашеските ордени не е ли бил „молитва и труд"— ora et labora?) И така творението е само едно обикновено доказателство за всемогъществото на бога и служи на Спиридон, за да го препрати към прекия мистичен диалог. В своята инертност на статуя той си присвоява, тъй да се каже, с твърде лека ръка това огромно поприще — което му е външно и което други биха назовали с името „Вселена, Свят, Общество, Другите, Човека" и пр. Той разглежда природата под формата и под ъгъла на „Творението" и с жест на повтарящо се заклинание той „унищожава" онова, което не е съобразено с неговото гледище (нарича го „изкушение" и го отхвърля).

Йерархията на ценностите, изложена в първата инстанция на изказа, съставляваща семичното поле на душевността, се подсилва от горепосочената трета инстанция. При нея красотата на тялото в същност става значим израз на духовното великолепие. Ако следваме логиката на тази реч, има красота, която връща към духовността и позволява на вярващите да разпознаят по нея светеца.

Установяването на този „лъжлив белег" е толкова по-лесно, тъй като християнските школи през вековете не са престанали да разпространяват мита, към който препраща този белег. Когато някогашният читател е стигал до края на разказа за свети Спиридон, той не се е разочаровал: възвърнато е зрението на героя, възстановен е паметникът на съвършенството и традицията, която поставя естетиката под егидата на етиката (спиритуалистичната), отново тържествува. Изглежда, че святост и красота съжителствуват отново и по същия начин, както в началото: „И свети Спиридон падна с очите си към земята, за да стори поклон. Като се повдигна пак и [о]бърна глава

към небето, на младото му лице светнаха отново сините хубави очи с дълбината на езера, в които се оглеждаха всички небесни светила." Онова, което „намери отново", се припомня със същите думи, които в началото славят красотата на героя. „Камшичният удар" на разказа, едновременно чудо и апотеоз, възстановява заедно с йерархията на съзнателните ценности на героя идиличната хармония на един социокултурен мит.

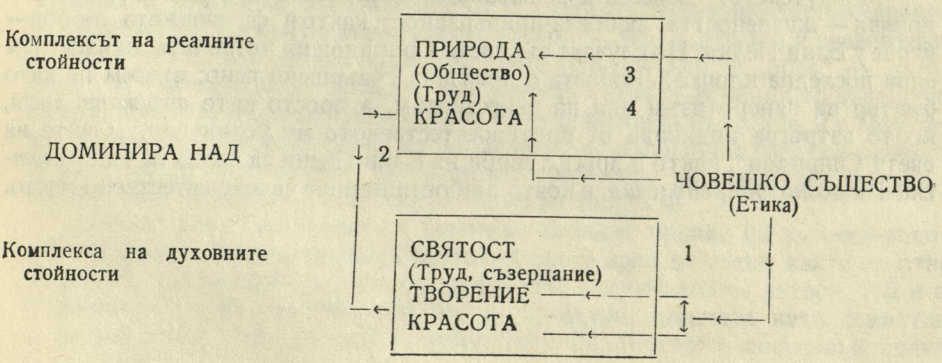
И все пак това е привидност. Фактически, когато свети Спиридон става от праха, той *вече не е същото същество, както преди*. Под прекалено гладката повърхност на разказа се крие *алегорично* значение. Човек би могъл да намери ключа към него, ако забележи, че към средата на разказа има едно бегло прекъсване на повествователната реч. Повествователят, който поради съпричастието си *се явява като представител на една господстваща култура,* отстъпва мястото на *пряк разговор* между героя и хубавата туркиня. Този факт е знаменателен с положението, което заема в разказа, с бързината си (само две изречения), с личността на събеседничката, която не е християнка, и най-вече с обстоятелството, че тъкмо поради този разговор, поради тази структурираща реч II действената еволюция в разказа добива решителен обрат: свети Спиридон си избожда очите, напуска дюкянчето, изоставя занаята си и става отшелник. Промяната в изказа привлича вниманието към изказаното и по този начин то става главно звено (реле) между реч и разказ, следователно — *структурен възел* на разказа. Един прочит на текста в светлината на този повествователен връх открива цяла редица елементи, които се подреждат около „хубавата туркиня", елементи, които може да се извлекат от реч I и да се прикачат към реч II. В предшествуващите, респ. следващите разговора с хубавата туркиня откъси „хубавият пролетен ден" прониква в тъмния дюкян на обущаря и последният чува „песен на младо момиче" и „мъжествения смях" на младежи. Когато хубавицата си поръчва чифт обувки, той „изгуби нишката, която свързваше блажените му помисли с бога", и „в душата на благочестивия младеж нещо се сгромоляса".

Но и неколкократните бегли срещи, набързо предадени в началото на разказа, придобиват също така известно значение. Младите жени, които „минаваха често сред тая отдалечена улица, гдето беше обущарницата на младежа", за да направят поръчките си, предизвикват смут в неговото сърце и също се нареждат в новата перспектива. Шумоленето на копринените рокли и техният вид, които смущават героя, се поставя наред с „любовните боричкания на врабчетата", „сладкия аромат на цвета" и „любовните чуруликания" на славеите. Всички тези елементи изведнъж проявяват тенденцията да напуснат първоначалния си статут на „съблазън", на „отрицателна стойност", да несъставляват вече противоположно седмично поле, което да се нарича „вълнения на плътта" или „чувственост" (в противовес на „чистота" или по-скоро „духовност"), контраст, чието предназначение е да подчертае християнските добродетели на героя; а тенденция да се превърнат в *друго* семично поле, съставено от реч II, преобразител на реч I и двигател на разказа. От тази гледна точка Спиридон, като всяко човешко същество, е биологично детерминиран, той чисто и просто не може да мине без сетива, подплатени с инстинкти, които на свой ред препращат към психическото. Въпреки реч I, интегрираща винаги красота и творение под егидата на духовното и продължаваща да всява обърквание, новата перспектива се включва в разказа. Отшелникът Спиридон „с ужас разбра един ден, че там в душата му има други очи, които той не можеше да избоде". Ако вметнатото „с ужас", представено като

обстоятелствено допълнение, произтича от реч I, аористът и утвърдителното наклонение не оставят никакво съмнение относно настъпилата промяна в душевното състояние на героя. Той „разбра“, че има сетива, защото е човешко същество.

Новото познание, изказано в цитираното изречение, намира Спиридон обезоръжен. Как да ревалоризира своето съществуване? Как да изгради друга система на ценности, след като се е отказал от съответните средства, отхвърляйки онова драгоценно сетиво, което по метонимия представлява в този разказ всички останали? Неговият смут се изразява с жеста му: той пада ничком, новото му познание сега преминава във волево действие, което приема обичайната форма; той се моли, но значението на тази молитва в това положение и след всичко случило се е съвсем различно: и бог, който му отвръща с едно „чудо“, не възстановява старата система на стойностите на светеца, *той не го успокоява*, не облекчава неговите мъки, не му посочва природата като наследствено убежище. Напротив, той му възвръща ползуването на същото онова сетиво, което е изворът на съблазънта, той му възвръща зрението (светлината на деня). Нещо повече, неговият бог възстановява съвършената красота на младото осакатено тяло. Чудото се състои в надаряването му с всичко, което е физическо, телесно, сиреч едновременно сетивно и чувствено, материално и социално достъпно. Този решителен божествен жест, разбира се, не произхожда от един свръхестествен бог, от строгото и аскетично същество, с което Спиридон е водил в миналото постоянен диалог. Защото това би благоприятствувало едно постоянно „състояние на съблазън“. Този жест може да бъде извършен само от „*естествен*“ *бог*, *суверенен принцип на природата, логически излъчен от новото познание на Спиридон*. Ако „фенотекстът“ се чете: „чудо“, „гено-текстът“, значимата дълбока структура, се чете: познание, което поражда воля. Спиридон следователно е създал своя нов бог или, с други думи, неговият бог, възвръщайки живота на Спиридон, е променил в светски неговият мир, както и него самия.

Може тогава да се постави въпросът, че повествователят е възприел отново своята критична изказна инстанция: иронията, че Спиридон е освободен от един лъжлив диалог (който се оказва монолог на маниак, както монодиалозите на Балзаковите лихвари с техния фетиш — златото), чийто претекст и смисъл е притежаването на „чистотата“. Включвайки се в *природата* благодарение на своите ненакърнени сетива, той най-сетне намира „естествения код“, за да общува със своите подобни. Едва след тази метаморфоза Спиридон се превръща в пълноценно човешко същество.



Ето че семичното поле, създадено от реч II, разбутва, завладява и *господствува* над предишното семично поле. Бинарното противопоставяне, което структурира социологическата динамика на разказа, представлява една доста опростена схема (вж. с. 185), в която сме включили механизма на възникване на ценностите.

Генезисът на стойностите в текста води от святостта към природата, т. е. от вярата към познанието. В края на анализа става ясно също така, че човешкото същество (фактически еманация на природата), породило измамната, лъжлива спиритуалистична идеология, отново намира пътя на познанието и намирайки го, започва да се интегрира със света.

Пътьом *красотата,* емблема на *естетиката, се подчинява на природата,* вместо да остане смирена служителка на етиката (докато последната се поставя в услуга на човека, след като е напуснала бога).

Ако *пространствено* разказът се характеризира чрез противопоставянето на двата комплекса стойности, произтичащи от два вида реч, респ. съответствуващи на две перспективи (които можем да наречем фенотекст и генотекст), скицираната динамика показва обобщаващото значение на социо-критичния анализ. Този анализ не скрива фенотекста, взема под внимание неговите културни прехвърляния и въздействието на доминиращата идеология, а, напротив — включва го в своето собствено обяснение. Подобен разбор доказва, че „*Очите на свети Спиридон*“, един приспособен към общоприетата за времето си християнска идеология мит, *е същевременно една изправителна притча.* Притчата не изменя селската среда, нито скромното занятие на героя, тя не премълчава неговите идеали, но като съсредоточава вниманието върху структурната вразка явление—техника—генезис, тя прави видимо вътрешното преобразование на текста. Критическото разстояние (иронията) на повествователя, която се забелязва „с просто око“ в началото, взема съвсем друг ход: тя става впечатление, първоначална интуиция, която в крайна сметка представлява само *частица* от едно много по-важно и по-общо *преобръщане.* Спиридон придобива съвсем различно виждане за света, той става друг, днешният читател си дава сметка, че в генеративната дълбочина на текста преобладава системата на естествените ценности. Тези промени са ясно изразени и могат да бъдат формализирани. Анализът разсея недоразумението по проблема за идиличните развръзки у Елин Пелин, тъй като се доказа, че зад тази „форма“ — за да употребим терминологията на Маркс — се оказва твърде различно съдържание, много по-устойчиво.

Междутекстът доказва и решаващата роля, която природата в нейните прояви — жизнеността, любовта-привързаност, както и физическата любов— играе у Елин Пелин. Но случаят със свети Спиридон ни позволява да избегнем една последна клопка. Любовта е показана съвършено ясно: съвсем не като фактор на панеротизъм или на панестеизъм, а просто като *връзката-лост,* който изтръгва индивида от противоестественото му уединение. „Очите на свети Спиридон“, както и други творби на Елин Пелин са израз на една *светска и народна антропология,* в която любовта намира своето естествено място.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София · 1978

ПРЕДМЕТНАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ В ИМПРЕСИИТЕ „ЧЕРНИ РОЗИ“

ВЕНЧЕ ПОПОВА

Цикълът „Черни рози“ сполучливо би могъл да се наименува със синонимно заглавие „Рисунки (или скици) от натура“, тъй като основното, което се открива в структурните и езиково-стилистични особености на творбите, включени в него, отвежда към словесния рисунък на „късове“ от действителността, към художествено-образното обобщение на сетивни възприятия, а не към по-цялостно изграждане на художествени образи, човешки характери, житейски ситуации и пр. И не е случайно, че другият подобен цикъл — „Аз, ти, той“ — носи подзаглавие „Мили родни картинки“, загатващо метафорично за жанровата характеристика на творбите. Умалителният суфикс -ка, който прави картината „картинка“, както и двете определения, придружаващи съществителното, настройват към иронично-снизходително отношение срямо изобразяваното, но в случая е важен не характерът на емоцията, изразяван от заглавието, а литературната форма, към която то насочва.

„Черни рози“ е също цикъл „картини“ (умалителното „картинки“ в този случай е напълно непригодно), но авторът не е отбелязал под никаква форма нищо от жанровата характеристика на произведенията. Той е свързал цикъла с наименованието на едно от най-малките словесни платна — „Черни рози“, давайки превес на емоционално-експресивния момент, а не на жанровия. Чувството, извлечено без съмнение от сферата на миньорните преживявания, се изразява чрез семантиката на прилагателното „чер“ („черен“) и сравнително рядката, почти необичайна връзка на двете понятия „чер“ и „роза“ — „черни рози“. И тъй като всяко заглавие има репрезентативна функция по отношение на една или повече съществени страни на художествената творба, и в този случай заглавието, изразено чрез по-необичайно от семантично гледище словосъчетание, представя по-ярко експресивно обобщение на основните чувства и настроения, пропиващи словесната тъкан на творбите.

„Черни рози“ са импресии, които не бележат прояви на импресионизъм у Елин Пелин. Реалистичните моменти в тях са ярко изразени както по отношение на обективния материал, привличащ вниманието на автора, тъй и по отношение на езиково-стилистичната структура, схваната като семантика и форма, тъй и по отношение на експресията на чувството, свързано правдиво

с човешките преживявания и реакции от житейски ситуации. Съществува и един друг момент в Елин Пелиновите импресии—това е ярко изразената връзка между художествените образи и идеята, изведена в редица случаи от автора по чисто интелектуален път. В импресията Елин Пелин като че ли открива една от най-пригодните литературни форми за въздействие колкото върху литературно-образното, толкова и върху интелектуално-разсъдъчното мислене. Импресиите не създават образи, стоящи вън и независимо от някаква значима мисъл или от философско-логически обобщения, свързани с духовния мир на човека. Те се явяват художествени структури, които раздвижват образния свят на читателя, въвеждат го в сферата на една богата фантазия, но не създават обобщения само на нейно равнище. Редица Елин Пелинови импресии в „Черни рози“ завършват с пуанта, имаща определен разсъдъчен или умозаключителен характер: „Любовта е шипка, чиито бодли падат и растат всяка минута“ („Шипка“); „Поет само може да направи хубаво и безполезно нещо“ („Безполезна чешма“); „Колко са бавни, тежки и безплодно изгубени часове без близост! Как умират без надежда желанията! Колко е страшна любовта, не намерила любов, колко е непоносим животът без взаимност!“ („Самотни дървета“); „И вас, и мене ни оправдава само това, че там, в тайните на нашата душа, между необяснимите морални закони, които ни движат, лежи у всички ни и зверското“ („Въпроси“).

Някои от творбите в „Черни рози“, като например „Погледи“, „Орлово перо“, „Въпроси“, имат по-слабо изразени черти на импресии. Те са плътно свързани с особеностите на философско-разсъдъчното и емоционалното изложение. Сетивно-образните възприятия тук не създават материал, формиращ художествени образи и обобщения, а повод за размисъл, самоанализ и оценка. Основното въздействие обаче на повечето творби от цикъла се концентрира върху нашата сетивно-възприемателна и съзерцателна способност. Импресията е малък словесен терен, който се насища с въздействуващи върху нашите сетива обекти от реалния свят —къщи, улици, дървета, цветя, птички, камъни, вода т. е. с онова, което можем да видим, чуем, пипнем, усетим, което заема в определена форма определено пространство. По изобразителна сила на предметната действителност езикът е винаги силно конкуриран от някои други знакови системи, като например системите от знаци, с които разполагат изобразителните изкуства. Думите, както е известно, нямат непосредствена връзка между „означение“ и „означаемо“. Те са знаци-символи, което ще рече, че връзката между тях и конкретните предмети е условна. Ако изрисуваме каната за вода, която стои на масата, рисунката ще бъде изобразителен знак, защото между него и каната съществува действително сходство, схванато от нашето сетиво и осъзнато от разума ни, но думата „кана“ е само символ на неизброимото множество кани, въз основа на което се е формирало понятието в нашето съзнание. Поради това се знае, че писателят никога не може да даде такава зрително-въздействуваща върху нашите сетива картина, каквато художникът. Изкуството се осъществява чрез система от знакове, пресъздаващи естествените, присъщи на предметите особености. Те са т. нар. иконически знакове (според теорията на Дж. Пирс за разделението на знаковете на три основни вида: символи, иконически знакове и индекси). Думата като знак не притежава тяхната изобразителна функция и възможности, тя не свързва непосредствено наименованието с предмета, а с понятието. Поради това писателят достига до „изобразяване“ на впечатлението, подлагайки словесния материал на по-специална обработка. И в този

процес той успява по различен начин в зависимост от своя талант и езиков усет.

Елин Пелин като всеки художник на словото не твори „от натура", а въз основа на „предишен опит"; между момента на сетивното възприятие и момента на словесното му изразяване лежи някакъв неопределен, по-дълъг или по-кратък период,[1] който практически не се осъзнава, т. е. читателят не си дава сметка за съществуването на два отделни момента — един на възприятието и друг на пресъздаването. За него в художественото произведение те са слети в един общ процес. На равнището на езиковата система може да се проектира само „*сегашност*" или „*миналост*" на този процес, схванат в най-общ план. „Сегашността" се изразява в това, че възприятията се представят като актуални, непосредствено свързани с „моментните" сетивни усещания от предметната действителност. Тя се изразява посредством употребата на глаголи в сегашно време със семантика на т. нар. реално сегашно. Те създават впечатление за „непосредственото" изразяване на „непосредствено" въздействуващото: „*Стоя* на морския бряг и *гледам* вълните. Като млади, игриви момичета , те *летят* по безкрайното море, и *пеят* диви и свободни песни („Леките морски вълни")[2]; „*Вървя* по улиците на един малък градец под Стара планина. Горещ летен ден. Пустота и леност. Улиците *са* почти безлюдни. Реката *шуми*, *пени се* и *се блъска* по едрите обли камъни, които *пълнят* коритото ѝ. Децата *играят* по пепелищата. Зад пердето на малките прозорчета *се мяркат* глави на млади любопитни момичета" („Малка повест").

Няма съмнение, че в такива случаи се чувствуваме съпричастни на наблюдението и формирането на сетивните възприятия, защото хронологически онова, което се възприема, лежи в момента на говоренето, т. е. означават се действия, които протичат в момента на говоренето, без да се означава тяхното начало или краен завършек. От друга страна, действията, протичащи в сегашния момент, са с абсолютна ориентация само към него, извън всякаква връзка с някакъв друг минал или бъдещ ориентационен момент. По такъв начин чрез формата и семантиката на сегашно реално време Елин Пелин реализира една от най-съществените особености на импресията, а именно създаване на образи като резултат на сетивни възприятия от една сетивна, текуща, променяща се действителност.

Когато действията се локализират в „минал" момент чрез употребата на глаголни форми за минало време (мин. свършено, мин. несвършено, мин. предварително, мин. неопределено), тогава възприятията се представят като резултат от минал опит. В „Черни рози" миналият сетивен опит структурира или „спомен" ,или „повествуване" с белетристичен характер за нещо видено, чуто, усетено в някакъв минал момент, колко отдалечен от настоящия, не можем да кажем,защото семантиката на глаголната форма не означава временни обстоятелства. Тя само може да бъде подпомогната в това отношение по желание на автора с някои обстоятелства или обстоятелствени изрази за време, като например „*Преди малко* над града премина буря. . . " („Лятна буря").

Представяйки сетивно-образните възприятия в проекция на миналото, Елин Пелин не се отдалечава от възможността да даде „сетивност" на картината, но излиза от същинската сфера на импресията и навлиза в сферата на повествуването. От момента, от който той измести плоскостта на усещането

[1] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1965, с. 42.
[2] Всички цитати са от Елин Пелин. Събрани съчинения. т. II, С., 1950.

за „актуалност“, „съпричастност“ при формиране на възприятията, измества и възможността за импресивно въздействие на образа, нарушава нещо от възприемането на художествения текст като „впечатление“ и навлиза в областта на сюжетното или повествователно структуриране на текста: „Прищевките на неубуздания вятър *донесоха* от далечни гори две малки семенца и ги *хвърлиха* безсмислено далече едно от друго сред широкото поле. Дъждът ги *намокри*, земята ги *зарови* и *затопли* и от тях сред полето *поникнаха* две дървета. Две дървета, далече едно от друго.

Отначало те *бяха* малки, но безмисленото време ги *изтегли* високо над земята, и те *можаха* да погледнат по-надалеко.

И те се *видяха*. . . “(„Самотни дървета“).

Поради това не е случаен фактът, че сравнително малка част от импресиите на Елин Пелин е проектирана изцяло в „миналото“. Неговият неоспорим езиков усет за семантиката на глаголните времена му е подсказал, че дори най-общият план на картината да лежи в момент, предхождащ момента на говоренето, онези нейни точки, които трябва да привлекат най-силно вниманието и да въздействуват върху читателя, трябва да се актуализират чрез представяне на възприятията като сегашни: „Защо *замлъкнаха* игривите звуци на хармониката, които всяка вечер пълнеха нашата малка отдалечена уличка?

Къде е младият железар, който цял ден *поправяше* примуси, чешми, колички, пушки и всякакви пружини? Трябва да *е заминал* някъде.

И колко глуха *е* сега улицата. . . Пролетните вечери *са* сѐ тъй хубави, липите *миришат*, звездите *са* толкова чисти. Но пред малките пътни вратички *няма* хора. . . “ („Любов“).

Както е известно, *статиката* и *динамиката* са две основни състояния на съществуване на живата и неживата природа. На равнището на езиковата система могат да бъдат изразени и двете състояния, но във всяка художествена творба се откриват моменти, в които се дава превес или на динамичното, или на статичното изобразяване на предметно-сетивната действителност. В импресиите от цикъла „Черни рози“ светът е отразен в движение. То е представено чрез видимата езикова структура, наситена с глаголни изречения и изречения, в които глаголът семантически присъствува, без да е изразен специално като част на изреченската структура. „Факт е, че целият понятен свят на човека първоначално е разделен на две главни сфери. Едната от тях е сферата на глагола, обхващаща състояния (положения, качества) и събития; другата, сферата на съществителното обхваща „предмети“ (както физически обекти, така и овеществени абстракции). Централната от тях се явява глагола, а периферийната — съществителното.“[3]

Тази централна сфера е действително централна при изобразителния процес като цялост в импресиите на Елин Пелин, но това не е изразено по един външен „механичен“ път, чрез натрупване на количество от глаголни форми, а чрез проникване в ония състояния, които разкриват нейната действителна динамика, видима и уловима в редица случаи и по сетивен път: „Преди малко над града премина буря. Черни облаци, малки, големи. . . с грозна замисъл приждаха от всички страни на застрашителен съвет. Плачевно шумяха и се огъваха дърветата под разюзданата стихия. Хората бягаха по улиците и се криеха. Две врани на съседния покрив, смутени и уплашени, търсеха под-

[3] У. Л. Чейф. Значение и структура языка. М., 1975, с. 114.

слон под комините. Сгъстиха се облаците. Стъмни се. Засветка. Затрещяха небесата“ („Лятна буря“).

Елин Пелин изгражда езиковата структура на импресиите по един, ако не кажем, „класически“, то, бихме казали, „нормативен“ начин. Глаголът е не само семантично, но и формално изразен в изреченската структура, за да изпълни своята основна предикативна функция, т. е. за да осъществи и осмисли връзката между представите, получени от сетивната действителност. Например „А как *беше* хубаво по-напред! *Падне* вечер, градът *стихне* и откъм малката ковачница в ъгъла на тая бедна улица *се понасят* веселите звуци на хармониката“ („Любов“).

Рядко се срещат безглаголни изречения, разкриващи само атрибутивна връзка между думите, например „Стени с опадали лепежи, почупени керемиди, слупен покрив. Отстрани умряла навеки каменна чешма. До нея остатъци от пейка, паднали на земята като ребра на умряло добиче. Навсякъде бучениш, трънe и бурен. До къщата голямо ябълково дърво, изядено от гъсеници, останало съвсем без листа. Шипки широко разклонени, преплетени от къпини. Печална гледка“ („Малка повест“).

Осъществена чрез такъв тип изреченческа структура, картината се възприема такава, каквато е . Нейното въздействие и емоционална експресия се съдържа в нейния статус, в моментното ѝ състояние. Образите се изграждат въз основа на възприятията от цветове, форми, белези, без да се предизвиква натрапчиво мисълта, какви процеси са довели нещата до това състояние и ще се извършат ли процеси, които да ги изведат от него. В този смисъл наистина онова, което се създава, може да бъде синоним на „малка повест“, на нахвърляна от автора скица, която въображението на читателя може да превърне в художествено платно.

Статичната проекция на нещата може да реализира състояния, които имат и психологически изменения. Само по себе си например понятието „пустота“ не се асоциира с видими изяви на човешката природа, както например радостта — с весело лице, смях, динамични движения и пр., скръбта — със сълзи, ридания, обронена глава и пр. Пустотата като че ли не се свързва с нищо, което може да се види, чуе, пипне, осезаемо усети. Тя е състояние, в което човек се чувствува заключен сам в себе си и от което няма излаз, няма пролука, за да поеме въздух, слънце, топлина. Но статиката в „Малка повест“ например трансформира пустотата в пустош и тя се вижда, пипва, усеща — порутена къща с ослепели прозорци, разбити капаци и опадал лепеж, осакатена дворска пейка, пресъхнала каменна чешма, запустяло ябълково дърво, огризано от гъсеници и останало съвсем без листа. . . Тук „някога е цъфтял живот“, имало е любов, но се е свършила любовта и е опустял домът. . .

Ако за човек светът действително е разделен на две сфери — сфера на действията и сфера на предметите, сферата, която попада в центъра на вниманието на импрсионистичното изображение е тази, която заключава предметно-сетивната действителност. Предметната действителност се осъзнава от нас като понятия, формирани въз основа на най-съществените белези на групи конкретни предмети. А нека по отношение на разбирането за конкретен предмет се присъединим към Х. Паул: „Под конкретно аз разбирам нещо такова, което се представя като реално съществуващо и дадено в определени пространствени и временни граници.“[4] На него се противопоставя абстрактното като

[4] Х. Паул. Принципы истории языка. М., 1960.

по-общо понятие, свободно от по-конкретните представи за пространствени и временни ограничения.

Предметният свят е по начало избраният за художествено изображение свят, плътно свързан с човешкото битие или пречупен през човешкия разум и емоции. Поради това и импресията като литературен жанр, макар да предава впечатления, придобити от конкретно въздействуваща сетивна действителност, отразява съобразно със светоусещането и идейно-естетическите позиции на автора по-конкретно или по-отвлечено човешкия мир. . .

Връзката „човек—предмет“ има многостранни измерения и обозначения. Тя има различни нива и различно житейско-практическо и философско осмисляне. Част от тях са изконно отразени и в езика. Човек още от най-ранния период на своето развитие борави не само с думи за отделни предмети, но и с понятия за техни качества и свойства, за единичност и множественост, за множественост и колективност, за одушевеност и неодушевеност, за „живи“ и „мъртви“ предмети и пр. Релацията „човек—предмет“, осъществена най-напред на нивото на сетивния опит, прониква дълбоко в човешкото същество, ангажирайки неговата психика и логика, неговата прагматика и фантазия. Ние установяваме факти на „очовечаване“ на предметната действителност и „опредметяване“ на човешки прояви, добили в езика термина „пренос“ (метафори и метонимии), но и до днес не знаем кога е започнал процесът. Това, разбира се, е и по-малко важно от факта сам по себе си, че човек съществува сред природно-предметния свят и този свят съществува осмислен чрез човека.

В „Черни рози“ предметно-сетивният свят е свят на човека; нито една вещ, нито една част от пространството, запълнено със зрим обект, не съществува неосмислено от човешка дейност или човешко преживяване. „Мъртвото“ поле неслучайно е тъй наречено. Метафората не е случайно попадение на перото на автора. Тя е избрана, за да разкрие, че „мъртвото“ е нов вид състояние на онова, което човек усеща и преживява като „живо“. През призмата на човешките състояния и емоции се пречупват видимите, обективни качества на предметите, за да бъдат приобщени към духовния мир и психиката на човека. Поради това облаците, които се събират на небето пред буря, не са само „черни“, „малки“, „големи“, „разпокъсани“, но са и „развълнувани“, и „с грозна замисъл приждат от всички страни на застрашителен съвет“. Метафоричното осмисляне на качествата на предметите или на техни действия, което в импресиите върви по посока на пренасяне на семантиката на думите от човешкия свят към предметния, създава една постоянна корелация между двата свята, между двете действителности, от които едната е същински човешката, а другата „очовечената“. Ето ярък пример в това отношение: „*Плачевно* шумяха и *се огъваха* дърветата под *разюзданата* стихия. Хората бягаха по улиците и се криеха. Две врани на съседния покрив, *смутени* и *уплашени, търсеха подслон* под комините. Сгъстиха се облаците. Стъмни се. Засветка. *Затрещяха* небесата. . .

Сега небето е чисто, *спокойно* и дълбоко, осветено от широката *усмивка* на залязващото слънце. . . Всичко е спокойно. Като че ли нищо не се е случило. . . Дърветата *се изправят ободрени,* и листата им са пресни и лъщят. Навсякъде се отварят прозорци, хората наизлязоха по улиците оживени. Те стъпват по-твърдо и дигат поглед към небето, което отдавна не са поглеждали“ („Лятна буря“).

Така предметната действителност в импресиите на Елин Пелин се представя в два основни плана: план, разкриващ обективните, присъщи на нещата свойства и качества, и план, разкриващ емоционално-оценъчното отношение на автора към тях. Гола, лишена от духа на твореца картина не се открива дори в случаите, когато той улавя само един щрих от образ. Например: „Има рози *червени*. Те напомнят цвета на жива рана и всяко тяхно цветолистче прилича на кърваво петно; има рози *жълти*, жълти като пламъка на восъчна свещ. . . Това са тъжните рози на раздялата, розите на примирението със съдбата. . . Има рози *бели*, бели като луната. . . Това е розата на мълчаливата и безнадеждна любов; има рози *черни*, те са рози вечни, защото никога не прецъфтяват. . . Тия странни рози растат в човешките души. Това са черните рози на тъгата."

Всяка от тези импресии би могла семантично и структурно да бъде поделена на две основни части — обектът такъв, какъвто е и авторът към обекта. Обектът такъв, какъвто е, е означен чрез една своя особеност — цвят. Тя е съществена, но все още не ангажира нашето внимание. Поради това авторът търси перспектива, в която семантиката на това означено физическо качество може да се свърже с нещо по-значимо. И той го намира не само в асоциацията и релацията на предмета с други предмети, посредством общото качество (*бели* рози — *бяла* луна, *жълти* рози — *жълт* пламък и др.), а и в асоциацията му с човешки състояния и чувства. На това равнище физическото качество цвят придобива функция на символ, на знак, свързан с духовни прояви на човека, за които се мисли с абстрактни понятия, например *жълти* рози — примирения, *бели* рози — безнадеждна любов, *черни* рози — тъгата, хванала вечни корени в човешката душа.

Именно в този преход от предметно-сетивното към човешко абстрактното се крие художествената сила и въздействие на Елин Пелиновите импресии. В тях „късчетата" предметна действителност съществуват със свои форми, колорит и пространствени измерения, поставени винаги в релация с душевната същност на човека. „Обичам полето — разкрива в една от своите импресии творецът — тая широка, просторна равнина, заградена от кръглата линия на хоризонта. Много пъти съм го описвал и много пъти съм го наблюдавал и кръстосвал, и всякога съм намирал в него нещо хубаво, нещо особено ласкаво " („Мъртво поле").

Ако трансформираме това признание в една по-общо изразена мисъл, тя би била следната: обичам (нещо), описвам го, наблюдавам го и откривам това, което буди у мене чувства.

И може би не е случаен редът: обичам, описвам, наблюдавам, откривам. Спонтанното чувство към обекта води до спонтанно изразената необходимост да се „опише", но процесът не стига дотук; той преминава в едно по-продължително наблюдение, чрез което се прониква по-дълбоко в същността на обекта, за да се открият неговите стойности за човека. Поради това в „Черни рози" откриваме едно непрекъснато изразяване на нивата: външно възприятие, проникване в обектите, породили възприятията, осмисляне на откритите им качества за духовния мир на човека. Този процес приема в едни случаи по-пряка, в други по-символична изява. Така например заглъхналата улица, замлъкналата хармоника, замисленият поглед на младия железар са външни изяви, които корелират с едно човешко чувство, затворено в семантиката на думата „любов": „Защо замлъкнаха живите игриви звуци на хармониката, които всяка вечер изпълваха нашата малка отдалечена уличка?

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Къде е младият железар, който цял ден поправяше примуси, чешми, колички, пушки и всякакви пружини? Трябва да е заминал някъде.

И колко глуха е сега улицата без неговата хармоника. . .

Отбих се в кръчмата. Железарят седеше самичък на една маса. . .

— Майсторе, къде ти е хармониката? Защо не свириш?

Той ме погледна, мълча дълго, после махна ръка, измести краката си и каза глухо и отдалечено.

— Любов!

Разбрах го и не исках да го разпитвам повече“ („Любов“).

В други случаи обаче възприятията отвеждат към алегорични обобщения. Краят на чучулигата например отвежда към сферата на изказаната по алегоричен път мисъл, че светът няма как да стане по-добър, но ще се намерят безумни човеколюбци, които да се борят и умират за неговото щастие. „И колкото по-високо се издигаше тя, толкоз по-високо ставаше небето.

Но чучулигата не се отчая.

По-високо се издигаше тя и по-забравено пееше.

И пукна се песнопойното сърчице на добрата чучулига. . .

Тя падна мъртва сред полето.

И никой не чу песента ѝ. Ни щастливият бог на небето, ни измъчените хора на земята“ („Чучулига“).

Обектната действителност в „Черни рози“, възприета именно като комплекс от обекти, на езиково равнище има няколко основни начина на означаване. Първият, нека го наречем *номинален* или *називен,* се състои в назоваването на предмета с дума, на която той се явява десигнат или по-точно — включва се в кръга на десигнатите, които съставят пряката семантика на думата: поле, небе, улица, гора, куче, чучулига, старец и пр. „В *полето,* по *пътищата* и по *нивята* имаше много хора и всички говореха за своето нещастие. . . “ („Чучулига“). При тези случаи писателят не се стреми към никаква по-специална индивидуализация или характеристика на обектите. Тук диференциацията между предметите може да се извърши само въз основа на тяхната собствена семантика и граматически значения, които придобиват: единичност или множественост (полето—по*лета*, път —пъ*тища*), множественост или колективност (пъ*тища*та, но нивята), определеност или неопределеност (поле—по*лето*, пътища— пъ*тища*та, нива—нив*ята* и пр.). Граматическата вариантност на една и съща дума в този случай може да се използува по различен начин от автора за нюансировка на рисунъка, поставяйки обекта в по-близък или по-далечен план, в състояние на единичност или множественост и пр.

Номиналният начин на изразяване на обектния свят е много по-слабо развит в импресиите в сравнение с друг, чиято същност се изразява в това, че конкретизира предмета посредством негово качество или действие. И понеже това става най-често чрез изтъкване именно на присъщи свойства или качества на предметите, нека го наречем *номинативно-атрибутивен.* Например „*Зеленясалите* води на *широк* канал стоят неподвижни. В техните *помътени* води не се отразява нищо, освен *сивото намръщено небе*“ („Старият град“); „Там някъде е тяхната *бедна, потъмняла, слупена* къщичка“ („Безрадостни“); „*Стар, немощен, дрипав* носач, облечен в *сиво леко* палтенце, носи грамаден връзоп от хризантеми — *бели, жълти, алени, кървавочервени, тъмни.* Той ги е прегърнал *с усилие*. . . “ („Хризантеми“).

Детайлът, изразен чрез определения — съгласувани и несъгласувани,[5] може да бъде предмет на специално изследване. Тук ни интересуват само някои негови страни, отнасящи се до семантичния характер на атрибутите, характеризиращи обектите.

Част от означените им качества се отнасят до техните пространствени измерения. И това е напълно обяснимо, като излезем от човешката способност да възприема обекта в определен размер или обхват на пространство. Пространствените измерения на нещата са означени с думи, чиято семантика е свързана с практическите понятия за размер и обем на нещата: широк, просторен, висок, голям, малък и пр. При това съществува една ясна дистрибуция при употребата на определенията с пространствена семантика. Ширината, необятността, огромният размер се свързват с една основна доминанта — полето: „Полето беше *широко*“ („Самотни дървета“); „Прищевките на необуздания вятър донесоха от далечни гори две малки семенца и ги хвърлиха безмислено далече едно от друго сред *широкото* поле“ (пак там); „Адско слънце пече над широкото поле“ („Кошмар“); „Обичам полето, тая широка, просторна равнина, заградена от кръглата линия на хоризонта“ („Мъртво поле“) и др.

Полето — това е мястото, основният „терен“, свързан с описанието на нещата, събитията, действията; то е пространството, което трябва да доминира със своя обем, за да могат върху него свободно да се разположат предметите, да добият своите очертания, да влязат в хармония или контраст с неговата действителност. Носители на пространствените релации на обектите спрямо полето, схванато като пространство — доминанта, се явяват предлозите с пространствена семантика: „*Над* полето трепти мараня като в пещ“ („Лято“); „Адско слънце пече *над* широко поле“ („Кошмар“); „*През сред* полето се простира широко, бяло нажежено шосе“ („Лято“); „Само тия двете (дървета, б. м. — В. П.), отдалечени едно от друго, стояха *сред* него (полето, б. м. — В. П.), осамотено, кръстно разклонени като странни знакове“ („Самотни дървета“).

Полето има като своя опозитивна пространствена форма — 'небето'. Светът като че ли е структуриран между „полето“ и „небето“. Това са параметрите на видимото. Полето е долу — небето е горе. Това, което е долу, може да се възприеме чрез някакви обемни показатели, но онова, което е над него, като че ли не се вмества в нашите човешки практически понятия за пространство. То не се свързва с атрибутивни думи. То е просто небе. Подразбира се само косвено, че небето е високо разположено над полето, над земята. „Една сутрин чучулигата *се дигна* и с песен *се понесе към* небето“ („Чучулига“); „И колкото *по-високо се издигаше* тя (чучулигата, б. м. — В. П.), (пак там); „Небето *над* Борисовата градина блестеше“ („Скорците“); „Те (хората, б. м. — В. П.) стъпват по-твърдо и *дигат* поглед *към* небето. . .“ („Лятна буря“).

Предметите обаче, които нямат функция на доминанти, на които погледът се спира и отминава, не се свързват с постоянни пространствени определители, а с известни „ситуационни“ характеристики, например „По тесните улици и по *широките* стълби се не мярка никакъв човек“ („Старият град“), „Там, на *малката* тераса край морето, пред мистериозната врата на някаква

[5] Срв. някои наблюдения в това отношение у И. П а н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975, с. 177—215.

странноприемница стои *широк, нисък*, от тежко дърво стол, с *грамадна* облегалка" (пак там) и пр.

Предметите въздействуват по-силно върху въображението с цветовите си качества, отколкото с пространствените си измерения. Елин Пелин не е дал обаче простор на многобагрения, а на интензивния рисунък. При това интензивността на цветовете е подсилена от начина на тяхното разположение. Забележете цветовата характеристика на розите и реда при нейното възприемане: има рози *червени*. . . има рози *жълти*. . . има рози *бели*. . . има рози *черни*. .. Можем да наречем този ред последователен или линеен. Той се създава от композиционната структура на импресията, т. е. върви се последователно от едно възприятие към друго, при което се получава градация от контрастивни семантики по възходящ ред, за да се завърши редът с черния цвят. Можем ли да възприемем друга комбинация на цветовете? Например два цвята срещу два, един срещу три, три срещу един и пр.? Можем въз основа на факта, че цветовете не са от една и съща гама, която предполага последователно спектрално изложение. Цветовете са избрани така, че както и да ги подредим, структурата ще бъде винаги контрастивна и черният цвят ще влезе в смислова и емоционална опозиция с всеки един от останалите цветове, както и другите цветове с черния цвят. В случая обаче в рамките на цялостната структура на импресията Елин Пелин е избрал този линеен порядък на цветовете, завършвайки го с черния цвят, защото на него иска да постави смисловото, логическото и емоционалното ударение.

Избор на цветовете въз основа на контраста е направил авторът, когато е обагрил и хризантемите, вързани в грамадния вързоп на посивелия старик. Те са *бели, жълти, алени, кървавочервени, тъмни*. Макар контекстът да изгражда представа за пъстро множество цветя, това множество все пак има някаква „структура" или „форма". Можем да я приемем за кръг. В него белите хризантеми опират до тъмните. (Тук „черни" например е изключено като реална възможност и като естетически-функционална.) Двата цвята един до друг затварят кръга. Вътре в него цветовете са наредени контрастивно, макар два от тях да са от една и съща гама, тъй като аленият цвят е светлият, слънчев, жизнен вариант на червения, а кървавочервеният — плътният, мрачен червен тон. Контрастът тук няма обаче за цел да изведе един от цветовете като семантична и емоционална доминанта, а да действува като интензивно колоритно петно, заслепяващо поразяващо този, който го погледне. То блести пищно, ярко, обаятелно върху сивия цвят на есенната утрин, сивата мъгла, която се вие като дим над улици, здания, хора и автомобили, посивялата глава на стареца, до която опира, за да сияе още по-могъщо със своите багри.

Полутоновете, както и бледите тонове (синкав, зеленикав, розов, син и пр.) са рядко срещани изразни средства в импресиите. Те са свързани с по-сантиментални и чувствени нотки или, да кажем по-точно — повече с настроението, отколкото с изображението. „*Розовите* върхове на тополите са толкова нови и хубави, леките мъгливи изпарения пред начинаещия ден са тъй чисти, щото ми се струва, че тая предпролетна картина виждам за пръв път" („Скорците").

Атрибутивната характеристика на предметите може да се развие, както е известно, не само по посока на обективните качества на предмета, а и на емоционално-оценъчното отношение на автора към него. Тогава се въздействува не толкова върху въображението, колкото върху настроението. В импресиите се забелязва нещо, заслужаващо вниманието на изследвача: Онзи

обект, който не е характерен чрез изтъкване на негови присъщи качества — форма, цвят, големина, ангажира автора с известно психическо отношение към себе си. Така например небето не се включва в сетивната действителност непосредствено като обем, цвят, пространство, но то влиза в хармония с душевното настроение на автора и добива изяви: „нежно“ небе, „чисто, спокойно, дълбоко“ небе и др. Има обаче редица случаи, когато предметът се представя и чрез своите обективни качества и чрез отношението на автора към него: *малък* град, *стар* град, *старинен* град, но и *странен* град („Старият град“), *малка* уличка, *отдалечена* уличка, но и *глуха, мъртва* улица („Любов“) и др.

Третият начин на изобразяване на предметната действителност се изгражда въз основа на метафоризацията. Но тук само го отбелязваме като отделен вид в порядъка на изброяването. Той представлява една самостоятелна задача на изследване, свързана не с разсъждения върху метафоричното изграждане на образите изобщо, а със спецификата на изграждане на образни представи, получени от конкретни обекти, за да се отнесат към други сетивни обекти. Защото в импресията трябва да се проучва основно онова, което принадлежи преди всичко на изображението на сетивния опит.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София . 1978

ЖАНР И СМИСЪЛ В ПОВЕСТТА „ГЕРАЦИТЕ“

НИКОЛА ГЕОРГИЕВ

Какво казваме за повестта „Гераците“, когато ѝ поставяме тъкмо такова жанрово определение — *повест*?

И какво казва на нас, читателите, тази творба?

Горните два въпроса, разнородни само от пръв поглед, са богато разработени в литературата наука и съществуващите днес отговори в най-лошия случай се нуждаят само от допълнително обосноваване и допълване — нещо, което ще се опита да стори и настоящата статия.

Не ще и дума, че деленето на епическия род на видове е пропито с духа на количествеността. Количествено по дух, пък и по буква е още изходното класифициране на видовете на голяма, средна и малка форма, съответно роман, повест, разказ. Количествено е и самостоятелното (в същност съпоставителното) представяне на всеки от тях, защото опорни точки в него са преди всичко думите „повече“ и „по-малко“: по-голям или по-малък брой герои, повече или по-малко събития, по-широк или по-тесен обхват на социалното време и пространство — и прочее и прочее „пò“ от този род. За едно така ясно подчертано „качествено“ явление като художествената литература подобни определения говорят твърде малко, ако в тях не отразяваме системността и функцията на цялото, и почти нищо — ако се задоволим с тях и само с тях. Да се твърди, че разликата между повестта „Гераците“ и романа или разказа е само количествена, е равносилно да се твърди, че без дълбоки вътрешни преобразования, само с простото „налепяне“ на „повече“ художествен материал повестта може да се превърне в роман или, обратното, чрез прости съкращения — в разказ. А това е очевидна безсмислица. Количествените характеристики са равностойна единица в обратимото си единство с жанровото качество, поради което никое изследване на епическите видове не може да мине без тях. В своето съчетаване обаче те изграждат жанрови системи, пред чиято собствена същност и относително място определенията „повече“ и „по-малко“ са вече теоретически безсилни. Романът представя не просто по-широка картина на света в сравнение с разказа — той представя *друга* картина. Романът и разказът не търсят еднакви цели с помощта на различни количества — те носят различни представи за света и различни по смисъл и посока художествени внушения. И повестта „Гераците“ настойчиво напомня

за поне две от тези смислови и функционални различия: виждането на света като съчетание между покой и промяна, като траене и съответно като съсредоточени във времето си събития; светът, съставен от множество сходни състояния, и светът, съставен от единични, неповторими и особени събития. В тези несложни различия се кръстосват различни смислово-емоционални постановки, различни смислови надстроявания, различни напрежения, различни художествени структури; т. е. кръстосва се сложното взаимоотношение на двата основни повествователни типа.

Първият от тях започва от неподвижността на привидно движещото се време и от безсъбитийността на привидно събитийното развитие, в които по същество не се случва нищо достойно за разказване и които биха останали в забвението, ако не бяха прекъснати от промени, които в оценката на повествованието са същинско събитие и същинското развитие на времето. Алонсо Кихано, наречен Добрия, живее безбурния си порядъчен живот, който така би и протекъл, ако след дълго четене на рицарски романи един хубав ден умът му не беше... Семейството на чорбаджи Марко и цяла Бяла черква живее в робската си идилия, докато една прохладна майска вечер керемидите на стобора не изтрополяват и... Стоян Глаушев живее тъмния и безизвестен живот на своите предци в селото и би умрял тъмен и безизвестен, т. е. без да стане герой на роман, ако един лош ден спречкването с хрътката на селския големец не го бе прокудило от селото и тласнало в потока на „същинското" събитийно развитие. В рода на Йордан Герака животът върви улегнало, по неписаните закони на предците, но баба Марга умира, всичко излиза от коловоза си и повестта „Гераците" започва. Извличането на света от повествователния мрак в повествователна светлина, от безпроменното движение към ускорената променливост носи първите дълбоки внушения за това, как художествената литература преплита измеренията за важно и маловажно, ценно и малоценно, трайно и нетрайно, същинско и привидно. И тъй като всеки преход има начален тласък (спречкването с хрътката, смъртта на баба Марга), художествената литература навлиза и във вечната човешка проблематика за случайното и необходимото и създава свои разрешения, за които, не осъзнаем ли, че са именно нейни, леко можем да наговорим прибързани и неадекватни изводи — като например чудноватото някогашно твърдение, че смъртта на баба Марга била външно съвпадение, привидна причина за един друг, по-дълбок и по-закономерен процес... След началното разтърсване и прехода от покой към движение това, което следва в повествованието, съвсем не е само движение и преходи — то е пулсиращо редуване между покой, преход, ново състояние, временно утвърждаване на това състояние, нов преход, временно утвърждаване на новото състояние, нов преход и т. н.[1] Стоян Глаушев например преминава с голямо сътресение от селото в града, където става чирак и се оженва; така той прекарва известно време, след което с ново голямо сътресение става майстор, млад майстор и се задържа сравнително устойчиво на това положение, след което настъпва нова промяна — и така нататък, докато творбата не свърши в точката, в която според нейната оценка и внушение се е стигнало до окончателно, за нейните рамки, уравновесяване (в „Гераците" например заключителното устойчиво състояние, така трагично

[1] Разбира се, в различните художествени епохи и типове интензивността на тези преходи е различна: една е тя в „Дон Кихот", друга е в „Ана Каренина", трета е в съвременната белетристика, но като принцип пулсиращото редуване присъствува навсякъде.

подобно и противоположно на изходното, настъпва, когато най-сетне родът се поделя и всички тръгват по своя път: старият Герак към смъртта, Божан към забогатяване, Петър към провала и т.н.).В пулсациите между „спряло“ и движещо се време, между безсъбитийност и събития дълги отрязъци от време, в които „не става нищо особено“, биват описвани с изречение-две или с кратки пасажи, а преломните точки, въвеждани с изрази от рода на „но един ден“, „но веднъж“,„неочаквано“,се разгръщат в обстойно продължително описание, което създава свой психологически ритъм на времето и свои оценки за важно и маловажно, голямо и дребно. В очевидна връзка с това двуделение на описвания свят идва и двуделението в начина на описанието: единият тип описва събитието в неговото развитие, конкретност и детайлност, а другият — в обобщената му завършеност и резултат. (По първия тип е описан опитът на Елка да се самоубие в онази страховита бурна нощ, а по втория — нейната смърт; „Елка падна тежко болна. Тя умря наскоро.“) И съчетанието на тези две двойки — безсъбитийност—събитийност, конкретно описание—обобщено описание — гради първия основен повествователен тип, чийто най-безспорен представител е европейският роман през последните двеста години.

Вторият основен повествователен тип извежда напред отделна събитийна верига, която, макар и да носи в себе си предходящото минало, не му е противопоставена по белега устойчивост—прелом и макар и да подсказва по-нататъшното развитие, не му е противопоставена по белега постигнато равновесие—възможно ново развитие. И което е особено важно: вътре в тази верига липсва, поне функционално, пулсирането между застой и движение, безсъбитийно и събитийно време, а отношението между конкретен и обобщен „свършен“ тип е рязко в полза на конкретния. Вторият основен повествователен тип носи свои, различни от първия, значения и внушения за света, своя художествена семантика. Той има и свои типични жанрови представители, между тях на първо място разказът.

Нека обаче веднага наблегнем, че романът и разказът са типични, но не и задължителни изразители на двата повествователни типа, че границите между тип и жанр не съвпадат. В разказа „Андрешко“ например се налага вторият тип, но в „Шибил“ от Йовков, който и за миг не се колебаем да отнесем към разказа, се налага първият, характерният за романа тип. И обратно — „Село Борово“ и „Хоро“ единодушно наричаме романи, но и единодушно трябва да признаем, че в Страшимировия роман се налага съсредоточеното, непулсиращо, т. е. по-типичното за разказа развитие. Може да се добави освен това, че не е задължително протяжното пулсиращо развитие да започва с преход от някаква устойчивост към ново състояние — творби като „Илиада“ и „Престъпление и наказание“ подхващат повествованието от някоя точка на вече настъпилата промяна и след това постепенно изграждат образа на изходното уравновесено състояние. Тласъкът на изходния прелом е закономерен, но не задължителен спътник на повествованието, което — и това е вече наистина задължително за него — се гради по-нататък върху преломите между покой и движение. Тук обаче ще прекъснем размислите си върху тези важни и очакващи разработката си въпроси и ще се задоволим с така нахвърляните положения, защото типологията на повествованието в случая е не цел, а средство за проникване в проблемите и смисъла на повестта „Гераците“.

И все пак тъкмо особеностите на „Гераците“ ни заставят да се задължим с още няколко думи върху въпроса за повествователната типология. Както

видяхме, един епизод може да бъде разказан в своето постепенно, „живо“ развитие, а може да бъде обхванат и сгъстено, в своята завършеност и краен резултат. И в двата случая обаче това е епизод, единичен и неповторим, част от постъпателно развиваща се събитийна верига, в която той заема строго определена единична точка. Но какво в действителността, така и в повествованието има и сходно повтарящи се епизоди и тяхната повторителност се изразява чрез друг повествователен тип. Този тип извежда отделния епизод като представителен (репрезентативен) за множество подобни епизоди, разположени в различни точки от оста на времето, без той и без те да се фиксират към някоя от тези точки. На единичността на първите два типа третият тип противопоставя множественост и повторителност, на завършеността им — възможността за по-нататъшната поява на епизода в рамките на миналото, на индивидуално-изменчивото им виждане на света — търсенето на трайното и устойчивото. И тъй като той е знаменателно широко разгърнат в „Гераците“, ще го онагледим направо с пример от тази творба: „Когато почваше жътва, в къщата на Гераците настъпваше усилена работа. Сутрин, преди зори още, по двора се чуваше бодрият глас на стария Герак, който обикаляше обора и сайванта, дето спяха ратаите, и викаше високо:

— Ставайте, момчета! Хайде на работа!“

Покрай другите си смислови означители незавършената повторителност се изразява просто и нагледно и чрез категорично задължително минало несвършено време („почваше“, „обикаляше“, „викаше“), което в първите два повествователни типа може да се появи само в подчинено рамкирана позиция. В тази насока Елин Пелин е използувал възможностите на българския език и смело е въвел в епическата миналост на повествованието и глаголи в... бъдеще време: „Понякога, когато той си работеше нещо из двора около къщи, някоя от снахите *ще* го извика от вратата:

— Тате, ела да обядваме, че те чакаме!“

Това „ще“ не е прост стилов вариант на минало несвършено време като изразител на многократно повтарящи се и типични действия, то е рязък пробив в системата на епическата миналост, то е частица от своеобразието, което отделя „Гераците“ и от романа, и от разказа. Защото „Гераците“ е не само най-хубавата българска повест, тя е и най-близката до своята жанрова същност българска повест. Трудно е да се определи доколко закономерно е това единство между жанрово осъществяване и художествена ценност, поради което кратките наблюдения, които сега започваме, ще търсят както връзките между двете страни, така и отделни важни черти от смисъла и структурата на творбата.

Темата на „Гераците“ — историята на едно семейство — е много широко разработвана в художествената литература и особено много в романа на критическия реализъм от времето на неговия разцвет. Буквално в една и съща година например Елин Пелин и Томас Ман се заемат със съдбата на „своите“ семейства, Гераците и Буденброкови. Съвпадение явно случайно и дълбоко показателно както със сходствата си, така и с различията, които определят „Буденброкови“ като роман, а „Гераците“ като повест. В повестта например наред с останалите разлики откриваме съчетания от подчертано резки противоположности — познато и непознато, единично и множествено, трайно и мимолетно, бързо и бавно, вечност и миг, близо и далеч, поетично и прозаично, — които се разполагат и в смисловите единици, и в строежа на творбата, и (което се очертава особено важно) в хода и темповете на повест-

ването. Творбата въвлича читателя в своя свят пряко, без постепенна експозиционна подготовка, поставяйки ги в положение на задушевна близост със „селото", в което в същност тепърва ще се запознаваме: „Най-заможният човек в селото беше дядо Йордан Герака." И трите смислови единици на това кратко начално изречение са в определеночленна форма, т. е. поставени са в положение на предварителна познатост, която в системата на изречението и на цялата творба е особено драстична по отношение на „селото". Това село, представено като така непосредно познато и което до края остава безименно, самотно, загубено след някаква безкрайна равнина, в края на която се издигат незнайни далечни планини, свързано с тънка нишка с някакъв град, който също е само „градът", както и селото е „селото" — това село живее в творбата като нещо осезаемо близко, което при всеки допир се отдръпва назад и разтапя в безлична и безплътна маса. От познатото село и сред познатите селяни, които така плътно ограждат Гераците, не се обособява нито една индивидуалност, нито един човек със свое име и своя съдба. И ако един все пак малко-много се обособява, обстоятелството, че това е не друг, а селският сетен сиромах, чудак и остродумник Ило, по обратен път подчертава активния отказ от определеност и обособеност, а така също и обречената самотност на Гераците сред съселяните им (вж. по-долу). Разбира се, този повествователен подход към определеното и неопределеното може, пък и трябва да се описва в количествени измерения — по-малко действуващи лица, по-малко сюжетни линии и пр. Жалко ще е обаче, ако си останем само с тях и с чувството за механична прибавност или недостатъчност в подхода си към жанровото своеобразие. В повестта „Гераците" епическата дистанция спрямо описвания свят е много по-малка, отколкото в романа и гледната точка води повествованието с нагласа за голяма близост, познатост и сроденост с тоя свят. От друга страна обаче, светът в „Гераците" съвсем не е така детайлизиран и конкретизиран, както това става в романа и както би го изисквала общата повествователна нагласа на творбата. И тъкмо наслагването на това несъответствие — близост, познатост на „селото", на целия описан свят и реално малка определеност, малка познатост — поражда чрез своя активен контраст своеобразното за „Гераците" смислово движение. Селото, къщата, семейството, полето се движат от много задушевна единичност и близост към широка обобщителност и символност, към своего рода притчовост, в която израстват като събирателни, „моделни" образи на своите трайни и разколебани в трайността си същности. И това движение не е еднопосочно и завършено, от сблизената единичност към неподвижни общи символи — то е непрекъснато и двупосочно единно. Това движение подсилва, а и самò получава сили от множеството символно натоварени образи в творбата: бора, високата като крепост дворна ограда, пролетта, вятъра и пр. В крайна сметка то е един от важните, вече качествени определители на жанровото своеобразие на повестта „Гераците".

Още по-нагледно се изявяват жанровите особености на повестта в начина, по който тя обхваща и формира времето, разполага трайното и нетрайното, изживява промяната. По една от общите епически закономерности, за която говорихме в теоретическото си встъпление, творбата подхваща повествованието от точката на разтърсеното дотогавашно спокойствие. Особеното в „Гераците" обаче е, че предходният период е дълъг, много дълъг и неопределено дълъг и че здраво е преплетен с периода на промяната. Ако в „Под игото" например времето на предходното състояние се връща най-много до робската

младост на чорбаджи Марко, в „Гераците“ то обхваща повествователната тъмнина и на незнайните прадеди. Тези прадеди са посадили странното за своята среда дърво, което внуците отсичат: „Петър отсече големия бор, който пречеше на хармана му. Това свето дърво, обожавано от прадедите, рухна под брадвата на внуците и дълго лежа в калта.“ В подвижните съчетания на близко и далечно, единично и множествено границите на миналото също са описателно подвижни — веднъж борът е посаден „в незапомнени времена от прадедите на Гераците“, а други път (само два реда по-долу!) неговите години се определят по-конкретно и по-ограничено с „няколко поколения“ от Гераците. Към тази определена-неопределена вечност се присъединява и поредният Герак, дядо Йордан със семейството си. Повествованието много умело, т. е. здраво и ненатрапващо, се наслоява вечния кръг на поколенията и въвлича към него Йордан Герака със синовете му: „Под неговата свята сянка бяха отраснали няколко поколения. Под нея бяха преживели последните си дни много старци от рода им.“ Тук повествованието се прехвърля на нов ред и във видимо нова насока, но вътрешно многозначителна съзвучна с току-що казаното: „Дядо Йордан имаше трима синове, родени един след друг. Най-големият беше Божан. . .“ Поколенията се сраствят едно с друго, времената се наслояват едно върху друго и във вечния кръговраг от пролет до пролет, така средищен в повестта, творбата утвърждава ценността на улегналото, подвижно-неподвижното битие. Такава неделима приемственост с миналото има във „второто“ встъпление на творбата, което описва устойчивия кръговрат в живота на последните Гераци. Трайно повторително, без нито един обособен самостоятелен епизод, това битие носи значението на предварително и същностно постигане на индивидуалното битие — и честата употреба на „избързващото“ обобщение „цял живот той беше. . . “ носи усещането на героя, че в дълбокия коловоз на битието му, предначертан от деди и прадеди, не може да се случи нищо извънредно и че живота си той може да види, ясен и прозрачен, до завършека му и завършен. И тъкмо в тази улегналост на поколението и поколенията още по-силно, изненадващо и жестоко се стоварва ударът на промяната. Идва първото голямо „но“ и на досегашните житейски и повествователни принципи започва да се противопоставя повсеместно и всичко — от оценката на индивидуалността до похватите и темповете на повествование. Ето колко своеобразно настъпва трусът на това голямо „но“: „Но на пролет баба Марга се помина съвсем ненадейно.“ В досегашния ход на повествованието, кръгово повторителен и обобщителен, няма единична ориентираност във времето, така че определението „на пролет“ идва ненадейно, като самата смърт на бабата, за която разказвачът току-що е казал, че тя е младолика, здрава и се смее „със звънлив глас, като мома“; определението „на пролет“ рязко дръпва“ гледната точка към единичната определеност във времето, но тъй като основа за такова фиксиране няма, „на пролет“ се раздвоява между конкретната си насоченост — *тази* (но от коя ли именно година?) пролет — и вечният кръговрат на годишните времена. От своя страна това разколебаване във временната определеност (каквото трудно можем да открием в „класическия“ роман) дейно възбужда ореолните значения на „пролет“ в българския език и още повече в системата на повестта, където тя парадоксално двояко е свързана и с началото на нов жизнен и трудов кръг, и със заника на рода Гераците — защото и Йордан Герак умира през „един пролетен ден, хубав, топъл и светъл“.

Тази ненадейна „пролетна“ смърт на пълната с живот старица срива един житейски и нравствен битиен тип, който също като нея е изглеждал устойчив и пълен с живот. Оттук започват изходните мисловни и емоционални внушения на творбата, които по-нататък се налагат особено силно чрез своеобразното, типично за повестта боравене и съотнасяне на основните повествователни типове. Смъртта на старицата и последвалите промени са изходния тласък, който пречупва дълго, много дълго безсъбитийно състояние и на който романният тип повествование би посветил композиционно ключово място. А ето как прибързано и избързващо — от гледище на романа! — са описани промените в повестта: „Но на пролет баба Марга се помина съвсем ненадейно. Заедно с нея от къщата на Гераците изчезна добрият и строгият дух, който държеше всичко в ред. Косата на дядо Йордан бързо посребря, неговата силна господарска ръка отслабна, отпусна юздите и домашната колесница, която вървеше толкова равно и спокойно, изскочи от пътя си и затропоти по комъняка.

В къщи изпълзяха като змии, незнайно от къде, сръдни, недоразумения, крамоли и отровиха мекия домашен покой, сладко сгряван толкова години от любогрейната топлина на общото огнище. “Бързо извършващи се действия („косата на дядо Йордан бързо посребря“) са описани повествователно още по-бързо и сгъстено, като вече свършени събития (например „и отровиха мекия домашен покой“), т. е. описани са по втория от изброените по-горе повествователни подтипове. И странното в случая е, че устойчивостта на „толкова дълги години“ и толкова много поколения се разрушава повествователно така бързо, така сгъстено, така „предварително резюмирано. Устойчивостта на „незапомнените времена“ и на представително-повторителния тип повествование рязко се пречупва в своята противоположност и този обрат става един от основните двигатели в насочването на творбата към внушения за битието и нравствените ценности, за сигурността и яснотата и за случайността и неизвестността в живота на човека. Но тъй като ходът на повествованието е много здраво свързан с това, за което се повествува, налага ни се да се „отклоним“ и в разбор на някои от социалните и нравствените ценности в съдържанието на „Гераците“.

Изкушението да се разреже повестта на бял и черен период — на нравствено и социално ценна патриархална идилия и на нравствено катастрофичен, социално порочен прелом — е, по всичко изглежда, твърде силно, особено ако се съди по честотата, с която сме му се поддавали. А неговата сила е обратно пропорционална на истинността му. „Черно-белият“ дележ на „Гераците“ се разминава с духовното и художественореалистическото богатство на творбата — както впрочем се случва винаги при налагане на подобен дележ към забележителни художествени произведения.

Погледната отдалеч, през социално-исторически далекоглед, повестта „Гераците“ поставя на изпитание не само външната, обективната обреченост на селската задруга, но и нейните вътрешни недъзи и противоречия, като при това използува големите (и често пренебрегвани от нас) художествени възможности да спои двете страни в аналитично трудно разложимо цяло. И не без вътрешна борба и противоречивост побеждава новият реализъм в българската селска литература, който вече не дели света на серафична патриархалност и пъклено черна съвременност, защото в гладката повърхност на патриархалността напипва дълбоки, наизлечими и обричащи я пукнатини.

Погледнато по-отблизо, такава пукнатина е отношението между богатство и бедност, а след това и отношението между нравствен императив и външна принудителност в поддържането на семейно-задружната идилия. „От къщата на Гераците изчезна добрият и строгият дух“ — казва разказвачът, неусетно споявайки и тук две неразделно споени в творбата, но далеч не сродни категории. „Добрият дух“ е спонтанната или възпитана, но доброволна нравствена реакция, а „строгият дух“ е „силната господарска ръка“ върху волята на подчинението, „юздите“, които силният държи, а след това изпуска, „хо. кането“ и „мъмренето“, което синовете до време слушат „с наведени глави“. Следователно несложният — на повърхността си — начален свят на „Гераците“ се оказва раздвоен между устойчивостта на вътрешното убеждение и на външната сила, а така също между нравствените ценности и „равното и спокойно“ битуване на поколенията независимо от средствата, с които то се постига. Разбира се, тези изводи са все още твърде далеч от творбата, груби и малко пригодни да проникнат в богатството ѝ. Те обаче обещават да ни сближат с нея или поне да ни предвардят от още по-груби и непригодни изводи — като например този, че смъртта на баба Марга била само видима повърхностна причина или случайно събитие в друг, закономерен процес. Дълбоко скритите пукнатини в устойчивостта на „незапомнените времена“ рязко зейват в бързината на промяната и на нейното разказване, а с дълбинната си скритост продължават да живеят в лутанията и терзанията на героите — а това са най-възрастните и най-младите в повестта, — които напразно търсят отговор и опора в емналия ги водовъртеж от промени. Така преходите между устойчивост и разклащане, спряло и ускорено време, забавено-повторителен и избързващо-обобщаващ тип повествование се кръстосват с двойкостта на нравствените измерения и с раздвояването в самочувствието и преживяванията на героите. А това вече ни спуска пряко в света и развитието на художествената литературна творба.

В тоя свят и това развитие противоречията и противоположностите пряко се сблъскват или неусетно се преливат, но по принцип остават без надредно тълкуване и разрешаване — художествената специфика започва от неназованите производни значения, пораждани в съчетанията на смисловите единици. Ето някои от основните или поне най-очебийните противоречия в „Гераците“, които именно в своето съчетанане, а не в самостоятелната си и изолирана стойност създават художествения смисъл на повестта. Да започнем с началната характеристика на Йордан Герака: „Най-заможният човек в селото. . . пъргав и трудолюбив, той бе работил целия си живот. . . бе съумял да направи пари. . . с ум практичен и търговски способности. . . и макар да беше малко скъперник, не беше строг в сметките си, помагаше на хората. . . затова всички го обичаха и почитаха.“ Тази характеристика обвързва в единен извод — добър и социално ценен човек — твърде разнородни определения, както са разнородни те и в характеристиката на баба Марга: „с весело сърце и с търговска душа“(!). Разнородни обективно, тези определения се оказват още по-разединени и противопоставени в развитието на творбата. И това вътрешно противоречие, доразвиващо обективното, ляга в сложната основа на повестта. В едната линия на нейните оценки бащата и първият му син, Божан, са нравствени и социални антиподи, но по белега скъперничество разликите между тях далеч не са полярни — единият е „малко скъперник“, другият е „пословично скъперник“, единият плаче като дете за парите си, другият трепере в буквален и преносен смисъл над тях. Това преливане на оценките и

неочакваното преобръщане на ценностите продължава и в мотива на „направените“ от стария Герак пари, който, въведен най-напред в рамките на положителната начална характеристика, след това, с кражбата на скритите пари, се превръща в сюжетна бомба със закъснител, която взривява докрай семейното единство и пречупва сюжетното развитие в кръгово-противоположна посока. Със същата двуликост се развива и мотивът за търговските достойнства на Гераците. Същото движение увлича дори обективно положителното начално свойство на стария Герак, трудолюбието му — защото освен него другият подчертано трудолюбив герой на повестта е... синът му Божан!

Преливането и преобръщането на ценностите се извършват не само в хода на времето, то ги раздвоява и в едновременността на всеки отделен миг на тяхната изява, за което много допринася и своеобразното наслояване в развитието на времето в повестта. „Гераците“ е повест не само за развойната катастрофа на дадени ценности, но и за тяхното дълбоко двойствено виждане от различни гледни точки, според които пестеливостта може да бъде и скъперничество, трудолюбието — алчност и отчуждаване от другите и от себе си, почитта и уважението — власт на силния върху слабия, благотворителната човечност към Матей Маргалака — завършек на някакво насилие, каквито върши и Божан, свещената устойчивост на родовата традиция — леко уязвимо и лесно преобръщащо се с краката нагоре построение... По-сложно, по-притаено и задушевно тъжно „Гераците“ извършват със селянина това, което по-открито, хумористично и сатирично върши с еснафа Алеко Константинов. И пак за разлика от Алеко смешението и крушението на ценностите в „Гераците“ е преведено през преките и мъчителни преживявания на мислещите, чувствуващите и страдащите сред героите на повестта. И тази сложно художествена човешка непосредност, това спускане върху равнището на героя е нов етап в развитието на българския реализъм, смело казано, непознат догогава у нас.

Ето само един малък пример за негласното, но художествено силно наслагване на различни гледни точки. Според едната от тях старият Герак и семейството му трябва да бъдат и наистина са обичани и уважавани. „Всички го обичаха и почитаха“ — казва с присъщата си обединителна сила разказвачът, съчетавайки и тук еднородни и не чак толкова еднородни единици — защото в по-нататъшното развитие тази „почит“ се оказва смесица от нравствено уважение и не толкова нравствен страх от силния и богатия. По-важно е обаче друго: в хода на повествованието нищо не подкрепя оценката „всички го обичаха и уважаваха“, нито едно събитие не говори в полза на любовта, а твърде много — за скритата е нескритата неприязън на селяните към „първия човек“ в селото. Гераците са не само чорбаджийски, но и човешки отчуждени, те живеят в някакъв (по-присъщ на повестта, отколкото на романа) социален вакуум, самотни като своя единствен в околията чудноват бор, затворени в семейното си единство и семейната си драма, без съседи, без приятели. Единствените гости на стария Герак в цялата повест са кметът и пъдарят, дошли след грабежа, разбира се, не за да му изразят любовта си и почитта си... Отвъд тази студена преграда много близо и затова духовно много по-далеч живее, работи, наблюдава, оценява, съчувствува и се надсмива селото. Нека устоим на изкушението да го оприличим на старогръцки хор, през чиито очи се разиграва жестока драма, защото, първо, самата тази драма е разнородно смешение от възвишеност и дребнавост, второ, „хорът“ също е разногласен — от чинното съчувствие до хапливите издявки на сиро-

масите — и, трето, в своята раздвоеност оценката на „селяните“, „хората“, „мълвата“ сама е част от целокупната раздвоеност на творбата с нейните ценности, време, пространство и ход на повествованието. Оградени от високите си бели зидове, „като в кале“, Гераците живеят в многозначителното раздвоение между видимата си и внушителна устойчивост и вътрешното разяждане на крепостта им, която рухва под тежестта на собствените си противоречия. Обречено уединени сред съселяните си и същевременно безпощадно здраво свързани с тях, Гераците се разпъват между желанието да се покажат и да се скрият от хорските очи; социално и нравствено-пространствената тема на скритостта и пòказа се развива в мотива в скритото имане, за което някои от братята се хвалят по кръчмите, в развитието на стария Герак, който до време излиза сутрин пред кръчмата и се поздравява със селяните, а след това се скрива грохнал в нея, в участта на Елка, която крие от хората позора си, и сложно противоположно на нея, в новото държане на Божан, който слабохарактерно крие новата си сила („Божан не излизаше никъде. . . правеше нескончаеми сметки и се озърташе да не го види някой“). С една дума, и социалният живот на обреченото семейство както със своите изяви, така и с активната си отреченост също не се побира в „черно-бялото“ деление на творбата; и той е вътрешно противоречив, и той е представен в светлината на поне две много различни, че и противоположни гледни точки.

Има в „Гераците“ една дреболия (доколкото художествената творба изобщо може да търпи дележа на важни съставки и дреболии!), която на свой ред се присъединява към раздвоената патриархална монолитност в образа на стария Герак — неговото прозвище. Със своята непознатост и със звуковата си стилистика думата „герак“ настройва повече за човек суров, силен и грубоват, отколкото за човек с „меко и добро сърце“. Ако пък прекрачим върху следващото равнище на думата, очаква ни малка и немалка изненада: „герак“, твърде разпространена диалектна дума, означава. . . „ястреб“. Вярно е, че прозвищата в една или друга степен се десемантизират, вярно е, че „герак“ е от пасивния дял на българския език, но вярно е и друго — художественият контекст активизира всестранно свойствата на словото, а двойственият облик на патриархалния дядо Йордан и неговия род оживява хищническите и грабливи значения на „ястреб“. На същия принцип се гради и цялата ономастична стилистика на творбата. Единият от братята до такава степен се вскотява в алчността си, че погазва и най-простите правила на християнското поведение: „Гонеше с псувни врабците, които страхливо се застъпваха за своя мъничък дял. Той пъдеше с викове и попръжни калугерите и просещите, които идеха с благословия за шепа жито, сега по харман, когато бог толкова изобилно го сипеше.“ Човекът, който се държи така безбожно, се нарича Божан. И тъжно-ироничното несъответствие е не само между име и поведение, но и между представите на тези, които са давали това име, и развитието на човека, който го носи. Имената на другите двама братя, Петър и Павел, на свой ред подкрепят тази несъответна връзка вежду християнщина и нехристиянщина. Раздвоението пронизва и имената на жените им, етървите. Две от тях нямат собствени имена и живеят в назоваващите права на разказвача чрез имената на мъжете си — Божаница и Петровица. Сам по себе си многозначителен, този отказ да се наименуват двете етърви добива същинска значимост в системата на творбата, където му е противопоставено наименованието на третата, Елка. Така от битова подробност (традиционното табуиране на името на омъжената жена) той се превръща в активен отказ, който

събира безличната единност на Петровица и Божаница, тяхната мисловна слепота, емоционална повърхностност и инертна автоматизираност в процеса на семейното разпадане и ги противопоставя на страдащата, вглъбена в себе си и човешки индивидуализирна Елка. Наред с това „Елка“ заедно с имената на страдащите деца Захаринчо и Йовка се обособяват с подчертано положителна обагреност. И накрая, с риск да издребнеем, ще напомним интересната близост в имената на най-силната и най-слабата, най-средищната и най-периферната личност в дома на Гераците — Марга и Маргалака. . .

В съсредоточения свят на повестта, в смисловото функционализиране на отделни пространствени и вещни точки противоречивото развитие на мотива за богатството — между нравствено-социална добродетел и злина — много здраво се кръстосва с развитието на събитията и с разполагането на вещите и пространствата. И художествената убедителност на творбата очевидно дължи много на спойката между „нечистата сила“ и „нечистото място“. Мотивът на кръчмата се прокрадва още в първите пасажи на повестта с присъщата на творбата дейност: тя е подчертано здраво свързана с пространството и духа на дома („кръчмата, едно старо, ниско и дълго здание до пътя, което стоеше като глава и камък на големия зидан пръстен, който обграждаше двора“), подчертано здраво свързва и с времето (Герака я е държал четиридесет години, „с нея бе спечелил пари“), свързана и с битието на старците („Дядо Йордан беше главата, баба Марга — душата на кръчмата“) — и в същото време и разказвачът, и героите, най-вече синовете, се чуждеят от това място. Кръчмата е поводът за най-откровеното съчетание на противоречията в социалния етос на стария Герак: „в нея се чувствуваше господар и силен, в нея се радаше на почитта и страха, който му имаха селяните“. Пред кръчвата става тягостната среща и мъчителният разговор между стареца и Павел, предвещаващи скорошната жестока развръзка. В тайнствения и глух сумрак на това „нечисто място“ лежат скритите пари, пестеливите и прокълнатите скрити пари на стареца и разказът за тях е също тъй глух и тайнствен като скривалището им: „В къщата на Гераците, па и в цялото село се знаеше и говореше като тайнствена приказка-небивалица, че старият Герак има скрити пари.“ В кръчмата се извършва окончателното престъпление и пак пред нея се разиграва средищният и най-тъжният, и най-отвратителният епизод в творбата — жалбите на ограбения старец, ударен в нравствените си ценности и в скъпернические си чувства, и побоят над Божан: „Отведнъж из малката врата на тяхната затворена кръчма излезе баща им и се спря с един страшен вик:

— Е. . . сега. . . свършихте и това! Свършихте и това, а?

Лицето му беше тъмнобледо и страшно, очите му бяха широко отворени. .. отведоха Герака в кръчмата му и почнаха да го разпитват. В кръчмата беше тъмно и непроветрено. По тавана висяха големи паяжини, натежали от прах.“ След този удар старецът окончателно се затваря в това осквернено място, което все по-плътно се сраства с душата му („В тая кръчма, мрачна, пуста, неприветлива и тъжна като неговата душа“), лежи там по цял ден и „пъшка като ранен“. Кръчмата се превръща в пъкъл, в който старият Герак приживе изкупва свои знайни и незнайни грехове. И пиянството на Петър, Павел и Божаница се оказва най-лекото наказание за стария кръчмар и най-безобидният плод на „нечистото място“ в повестта.

Направените дотук наблюдения внасят немалки промени в досегашните ни твърдения, че повестта „Гераците“ описва рязкото, неочаквано и нео-

бяснимо за мислещите в нея герои пречупване на многотрайната устойчивост в краткотрайна, но жестока катастрофа. Защото тази устойчивост се оказва също тъй вътрешно противоречива, както и нравствените и физическите устои на „първия“, патриархалния свят. В своето оценъчно двугласие повестта налага като полярно противоположни миналото състояние и новия развой, а успоредно с това обвързва полюсите с драстични сходства или с неусетни преливания от рода примерно на следното: Божан „работеше бързо, неуморно, като че се състезаваше. Той повдигаше всеки вързан сноп, както скъперникът повдига торба със злато, и после ги редеше на кръстци със свещенодействие, като че градеше жертвеници.“ Това сложно поляризиране и преплитане на старо и ново, на добро и зло увлича във водовъртежа си най-мислещите и най-безпомощните същества в дома на Гераците. Жесток избор на повествователната логика и воля, в който се крие най-голямата и най-трайната хуманна стойност на повестта, защото страданията на междинните са най-верният измерител на ценностите на притискащите ги от двете страни периоди. Двата срещуположни отрязъка на житейския път, преклонният старец и невръстните деца Захаринчо и Йовка изстрадват най-дълбоко и човечно, питащо и неразбиращо промените, нахлули в живота им. „Захаринчо не разбираше нищо от това, което ставаше в къщи, но усещаше, че майка му страда“, „Йовка се усмихваше като пред някое свето видение и погледът ѝ оставаше неподвижен срещу мътния прозорец“. За разлика от децата старецът преживява страданието не само със сърцето си; върху загадката на неочакваната промяна той хвърля побелялата си мъдрост и мисли, мисли: „Той не знаеше защо именно злото трябваше да се излюпва в душите на неговите деца. Защо? И той дълго мислеше“, „и продължаваше да работи, унесен в нерадостни мисли“, „и не можеше да се види плаче ли, мисли ли“... Мотивът на усилената и мъчителната мисъл се разширява на езикова основа и думата „замислен“, събираща в себе си и действието, и страданието на духа, става ключова в много от описанията на Герака, Елка, Йовка („Дядо Йордан ходеше угрижен и замислен“, „сърцето му стана тъжно, лицето замислено“, „виждаха, че Елка страда, подозираха причината за нейната тъга и замисленост“, „очите ѝ бяха замислени и лицето ѝ приличаше на светица“). За разлика от тези герои мисълта като духовно търсене и страдание е напълно чужда на останалите, на дейните разрушители на владеещия досега ред и техните неволни съучастници. И нещо повече — на един от тях тя е и активно отказана: „Павел дълго лежа по гърба си, затъпен, без никаква мисъл в главата си.“ В дългите размисли на стария Герак, мъчителни, когато са неизречени, покъртителни, когато напразно търсят слушател, неговото монолитно нравствено верую напразно се блъска в неразбираемата и нетърпима промяна и ударът, а и разминаването между двете страни ляга в основата на художественния замисъл на творбата — така непосреден, човечен и обобщителен. Усилията на старческата му мъдрост проникват в загадката не повече от страдащите и неразбиращи очи на децата, лутанията му търсят опора от най-общите нравствени начала до най-дребните и съмнителни житейски обстоятелства: „Ако беше си дома Павел, тая работа нямаше да бъде така“ — лови се за надеждата старецът, но веднага добавя скептично — „но кой знае...“ И освен горчивата мъка върху нищо друго не могат да се спрат... Повестта „Гераците“ сгъстено и сложно преплетено обхваща противоречивостта в света на бедните и богатите, силните и слабите, добрите и злите, на различните социални и нравствени системи в тяхната видима простота и яснота и дълбинна обвързаност и сложност, с

вярата в тяхната вечност и горчивата болка или деформиращото пригаждане на човеците в преломните точки между тях. В този свят трайното и мимолетното, единичното и повторителното, случайното и необходимото така се кръстосват, че никой не може да каже доколко смъртта на властната старица е същинската причина за последвалия разпад на семейството. В този свят траен ред, принципи и порядки, в чиято още по-голяма трайност вярват живеещите с тях, неочаквано рухват, като смазват, деформират или преформират попадналите в зъбците на времето хора. Такъв свят рисува повестта „Гераците“ през очите, действията и страданията на своите герои и през двойствената гледна точка на разказвача, близък и далечен им, дълбок съчувствуващ и същевременно наблюдаващ промените с трезвостта на уравновесен наблюдател и реалист. И, както вече казахме, начинът на повествуване е органична част от идейно-емоционалната и философската насоченост на творбата. Преди да се върнем на тоя си въпрос обаче, някои етапи от литературоведското битие на „Гераците“ — а и не само те — ни налагат кратък размисъл върху по-конкретните социално-исторически значения в повестта.

Всеки помни онова старо, много убедително от пръв поглед и малко съмнително с лекотата си тълкуване на социологизма: „Гераците“ рисуват процеса на проникване на капиталистически отношения в селото, Божан е тип на новия селски капиталист, а смъртта на старицата е външен ускорител или направо случайност спрямо този процес. Не вярвам днес аналитично мислещият и художествено възприемащият човек да може да се подпише под него, поне в тоя му опростен и опростяващ вид, но това не означава, че социологичното тълкуване трябва да бъде изоставено, както са изоставени, надявам се, домашните упражнения на тема „Пролетаризирането на Захаринчо в града и израстването му в осъзнат работник“. Вярно е, че ако си преговорим азбучните положения на политическата икономия по въпроса за процеса на капитализиране на селото и същността на капиталистическия тип селски стопанин и след това с отворени очи, ум и сърце препрочетем „Гераците“, веднага ще се убедим, че социологичното тълкуване е приписало на повестта неща, които в нея или изобщо липсват, или, по-важното, са подчинени на твърде различна идейно-емоционална насоченост. Художественото пресъздаване на този социален процес и тип е нещо много по-друго и не ще го намерим в „Гераците“, не ще го намерим по принцип и в цялата литература до войните — закономерният му момент в художествения процес настъпва едва след Първата световна война. Така, както селото е ситуирано в социалното време и пространство, и така, както семейството на Гераците е ситуирано в своята среда, водеща смислова насока на творбата, не са и не могат да бъдат сложните социални процеси в някогашното българско село — водещата насока, реалистическата ценност, нравственият и хуманистичният патос на повестта — са другаде. Не е знак за някакъв социален процес на капитализиране и пропадането на Павел и дъщерята на дядо Матей в града — градът остава в повестта далечно „нечисто място“ без социални процесни връзки със селото. (По тази точка социологическата концепция сама си противоречи, тъй като образът на „новия селски капиталист“, Божан, е всячески най-чуждият на града човек в творбата.) А че Божан бил такъв тип, защото бил алчен за земя, болезнен скъперник и си е цанил ратай (при положение, че патриархалният му баща ги е имал по няколко), могат да твърдят само хора, които не знаят какво значи капиталистически селски стопанин. И работата не е само до определенията на политическата икономия, работата е до системата и

идейно-художествената логика на творбата, в която Божан се превръща в изопачено продължение на добродетелите на баща си, в негово негативно второ аз и живо наказание за лъжата и неустойчивостта в тези добродетели не по силата на някакъв представен, показан или подсказан социален процес, а на основата на нравствения сблъсък, на сложността и неизвестността у човека и в битието. А когато социологизмът окичи другия човешки тип, добродушния слабохарактерник Петър с етикета „среднякът, който утре. . .“ — впрочем нека не се занимаваме с несериозните страни на социологизма, защото от неговите наблюдения започва и нещо много сериозно. Да четем повестта през очилата на това тълкуване означава да търсим в нея това, което липсва, и да недовиждаме това, което го има — а то е толкова силно и ценно; означава да изневеряваме на нейния смисъл, пък и на нейния жанр — защото тя е повест, малка повест, а ние предявяваме към нея изисквания като към роман. Означава в крайна сметка, че не изписваме веждите на криворазбрани представи за историческата стойност на художествената творба, а вадим очите на един от шедьоврите на българската литература. Стесняваща, отвлечена, чужда на художествената специфика, социологическата интерпретация може да бъде ключ към творбата не повече от примерно възможното твърдение, че повестта „Гераците“ развива известната по нейно време хипотеза на някои български народоведи (Д. Маринов и др.), че задругата се била разпаднала от шушуканията и себичността на етървите, в случая Петровица и Божаница. А както видяхме, творбата описва пречупването между два рязко противоположни и сложно сродни житейски типа, което идва неочаквано и необяснимо за героите, и тъкмо с тая сродност, от една страна, и необяснимост, от друга — „Никой не знаеше как стана това“ — поражда основните човешки значения и емоционални напрежения в повестта. Не в обяснението на причините, а в „мисленето“, търсенето, страдането или пък в пригаждането и използуването на новото положение е собственият смисъл и сила на творбата. Чрез общата си недоопределеност в обществото време и пространство (която художествено дебелокожият социологизъм бърза да „доопредели“, вършейки с това мечешка услуга и на идейността, и на изкуството) повестта „Гераците“ обединява единичното семейство, единичното село и единичното преживяване с общочовешкото изживяване на битието като устойчивост и промяна, известност и неизвестност, нравственост и безнравственост. Но ако днес ние знаем причините за тази промяна, ако за разлика от героите и разказвача в „Гераците“ знаем „как стана това“ (което очевидно е знаел и Елин Пелин, но подчинявайки се на своя литературен момент, т. е. на липсата на социален роман у нас, и на личните си творчески предпоставки, не го е въвел в творбата си), как да приложим знанието си, как да съчетаем съвременната си читателска настройка с особеностите на повестта? Докосваме се до един от проклетите въпроси на съвременната аналитична методология, въпросът, как и доколко творбата може да се съчетава с интерпретационни системи, които са много близки до съзнанието на читателя, но не толкова и до собствения неин смисъл. Не ще и дума, че без такова съчетание не би имало социален художествен процес и че нашумялата преди три десетилетия теория за самообясняващата се творба и за непосредното или „затвореното“ четене повтаря на литературоведска основа приказката за камилската птица. Къде обаче е границата на това „отворено“ четене и какъв е механизмът на художественото, т. е. гъвкавото, разностранното и диалектическото срещане между творбата и по-общата интерпретационна

но-поетическо изразяване. По всичко изглежда, че това стилово двуединство е присъщо не само на „Гераците“, но и на типичния дял от творчеството на Елин Пелин. В „Гераците“ обаче то е дало специфични и богати плодове, защото (за разлика примерно от „Андрешко“) тук то много здраво се включва в сближаващо-отдалечаващото се движение на повествователя спрямо описания свят, а чрез него и в смислово-емоционалното ядро на творбата. Изострянето на различията в рамките на стиловото единство обаче е не само плодотворна, но и трудна работа, в която често се препъват и майсторите. Затова не е и странно, че в общото и великолепно напрегнато равновесие в „Гераците“ има няколко кратки пасажа, в които юздата на единството се е изплъзнала от здравата ръка на майстора — например: „Освен от виното, което пиеше чаша след чаша, Петър се опиваше и от собствените си думи, които той хвъргаше пред хората като артист, ясни, цъфнали като големи цветя“, „Тъмните облаци на небето се развяха пак като големи черни знамена, покъсани по битки“, „Те (Елка и Маргалакът — Н. Г.) тръгнаха назад като две странни видения на милосърдието и страданието“, „Черни демони отново забулиха луната“. И не че сами по себе си тези изрази са „неправилни“, лоши — те са просто неуместни в средата си, а това е най-решителното мерило в оценката на стиловите стойности. . . Много внимание заслужава и единството между речта на повествователя и речта на героите, но тук няма да се впускаме в него, защото въпросът за образа на повествователя и неговия стил ни засяга само във връзката му с раздвоеното единство на творбата в смисъла — за което вече говорихме малко-много — и в развоя — за което ще кажем още няколко заключителни думи.

Тоя развой е подчертано неравномерен, синкопичен — и много равностоен, адекватен на смисловата и философската насоченост на творбата и нейния жанров облик, повестта. Промените настъпват описателно рязко, протичат описателно сгъстено, след което идат относително дълги повторително-обобщаващи описания, в които новото състояние се гърчи в своята непривичност и мъчителност до новата рязка и описателно сгъстена промяна — и така до крайното и жестоко равновесие, когато вече няма Гераци, няма бор и всички, надживели промените, тръгват по своя нов и дълбок житейски коловоз. Изненадата от катастрофичната промяна, прекършването на чувството за определеност и сигурност, трагично обреченото търсене на ново равновесие, приоритетът на нравствените проблеми над събитийните — т. е. главните смислови насоки на творбата, великолепно се съчетават с описателния развой. Тази динамика, както и наслагването между вечност и миг, единичност и повторителност обхващат нейните най-големи и най-малки композиционни единици.

Смисловото и повествователното развитие на повестта я разчленява на три основни дяла, почти еднакви по композиционен обем и рязко асиметрични по обема на обхванатото в тях реално време. Първият дял (част първа, втора и трета) „загребва“ времето от незапомнените прадеди и пряко обхваща периода от младините до старините на Йордан Герака. Вторият дял (от част четвърта до част седма включително) описва броените дни на една войнишка отпуска, при това незавършена („Павел не дочака края на отпуската си“). Третият дял (част осма — единадесета) отново обхваща дългогодишен период и подсказва още по-дълго нататъшно развитие. В творбата има ред достатъчно ясни „календарни“ определители на времето: Герака е държал кръчмата и е живял с жена си четиридесет години, отпуската на Павел е петнадесет

дни, Захаринчо е на осем години, когато го повеждат към града. Тъкмо тази изрична яснота обаче е противоосновата на активното моделиране на времето в повестта, тъкмо тя е мярката на сгъстяването и удължаването на временните представи и свързаните с тях събития, състояния, ценности. „Календарно" дълги отрязъци от време се изживяват повествователно сбито — и обратно, при което тези пулсации наслояват единичните временни отрязъци върху необхватната протяжност на времето и сбират човешката вечност в границите им. Този ефект се усилва от обстоятелството, че отделните определения върху временната ос не са ориентирани едно спрямо друго: „една зима", „едно лято, скоро по Петровден", „след някоя и друга година", „веднъж", „един зимен ден", „веднъж през един пролетен ден", „зиме", „пролети" — ето типичните временни определители в „Гераците". Времето бързащо и забавено, вечно еднакво и вечно различно, присъствуващо и отсъствуващо — това формирано в повестта време е един от най-дейните изразители на нейната смислова, нравствена и философска насоченост.

Още по-дейно ги изразява ходът на повествованието между трите основни дяла на творбата и вътре в техните относително обособени граници. Докато в първия и третия дял, и особено в първия, решително преобладава обобщено-повторителният, множественият тип (типът на миналото несвършено време), средищният дял, който разказва за неочакваното връщане на Павел и позорния обир на скритото имане, е качествено различен в повествователно отношение, наситен с епизоди, описани в тяхното развитие, конкретност и детайлност. Това рядко срещано композиционно построение, богато за читателя, „предизвикателно" за изследвача, добива още по-богат и сложен смисъл чрез развитието вътре в отделните дялове. В началото на първия дял, както вече видяхме, неочакваното пропукване на вековния и така устойчив според героите и според едната гледна точка в творбата ред е описано необичайно ускорено и обобщително. В трите части на този дял, т. е. в първата една трета на творбата, има само един единствен единичен, последователно описан епизод — сбиването между Божаница и Петровица! . . . Около него стоят решителните в сюжетното развитие, а така ускорено и „свършено" описани събития — смъртта на старицата и затварянето на кръчмата. Тези малкословни повествователни отрязъци в първия дял трептят като заредени ядра сред широката разляна маса на безсъбитийното време и техният удар отзвучава в обобщителната повторителност на типични действия-състояния: „Те шетаха из къщи и фучаха като змии", „Често етървите ѝ злорадо се нахвърляха върху нея", „Той често я биеше немилостиво и за нищо", „той не казваше, както преди: „Ех, че време ли е момчета", „Но само въздъхваше тежко и очите му се наливаха със сълзи". Тази усилена повторителност на третия повествователен тип свързва „Гераците" с две предишни творби — „Чичовци" и „Българи от старо време" — и участвува в оформянето им както на най-добрите, така и на най-типичните български повести. Съотношението на повествователните типове в първия дял на „Гераците" носи внушението, че по-важно е не събитието, а нравствените му последици и духовно изживяване, т. е. не гърмът, а ехото. Ускореното описание на съдбовните събития скрито изразява и тяхната неочакваност, мисловното безсилие на героите пред тях и общите внушения на творбата за неустойчивата устойчивост на описания от нея свят. А резките съчетания между голямата ускореност, избързаност и завършеност, от една страна, и голямата повторителна забавеност, от друга, са част и от ред други емоционални и мисловни извори

в творбата. Първият дял представя погрома върху добрия стар ред като бърз, окончателен и в определен смисъл предварително завършен. И в своя завършек (част трета от повестта) той се връща кръгово и противопоставно към началото и контрастно описва как „сега“ Герака посреща жътвата: „Сега той равнодушно посрещаше жътвата — най-щастливото време за него. . . Той пак ставаше по-рано и пак подканяше другите за работа, но гласът му вече не беше бодър. . . Когато сутрин станеше и по стар навик погледнеше небето, той не казваше както преди. . .“ Промяната е станала, новото се е наложило, кръгът се е затворил откъм обратната посока или, както казва Герака в завършека на първия дял: „Не , мина се то! Всичко се свърши!“ Това обаче е само едната страна, страната на ускореното развитие. В страната на забавената повторителност далеч не всичко се е свършило — не са се свършили надеждите и съпротивата на стареца, не е завършила, при цялото тежнение към нова устойчивост, вълната на промяната. С много майсторски преход от първата към втората част е въведен образът на Павел и по същество цялата втора част принадлежи нему, любимия и отсъствуващия син, комуто по тъжната ирония на творбата старецът възлага някакви надежди, а те с повторително-обобщителното описание на държането му в селото като отпускар на часа стават още по-тъжно иронични. А в третата част, посветена на повторително описание на погрома в семейството, се прокрадва и алчният хитрец Божан с интереса му към скритите пари. . . Така в първия дял на повестта се наслояват конфликтно завършеното ново състояние, утвърдено и устойчиво, върнало се към обратния знак на изходното положение, и тласъкът към нови промени; така първият дял подготвя общото развитие на повестта и нейното отношение като цялост към предходния свят, спрямо който тя започва като рязка и необяснима промяна.

„Едно лято, скоро по Петровден, в село пристигна Павел. Беше ясно и хубаво утро. . .“ Така започва вторият, средищният дял на повестта. Характерно недоопределено във времето спрямо предходното развитие, това „едно лято“ не е и повторителното досегашно „всяко лято“, „.много лета“ от първия дял. Започва нов тип повествователно навлизане в света, ново сгъстяване на времето. Спрямо неизвестната неизменност на времето на прадедите първият дял застава като сгъстено, ускорено време, сам по себе си раздвоен между единичните „бързи“ събития и дългото многократно отзвучаване. Сега пък вторият дял поставя първия в положение на „бавно“ и устойчиво време и чрез своето обособено и детайлно развитие на епизодите предизвиква бързо и катастрофично завършване на промяната, започнала в началото на повестта. Вътре в този дял обаче бързината на жестоката развръзка драматично се задържа в няколко умели повествователни перипетии. „Пристигането на Павел беше неочаквано, но то не промени работите“ — започва петата част с характерното за творбата съчетаване на далечни и трудно съединими единици. И наистина в едната посока от развитието това повествователно обособено гостуване на Павел с нищо не се различава от типово описаните му във втора част по-раншни гостувания. Усилената повторителност между тази втора част и част пета и шеста, които сякаш разгръщат по-детайлно казаното във втората, създава и тук присъщата на повестта атмосфера, изживяването или търсенето на устойчивост. Тоновете на неизвестност и прокобност обаче се прокрадват и в най-улегнало повторителните описания и въплътяват в границите на отделното събитие „глобалната“ смислова настройка на творбата към добрия стар ред в семейството на Гераците и

неговото битие изобщо. И така както щастливите бащински сълзи на Герака при завръщането на сина му завършват със сърцераздирателния му рев след грабежа, така и непредвещаващата нищо ново еднотипност в гостуването на Павел задържа като аристотелевска перипетия развитието, за да се стовари след това катастрофата още по-страшна и съкрушителна. . . В широките пулсации на времето в повестта вторият дял се обособява в сърцевината на творбата като съсредоточено ядро, събрало броени дни и живо, последователно описани епизоди, събрало нишките на развоя от прадедите до него и от него до правнуците. В единството на творбата обаче и в нейното наслоително движение между миг и вечност и това съсредоточено ядро се разтваря вътрешно между „дълго", застойно време и преход към промяна. Броените отпускарски дни изглеждат безкрайно дълги и на Павел („Дните му се виждаха безкрайно дълги"), и на повествованието. В тъпата ленива скука на жаркото работно лято повествователното време на Павел се разтегля в безкрайна еднотипна повторителност: „В къщи го не свърташе. . . денем всички отиваха на работа. . . тръгваше по кръчмите да дири живи хора. . . *понякога* привечер излизаше на разходка по полето." И едва след като е вече здраво утвърдена, тази монотония се разтърсва от типично епическия преход „*Веднъж* Павел. . .", с който идва срещата между баща и син на полето, възбудила подозренията на Божан. По-нататък времето продължава да се „телескопира" от трайността към мига: дъждовният ден, сцената на двора, на която са се събрали всички участници и зрители на семейната драма, и — „*Отведнъж* из малката врата на тяхната затворена кръчма излезе баща им и се спря с един страшен вик. . ." Сгъстяването в повествованието и сгъстяването в нравственото и емоционалното напрежение, здраво споени едно с друго, достигат връхната си точка. . . Описвайки кражбата, повестта „Гераците" отново постъпва като типична повест — никъде повествованието не уточнява кой именно е обирникът. Божан или не, това е друг въпрос, но знаменателна за читателя и изследвача трябва да стане тъкмо тази недоопределеност, отказът да се каже нещо, така активен на фона на други повествователни типове и жанрове. С тоя отказ творбата още един път подтиска постъпателния събитиен развой и интерес за сметка на нравствените и емоционални ценности. С тоя отказ творбата разлива усета за вина върху целия род на Гераците. С тоя отказ най-сетне тя подкрепя основната си смислова насоченост по въпроса за обяснимост и необяснимост, очакваност и неочакваност в човешката съдба.

И отново времето и повествованието на творбата се разливат в протяжна повторителна еднотипност, в която годините и годишните времена губят тягостния си ред и брой. В третия дял (част осма—единадесета) отзвучава устойчивото вече страдание на непригодилите се и новия житейски път на пригодилите се. И единствен единично развит епизод в него е опитът на Елка да се самоубие. След устойчивостта на прадедите и голямото разтърсване в собствения свят на повестта сега настъпва нова и видимо трайна устойчивост. Нейна първа задача е, както внушава събитийната логика на творбата, да изхвърли от новия си свят „чуждите тела" на миналия, Елка и Захаринчо. Повествователно ускорено, това става в последната част: „един зимен ден" Елка умира, „една зима" Петър повежда Захаринчо към града. Останалите — Божан, Павел, Петър, Йовка — поемат по дълбоко очертания им път. Установява се заключителното според творбата равновесие, което много прилича и много тъжно прилича на началното: „Подир някоя година от обширния двор на Ге-

раците не остана нищо. . . навсякъде личаха локви и боклуци. . . имаше мръсен трап, помийник, в който се валяха свине. . . Петър отсече големия бор, който пречеше на хармана му. Това свето дърво, обожавано от прадедите. . .“ Със своя обратен знак начално-финалното повторение съпоставя ценности, съди, а с кръговото наслагване между прадеди и правнуци внушава своя улегнал, омъдрен поглед върху човека и неговото битие.

Всичко е свършено, всичко е изчерпано, но творбата има още един път да каже своето „веднъж. . .“ Наслояването между единичното и общото, свършеното и несвършеното продължава до последната ѝ дума. По общата си природа „Гераците“ извиква съпоставки с творби като „Мостът на Дрина“ от Андрич, но начинът, по който завършва, ни тегли да напомним финала на Чеховата „Вишнева градина“. Обеднялата помещица Раневска продава дивната вишнева градина (която деловият мъж Лопахин ще изсече с точно толкова задръжки, с колкото и Петър поваля семейния бор) и напуска имението. Файтоните изтрополяват в далечината. Настъпва тишина, но не и краят на пиесата. На сцената, тътрейки крака, се появява стародавният семеен прислужник Фирс, когото просто са забравили в къщата. Той се отпуска на дивана, отново става тихо и. . . отново пиесата не завършва. В кратката заключителна тишина, казва ремарката, „прозвучава далечен звук, сякаш идещ от небето, звук на скъсана струна, заглъхващ, печален“. И в „Гераците“, след като вече всичко е свършено, повествованието се връща към оногова, с когото е започнало, към неговото последно излизане пред вратата на кръчмата: „Веднъж през един пролетен ден, хубав, топъл и светъл, Герака бе се извлякъл пред вратата на кръчмата си“, и Маргалака (забравен и той от събитията като Фирс), чувствителният и състрадателен Маргалак, малко изненадан и още по-малко развълнуван, открива, че старият му господар и закрилник е умрял. В цялата повест топлотата на отношенията, горещината, жегата и потта на съзидателния труд градят настроение, което безжалостно рухва в последната ѝ дума:

„— Я, той е умрял! Съвсем, съвсем изстинал!“

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София . 1978

„ПОД МАНАСТИРСКАТА ЛОЗА“

ИСКРА ПАНОВА

В нашата критика този сборник се придружава по правило от квалификацията „своеобразен“. Спомене ли се за него, почти задължително се прибавя, че тази книга не е като другите Елин Пелинови книги — че това е *оригинална* творба, заемаща *особено* място сред тях (Кр. Генов, Г. Цанев, П. Русев, П. Зарев). „*Най-своеобразният* дял от творчеството на Елин Пелин“ — с такова генерално определение започва и П. Пондев своя възторжен разбор на легендите от „Под манастирската лоза“.

Посрещната, може да се каже, като литературно събитие от някогашната критика (Д. Б. Митов, Г. Константинов, Н. Филипов, Н. Атанасов, М. Арнаудов и др.), но въздържано-предупредително отляво (Людмил Стоянов), след 9 септември отношението към „Лозата“ не по-малко своеобразно илюстрира перипетиите на социалистическата ни критика: премълчаване или пренебрегване първите десетина години (да се отрече не върви, но не върви и да се разглежда); после — тълкуване, което условно бихме нарекли „еднопосочно“: ударението пада почти изключително върху изобличителната, антицърковна тенденция (П. Русев и особено Кр. Генов и Г. Караславов); и най-после ударението, без да се изоставя антицърковната тенденция, се премества върху жизнеутвърждаващата, антиаскетична и антидогматична насоченост на сборник, като едни — П. Зарев например — го свързват и с модерния за времето (началото на века) стремеж да се хванат „вечните въпроси“ на битието и на човешката психика и оттам — с европеизирането на нашата литература; а други, като П. Пондев, високо издигат хуманистичния патос на това жизнеутвърждение.

Напоследък се забелязва един друг нюанс (и той засяга не само Елин Пелин и „Под манастирската лоза“): дадено творчество да се обяснява и с „изконния“ „български дух“, с неговите стихии, същини и загатки, с богомилския анархистичен бунт на „българина“ като такъв, с българската прадушевност и пр. Една лексика, досущ пренесена от речника на критическата и квазифилософска еклектика на 20-те и 30-те години — сякаш не ни делят от нея 40 години развой и една революция. Очевидно подобни позовавания на „изконния дух“ се смятат за белег на философски поглед върху литературата — явно, те са породени от инак благородния стремеж да се демонстрира едно по-нетривиално, по-мащабно мислене. А с тях

би трябвало да се борави предпазливо дори във вестникарските статии (там също ги заобичаха напоследък). Литературната наука би могла да си служи — и си служи — с тях, но като с полупоетични метафори, при ясното съзнание, че това не са и не могат да бъдат точни понятия. Някои автори обаче боравят с тях като с нещо ясно от само себе си, сякаш са термини, отдавна доказани и установени, покриващи реално историческо и проанализирано научно съдържание. Неудобството на подобна употреба е, че нищо не пречи на един автор да открива прасъщини и прадушевности пряко хилядилетия и където си пожелае — тук праг няма, тъй като и проверка няма: единствен предел може да бъде само творческото въображение или научната наивност на самия откривател.

Каквито и бележки да се направят обаче, налице е общо и плодотворно движение към все по-богато, по-отсенено и по-дълбоко тълкуване на „Под манастирската лоза" като неотчуждим дял от наследството на Елин Пелин.

Но има и какво още да се каже за сборника. Не само защото за него е писано, общо взето, по-малко, отколкото за разказите на Елин Пелин; или защото художествената творба закономерно се самообновява в прочита на всяко поколение и на всеки етап от литературознанието. А и защото около този сборник съществува, струва ни се, известна недоизказаност. Не от фактологическо естество: за генезиса на „Лозата" се знае горе-долу толкова, колкото и за другите Елин Пелинови сборници. Констатациите и изводите, до които е стигнала критиката, са безспорни и убедителни: и тезата за известно влияние и начален тласък от тогавашната френска литература и в частност от Анатол Франс с „Изворът на света Клара"[1]; и естественото желание на Елин Пелин да не изостане в обновяването на теми и жанрове; и връзката с „Черни рози" и стихотворенията в проза; и ярката антиаскетична — жизнеутвърждаваща и човекоутвърждаваща — насоченост на сборника. Несъмнено е, въпреки че по него напоследък по-малко се говори, и спадането на социалнокритичния патос успоредно с Елин Пелиновото отдалечаване от селото след войните — подчертавано, обратно, от критиката на 50-те години.

Един така проучен сборник следва да намери и едно по-ясно очертано място вътре в самата творческа еволюция на писателя. Какво представляват легендите от „Под манастирската лоза", съотнесени с другите му разкази? „Под манастирската лоза" се разглежда повече или по-малко сама за себе си, обособена във веднъж постулирането си своеобразие, разбирано предимно идейно-тематично. Но своеобразието не спестява сравнението и съпоставката в рамките на цялото. То не се рее някъде редом с творческото дело на Елин Пелин, а има свой определен адрес вътре в него, свое място, което се поддава на естетическо засичане и по „вертикалата", и по „хоризонталата" на това дело. Вярно, всеки относително обособен дял от нечие творчество, какъвто е случаят с „Лозата", притежава и своя собствена мяра и трябва да се мери първо с нея, не да се пригажда към външни нему критерии. Но представата за сборника не ще бъде пълна, нито ясна, ако той не се измери и с класическата Елин Пелинова мяра, еталонът за която е дал сам той още преди

[1] Характерна подробност в подкрепа на горното: неизвестният млад светец от „Светите застъпници" се позовава в своята реч и на Пафнутий и Таис — героите от известния роман на А. Франс „Таис".

1909 г., когато се отпечатват първите две работи и се ражда мисълта за сборника.

На практика това би означавало да се реинтегрира своеобразният дял — да се върне той отново в цялото, и носителите на своеобразието да заемат мястото си на съответното равнище редом със съответните им черти и аспекти от другите творби. И тогава, в съпоставката помежду им, „Под манастирската лоза“ ще добие релеф, ще се очертаят върхове и низини и същевременно ще се открои по-ясно и релефът на целия художнически път на Елин Пелин. По същество това сравнение на Елин Пелин с Елин Пелин представлява възел от въпроси, на някои от които ще се опитаме да отговорим.

I

Както е известно,[2] „Под манастирската лоза“ е замислен и обявен като цикъл разкази-легенди, чути от устата на фиктивния разказвач, философствуващия игумен отец Сисой, сам великолепно портретуван — един от най-хубавите портрети, нарисувани от Елин Пелин. Написването на единадесетте разказа обаче се разтяга на цели двадесет и пет години: от 1909 г. (два — „Отец Сисой“ и „Светите застъпници“) през 1921 г. (четири — „Една обиколка на свети Георги“, „Очите на свети Спиридон“, „Огледалото на свети Христофор“, „Жената със златния косъм“), през 1928 г. (един — „Занемелите камбани“) до 1934 г. (четири — „Чорба от греховете на отец Никодим“, „Изповед“, „Пророк“, „Веселият монах“). Лъвската част се пада след войните на 1921 и 1934 г.

За тези двадесет и пет години, от 1909 до 1934 г., минава много нещо: три войни, две национални катастрофи, две въстания, две кървави вълни на фашистки терор (1923 и 1925), блокарската интермедия от 1931—1934 г. . . . В литературата възникват и заглъхват модернизмът и символизмът, развива се пролетарската и социалистическата литература, поезията встъпва в нов етап след 1923 г., разгръща се белетристиката. А за Елин Пелин минава възрастта, която е прието да се нарича „зряла“ — от 33-ата докъм 60-ата му година, почти двете трети от отреденото му творческо време. Логично е да се предположи, че тези двадесет и пет години не са минали безследно за цикъла, който се е писал, докато са текли те.

Между другото, толкова преломи не са направили прелом у Елин Пелин. Обратното, би рекъл човек, че вместо да разбунят, историческите бури пасивизират твореца (а и гражданина): през двете войни той почти не пише, непосредно след тях дава повестта „Земя“ и отново подхваща „Лозата“, от 1923 г. пак замлъква и пак изоставя сборника, за да го завърши едва през 1934 г. почти едновременно с фейлетоните от „Аз, ти, той“. Удивителен е синхронът между повилняването на войната или фашизма и замлъкването на Елин Пелин, изтъкнат от нашата критика (Кр. Генов). Няма преломи — има паузи, няма завои, а дискретни пренасочвания на погледа и преозвучавания на интонацията. А в цялост тези двадесет и пет години сякаш прогре-

[2] На монографиите на П. Русев и Кр. Генов дължим изчерпателното проучване на живота и творческата дейност на Елин Пелин. Заедно с чудесното издание на съчиненията му от 1958 г. под редакцията на Т. Боров, Кр. Генов и П. Русев те представляват основен ориентир за всекиго, който пристъпва към Елин Пелин.

сивно отяждат от онова художническо пълнокръвие, което характеризира зенита на творчеството му — първото десетилетие на века. Бавното и неравномерно писане на сборника сякаш говори за някаква творческа драма — за нещо, което все не може да се роди, за присадка, която трудно разцъфтява, за да даде плодове, които авторът може и да е не очаквал, когато я е присаждал на буйното зелено дърво на своите разкази от преди двадесет и пет години.

И наистина прочитът на „Под манастирската лоза“ буди усещане за някаква вътрешна неоднородност — може би в тона и патоса на легендите, може би във виждането на света и пречупването на темите. . . Сякаш с течение на времето разказите леко са изместили орбитите си и са загравитирали към други центрове. Първите два — за отец Сисой и особено „Светите застъпници“ (а донякъде и „Една обиколка на свети Георги“) — бягат към „класическите“ „Пролетна измама“, „Нещастие“, „Изкушение“. Напомня за тях ведрият тон и жизнерадостният смях, а лукавото пародиране сочи към „На оня свят“: и тук, както някога, Елин Пелин „погажда номер“ на църквата, прибавяйки обаче един нюанс на снизходително философствуване, което е новото в случая. По нишката на жизнелюбието и дяволитата ирония се доближава до тях и „Жената със златния косъм“, макар с битовата си заземленост да напомня и анекдотиката на „Аз, ти, той“, Но вече в легендата за свети Спиридон (пак от 1921 г.) смехът само се мярва: една усмивка пред наивното изобретение на светеца — сандъче с пепел за защита от женската съблазън, — като същевременно неуловим лъх на ирония продължава все още да витае над цялото премеждие на синеокия обущар. „Огледалото на свети Христофор“ (1921) обаче е първият разказ, в който смях няма (споменаването за слабостта на светеца към хубавите жени няма отношение към смисъла и сюжетното развитие на легендата — функционално то е по-скоро случайно и затова не тежи в разказа): останало е поучението, нелишено от мелодраматични нотки. Докато „Чорба от греховете на отец Никодим“ (1934) излъчва повече блага снизходителност, отколкото снизходителна ирония. Няма ни следа от смях в „Занемелите камбани“: на негово място за първи път (1928) прозвучава благоговейно-смирено умиление — основен тон на целия разказ. За последен път трепва Елин Пелиновата усмивка в „Изповед“ (капата, която пада и застава на пода като овчарско куче, слисаният монолог на изповедника с неговите мятания от „светец е “до „дявол е“), докато стигнем до „Пророк“ и „Веселият монах“, твърде редки, ако не и единствени по авторска интонация в зрялото творчество на Елин Пелин: възторжено умиление — без резерви! — във „Веселият монах“ и чист, безпримесен гняв, категорична анатема в „Пророк“.

Би могло да се възрази: ако е въпрос за категоричност на авторското отношение, то целият свят на Елин Пелиновото село от разказите е изграден върху категоричното му социално разделение на две половини и категоричното отрицание на едната от тях: то е прокопало бразда между героите и определило авторовото отношение към тях. Но категоричното отрицание, безапелационната присъда Елин Пелин пази *само* за социалното престъпление — за ограбването и поробването на селския човек, за алчността и измамата, за жестокостта към слабия и гаврата с беззащитния. За *това* престъпление Елин Пелин прошка няма — и резерви няма, както няма и нюанси. При това в самото повествование злото — човек, порядък, строй — съществува като враждебна даденост, от която авторът се оттласква, но не я рисува

и анализира: той съсредоточава вниманието си — и участието, разбирането, съпреживяването — върху жертвата. И когато реши, че има пред себе си не социално престъпление, а човешка слабост или заблуда, Елин Пелин винаги намира как да темперира отношението си към нея — с разбиране, с шеговито съчувствие, с ирония, как да го обкръжи с резерви и уговорки, — така че простъпката става грешка и зазвучава със своята човешка сложност и нравствена многоизмерност, а „присъдата" се оказва условна и неокончателна. И тук хуморът играе твърде важна, често основна и специфична елинпелиновска роля: в много случаи той е формата, под която човещината, сиреч сложността и разбирането, и оттам „прошката", влиза в отношението на Елин Пелин към сгазилите лука негови сиромаси. Онази всегдашна елинпелиновска дистанция — дистанцията на хумора, — от която той гледа и света, и себе си в разказите, не му позволява да се почувствува хранител на истини и присъди от последна инстанция, както не му позволява социални сантименталности и филантропии: той просто не може сериозно да възприеме себе си в подобна роля.

И толкова по-знаменателно е прогресивното заличаване на хуморната дистанция, на ироничната многозначност в „Под манастирската лоза" успоредно със забележимото, макар неравномерно — с прескачания и рецидиви — движение към „сериозност". Наистина светът на „Лозата" вече не е светът на разказите: отец Сисой не е попът от „Невеста Нена", екзекуторското усърдие на свети Христофор не е усърдието на съдия-изпълнителя, свети Спиридон съгрешава не така, както съгрешава „синът на оня вълк, дето ни де" — героите са пренесени в друга сфера, общочовешка и общонравствена, където социалната бразда е ирелевантна. Би могло да се очаква, че тъкмо тук ще се разгърне сложността и многозначността и на човешката природа, и на авторското отношение, и специфично — на елинпелиновския хумор. Става обаче обратното — зазвучава едно необичайно за Елин Пелин уважително отношение към истинността и неоспоримостта на неща и оценки — на места дори той поучава или дава препоръки, без да подмигне както му е обичаят. Естествено изветрява и ярко присмехулният привкус от „Светите застъпници" заедно с усмихнатия скепсис от откъсите за отец Сисой. В последните два разказа — „Пророк" и „Веселият монах" — Елин Пелин вече без сянка от усмивка (и съответно — от колебания или резерви) изрича присъди и дава рецепти за обществено спасение, а другаде въдворява благолепие и хармония там, където по-рано е виждал трагедия и конфликт.

Показателно в това отношение е сравнението между „Занемелите камбани" и например „Спасова могила": започнал „Лозата" със „Светите застъпници" — една искряща от остроумие пародия на небесния парламент (а и на земния — те тук се пародират взаимно), деветнадесет години по-късно Елин Пелин се озовава сред чинното благолепие на онази благодатна котловина от „Занемелите камбани", излъчваща внушението за един по начало подреден свише, единен свят, в който неща и хора са по местата си — само от време на време божият пръст трябва да се намесва, за да напомня за своя закон и така да изправя допуснатите отклонения от него. А никой не се намесва в „Спасова могила". Детето си умира, доктор няма — и цяр няма ни за него, ни за децата като него. И чудо няма — има само един сън, от който боли още повече. Не е случайна пронизващата болка, която изпълня разказа. От това, че Елин Пелин е направил от нея поезия, тя не престава да боли и да държи отворена раната в сърцето на читателя: трагедията не е снета, разри-

вът остава да зее. Затова е плакал малкият Вапцаров, когато е чел „Спасова могила".

Болка има и в „Занемелите камбани" и тя е реална. Но общата интонация на благоговейно упование смекчава и нея — болката не внася, в последна сметка, дисонанс в общата хармония. Затова и социалността на този разказ, колкото и да се изтъква тя (Кр. Генов), е по начало социално съчувствие: тя помрачава за момент общата хармония, без да я раздира. Остава да доминира въпреки всичко благоговейното внушение за някакъв дълбок ред вън от от хората, но властен и над тях, който изправя потъпканата ценност и възстановява нарушената обща норма (колкото и странно да ни звучи, вярна е забележката на Г. Константинов някога, че в „Занемелите камбани" Елин Пелин никого не обвинява — „не унижава едного, за да възхвали другиго"[3]). Така се капва целебният елей върху раната. Но — и тук е камъчето, което Елин Пелин, противно на обичая си, не е изплюл, а го е преглътнал — няма го внушението за правото на онеправдания сам да си поиска и да си вземе своето, и оттук — за правото му на бунт. Раната може да се затвори — вярва, или много му се ще да вярва, авторът. Това не е религиозна вяра естествено. По-важното е, че това е преоблечено в религиозна одежда желание-надежда, че нещата могат и да се оправят, като се поправят.

Разбира се, с интонацията не се изчерпва идейното звучене и смисъл на един разказ. Но интонацията рядко лъже, особено у органични и силни лирици като Елин Пелин: тя извира непосредно от съкровеното (думата е на Ат. Натев), прочувствано и преживяно, художниково отношение към нещата, често независимо от това, дали то е осъзната задача или амбиция. То е важен, понякога и определящ фактор в *обективното* звучене („обективната тенденция") на творбата тъкмо поради дълбоката си интимност.

II

Говорейки за „Под манастирската лоза", нашата критика прави аналогия с Анатол Франс[4] и „Изворът на света Клара". Тук е моментът да отбележим една твърде характерна разлика обаче. У Анатол Франс няма това колебаене на стрелката от ирония към сериозност, от многозначност и двусмислено отрицание към еднозначно утвърждение, от съмнение към сигурност — това постепенно избледняване на хуморната дистанция А. Франс пази неотклонно своята — на скептично-снизходителна ирония, на „нежно презрение" към хората и техния свят (религията също влиза в техния свят). Оттук всегдашната двусмисленост и дори „многосмисленост" — смислова отвореност — на неговите легенди в „Извора": ту ирония, понякога толкова лека, че може да се спори има ли я (както в първата, най-лиричната легенда за самия кладенец, където читателят би могъл да се запита как и защо свети Франческо от Асизи вижда в кладенеца лицето на своята възлюблена во Христе сестра

---

[3] Вж. сп. Златорог, XVII, кн. 1, 1936.

[4] Както в това, така и в по-нататъшните позовавания на А. Франс не става дума за последователен паралел — за такъв по начало няма основание, толкова различни са двамата автори (включително в обстоятелството, че за нашата литература Елин Пелин значи много повече, отколкото А. Франс — за френската). Касае се за отделни съпоставки със скромна служебна задача — да открият по-релефно особеностите на „Под манастирската лоза" и лицето на Елин Пелин като писател. Същото се отнася и за отделните съпоставки с Карел Чапек и неговите „Апокрифи".

Клара, и да даде на това видение и въздействието му няколко възможни тълкувания); ту откровена буфонада, както в шегите на Буфалмако, но и в тях трепва жалост към инак заслужено осмения; ту жлъчно-двусмислена, макар и плътно забулена ирония, както в „Кръвното тайнство“, където благочестивата девица Тереза Сиенска блажено припада, вдъхвайки благоуханието на отсечената глава и, разбира се, пребивава у бога, докато трае припадъкът ѝ. Никога Анатол Франс не се идентифицира с ничия позиция, с никой герой и не взема на сериозно никое решение. В „Свети Сатир“ той се дистанцира, както винаги, рязко от християнството, но все пак оставя една, макар съвсем дискретна дистанция и от античността въпреки принципиалната му симпатия към нея. Неговите герои също отиват, както Елин Пелиновите, при свети Петър („Черните хлябове“), за да ги постресне небесният ключар; но Франс не ги придружава втория път, при окончателното им преселване на оня свят, за да види колко ще натежат за вечността новите им добри дела: читателят, бидейки добре осведомен за старите, остава свободен да се усъмни и този път във възможността богаташ и „баща на народа“ да си откупи входа в царството небесно. Тук Елин Пелин и А. Франс са съгласни, ако се изхожда от задгробния опит на дядо Матейко. Ала дядо Матейко го няма в „Лозата“, той си е останал в първия том на разказите. Героите на А. Франс също разговарят с дявола и с бога, но читателят никога не е сигурен с кого точно са разговаряли и дали не едновременно с двамата. Докато в „Лозата“ дяволът си е дявол, макар и необходим за спасението на човека, както неведнъж отбелязва Елин Пелин—интегриран във вселенския промисъл, така да се каже.

Не изменя положението и фактът, че в такива случаи героят, разговаряйки с дявола, разговаря в същност със себе си, с определена своя половина, както изтъква П. Зарев, непредпазливо нареждайки „Под манастирската лоза“ на същата полица, на която стоят „Братя Карамазови“ и „Доктор Фаустус“.[5] Сходството обаче е толкова външно, че дори е неудобно да се споменава. Еникий е далеч и от Иван Карамазовия бунт, и от Леверкюновото падение: няма я философската бездна, от която ти се завива свят, и не знаеш — и авторът не знае, особено когато е Достоевски — кой седи на дъното ѝ. И Еникий, и свети Христофор, и Пророкът получават отговор, еднозначен и ясно формулиран от автора. Расколниковите въпроси обаче остават без отговор, каквито и да са финалните умиления на „Престъпление и наказание“, Ивановите — също; а Инквизиторът, отсъждайки, сам не знае прав ли е и Христос, дошъл да го отрече, го целува по жестоките устни. . . Трагедията на Достоевски е, че сам не може *докрай* да реши с кого от двамата е, а дълбочината му — и в това, че оставя въпросите — иска ли го или не — в последна сметка открити: че няма последна дума в процеса на Човека, който той устройва във всяка своя книга. Всякакъв „последен“ отговор би затворил перспективата към вечно подновяващото се негово решение на всеки мъчителен завой на мисълта и историята. Леверкюн загива, предал се на Дявола, но ако не се беше предал, нямаше да създаде и делото си; тук също отговорът не е еднозначен, трагедията остава „неснета“ и бездната на историята зее като рана. Остава открита (като се спазят пропорциите, разбира се — Франс не е нито Достоевски, нито Ман) и трагедията на Фра Джованни,[6] както остава открит

[5] П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1974, с. 249.

[6] От „Човешката трагедия“ в „Изворът на света Клара“, невключена от Димчо Дебелянов в неговия хубав превод от 1914 г. — сборникът е без тази новела.

и въпросът, с кого е Фра Джованни, когато търси истината и доброто, и на чие рамо плаче той — божие или Луциферово, — когато всичко рухва и животът му завършва с крушение. Тук Франс — по изключение — не се усмихва, но дистанцията стои: дистанцията на търсещата мисъл, на трагичното съмнение, които зад всеки отговор виждат неговото отрицание.

Така че — за да се върнем към Елин Пелин — онова леко кресчендо на благолепие и „сериозност", което така реже ухото у автор като Елин Пелин — нехайника, волнодумеца, присмехулкото — сигнализира може би за някаква дисонантност на „Лозата" в контекста на Елин Пелиновото творчество, която иска да бъде проверена и обяснена.

III

Когато човек се опитва да разбере как са се получили при Елин Пелин такива именно творби като легендите, скоро му става ясно, че съпоставката по отделни елементи и признаци — „тук това го има, там го няма" — не дава задоволителен отговор: и липсите, и аналогиите са много по-сложно преплетени. Вярно, в „Лозата" преобладава религиозно-християнската фантастика, но такава има и в разказите („На оня свят", „Душата на учителя"); хумор, весело пародиране, попско-калугерски сюжети и персонаж има и тук, и там; симпатии към сиромашта — също; жизнеутвърждаващата, антискетична насоченост е безспорна и ярко характерна за целия Елин Пелин, както и дълбокият, искрен хуманизъм. И тук, и там лесно разпознаваме същата стилистика в смисъл на типичния за Елин Пелин набор от похвати и образи. И пейзажът е налице, и лиризмът. . . Не задоволява и количественото разграничаване — примерно, че в „Под манастирската лоза" намират сгъстен израз пръснати или по-слабо изявени в разказите черти и тенденции: остава неясно как и защо е станало това кондензиране и къде му е качественият праг.

Очевидно отделните белези са сложно разместени в сборника по силата на някакви по-основни разлики, които са ги прередили и преакцентували, давайки им нови функции съобразно с новата художествена задача.

Човек се изкушава да каже, изхождайки от ролята, която събитието, „случката" играе в разказите на Елин Пелин, че в „Под манастирската лоза" той е *заменил* случката с теза. Но формулировката е неточна. Събитийни ли са легендите? — Безспорно, макар събитието да носи фантастичен характер и развръзката да представлява божия намеса (с три изключения: „Изповед", „Жената със златния косъм" и „Чорба от греховете на отец Никодим"). И тук, както по начало навсякъде у Елин Пелин, събитието и крепи, и изчерпва разказа, въплъщавайки мига, когато едно положение се превръща в друго: Спиридон се ослепява, но бог му връща зрението, светците искат безпорочно зачатие, но им се демонстрира неговата неуместност и пр. Тук също развръзката, „краят" носи главния идейно-смислов товар: Пророкът се вкаменява, кладата угасва, камбаните проговарят, Смарайда става желана и хубава. . . Героите в „Под манастирската лоза" също така са нужни на автора, за да си „оправдае сюжета", дори тук тази „служебна" роля повече бие на очи поради характера на жанра.

Така че нито събитието е заменено, нито досегашната му функция е изцяло поета от друг повествователен елемент. По-скоро тя е съчетана с една

втора функция: да обслужва *тезата*, като *доказва* предпоставения морален извод. В този смисъл събитието е подчинено на тезата — тезата владее и управлява събитието. И наистина „случката“ в легендите е функционално разчленена: човек я започва чрез свое действие или поведение, по свой умисъл — бог я завършва по своя промисъл. . . Разчленяването става в развръзката, в „края“: краят-чудо не само показва (както в разказите) как завършва случката, но и доказва тезата — натоварен е с още едно задължение, удвоен е функционално. Аналогично по функция удвояване наблюдаваме и в „не-чудесните“ случки в сборника: събитието следва своя ход и успоредно с него върви коментарът — тълкуването на неговия смисъл било от автора („Жената със златния косъм“), било от разказвача („Чорба от греховете на свети Никодим“), било от героя, както в „Изповед“. Моралният извод, тезата се открояват в този коментар, както в чудото при легендите.

Но чудото е и знамение: то съдържа, прозрачно зашифрована, волята на бога, която трябва да се разчете (бог вкаменява побеснелия Пророк, ergo в реалния живот не бива да мъчим хората,за да ги направим добродетелни;бог връща зрението на Спиридон, ergo не бива да се замоослепяваме за хубостта на света, и пр.). Иносказанието — мисъл, зашифрована в явление или в друга мисъл — е формата, под която тезата живее в легендите от „Под манастирската лоза“ — тезата като предпоставено положение, което трябва да се докаже чрез хода на събитието. Иносказанието сближава Елин Пелиновите легенди с алегорията — с притчата и баснята, а чудото, свръхестествената развръзка — с неканоничния религиозен разказ, с мита, с поучителната вълшебна приказка дори.

Често се казва, че легендите от „Под манастирската лоза“ са притчи. Съпоставката с евангелската притча обаче дава известни разлики. Евангелската притча, първо, върви от земната случка към небесната правда; и, второ — по пътя на аналогията: бъдете милостиви, както е бил милостив самарянинът (тъй като и бог е милостив като него); не заравяйте таланта в земята, както го е заровил неумният и ленив слуга (тъй като и бог ще ви накаже така, както господарят е наказал слугата) и пр. . . В притчата няма чудо, няма божия намеса: има аналогия, убеждаване чрез нагледност. Свръхестественото се внушава чрез подобието му с житейското, божият промисъл се подкрепя, илюстрира от човешкия смисъл. Пак аналогията дава ключа към баснята при предварителното условие, че хората ще играят маскирани като животни. При баснята е предпоставена не тезата, а условността; тезата ще си излезе сама от действията на маскираните актьори, както би излязла и ако не бяха маскирани.

Сближават „Под манастирската лоза“ и с Карел Чапековите „Апокрифи“ (Кр. Генов). Но и те имат по-друга смислово-жанрова структура — те са по-скоро философско-психологически пародии. Чапек бродира „вариации върху зададена тема“, като създава свои образи от общоприетите митове и влага нетрадиционен смисъл в традиционни мотиви. С Елин Пелин от „Лозата“ го сближава жанрово не чудото, а неканоничността на разказаното, а по творческа нагласа — хуморът.

Същественият момент при легендите е, че не аналогията с житейския опит доказва тезата, както е при баснята и притчата, а *авторитетът* на божията намеса (респ. авторитетът на разказвача). Добро е, защото бог така го иска, вярно е, защото бог така го е решил. Излишно е да се припомня, че тук от религиозност няма и помен — религиозният облик е не по-реален от животинската маска в баснята. (Дори в първата легенда — „Светите застъпници“

— той играе същата роля: героите, маскирани като светци, разиграват една остроумна и почти богохулна интермедия с бляскава поанта на края.) Но дори вярващ да беше Елин Пелин и „Лозата“ да беше религиозна литература — пак, щом търсим нейното *художествено* своеобразие, специфично важен става не религиозният облик на тезата, а *начинът* на нейното доказване. Специфично важното е, не че проблемът се решава по свръхестествен път, а че се решава по авторитет: чрез позоваване на положения, утвърдени *извън* събитието като човешко дело, извън героите, които са задвижили случката и са поставили проблема.

Такива позовавания на „вън“ няма в разказите на Елин Пелин. Случка, герои, природа, смисъл — всичко в тях тече в единен самодвижещ се поток, разкривайки се едно в друго и едно чрез друго. Разгръщайки се, случката се реализира в хора, животни, пейзаж, диалог, действия, интонация — тя се *самоосъществява* и *самохарактеризира*, суверенна в своята спонтанност. Тя не доказва теза, тъй като сама носи своята в себе си — свой смисъл, в единен зародиш с другите си компоненти. Тя няма нужда от тълкуване или преосмисляне, защото се самоосмисля: не е ино-сказание, а просто „сказание“ или по-скоро „деяние“, говорещо, мислещо, чувстващо „деяние“. Защото задачата на случката в Елин Пелиновия разказ е *да покаже себе си* — по този начин тя ще *покаже* какво става на село; в „Под манастирската лоза“ — да *обслужи тезата*, като препрати развръзката си към нея (съответно към коментара на разказвача).

Но нима разказите на Елин Пелин също не препращат другаде, извън случката — в смисъл, че се проецират върху един по-широк извънфабулен фон, социален в случая, и в тази проекция получават смисловата си дълбочина и перспектива? Безспорно, и това е основна характеристика на Елин Пелиновия разказ. Но между препращането към моралната теза и проецирането върху социалния фон има съществена разлика. Социално разделеният микросвят на Елин Пелиновия разказ се проецира точно върху социално разделения макросвят на Елин Пелиновото село: една и съща пукнатина разполовява и разказа, и неговия фон, както Хайневата минава едновременно през света и през сърцето на поета. Сякаш сме пред два успоредни екрана, наложени един върху друг по една ос и движени от една и съща сила: във фона конкретната случка получава историческото си осмисляне; в разказа макросветът получава конкретното си битие, реалното си потвърждение. Но — и това е много важно за разказите и различно от „Лозата“ — нито светът, нито разказът предлагат *окончателни* решения на проблемите си: и двата оставят драмите неизчерпани и трагедиите открити — и малките, които се играят пред нас, и голямата, която се играе зад сцената. Оставя ги открити невъзможността да се запълни пукнатината — непримиримостта на конфликта, също недвусмислено внушена в Елин Пелиновия разказ и една от основните му характеристики. В него Елин Пелин не дава рецепти („поука“), готов отговор („теза“) как да се реши проблемът. Той си остава отворен във времето, но — *към* друго, *към* промяна, *по посока* на желаното и стремежа, на отрицанието и осмиването, на противопоставянето и отпора, на копнежа и мечтата. Случката се изчерпва като факт, изчерпва се и композиционната ѝ роля — без това няма хубав Елин Пелинов разказ; но смисълът ѝ тече и се влива във времето, еднакво по неговия закон и по закона на Елин Пелиновата художествена система — без това също няма хубав Елин Пелинов разказ.

А в „Под манастирската лоза“ в определена точка случката скършва пътя си и възвива към отговора, който вече е даден преди нея — едновремен-

но като безусловна, всепризната ценност и като безусловен, окончателен смислово-сюжетен край. Сюжетно-смисловият кръг се сключва, заедно с него и хоризонтът на разказа. Логиката е — не да се търси решение, тъй като то е вече намерено, а да бъде то приложено. Място за тълкуване няма, тъй като смисълът е поука, а поуката е норма за поведение, тя се дава, за да се съобразяват с нея. При това положение естествено е хуморната дистанция да започне да се топи — тя все по-трудно се вмества в система, която изключва двусмислието и играта на „разночетенията“ и отсенките. Естествено замира и иронията — иронията по начало пробива зададената орбита и изскача на друга: естествена става прогресията на „сериозността“.

Иронията и хуморът са все още у дома си в „Светите застъпници“ — но там самото небе е пародирано, и на тази по начало преобърната с краката нагоре сцена се разиграва цялата лукава интермедия. При това колкото тежи защитата на естеството, толкова, ако не и повече, тежат двусмислените закачки към светци и догми. И обратно, небе и рай има и в разказите — „На оня свят“, „Душата на учителя“. Но, първо, там те също са земно пародирани; а освен това в тях *сами* героите суверенно движат случката — разсъждават, сравняват, изобличават и *сами* се добиват до *своите* изводи, на свой ред двусмислено-иронични и към този, и към онзи свят.

Тук пак може да се припомни А. Франс: двусмислието, двойната и тройната игра на мисълта не го оставя никога. Не е безусловен не само „бог“ — принципиалното утвърждение, но и „дяволът“ — принципиалното отрицание. Ако Елин Пелин осъжда без уговорки жестокостта на Пророка — на честния фанатик — и тъкмо за да го осъди, го създава едноизмерен, единствено жесток, Франс вижда в своя фанатик не само неговата жестокост, но и неговата трагедия в „Боговете са жадни“ — трагедията на догматика-революционер, който е жесток по убеждение, от вяра, за благото на хората и дори от обич към тях. . . Той загива, наивно спокоен под сатъра не на революцията, а на тържествуващата историческа пошлост, на която сам е дал път към властта и която, по страшната ирония на историята, си връща, както винаги хилядократно, за треперенето си и за моментното си увлечение по „идеала“. Но тя помита не само вярващия фанатик, тя помита и другия герой — скептика-философ, който, обратно, винаги вижда и двата края на нещата: историческата пошлост и него не може да търпи заради снизходителното му презрение към нея (а тя е обидчива), заради това, че вижда и мисли. . . Ни злото, нито доброто са абсолютни за А. Франс, щом са човешко дело, а не логическа абстракция — много надълбоко и много сложно се заплетени за него човешките дела, за да им дава едноизмерна и окончателна оценка. Може би две неща остават небламирани у Франс: посоката, движението на историята — а то обяснява, без да прощава; и милостта, жалостта към човека, към неговите заблуди и неговото страдание. Те поне не сключват кръга, не затварят перспективата. Затова и А. Франс може да коригира пътя си, без да се отрече от посоката — да еволюира от „нежното презрение“ към активната защита на човека в творчеството и в гражданското си поведение. Е, революционер не става, но вратите за революцията не затваря.

IV

Това вкарване на събитийния поток в тясното русло на тезата обяснява, струва ни се, защо работите от „Под манастирската лоза“ не дават онзи сло-

жен резонанс, онова трептящо богатство на преживяването, едновременно свободно и хармонично, което дават разказите. (Нека не се забравя, че сравняваме Елин Пелин с Елин Пелин: *това* сравнение определя показателите и дава мярката, а не съпоставките с други автори, към които се прибягва за по-голяма нагледност.)

Едноизмерната, категорична теза иска едноизмерни герои, развръзки-сентенции, съответно изрежисирани ситуации. Само един предварително опростен, еднолинеен герой, като Пророка, може да заслужи еднолинейната присъда, която получава. Елин Пелин го е направил самата морализаторска свирепост в чист вид, неотсенена от душевни движения, немотивирана с каквато и да било освен със себе си. И Пророкът не прави нищо друго освен отново и отново да потвърждава себе си по един и същи начин — да „шиба" и да „реве" като навит механизъм. Читателят обаче е потресен повече от „гадта", която пада от власеницата му, отколкото от седможилестия му бич, а самият Пророк скоро почва да му се вижда повече неумен, отколкото страшен. Нелогично изглежда и защо толкова му се плашат хората, та не се справят с него, още повече, че между тях Елин Пелин е сложил и „силни", и „мъдри" и животът им толкова убедително си тече в твърди и от всички приети рамки. Непомерна става и реакцията свише — толкова трескавици, земетресения, кучета и сам синът господен заради един „пророк", който не е в състояние да обясни на хората, какво иска от тях. . . Едни и същи ужасителни жестове на героя се редуват с едни и същи реакции на хора и природа: Елин Пелин, така да се каже, „натиска педала", но вместо нарастване на напрежението получава се монотонно удряне по един и същи клавиш, без ехо. А тъкмо монотония няма в неговите разкази. От три страници да са, всичко в тях се движи и мени — прелива се от състояние в състояние, развива се, обогатява се. „Случката" се разгъва в една прогресия на смислови отсенки и емоционални преливи, по една и съща логика в поведението на героя и „поведението" на природата. С всеки жест и реплика героите *прибавят* по нещо към себе си, а когато те замълчат, заговарят нещата — докато стигнат края, който ги разкрива в цял ръст. Един Петко Лисичката—„дребен крадец"—е несравнено по-богат като образ и „Хитрец" — като внушение, като лирико-смислово излъчване — от „Пророка". В една „Иглика" дори овцете са по-сложни от Пророка: тяхната мъничка роля на фигуранти е по-богато отсенена — тя също трепти-играе, отколкото неговата роля на главен герой, неизменно плосък и равен на себе си, както плоска и равна на себе си е дадена съответната му теза.

Че в дъното на това „натискане на педала" стои не толкова условно-фантастичния характер на творбата, колкото тезисността на разработката, говори например „Изповед": разказът за *реалния* овчар, който живее „под само звездите", оставя впечатлението, че героят непрекъснато (а не само два или три пъти) тупа с тоягата си, обяснява, че живее в планината, а звънченцата звънят през цялото време и повтарят колко чист, колко добър е естественият човек. Очевидно два или три пъти е вече много, щом се възприема като многократност и повторение. Докато „Мечтатели", който има още по-забавено темпо и също е построен върху диалог и паузи, не оставя впечатление за повтаряне, за наблягане върху едно и също; а за редуване на *вариации*, за *прогресия* на реплики и паузи, всеки път отсенени различно и внасящи нов трепет в разказа.

„Пророк" е може би най-бедната вътрешно легенда от „Под манастирската лоза". След него би могла да се нареди „Огледалото на свети Христо-

фор“: и нему Елин Пелин е оставил само една доволно неумна страст да издирва и наказва пороците на хората. Тя е предопределила епизодите и очертала жестовете. Не им вярваш — достатъчно поне — не защото са фантастични, а защото са художествено неефикасни: повтарянето и емоционалното педалиране подчертават, вместо да компенсират, смисловата им бедност и психологическа неубедителност. Песоглавецът например разбира, че е пренесъл Христа — но вместо естествените за един вярващ упование и радост, обхваща го, кой знае защо, страх; или сепнат, той изпада в „дълбоко размишление“, но — нелогично — „ревността му да наказва се усили“; разбира, че носи на гърба си Дявола,[7] но пак неизвестно защо — „решава да бъде търпелив“. Както в „Занемелите камбани“: игуменът изведнъж, по силата на едно немного убедително „като на сън“, връща синята топлийка там, където я е забола сиромахкинята.

Хиперболизациите или фабулната нагласеност не дразнят във вълшебната приказка, както не дразни и еднозначната характеристика — там те са част отжанра. Но философската притча иска по-друга убедителност: при нея естествеността, логиката, психологическата правдивост — *човешката* мярка на поведения и ситуации — са художествено необходими. Още повече, че някои важни съставки на повествованието, като пейзажа и обстановката, са трактувани в легендите напълно реалистично, в типичния за Елин Пелин маниер — в „Очите на св. Спиридон“, „Пророк“, „Занемелите камбани“, „Веселият монах“ и др. — и естествено теглят към съответно реалистична и логична мотивировка на действието. Не може да не направи впечатление например, че Песоглавецът си намира точно такъв остров, какъвто му трябва — разделен с река по средата и заселен от двете й страни с наивници, които, вместо да пуснат по една лодка (щом живеят в християнско време, не може поне сала да не познават), чакат да дойде някой много силен, за да ги пренася на гръб... Когато изпада в отчаяние, Песоглавецът пада на колене така бурно, че камъните се стриват на прах и почва да си удря главата тъй, че „канарите се събаряха със страшен шум в реката“ — но и този „страшен“ шум не плаши, а буди недоумение, защото е прекален, сиреч защото мярката му е насилена *без нужда*. Подобна прекаленост, „педал“, има и във финала на „Пророк“ — там Христос действува с библейска отмъстителност, по-скоро като Йехова, отколкото като Исус (Исус само веднъж е размахал бич — срещу търгашите, и само на богатия е отказал вход в царството небесно): тезата е изкривила традиционния образ на милосърдеца (който е казал „не съдете, за да не бъдете съдени“, и е твърдял, че на небето се радват повече на един разкаян грешник, отколкото на сто праведника), *за да* може да го направи съдник, адекватен на подсъдимия.

И не е въпросът в правото на автора да тълкува и изменя даден мит, а в логиката и убедителността, в богатството и дълбочината на тълкуванията и измененията. Чапек и Франс непрекъснато играят със смислите и интерпретациите, но зорко се пазят да не се блъснат о дъното, да не клопнат вратата зад себе си. Елин Пелин я затваря с решителен — и толкова по-необичаен за него жест, демонстрирайки окончателни и единствени за случая тълкувания и присъди.

---

[7] Между другото този мотив — отшелник пренася някого през река и така спасява душата си — се среща и у Флобер („Легенда за свети Юлиан Гостоприемец“). Не е изключено Елин Пелин да я е чел. Това, разбира се, няма никакво отношение към художествените качества на неговата творба. То представлява интерес — ако е вярно — единствено с оглед на творческата биография на Елин Пелин.

Опростен и немотивиран — и затова неясен — остава и душевният прелом у Еникий след дяволското изкушение („Веселият монах"). А това е възловият епизод в легендата. Елин Пелин кара Еникий да победи Сатаната с един ритник. . . Но изкушението е провокационен въпрос — умен въпрос, — който иска съответния умен отговор. То е съдбовен спор за Човека, който иска аргументация — той не може да се реши с ритник, не и с лирическо озвучаване на ситуацията, както в разказите. Не е превърнато изкушението и в словесен дуел, какъвто има в някои от тях. Елин Пелин просто оставя възела неразвързан и минава нататък.

На психологическата неизясненост на епизода с изкушението отговаря неговата логическа противоречивост: *на дело* Еникий приема становището на Дявола по въпроса, как да се спасява душата — в отшелие или сред хората; *на думи* той тържествено декларира, че е враг на Сатаната. Психологическата и логическата неувързаност са дали (неизбежно у такъв непосреден автор като Елин Пелин) съответния стилистически и смислов дисонанс: това „пукване" на Сатаната „като тулум" заедно с наивно-грубия ритник рязко дисонират с общия дух и тон на „Веселия монах". Те биха си намерили мястото в контекста на една пародийно-хумористична или иронична разработка, на каквито е майстор Елин Пелин. На фона на общото радостно умиление, светла тържественост и благообразие на легендата обаче те звучат грубо, наивно-вулгарно почти.

Може да се възрази, че не е било в задачата на Елин Пелин да прави психология в „Под манастирската лоза". Но не е била такава задачата му и в „Задушница", например: „психологията" при него си се прави сама, с каквото намери на място, стига Елин Пелин да е на своето, в стихията си — в своето село и неговите „случки". Той би могъл — както казва за хумора „аз го пиша сериозно, пък то излезе хумор" — да каже „аз го пиша без психологии, пък то излезе психологическо". *Майсторът* Елин Пелин — в най-добрите си разкази — не прави психологически анализи, не рисува обособено психологическите състояния на героите си, сякаш знае, че не тук му е силата. Но разказът му, без да бъде психологизиран, е от край до край *одухотворен*: той се реализира в няколко последователни лирически вълни, лирически озвучени момента, които дишат една и съща човешка правда с всичките си участници, одушевени и неодушевени. Затова Станчо и Стоилка изглеждат цяло море от преживяване, от сложна душевност в сравнение с Пророка, Песоглавеца и дори Еникий.

V

В това типично елинпелиновско психологизиране-лиризиране — а то, бидейки по-широко, е по-скоро одухотворяване — на повествованието много важна роля, както е изтъквано и друг път,[8] се пада на пейзажа. Да припомним, че създавайки около случката (епизода, момента) една аура от лирически внушения, пейзажът от разказите по свой път духовно обогатява и *усложнява* героя и ситуацията, вдига ги на друго, по-високо равнище — и така ги преосмисля естетически, задава и модулира основния лирически тон на разказа, и така ориентира към пълното му и по-дълбоко звучене, към обективния му смисъл. Духовното и душевно богатство на Елин Пелиновия разказ, а в

[8] За това, както и за други положения вж. И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967 и 1975.

този смисъл и психологическата му дълбочина се носят в много голяма степен от лирическите внушения на пейзажа. Най-често чрез тях — и рещаващо чрез тях — се извършва истинското елинпелиновско чудо: разказът да се превърне в нещо по-голямо, по-богато и по-дълбоко от своята сюжетно-фабулна видимост.

Какво е положението в „Под манастирската лоза"?

Пейзажът и тук е налице, и то представен с някои от най-хубавите постижения на Елин Пелин в тази област: началото на „Жената със златния косъм" — глухото градче с белите къщички-кутийки, с тихите улички, над които се ронят трендафили и с великолепния интериор на Смарайдиния дом; манастирчето в „Занемелите камбани" с бялата камбанария над зелената котловина, и манастирският двор с чешмата и лозницата от „Отец Сисой" и „Чорба от греховете на отец Никодим"; тържествуващото майско поле, по което свети Георги се носи „като пътуващ пламък", или другият интериор — в „Изповед", който би могъл да се нарече „След вечерня" или „Свечеряване в църква", да беше изписан с четка вместо с думи. Дълго благоухаят в паметта на читателя и цъфналата ябълка и люляката от тихата уличка на свети Спиридон, и росният гроб на Еникий. Може би тъкмо тези „пейзажи" да са най-елинпелиновското в „Лозата" — безпогрешният бащин печат върху сборника — може би като откъси те да са и най-хубавото, най-значимото в него.

Поставихме пейзаж в кавички: в „Под манастирската лоза" може да се говори колкото за пейзажи в точния смисъл — за *природни* картини, колкото — ако не и повече — за „пейзажи-интериори", „пейзажи-обстановки", „места" на повествователното действие. Тези, така да се каже, тематични разлики — дали се описва поле или вътрешност на църква — и безспорни, и сюжетно необходими — не могат да бъдат съществените при Елин Пелин. Съществено при него е лирическата им функция. В края на кранщата поле, двор, мегдан или пруст — това са все „местата", „околната среда" на Елин Пелиновото повествование, чиято специфична и най-дълбока функция си остава не да заземява сюжетно, а да лиризира случката. Запазваме условния термин „пейзаж" и защото най-напред от природната картина е извряла лиризиращата струя в Елин Пелиновото творчество и оттам прелива към другите „места" на неговото повествование. Погледната по-внимателно обаче, лирическата функция на пейзажа в „Под манастирската лоза" показва известни вътрешни изменения в тясна връзка с други изменения в повествователната структура на легендите.

Хвърля се на очи например, че от двата основни словесни „масива", от които е изграден текстът и в чието партньорство се реализира случката на Елин Пелиновите разкази — пейзажът и диалогът — диалогът силно намалява, някъде и изчезва; пейзажът е по-детайлиран, по-разгърнат и главното — компактно даден, събран на не повече от едно-две места, обикновено в началото. В замяна силно пораства делът на авторската реч (респ. на разказвача), която, така да се каже, заема освободения терен. Получава се по-друга конфигурация на трите елемента, отговаряща на видоизменените им роли в творбата.

С това не искаме да кажем, че преди „Под манастирската лоза" Елин Пелин не е писал разкази с доминиращ авторски дял. Но освен че се броят на пръсти, те са и най-често свързани с определена жанрова разновидност, на която е присъщо изявено авторско *присъствие*: това са или разкази-спомени, като „Ангелинка", „Старият вол", „Грях", или разкази-очерци с дъх

на авторско свидетелство, като „Среща“, до известна степен „Летен ден“ и някои други. Авторската реч доминира и тук, и там, но функцията ѝ е различна.

Диалогът в „Под манастирската лоза“ не е вече основен градивен фактор — той не тласка действието, не разрешава словесно събитието (с *едно* изключение — „Изповед“), както при разказите. Имаме пред вид не просто „пряката реч“ или „репликата“, а диалога-беседа или словесен двубой, в чиито преходи се саморазрешава Елин Пелиновата случка, както е в „На оня свят“, „Андрешко“, „Спасова могила“, „Задушница“ и пр. В „Под манастирската лоза“ той е сведен до няколко реплики — „цитати“ от речта на героя, в подкрепа на онова, което авторът казва за него, до една допълнителна *характеристика* или *мотивировка* „на живо“: защо бива изпъдена сиромахкинята от църквата, с каква цел се дава на Песоглавеца огледало, защо трябва да бъде вкаменен Пророкът и пр. „Писаните реплики“ — хартийките с размислите на отец Никодим — са цитати-илюстрации към спомените на игумена за него. Функцията на такива реплики е сюжетно-фабулна, сюжетно-характерологична — и допълнителна, тъй като основното за героя и действието се казва от автора или разказвача. Затова в „Лозата“ героите могат да изиграят епизодите и без „свои думи“, само с авторовите (както Павел и Смарайда в „Жената със златния косъм“, където пряка реч изобщо няма). Докато Станчо и Стоилка, дядо Захари и Монката, вдовецът и воденичарят, Андрешко и съдията не могат: така са конципирани те още в замисъла — такъв им е „генетичният код“ — да действуват словесно, да съществуват чрез диалога. Докато разказът-теза очевидно тласка автора сам да обрисува действуващите лица, подкрепяйки се с техните думи, когато намери за добре. Тезата иска твърда авторска ръка, която да обезпечи доказването ѝ, като изведе повествованието до желания извод и търсената поанта.

Лирическото партньорство между диалог и пейзаж — една от най-характерните особености на Елин Пелиновия разказ — почти изчезва в „Под манастирската лоза“. То се основава на подвижността, на движението на пейзажа, своеобразно регулирано и синхронизирано от движението на случката, съответно на диалога. Такъв пейзаж лирически преозвучава предвижилото се повествование. Затова не се дава наведнъж и компактно, като разгърната и закръглена характеристика на мястото на действието, както в „Лозата“, а възниква неколкократно в хода на това действие. Той е лирическа „душа“ именно на събитието — на нещо, което става, менейки се — и затова модулира в синхрон с неговите модулации. Такъв пейзаж може да участвува като пълноправен трети дори в най-живата словесна престрелка у Елин Пелин — в „Андрешко“: в затишията между словесните залпове се чуват дълбоките тонове на пейзажа, все по-„замислени“, по-студени, по-зловещи. Наглед контрастен на словесните фойерверки и ухапвания на диалога, той му е съзвучен подземно, с онази своя част, която не се вижда, само се усеща как мълчи и се раздвижва застрашително с мъртвешката вода на блатото. Но без този подземен съпровод „Андрешко“ не би станал сложно-резониращият разказ, който познаваме — би си останал може би шега, „номер“, а неговият герой — остроумен селски гамен. Без нито една дидактична или идеализираща нотка (който вижда у Андрешко социалист, остава си за негова сметка) пейзажът кара читателя да преживее разказа по-сложно и по-дълбоко, отколкото се преживява и анекдотът, и пейзажът, взети поотделно. Един разговор на фона на „зелената околност“ — това е „Спасова могила“. Но разказът трепти, резонира, подема се и пада в огромен подтекст от чувства

и мисли, които се разгъват под лекото було на пейзажа — все по-нашироко и по-надълбоко, без да опре о дъно или преграда. Оттам това дълбоко дишане на Елин Пелиновите шедьоври, което не спира „дотук", не стига до предел. У Елин Пелин природата тегли човека към безкрайност, в каквато и ситуация да се намира той, дори комична. Дълбочината на въздействието иде не толкова от дълбочината на казаното — разговорите са катадневни и авторът не се намесва, за да ги изтълкува, — колкото от умението да се изгради състояние, заредено с чувства и мисли. Силата им е в техния лирически потенциал, който се реализира *свободно* у читателя — в този смислово-емоционален *простор* зад фабулата, еквивалент и носител на който е пейзажният простор на Елин Пелиновото село.

В „Под манастирската лоза" пейзажът не се движи по простата причина, че няма самодвижещ се партньор, който да го води: спонтанно и суверенно разгъващи се диалог, поведение, случка. В легендите повествованието е, така да се каже, в корена си статизирано, тъй като е замислено в логически затворен кръг: от тезата, през нагледното й доказване, пак към тезата (извода, поантата). Тук героите не могат да „изненадват" автора си, както при други жанрове — герои и ситуации са твърдо програмирани от тезата. Пейзажът, респ. мястото, интериорът и пр. са пак, както в разказите, силно лиризирани, пак те дават основния тон на повествованието, пак са „душата" — вече на творбата като цяло, — само че душа „постоянна", наведнаж вдъхната—зададена заедно с интонацията на разказа. Така зададено в началото на легендата е „мястото" на свети Спиридон: уличката с дюкянчето му и църквата отсреща, описани през различните годишни времена с участието и отношението на светеца към тях. Една втора картина стои в началото на втория дял от премеждията на свети Спиридон — пребиваването му край реката. Но това не е изменилият се, премодулирал заедно със случката и героя пейзаж от началото, а е друго място на действието, друг пейзаж, фабулно обусловен. А същевременно „душата" и на едното място, и на другото е все същата — все същото излъчване на благоуханна тишина и богомолна чистота, все същата светлина и ведро спокойствие *въпреки терзанието* на светеца. Те поддържат неизменно лирическото звучене и разказвателната интонация, зададени с началото, *независимо* от драматичните перипетии на сюжетното развитие. В „Занемелите камбани" също има втори пейзажен кът — вечерникът, който слиза и отива да си поиграе с реката; има и здрачният интериор на църквицата. Но това не са лирически продължения — модулации на началния пейзаж, те са свързани с фабулни предвижвания. А все пак — и те излъчват същата умилна тържественост и светло уповаване, същото внушение за някаква дълбока и всеобща хармония, които зазвучават с първите тактове на разказа — *въпреки* изпъждането на сиромахкинята. В „Под манастирската лоза" природата не реагира на действията и чувствата на героите и те не нарушават нейната хармония — на тях реагира господ вече като на „грях".

Природата рамкира „Веселия монах" в началото и във финала с контраста между запустелия манастир и цъфтящия гроб на Еникий, между мъртвилото на догмата и радостта на живота, прозрачно символизирайки резултатите от две жизнени поведения, от две мирогледни позиции. Нито веднъж обаче тази природа не се раздвижва, не тръгва с героя, за да отгласи на духовните му премеждия и на перипетиите на фабулата, като озвучи момента и изрече недоизреченото, както в разказите. Картината на грозното село, в което слиза Еникий — и в което разпознаваме сякаш Горно Ровинище, —

е сюжетно-фабулен аксесоар, чийно експресивен ореол си остава закрепен за неговата портретна характеристика, без да прелива извън нея. Така че природата пази определения ѝ периметър в началото и в края тъкмо в най-раздвижения фабулно разказ в „Под манастирската лоза“, с неговата поредица от душевни преломи, сблъсквания на позиции, разрешаване на морално-религиозни казуси (фабулно той клони към повест). В тази най-разгърната легенда има и диалог, но пейзажът не влиза и в него — не взаимодействува с беседващите: разговорите изпълняват пряка сюжетно-фабулна функция, от „душа“ те нямат нужда.

Пейзажът на легендите в „Лозата“ трепти в унисон не с героите и с моментите на събитието, не с човека и случката му, а по-скоро в унисон с общия замисъл и още по-нататък — с авторовото усещане за света и битието, за тяхното жизнено пълноводие и хармония, които хорските случки нарушават, но не разрушават. Естествено е то да не се мени, а да пропива и обгръща творбата като цяло. Затова и пейзажът по излъчване е свързан преди всичко с *общата* разказвателна интонация и *общото* лирическо звучене на творбата. И ако за някой от най-типичните Елин Пелинови разкази би могло да се каже, че в тях природата взаимодействува с героите, че е равноправният трети в диалога и действията им, то в легендите от „Лозата“ тя взаимодействува невидимо по скоро с автора — условно казано — доколкото тя е образно-лирическа транскрипция, своеобразна и сложна метафора на неговото усещане за живота, на философската му настройка в дадения случай. Не и конкретно на тезите му — и в никой случай *пряко* на тезите: тезите са нещо и твърде категорично, и твърде абстрактно — твърде бедно — за подобна лирическа транскрипция. А именно — на едно най-широко усещане за света, преживяване на битието, което Елин Пелин изразява рационално-логически и с тезите си, но като че пак най-добре го е изразил лирически, чрез пейзажа.

Две творби в сборника (разкази, не легенди — в разказа давлението на тезата е все пак по-слабо) са изградени и върху лирическото взаимодействие между техните елементи. „Жената със златния косъм“ например следва в това отношение модела на разказите: обстановката последователно одухотворява действието и моментът говори с гласа на пейзажа: получава се интензивно лирическо динамизиране на целия разказ, при това на високо елинпелиновско равнище. Докато „Чорба от греховете на отец Никодим“ представлява рядък вариант, показателен за „Лозата“ обаче: взаимодействуват не пейзаж и момент, пейзаж и действие на героя, а, така да се каже, пейзаж и портрет — този на отец Сисой. Защото отец Сисой не е действуващият герой на разказа — той разказва за чужди действия; с него нищо не става, той не се развива и мени — той е вън от случката, в която „играе“ покойният отец Никодим. Но разказвайки за покойника — осъществявайки разказа, — игуменът рисува себе си и своето отношение към света и човека. От изразите, жестовете, усмивките му струи същата спокойна жизнерадост, благост, душевна ведрина, които струят от сияещия ден и зеления манастирски двор, от реката, в която отец Никодим е ловял пъстърва, от дюлята, която е посадил — от всички елементи на обстановката. Двата „портрета“ — на човека и на природата — се взаимно допълват и взаимно осмислят, дружно резонирайки в общото лирико-философско звучение на разказа. В случая авторовото усещане за света и човека си е намерило въплъщението в портрета на отец Сисой. В този смисъл последният е много повече герой на разказа, отколкото сюжетният герой отец Никодим. Но без могъщия отглас на природата неговият образ не би

добил тази внушителност и гласът му не би звучал с такава убедителност въпреки мъдростта на мислите му.

Какво голямо значение има лирическо-смисловото обогатяване на повествованието чрез пейзажа, говорят двете легенди, в които той фактически отсъствува. В „Огледалото на свети Христофор“ едновременно липсват и пейзажът, и диалогът: репликите между светеца и дявола илюстрират сюжетното развитие, между светеца и Христос мотивират развръзката и разкриват поуката; а скалите и реката просто дават сведение за новото местопребиваване на героя. Най-хубавото в „Пророк“ безспорно е вмъкнатият, сякаш инкрустиран „самоцвет“ в общата сухост на легендата — чудесен жанров „портрет“ на града една съботна привечер (човек си спомня някогашна София от нецентралните квартали — в един от тях живееше и Елин Пелин — със своя полупровинциален уют). Но това е именно своеобразен градски интериор, портретен етюд на мястото, в което живеят „обикновените хорица“, връз които връхлита Пророкът. Задачата на този жанров етюд е конкретна — той тях да характеризира с физиономията си, те — него, като две постоянни и съответни една на друга величини. Те не се развиват и не вибрират паралелно в хода на случката, лирически озвучавайки себе си и нея. Не е лирически пейзаж и гърчещата се земя, събарящите се скали и пр. страхотии, които следват (и въздействат по скоро като оперен декор) — те пак са сюжетни мотивировки, фабулни аксесоари. При това двете картини са си толкова чужди по рисунък, че дори контрастно не могат да се съотнесат една с друга. Жанровият етюд „Събота вечер в града“ и условно-хиперболичните сцени на божия земетръс говорят на различни художествени езици, концепирани и реализирани са в два различни жанра. Подобно разминаване не е плюс за художественото единство на творбата, оттам — на качеството и въздействието ѝ.

Изтъква се художествено-езиковото майсторство на Елин Пелин в „Под манастирската лоза“, укрепналото му перо (К. Генов и др.). Очевидно има се пред вид пораслата пластичност, живописната сила на Елин Пелиновия словесен рисунък и вероятно най-вече нея. Трудно е да се каже обаче кое майсторство е по-голямо — дали това на движещия и преливащия се, тотално одухотворен пейзаж от разказите, на който се дължи в голяма степен тяхното „лирико-драматично“ звучене; или това на компактните, ярко характерни, насители със звук и багра живописни фрагменти от „Под манастирската лоза“: майсторството на един автор не е в отделните черти, а в „направата“ на цялото.

Струва ни се обаче, че в „Под манастирската лоза“ се откроява един по-друг нюанс в Елин Пелиновото рисуване с думи. Той не се ражда с „Лозата“. Като тенденция той може да се долови според нас в някои по-късни разкази на Елин Пелин, някъде след 1910 г., като „Нане Стоичковата върба“, „Първи сняг“, „Сиромашка радост“ и др. В тях лиричното трептене се поуспокоява, за да направи място на живописната *характеристика* на рисувания обект, на физиономичния детайл в него. Разбира се, самата живописна характеристика е ярко експресивна, емоционално наситена и заразителна: авторското преживяване и оценка на описаното винаги е категорично изявено у Елин Пелин. Но същевременно, при цялата емоционалност и лирическа наситеност на описанието, усеща се в него една начеваща, едва доловима дистанция между художника-*наблюдател* и наблюдаемия обект за рисуване — дистанция, по начало свързана с епическото виждане. Такава дистанция няма например в разкази като „Закъснялата нива“ или „Спасова могила“. При тях авторът е тотално разтворен в обекта и оттам говори с *не-*

говия глас: целта е да се внуши усещане за „душата“ на конкретния момент, да се *преживее* ситуацията и натоварена да излъчи това внушение е природата в качеството ѝ на равноправен участник в тази ситуация. Докато живописно-компактното рисуване (което от своя страна допринася за „лиро-епичния“ тон на повествованието) е нацелено и към характерното, зримо-физиономичното в обекта (църквата, двора, героя и пр.), и то трябва да бъде предадено на читателя пределно изразително — така, че да го *види* и преживее, както го е *видял* и преживял художникът. Така е нарисуван например Клепушанският хан в началото на „Сиромашка радост“: калдаръмен двор със „счичкани“ момичета и прегърнати войничета, в чиито очи „свети любовна радост“, каручка с преметната шарена черга, която също „свети празнично, с усмивка и „доброта“, „шопкиня средна възраст“, която яде симид, като „чупи с почит залъче по залъче“ и пр.: всеки *живописен щрих* носи по едно *емоционално-оценъчно* ударение „от автора“. Естествено, емоционалното излъчване на тази картина отзвучава по-нататък в интонацията на целия разказ — добродушно-шеговита и сърдечно-снизходителна. Но самата картина не се придвижва и не „играе“, не модулира лирически: тя си остава авторски почувствувана жанрова сценка, закрепена за определено място и време на повествованието. „Сиромашка радост“ е разказът, в който може би най-ясно се усеща, че Елин Пелин описва обект — нещо различно от себе си, което той наблюдава *от вън*: в това е дистанцията. Да не беше топлотата, с която ги е обгърнал, човек би рекъл, че писателят показва „туземци“ — живописни и любопитни в своята екзотика, в своята чуждост, в разликата си от „нас“ — хора и бит.

Но ето и „Нане Стоичковата върба“ — разказ с необикновена стегнатост на експресията и „слятост“ на лирическото излъчване. Дискретното, но неопровержимо-реално *присъствие* на пролетта в „Нане Стоичковата върба“ е същевременно и *описание* на двора на Нане Стоичко, на неговата челяд, на неговия бит, на самия него: жанрова скица и лирична картина в един и същи текст дадени. Разказът трепти вътрешно в напрежението между двата полюса — лирико-одухотворяващия и пластико-живописния. Това вътрешно трептене на рисунъка не е свързано с предвижването на случката, но му е динамически съзвучно. И само едва доловимата нотка на наблюдател в тона Елин Пелин сигнализира за лекото изместване на ракурса, в който той рисува — и което дава разликата между „Нане Стоичковата върба“ и разказите като например „На нивата“.

Подобно вътрешно трептене между лиризъм и пластика динамизира и картините в „Под манастирската лоза“, особено по-стегнатите и по-осъразмерените измежду тях. Защото тук-там „педал“ се усеща и в картините: известно прекаляване с розовата боя, с благоуханията и лазурите, известно предозиране на умилението и пресладяване на захласа — на места лиризмът може да избие в сантименталност или риторика и пластичността — в живописна пищност („Очите на свети Спиридон“, „Веселият монах“, може би и в „Една обиколка на свети Георги“). Макар и в много по-слаба степен, отсъствието на естествения регулатор на Елин Пелиновото повествование — саморазвиващата се случка — се отразява и върху словесния рисунък на легендите.

Трептящото единство на пластичност и лиризъм, за да се върнем към него — дава например блясъка на словесната живопис в „Чорба от греховете на отец Никодим“; то пронизва и цялото повествование в „Жената със злат-

ния косъм“ и заедно с тънката игра между ирония и еротика, скрита носталгия и явна жизнерадост прави разказа-анекдот далеч по-одухотворен в сравнение с вътрешно плоските, едноизмерни също и в това отношение легенди за Пророка или Песоглавеца.

Така се ражда най-хубавото (според нас поне) в сборника — неговите лирико-живописни фрагменти: „пейзажи“, „интериори“, „жанрови сцени“, „портрети“ — лиричният ток размива точните жанрови граници помежду им. Някои от тях с известно пресилване биха могли да се нарекат и „живописни етюди“ — толкова силна е портретността, аспектът живописна характеристика в тях: църквите в „Изповед“ и „Веселият монах“, манастирските дворове, градът събота вечер, Смарайдиният пруст. Те съчетават пластическо великолепие с мощ на лирическото излъчване, каквито не така често се постигат в една литература.

От друга страна, пак в съпоставка с пейзажа от разказите, пораства художествената и функционалната автономност, самостоятелната тежест на пейзажа в „Лозата“ като образ на *света*. В разказа безспорният център е *човешката* случка, *конкретна човешка съдба* — всичко нея обслужва и към нея тегне. В този смисъл в разказите природата гравитира около човека. В „Под манастирската лоза“ природата почва да тежи и самостойно, и безотносително към конкретната човешка случка. Още повече, че тази случка, зажеглена в тезата, се схематизира и обеднява, схематизира и героя. А природата пази своята ненакърнена жизненост и с нея привлича читателя *пряко* случката (след като е привлякла автора), тегли вниманието им по посока на своите обективни черти и качества, на зримата си собствена хубост, собствена сила и смисъл. Пейзажът почва да се възприема—преживява и самостойно, и „над“ човешката случка, докато в разказите той минава през нея, през нейната роля и смисъл. В това разхлабване на връзката между случката и пейзажа — право пропорционално на неговото автономизиране и нейното схематизиране — закономерно пораства делът на обективно-живописния пласт в природната картина, а заедно с него и значението му. И, струва ни се, че леката дистанция между художника и рисувания обект намира своеобразен израз — и подкрепа — и в засилената пластичност на Елин Пелиновия словесен рисунък.

От само себе си се разбира, че при такъв чувствителен художник като Елин Пелин живописно разгърнатите картини в „Под манастирската лоза“ са реализирани в една, общо взето, по-разгърната фраза, с по-раздиплени периоди и спокойно-закръглени изречения, в унисон както с по-детайлираното описание, така и с общия повествователен ритъм на сборника: ритъм (и тон) на предание и сказ, на спомен, утаен в общата памет или в авторовата, откъдето го изнасят с благоговейно движение, за да го покажат на света. Тази хармонично разгърната реч е важен фактор в естетическото въздействие на легендите и безспорна тяхна прелест.

VI

Но — картини или цели дялове от повествованието — лирико-живописните фрагменти от „Под манастирската лоза“ се помнят и действуват именно като *фрагменти* — като полусамостойни късове. Не само защото са пластически завършени, композиционно по-обособени и въздействащи по-самостоятел-

но, за което се говори досега. А и защото художествено те се извисяват над всичко останало. Те са върховите точки, най-богатите по внушение части на легендите, с най-силно естетическо въздействие. Тезата може да е вярна, справедлива, ясна (и уви — колкото по-„ясна“, толкова по-слабо въздействуваща), може заради нея да е написана творбата; но красива, но убедителна, но *жива естетически* прави творбата в случая не тезата, а — доколкото успява — нейната трижди опосредствувана лирико-живописна метафора: мястото, което Елин Пелин е избрал за сцена или рамка на доказването на тезата.

Бедата е там, че когато един елемент стърчи високо над другите в дадена система, превъзходството му се дължи не само на неговите качества, а и на факта, че другите елементи не са му по ръста. В „Под манастирската лоза“ може би само финалните поанти, с остроумието или находчивостта на афористичната формула (човекът — бяло и черно зърно), на красноречивия или забавен жест (светец соли чорба, друг светец постила легло за влюбени), на ефектната изненада и пр., да отгласят на Елин Пелиновата словесна живопис. Но „между“ картината и поантата стои *доказването* на тезата — разгръщането на случката-притча със съответните ѝ конфликти, поведения, психологически и идейни мотивировки, — стои художественото поставяне и решаване на съответния морално-философски проблем. Евентуалното възражение, че Елин Пелин не поставя такива сложни задачи пред своите притчи, не е основателно: легендите от „Лозата“ нямат простата смислова и повествователна структура на традиционната притча — пряка илюстрация на морално предписание. Легендите не са просто притчи, а притчи-разкази, разклонени сюжетно, в които има и характери, и обстановка, и авторски разсъждения, и поведенчески или мирогледни позиции, често влизащи в стълкновение помежду си — сиреч атрибутите на едно относително разгърнато и реалистично по начало повествование, а оттам и неговите изисквания. Такова „доказване на тезата“ има своя убедителност, свои изисквания и критерии, свои средства и форми — свое жанрово майсторство, твърде различни от тези на лирическото живописване и внушение. За съжаление в „Лозата“ то не стига майсторството на пейзажните фрагменти. И тази вътрешна неравностойност на елементите, тази диспарантност на равнищата вътре в художествената структура на легендите е в много отношения решаваща за тях като идейно-художествени цялости, тъй като удря пряко по единството и споеността на творбите. Тя е резултат от срещата на много условия и фактори, но възхожда към един възлов въпрос: как се прави „философска проза“. Сиреч как се дава художествена плът на общи положения, как се анализира и обобщава, разполага и разрешава духовен проблем в даден тип повествование: въпрос не формално-жанров, а дълбоко същностен.

И, разбира се, не въпрос на жанрови рецепти: всеки автор по своему философствува художнически — намира онази повествователна структура, в която размишлява и убеждава най-добре. Анатол Франс може да превърне разказа или повестта си във философски диспут, в който да сблъска доктрини и изложи системи — и дори невинаги да доскучае. Чапек например (все по повод на една предполагаема, но не и показана близост между „Лозата“ и неговите „Апокрифи“[9]) дава думата на героите си още с първото изречение („Апокрифите“ му са почти изключително „пряка реч“), за да разгърне оне-

[9] Между другото тази близост не би могла да бъде влияние — Чапековата „Книга апокрифи“ излиза далеч след „Под манастирската лоза“.

зи блестящи монолози и диалози, дискусии и пледоарии, в които самохарактеризирането минава в самоизобличаване: моралните драпировки падат като зле съшити дрехи, но героите продължават да жестикулират, не забелязвайки, че са вече голи. Поразителна е у Чапек силата на речевата самохарактеристика — героите говорят, като че се саморентгенират: за читателя стават видими замаскираните душевни движения и дори погребаните в подсъзнанието импулси (както у жалкия и покъртителен евангелски Лазар, който, веднъж възкръснал, не иска да умира втори път...). Тя се мери само с дарбата му — зад индивидуалния психологически нюанс да разкрие историческия тип човек и, обратно, индивидуалните думи, жестове, постъпки да обобщи в поведенческа норма и мирогледна позиция. Това става чрез виртуозното и всеобщо травестиране — пародиране — демитологизиране, на което Чапек подхвърля Шекспир и евангелието, Библията и античността, De Bello Galico и хунското нашествие — той ги върти и „преобръща" като ръкавица, за да покаже опакото им, което е истината за тях, и не толкова тяхното опако, колкото опакото на съвременността.

Елин Пелин *така* не пише (в „Лозата" диалог няма, а в „Апокрифите" няма и помен от пейзаж) и за *това* не пише. Като художник с Чапек го сродява, и то най-общо, може би само хуморът. Чапек е очевидно друг тип талант, анализатор-психолог и мислител — с друго художническо можене (освен че е творец с друга духовна формация, звено от друга културна и творческа традиция). Художническият му поглед е обърнат не към случката, както при Елин Пелин, а към морално-психологическия казус, който се съдържа в нея. Творческият му патос се храни не от описването — преживяването на човешки прояви и съдби, а от изследването на границата между лъжа и истина в тях и оттам — на пътища и ориентири за съвременния свят. Това са два принципиално различни авторски подхода към своя материал. Стихията и силата на Чапек са в диспута — (само)анализ и (само)изобличение, и тяхната логика отмеря безпогрешно (в „Апокрифите" няма „педал") нюанса — и удара, болката — и смеха, презрението — и жалостта.

Елин Пелин не притежава тази художническа природа на анализатор-моралист. Той е разказвач-лирик, поет на непосредното възприемане-преживяване и прякото внушение. Затова липсващата спонтанност на случката основно го затруднява като художник: в легендите той остава едновременно и без мотора, и без регулатора на повествованието си. Към „естествената" мярка на „случката" Елин Пелин е чувствителен, както никой друг: в своите разкази той постига тази мярка с грациозна непринуденост. Но когато, подчинявайки случката на тезата, той я лиши от нейната суверенна спонтанност, с цялото доказване на тезата остава да се справя сам той със своето авторско повествование. И тук стрелката на качеството почва да се колебае, било когато трябва да посочи дълбочината на авторовата мисъл, било — логиката на анализа му или стройността и мярката на повествованието.

Показателен в това отношение е „Веселият монах". На Елин Пелин по начало му е трудно да разчлени една теза на становища и да ги анализира, да счепка и завърти носителите им във философски спор: елементарността на разговорите между Еникий и монасите, Еникий и Сатаната показва това (както се спомена, Еникий не издържа диспута с Дявола). Те са най-слабото звено в легендата, а би трябвало по сложност да бъдат нейният идеен възел, решаващото pro и contra в нея. Но могъщото pro и contra на Достоевски (пак споменаваме всуе името господне — по принуда, тъй като друг и вече са го намесили

в разговор за Елин Пелин) просто не му е дадено, без това да бъде било минус, било плюс за него. Еникий е неубедителен не само в богословската си аргументация, той е неубедителен и психологически, например със своите риторично-сантиментални, сякаш цитирани от „Черни рози", защити на цветята и песните или с патоса на църковните си изрази, неуместни и едните, и другите в устата на простодушен юноша, какъвто, общо взето, го рисува Елин Пелин.

Няма анализи и обосновки било психологически, било морално-философски и в „Пророк" и „Огледалото на свети Христофор", които също ги изискват по сюжет. Пророкът нито е мотивиран авторски, нито сам е в състояние да обоснове действията си. Проблемът за принудително добро, за границите на насилието в доброто е голям и сложен, а и достатъчно актуален, но насилникът е толкова „прост" и опростен, че опростява и проблема, а заедно със себе си догматикът опростява и Христа.

„Очистих се, защото направих добро на най-лошия" — заключава свети Христофор: един сложен извод, който иска сложна и тънка художествена защита. Но свети Христофор със своята елементарност (влечението към женския пол съвсем не го усложнява духовно) не може да понесе такава сложност. Дори „Изповед", която представлява своеобразен спор, изисква едно по-дълбоко и по-сложно опосредствуване на проблема. Аргументът на пастиря — „аз мъж ли съм" — въпреки усърдната подкрепа на звънчетата не убеждава: църквата знае този аргумент от 2000 години и отдавна му е изработила цяла система от контрааргументи не за да отрече факта — това е безсмислено, — а за да го парира, като го огради, и преработи биологическата констатация в морал. Животът на пастиря „под самò звездите", колкото и да му се „чуди" изповедникът, нищо не доказва: там няма кого да излъже, няма кого да убие, няма я сложността на човешките отношения, за да проличи кое е добро и кое лошо. Оголеният от всякакви социални връзки мъж трудно може да аргументира правото на своята мъжественост: „под самò звездите" всичко е лесно, там жените са ничии. Но мъжете и жените живеят на земята, а на земята важи не простото „*че*", а — сложното „*как*". Когато Елин Пелин иска да покаже как стават тези работи, когато героите му са мъже, той пише „Косачи" или „Край воденицата", или „Вятърната мелница", „Лепо", „Иглика". Но те, бидейки мъже и без звънчета, не са *само* мъже, а мъже, съществуващи в определена жизнена ситуация, в мрежата на определени взаимовръзки. Затова са и интересни — за такава мъжественост и женственост се прави морал и философия, водят се спорове и дуели, за нея се пишат драми и трагедии: пастирят е *извън* всичко това. Той е част от природната хармония, но, както животното е част от нея. За него проблемът е решен по най-лесния начин: като не съществува. Не е трудно да бъде човек праведник по този начин. От разказа, въпреки явния авторски натиск върху читателя, най-ярко се запомнят чудесният интериор на църквата, едно от най-хубавите платна, нарисувани от Елин Пелин, и грубичкият виц за местонахождението на звънчетата... Но дори при този интериор човек си спомня, че и в други, по-скромни Елин Пелинови църквици са се промъквали слънчеви лъчи през прашните стъкла, само че в „Изповед" иконостасът светва под тях „като усмивката на непознатия", а самият непознат се усмихва в този момент „благо като ангел" и говори неправдоподобно умилителни умалителни („мравчици", „пчелици", „сякакви гадинки шаренички такива"), вмятва и едно невероятно градско за Елин

Пелин (и източно българско, почти Йовковско) „пък тъй“: героят е леко пресладен под давлението на тезата.

Започвайки „Чорба от греховете на отец Никодим“, читателят с основание очаква нещо по-крупно, по„интересно“ като грях — след онази психологическа подготовка, която му се прави (тайнствеността около калугера, величествената му осанка, странните му привички, интригуващия увод на игумена). Хартийките обаче се оказват досущ незначителни, почти банални като мисъл, не само като „грях“, за да оправдаят великолепния афоризъм за човека— черно-бяло зърно. (Действително чер и бял може да бъде един Расколников, с наистина черен грях и наистина бяла душа.) А заради този афоризъм е написан разказът. Целият сценарий с белите рози, пейката, осамотението на рано почернилия се не си намира еквивалента: на блюдото се оказва дреболия. Мисълта и обосновката бледнеят пред блясъка на поантата и великолепието на обстановката и на отец Сисоевия портрет, който е сякаш част от нея. Поантата стърчи наистина високо, то тя е интуиция, находка, озарение, незащитено и епически — с разказ и мисъл, с адекватно действие, както го изисква жанрът. А когато съставките на един разказ са на различно ниво, куца все пак цялото.

Елин Пелиновите разкази сплават в единна сплав пейзажа и действието, лирическия и епическия елемент; в „Лозата“, която трябва да прибави още един елемент — мисълта, анализа и обобщението, философската аргументация, — не се получава желаната тройна сплав или поне не в желателната степен на неразложимост.

(В известен смисъл обратният пример дава „Една обиколка на свети Георги“ — на споеност, но на друга основа. Защото „Обиколката на свети Георги“ има, струва ни се, по начало лирическа структура. В нея в същност няма разказ — има какво се вижда на полето: едно ликуваща природа—трептяща мозайка от цветя, лъчи, птици и пеперуди, с една човешка двойка в средата и един пътуващ пламък на хоризонта — и трите жеста, трите повели на светеца, повтарящи се една след друга в тройна градация на един и същи мотив като рефрен на песен и завършващи със заключителния жест-поанта — постилането на мантията. „Обиколката“ напомня народна песен и се доближава плътно до стихотворение в проза. Това не е разказ за случки или проблеми, макар и лиризиран; а прослава на „огнената сила на живота“, в която лирическата стихия е разтворила в себе си епическия елемент.)

Колко все пак неравноценен елемент е мисълта, разсъжденията редом с чувството и живописването у Елин Пелин, показват разкази като „Жената със златния косъм“, където авторът, намесвайки се с размишленията си, нанася явна пакост на творбата. Бели къщички, окъпани в тишина и слънце, преснота на пукаща се пролет, когато соковете се изкачват като „новоземна сила“ в трендафили и хора, минаваща жена, която уплита погледите на мъжете и ги влачи като юзди до завоя на уличката; и вътре в това вълшебство — дълбокомислени сентенции за истината, която правела живота спокоен, но пък хубавата лъжа го правела приятен, или за фантазията на Блажения, с която той бодял истината и от нея течели капки кръв, „които го възбуждаха към прекрасната, измамна и сладка лъжа“... Толкова е несъизмерима тази „албумна философия“ с поезията на слънчевото градче, жилавите пръчки на дряна и златния косъм на жената, че в сравнение с тяхната истина тя звучи като неистина. Сякаш те казват едно, авторът — друго. Виденото и усетеното от Елин Пелин е на едно равнище, размишленията му по този повод— на друго.

Да не бъдем криво разбрани: съвсем не искаме от Елин Пелин да анализира като Достоевски или да философствува като Ман (искат го онези, които го сравняват с тях). Но разказите му такива анализи нямат, никому и не идва на ум да ги търси в тях, а пък са по-сложни и по-дълбоки по смислово-емоционална структура, като човешко съдържание, като внушение и излъчване. При това — неуязвими в целостта си, безусловни в своята неръкотворна излятост. Те „дишат" дълбоко, *затова* и „мислят" дълбоко, докато богато украсените легенди не надхвърлят, като мислене, кръгозора и мащабите на един средно либерален манталитет.

И странно е, когато ги третираме като *философски* откровения.[10] В нашата литература Елин Пелин стои в реда на първенците и откривателите и никаква нужда няма да надуваме онова, което заема едно естествено второ място сред постиженията му на първенец и откривател. Няма на света класик с абсолютно равни постижения — от това не следва, че вторите или третите им творби не струват. Че Толстой има „Война и мир" не означава , че „Възкресение" трябва да остане без читатели, или „Юноша" при наличието на „Братя Карамазови". Ако щете — само заради жестовете на отец Сисой заслужава да се чете „Под манастирската лоза", и то с огромна полза.

VII

Творчеството на един писател е особено „място", където се сливат (покрай всичко друго) органичността на авторовото художническо мислене— виждане на света с обективната значимост на онова, което той съзира в него — като тема, проблем, решение. И когато се улучи точката на тяхното „златно сечение", говорим не само за качество и органичност на творбата — тя получава и жизнен заряд, който я препраща напред във времето, за да живее естетически и след като конкретната ѝ проблематика е престанала да бъде актуална. Защото, веднъж постигната на определена основа, „спойката" е толкова дълбока и хармонията толкова устойчива, че позволяват да се актуализират нови страни, нови „значения" да се роят от старите — да се препрочита творбата по новому, без да се разпада тя като художествено цяло. Отдавна я няма например социалната бразда на Елин Пелиновото село, съдбата на хората му е друга и тя носи нови проблеми. Но „браздата" си е свършила работата: давайки му темите, тя е дала — *тогава*, когато е била проблемът на времето и през нея е виждал света Елин Пелин, — дала е и перспективата, „оптиката" на разказа, забила е жалоните и издигнала носещите конструкции — организирала му е художественото равновесие. И вече чрез него, често невидима или неинтересна за съвременното око, така да се каже участвува във възприемането на разказа. Днес то е по-друго, отколкото преди 60 години, и сигурно ще бъде още по-различно за онези, които ще го четат след

[10] Както странно звучат например и окачествяванията на някогашния Елин Пелинов очерк „Флорентийска вечер" като дълбоко вникване в духа на „разгулния Ренесанс" и „кървавото средновековие", изтънко познаване и безпощадно изобличение на разврата на католишкото духовенство и пр. и пр. . . Елин Пелин е пратил кореспонденция до вестник, съставена от полагащите се общи места за Италия, съответно колоритно обагрени, и — както винаги неподкупен съдия на себе си — нито веднъж не я е включил в съчиненията си.

нас. Но „сградата“ се държи и успешно носи разночетенията — тя е циментирана и със значимостта на вярно намерените някога проблем и тема на епохата.

Не е безинтересно да се погледне и от тази страна „Под манастирската лоза.“ Още повече, че безспорният тласък отвън, от новите литературни и духовни повеи на времето[11] също поставя въпроса за значимостта на темата и проблематиката на сборника.

Би могло да се каже, че в „Под манастирската лоза“ Елин Пелин прави опит за едно жанрово-тематично пренасочване: от лирическия разказ — към лирическото иносказание и моралната дидактика; от социално-психологическата проблематика — към нравствено-духовната; от задачата да се покаже какво става на село — към задачата да се прослави и защити жизнената пълнота на човека изобщо, да се дискредитират догмата и аскетизмът (под църковно-християнската им форма) в моралния кодекс на хората. Струва ни се обаче, че с това пренасочване Елин Пелин си е направил и едва двойна автодиверсия: от една страна — към жанр и сфера, които са му творчески почужди и с основание го затрудняват (за което вече се говори достатъчно). А от друга — към тематика, проблеми, задачи, които все пак не са в бързея на нашето общественоисторическо движение, а и на духовния живот на времето и с това го затрудняват още веднъж. Грубо казано — не са аскетизмът и догмата главната болка на времето и на неговото изкуство (и особено на село) и не борбата именно с тях е представлявала *магистралата* на нашето духовно развитие.

За талант като Елин Пелиновия, който трябва да види и усети как стават нещата, за да ги превърне в шедьоври, аскетизмът и нравственият догматизъм биха могли — теоретически — да станат голямата тема на творчеството му, *ако* наистина биха били съдбовно обществено зло у нас, факт и знамение на времето, подобно на съдбата на нашето село от края на века. Тогава те биха дали на Елин Пелин *зримата* идейна и историческа перспектива, в която да впише съответните им житейски „случки“. Когато зад Елин Пелин застане живата, осезаема закономерност на времето му, всичко — от факта до проблема — му помага да реши задачата си.

А ето че в „Под манастирската лоза“ зад него не стои дори традиция — *философска* и *литературна* — на която той да се опре. Голямата наша *философско-богословска* традиция на духовни търсения и ереси, на трактати, диспути и анатеми много отдавна е била *прекъсната* (колкото и да поетизираме около богомилските си корени и същини, сякаш те са нещо като формата на черепа или разреза на окото, та ги получаваме с раждането си). Предстои й не *продължаване* — нереален скок през пет века, — а в същност *създаване* на нова основа и на съвършено нов кръг на нашата културноисторическа спирала. Необходимото изучаване, оценка, осмисляне или вдъхновяване от тази традиция — и в *този* смисъл връщане към нея — е нещо съвсем друго и то се извършва под натиска на съвременността, на нейните духовни нужди и задачи.

Реалната и органична за Елин Пелин опора в случая са били разказите на неговия „вуйчо поп“, житията, църковно-манастирската и фолклорна анекдотика. Те биха могли да дадат — и са дали — творби като „Све-

[11] П. Росен. „Спомени и размисли“. С., 1963. Петко Росен в спомените си твърде убедително, макар може би с някои неточности, говори колко чувствителен е бил „Пелинко“ към новите вълни в западната и руската литература и колко искрено е искал да се пригоди творчески към тях.

тите застъпници", отчасти „Свети Спиридон", усещат се в обстановката и атмосферата, в сюжетните детайли и най-вече в хумора и ироничните закачки — там, където ги има в сборника. От тази традиция — ако беше следвал само нея — биха излезли своеобразни елинпелиновски „фаблио" от висока класа. Но постепенно Елин Пелин намесва философия и дидактика, представя духовни и нравствени драми, дава решения на проблеми. И тук пак остава без традиция, вече литературна, на която да се опре: наследството в прозата е все пак по линията на обществените борби и проблеми — национални, граждански, социални. Десетилетия и след Елин Пелин нашата проза ще се развива по начало в руслото на социално-битовата и социално-психологическа проблематика. Само лириката след Пенчо Славейков можа успешно да се пренасочи (под формата на индивидуализма и символизма) към специфично-духовната сфера, и то не в абстрактно-философска или мистико-философска трактовка, а като нравствено-психологически проблеми на индивида, като душевни и духовни драми, в които гражданската струя все пак продължава да бие някъде вътре във водовъртежите на тези драми. В прозата обаче същото това движение дава по-скоро стилизация — една декоративно-екзотична литература, която си остана екзотична и езотерична (Н. Райнов например). Нашата „традиционна" проза едва в последно време — след късния дебют и самобитно дело на Йовков и след пълното си епическо разгръщане в романа— почна да се насища с нравствено-философска проблематика, за да даде с „Антихрист" и философски роман, при това и той в наша традиция на поставяне и решаване на проблема за човека. Съмнително е дали дори един гений на философските прозрения би могъл самичък да свърши делото, което цяла литература десетилетия наред трудно и неравномерно изгражда.

Докато зад „Кладенецът на света Клара", чийто български еквивалент така или иначе се смята „Под манастирската лоза", стои цялата философско-богословска традиция на учения и ереси в Европа и Франция и цялата литературна традиция, свързана с нея: богохулници и мъченици, хугеноти и янсенисти, францисканци и йезуити, Вартоломееви нощи и празненства на „Върховното същество", терорът и инквизицията, Рабле и Волтер, Абелар и Паскал — духовният опит на Франция, *непрекъсван* от десет века насам. Борбата с аскетизма и догматизма реално е една от духовните магистрали на Запада, в известен смисъл неизвървяна и до днес. При това литературна и философска традиция най-тясно се преплитат, както е известно, с политика и гражданственост, с режими и партии, революции и реставрации. Неслучайно атеистът и хуманистът, скептикът и епикуреецът А. Франс става драйфузар, а отива и по-далеч. Да не говорим за традицията на самия жанр — за ренесансовата новела и философския разказ на XVIII в., на който солидно се е опрял Франс, или за подходящата насоченост на таланта и мисленето му. Всички предпоставки са налице, затова и „Кладенецът" е излязъл по същество органичен въпреки привидното разностилие и нехайно-кокетната пъстрота на похвати и модели.

Не е у нас национална разпра и *философският* спор с аскетизма, респ. *богословският* дележ на плътска и духовна любов (доминиращата тема в „Лозата": от 10 творби 6 са посветени на „огнената сила на живота"). (Любовната лирика на един Кирил Христов е лишена тъкмо от проблемност и конфликтност, бездуховна е във всички смисъли на думата.) В нашата традиция любовните запрети са свързани много по-слабо със запретите на църквата и религиозната мистика, отколкото с тези на патриархалния морал и дребно-

собственическия манталитет. Не в името на бога срещу сатаната и на духа срещу плътта убива Султана, а в името на битовия ред и морал, на охраната на дома и семейната чест, на непоклатимите прародителски устои: свирепата баба действува по-скоро като държавник, отколкото като верующ. . . У самия Елин Пелин: не в името на бога и не заради греха, а в името на това, че е „прочут и богат", поп Лука откъсва дъщеря си от ратая („Любов"). „Грехът" у нас е бил първо социално-битова, а после мистико-религиозна категория. Затова и Елин Пелин е трябвало да понадуе патетиката на „греха" в „Под манастирската лоза", което е повлякло и едно допълнително „педалиране".

Точността обаче изисква да отбележим, че дори в „Под манастирската лоза" Елин Пелин остава по същество чужд на третирането на човешката природа като *мистично предопределена* стихия, на разбирането за човека като фатално *обречен* на раздвоение между добро и зло. Елегичните удивления пред загатките на човешката душа и въздишките пред капризите на съдбата в Елин Пелиновите стихотворения в проза например не са достатъчни, за да обосноват философия от такъв тип: като мисъл те не надхвърлят, общо взето, една обичайна за времето си литературно-лирическа реакция, твърде разпространена, почти щампа през първите едно-две десетилетия на века. (Списанията от онова време са пълни с импресии, стихотворения в проза, размишления, сентенции и пр. в този дух, удавени в потоци сълзи и въздишки, както малко преди това са пълни с прочувствени разкази и очерци за селското тегло и фолклорно-костюмирани идилии край кладенци и по седенки.) Единствено в „Нечиста сила" личи явен умисъл да се третира полът като загадъчна стихия, фатално властвуваща над човека. (Следа от подобна трактовка има и в Еньовата страст към земята в „Земя".) И, каквото и да се говори, не е случайно, че при такава постановка, едновременно упростяваща и митологизираща пола, тъкмо Елин Пелин не е могъл да изведе романа докрай и на равнище, което да задоволи самия него.

Човекът у Елин Пелин не е *фатално* греховен, а *сложен*: душата му е с много дипли, страни, възможности, душевният му живот — с много преливи и те дават съответно сложни и непредвидими резултати като поведение и състояние — той също е „отворена", а не предопределена, сиреч „затворена" система. Тази сложност Елин Пелин не формулира в разказите си — тя е в сложността на лирическото им звучене, от една страна, в иронията им многозначителност, в непрекъснатото превъртане на призмата на смеха — от друга, във все новите ракурси, в които движещата се случка показва героя. Конкретно в „Под манастирската лоза" патосът на Елин Пелиновия антидогматизъм и антиаскетизъм е не във фаталността на човешката природа („каквото и да прави — грешна е"), а в *снизхождението* към човека, в разбирането на неговата човешка слабост: човек е и добър, и лош не защото е предопределен да бъде непременно и двете, а защото го блъскат сили, на които невинаги може да противостои: Спиридон, Никодим, Пророкът, Песоглавецът и пр. се люшкат между „не зная" и „не мога". Не от преклонение пред фаталното зло на човешката природа, а от мъдрост — от разбиране, от обич и нежно снизхождение към човека — отец Сисой му позволява да бъде и бял, и чер и *да не погива от това като човек*. А каквото каже отец Сисой, то е меродавно и за автора му.

Да се говори за трагичната предопределеност на злото и страданието у Елин Пелин — каквато склонност се проявява напоследък — значи, пресилвайки нещата, да се придърпва Елин Пелин към друг тип писане, по-

близко до някои съвременни тенденции, към друго, нехарактерно за него виждане на човешкия трагизъм. Тази склонност по-скоро отразява някои настроения, свързани с решителното и много важно насочване на нашата проза към „вечните проблеми", към вътрешните закономерности на човешката природа, към една нова конфликтност, отколкото *реално наличното* у Елин Пелин. Нещо в този дух би могло да се потърси по-скоро у Йовков, но не и у него. При целия си лиризъм Елин Пелин си остава „рационалист" в *художническото* си мислене.

Тезисността прави героите от „Под манастирската лоза" схематични в сравнение с героите от разказите. Но дори те *менят* себе си, минават от „черно" към „бяло" и обратно: „фаталността" на човешката им природа не ги парализира, те също избират — творят себе си, макар и с божия помощ, построени са не върху неизменността, а върху менливостта на човешката природа. Самият Елин Пелинов Дявол — той също не е неизменното зло начало, неподвижната черна половина на битието дори в „Лозата", а — вселенският антиконформист, вездесъщият присмехулко, необходимият провокатор, за да *върви* светът, сиреч да се *мени* и живее. И ако трябва непременно да се правят големите паралели — такъв Дявол не е в мистико-дуалистичната, а в диалектико-хуманистичната философска традиция. Той е много повече Мефисто, отколкото Сатанаил. Между другото сам Елин Пелин, и то в „Лозата", му определя ролята — да прави доброто трудно, за да не се смесва то със злото. По начало патосът на Елин Пелиновия антиаскетизъм и антидогматизъм е рационално-хуманистичен, напълно в логиката на Елин Пелиновата духовна и културна формация и на общото му хуманно-реалистично светоусещане в традицията на XIX в. А от досадното наследство на XIX в. — даскалския позитивизъм — го пази неговият лукаво-доброжелателен скепсис и неизкоренимата му способност да вижда нещата от двата им края. Може да се каже, че колкото пъти се е насилил да ги види само от единия край — обикновено за угода на тезата, — толкова пъти е сбъркал, изменяйки на себе си.

„Под манастирската лоза" обаче говори не само за жанрово-тематично пренасочване. На два пъти прозвучават нови, непознати на разказите мотиви, които говорят и за известни промени в Елин Пелиновото светоотношение, за мирогледни пренасочвания.

Изненадва например колективното pro domo sua, житейското верую, което „мъдрите и силни" старци излагат като самозащита пред развилнелия се Пророк: „. . . живеем така, както са живели хората *от веки веков*. Трудим се, развъждаме челяд и се грижим за нея. Не можем да бъдем много добри, защото бог е направил човека така, че да обича себе си повече от другите. Не можем да бъдем и много зли, защото се боим един от друг. Живеем като червеите в дървото, всеки гризе и си прави път според силите си. . . " подкрепени с думите на автора: „Животът си течеше такъв, *какъвто е бил винаги*. И *лошите*, и *добрите* живееха така, както можеха, а не така, както искаха. *Всеки* търсеше щастие и *всеки* го разбираше по своему. Злото и доброто се преливаха и месеха в една приятна *измама*, която поддържаше живота и крепеше надеждите."

Какво е това, ако не едно коригиране на перспективата, в която Елин Пелин гледа света? — Вярно, у него хората винаги са били „добри" и „лоши" и „добрите" винаги са могли да станат „лоши": едните, защото вършат социално зло по закона, действуващ отвъд социалната граница; други, защото деградират нравствено, пак в последна сметка по силата на същия закон. Но

в „Лозата“ границата е вдигната: човешкият свят е един — и единен — в общата си духовна убогост и принципиална неподвижност („от веки веков“ животът е същият). Няма го напрежението от двете страни на браздата, но няма я и динамиката на отпора, жизнеността на противопоставянето. В разказите има отчаяние, но има и надежда: тя се ражда не от „приятната измама“, а от спонтанното реагиране на хората срещу натиска на света. Само доброволно приемане на злото и съгласие със собственото нищожество няма в тях. А тъкво това съгласие със собствената убогост е основа на житейското верую на хората от „града събота вечер“. Те дори не са победени, защото не са се противопоставяли — те просто се нагаждат „мъдро“ към даденото. Липо и баща му („Престъпление“) са и победени, и безсилни, но „серкмето“ на живота си не приемат: единият — с безсилното си отмъщение, другият — със съзнанието, че са хванати именно в „серкме“, в жестоката примка на по-силните. А „мъдрите старци“ приемат своето „серкме“ и всички са равни в това приемане — и тези, които са вътре в него, и тези отвън. „Всеки живее както може“: във верую на старците виновни няма, отговорност няма, но и правда няма. Логично, всеки живее сам, в пълна социална изолация — оправя се, както може, прогризвайки си коридорчето си в общия гнил дънер. „Всеки разбира щастието по своему“ — всеки идеал е оправдан и всеки червей си има свой частен идеал. . . Най-после хората живеят не само изолирано един от друг, те живеят и в страх един от друг — страхът регулира отношенията им, той ги пази от ексцесите на злото, но и на доброто. . . Всички са по малко хищници и по малко жертви и всички са еднакво жалки като човеци. Единственият, който иска да измени техния свят, е дивак-догматик, „вдъхновен от *жестоката* — друго определение Елин Пелин не й е сложил — идея за доброто“, а късането на серкмето е, явно, жестока утопия на недалновидни мозъци.

Наистина „Под манастирската лоза“ е и тъжна книга за човешката жизнерадост — поне в 1934 г.

Невярно е да се каже — както може би все още би се изсилил някой — че Елин Пелин е „изменил“ на социалните си идеали. Елин Пелин особени идеи и особено *определени* идеи — как да се оправи светът, няма. Но той си има в разказите една твърде определена човешка и социална перспектива, която му организира света и която предполага виновни и невинни, добро и лошо, право и отговорност, активна реакция и активна самозащита. И то перспектива по начало отворена във времето и поради това — оптимистична. За първи път в „Под манастирската лоза“ той затваря така драстично вратата.

Дълъг път е минал Елин Пелин от „непомиримите“ момци и жизнелюбивите сиромаси от началото на века до „мъдрите старци“ от 1934 г. Това бавно завъртане на зрителната призма съвпада с бавното и безвъзвратно „погрозняване“ на Елин Пелиновото село в неговите очи. Физическото и духовното деградиране на това село, мизерията му, мръсотата, дивотията неотстъпно стоят пред погледа му и го мъчат. Този свят вече не може да бъде духовно средоточие на творчеството му, извор, който да го храни и вдъхновява. За Елин Пелин той е изчерпан естетически, тъй като в самия него той не вижда път и посока. И той логично „бяга“ в легендата и утопията, но грозотата на света го настига и там.

Това затваряне на перспективата обяснява в същност защо в „Занемелите камбани“ социалната критика се е превърнала в социално съчувствие. „Пло-

дородна котловина“ или червясал дънер — този свят живее от векове и за векове по кодекс, който не предвижда промяна — той е обречен да си търси решенията вътре в собствените рамки. Това внася спокойствие — спокойно е в „котловината“, спокойно е в „града събота вечер“, но кой знае защо този покой жизненост не дава, а не звучи и весело.

Това ново виждане на света — единен и неподвижен — прави естествена, макар и парадоксална на пръв поглед връзката между „Под манастирската лоза“ и „Аз, ти ,той“ (вежду другото последните четири легенди от „Лозата“ се пишат едновременно с фейлетоните на „Аз, ти, той“ — 1934 г.). Светът на „Аз, ти, той“ — това е същият гнил дънер от „Пророк“, в който пълзят хора-червеи и усърдно гризат всеки своето коридорче. Мярката на този свят е дадена от мъдрите старци в „Пророк“ — мярката на нито много добрите, нито много лошите — на средните, на онези, които се гнездят между гънките и възлите на „серкмето“, боричкайки се помежду си между две затягания на вървите му. Казва се, че Елин Пелиновият сарказъм от „Аз,ти, той“ не оставял камък върху камък — но от зидарията, не от основите на сградата. Всичко казано там е вярно, но не е всичко, и е вярно, но е вярно на дребно. Това са „епидермални“ убождания, критика на парче, която неизбежно тегли към анекдота. В неусетно смалилия се, затворен свят, в който Елин Пелин се вижда (вече) осъден да живее, ехидният смях от „Аз, ти, той“ не получава онзи резонанс, който получава далеч по-добродушният смях от неговите разкази.

Само на един така виден свят може да предложи своята рецепта веселият монах Еникий: с песни и хора, с красота, добро настроение и добри чувства един към друг хората да изменят жалкия си и тежък живот, да го направят радостен, достоен, заможен. Тази рецепта за нравствена и социална обнова е второто идейно-мирогледно пренасочване в „Лозата“, също уникално в творчеството на Елин Пелин и може би още по-изненадващо от „веруюто“ на старците от „Пророк“. Доброто настроение ражда надежда, надеждата — бодрост и вяра в собствените сили, а те — сговор, трудолюбие, плодородие, уредени села — и дори водопровод накрая. . . Едва ли сам Елин Пелин е вярвал в ефикасността на тази рецепта — твърде саркастичен и горчивотрезв е контекстът на неговите селски и градски очерци и фейлетони от 30-те години, за да се допусне това. Дори неволно изниква една кощунствена асоциация с „Кинозвездата на Рапонково“ от „Аз, ти, той“: зер и тук, и там все нравствен фактор — макар с твърде различна степен на духовност — възражда съответните села, и мисията на Еникий горе-долу се успоредява с ролята на сексапилната Звезда от Кюстендилско. Разликата е, че Елин Пелин се смее над възраждането на Рапонково, а гледа сериозно на мисията на Еникий — веднъж пише фейлетон, втори път — възвишена утопия. Наличността на тези две полюсни „решения“ обаче говори, че скептикът едва ли е станал верующ. А спомняме си и други подигравки с ефикасността на нравствения фактор — историята на читалище „Просвета и култура“ например или тази на обновената селска хигиена от „Лице с лице пред действителността“.

По-скоро във „Веселия монах“ Елин Пелин е дал прощален израз на своя незабравен копнеж да заживеят хората като човеци, да изгазят из материалната и духовната мизерия, из физическата си и нравствена грозота. Много го е мъчила, изглежда, тъкмо тази грозота и убогост на най-милото му — на неговото село, за което той не е виждал ни път, нито посока, та си е позволил и една утопия като компенсация. А вероятно е изиграло роля и естественото

желание да завърши и без това проточилия се и вече разноглас цикъл с един по-оптимистичен акорд — тъкмо защото оптимизмът му вече е изчерпал последните си запаси. Спомените на Елин Пелиновите близки, неговата кореспонденция, житейските му обстоятелства говорят за едно подтискащо го ежедневие с нелекия бит на българския интелектуалец, за схлупени лични и граждански хоризонти, плюс — вероятно — и непрестанната тревога още от младини (П. Росен) — а не се ли е вече изписал, може ли още да създава шедьоври. Но, както и да си обясняваме спасителния изход, който предлага „Веселият монах", едно е безсъмнено: 20—30 години по-рано този изход е невъзможен. Той просто е немислим в контекста например на разказите и съвсем не поради фантастичния си характер. От край време Елин Пелин мечтае, но за бляновете си той е отделил нарочен терен — стихотворенията в проза и импресиите. В разказите мечтата и утопията или са прикрепени към определен герой като негова характеристика („Мечтатели", „Косачи"); или влизат в тях, но в иронично преобърнат, травестиран вид, двусмислено смеещи се и над реалния свят, и над предлагания фантастичен изход от него — „На оня свят", „Душата на учителя". В тях утопията на справедливия свят е дадена несериозно, но убеждава. А във „Веселия монах" тя е взета на сериозно — или Елин Пелин си дава вид, че я взема на сериозно — но не убеждава. Само загатва за дългия и невесел път, който волю-неволю е извел автора до нея.

Има в „Под манастирската лоза" една езикова подробност, един микромотив, маркиран дискретно, но възникващ постоянно на страниците на сборника: *тишината* и *покоя*. *Тиха* е уличката на свети Спиридон, *тихо* и *спокойно* е край реката, където се уединява той, *тишина* и блажен *покой* владеят в манастира на отец Сисой, продължителна *тишина* настава в църквата от „Изповед", *мир,* и *покой* осеняват котловината на „Занемелите камбани", *тиха* и *спокойна* рекичка тече край гроба на Еникий, *успокоен* почива отец Никодим под своята дюля, *помирена* и *тиха* е Смарайда и *съвсем тихо* е около нейния дом, в *тишина* и слънце се къпе градчето — то е дори *оглушало от тишина* (Само в „Една обиколка на свети Георги" няма тишина, там, напротив — в 1921 г. — царува една вездесъща *„шумяща* любов": една удивителна дори за Елин Пелин метафора по своята оригиналност и сила). Този двоен мотив също не е нов у Елин Пелин, толкова чувствителен към състоянията на света. Но в контекста на „Лозата" той звучи по-иначе — като *копнеж* по тишина, като *мечта* за покой, *носталгия* по нещо желано и далечно, може би останало в миналото, може би очаквано от бъдещето. Такава сила на внушението излъчват тишината и покоя у Смарайдини, че на читателя се приисква — като мухите — да заспи и той там, дето стъпи. . . Човек неволно си казва, че за да бъдат тишината и покоят така неизменно белязани със знака плюс, така *привлекателни* за някого, той трябва наистина да е уморен вече. Уморил се е немирникът — да се закача и да се подиграва, да рита срещу ръжен. Уморил се е вече от грозотата на човешкия свят и най-вече от това, че е престанал да вижда логика и посока в него — уморил се е от това „на никъде", което затваря хоризонта и похлупва човека с безперспективността си. Мотивът в случая може да не е „ключов". Безспорно е също така, че тишината и покоя са и сюжетно свързани с манастирския свят. Но, струва ни се, една струя от тяхното лирико-емоционално звучене се отделя от сюжета и отива към автора, към неговото усещане за нещата и перипетиите на неговия творчески път.

Да се каже, че Елин Пелин е заплатил за това, че не се е променил заедно с времето, би било наивно опростителство: един писател не е ветропоказател, за да следва с неговата лекота всяка смяна на историческия вятър. Писателят си идва с времето и ако успее, намира в него своята опорна точка и съответната перспектива, за да реши задачата, която то му поставя — и може да не мине към нова. Елин Пелин е етап в нашия разказ, може би и в повестта. Но променящото се — историческо и литературно — време все пак е успяло да разклати намерената опора и да разпука постигнатата веднъж органика — в тази пукнатина е покарала „Лозата".

Растящият интерес към „вечните въпроси" в одежда на красиво стилизирано иносказание (притчи, приказки, сказания и легенди се пишат повсеместно откъм края на века — от Уайлд до Горки, от целия т. нар. модернизъм и символизма на Европа и Русия) отваря пред Елин Пелин ново русло, в което охотно се втурва лирическата му стихия — а тя, като вода под налягане, постоянно търси да пробие у него, като носи на вълните на присъщата му присмехулна жизнерадост приказките на „вуйчо поп" евангелско-библейски реминисценции, фолклорни мотиви. Но желанието да пише по новому не намира пълно покритие, органична реализация в посоката и параметрите на неговия вече разгърнал се разказвачески талант. А междувременно Елин Пелиновото село преваля зад хребета на годините заедно с перспективата, която му е организирала картината на света: „веригата на времето се е разнизала" и все не може да се нанижe на новата ос с прежната си сцепленост. Затова „Под манастирската лоза" — на фона на принципиалната споеност на разказите — остава като че ли на стадия на една вътрешна разколебаност. Колебаят се „гледни точки" и позиции — между пародия и поучение, прослава и резигнация, снизхождение и утопия, жизнерадо буйство и смирено прекланяне пред статуквото, ирония и упование. Разколебани са структурните опори — идейни, тематични, жанрови, а мисълта не може да замести събитието като организиращ и регулиращ фактор. На тези разколебаност отговаря качествената разколебаност на системата, в която са изградени легендите, художествената неравностойност на съставките, диспаратността на равнищата им.

Между другото „Под манастирската лоза" би могла да даде материал и аргументи за някои хипотези относно стила. Да покаже например как разколебаното художествено единство корелира с разколебаното стилово единство — да демонстрира нагледно корелацията стил—художественост. Същевременно, че стилът не се покрива с характерно-физиономичното у един автор: определен набор от похвати, достатъчен, за да разпознаем почерка на един автор, може да е налице, а стилът да е загубен или разклатен — стилът е *постигнато* единство, качествена категория, не количествено-стилистическа. Най-после — че „Под манастирската лоза" демонстрира „историчността" на стила, неговата динамика във времето: той може да се постига и губи, да се укрепва или разклаща в рамките на една стилистическа система и перипетиите на един творчески път.

VIII

Говорим за вътрешната разколебаност на „Под манастирската лоза". Има една сфера обаче, в която сборникът надраства собственото си равнище и решително се присъединява към най-високите постижения на Елин Пелиновата

проза: това е лирико-живописният пласт на легендите и разказите от „Лозата“. Ако погледнем на Елин Пелиновото творчество като на едно цяло, структурирано не по творби и жанрове, а, така да се каже, по образни пластове, по словесно-тематични масиви, в които всяка творба отслоява съответно своя, на връхния ред на Елин Пелиновото лирико-живописно майсторство ще намерим и „Лозата“. И ако се запитаме, чрез какво в същност живее най-интензивно и още повече — чрез какво ще продължава да живее тя в бъдеще, струва ни се, че отговорът общо взето, би бил същият.

Не че ние четем или ще четем „Под манастирската лоза“ по откъси, разпределени и класирани като в анатомичен атлас. Но тук, в тази зелена лъчезарност, която се разкрива почти зад всяка творба от „Лозата“, е събрана цялата сила на внушението, на въздействието и смисъла на сборника. Тук е блясъкът на неговата жизнерадост и мъдростта на жизнеутвърждаването му — не в тезите, които не са нещо изключително като мисъл, или в иносказанието, което невинаги се отличава с особена убедителност, или в героите, повечето от които бледнеят пред други Елин Пелинови герои. Мисълта за живота може да е ограничена, но животът играе и трепти в хубостта на света, в който действуват тези герои, с цялата си нагледна убедителност. Природата в „Лозата“ — абсолютното жизнеутвърждение — най-добре защищава жизнената пълнота на човека. В нея е „душата“ на сборника — вълнението на Елин Пелин пред света и човека и копнежът му по тяхната хармония. С тях „Лозата“ влиза в лирическата сърцевина на Елин Пелиновата проза — преживения свят, даден в образа на самия свят.

Елин Пелин ще остане в нашата литература не с разработката на един или друг „вечен проблем“: с това ще останат други — нашата литература е на друг етап, учи се на това от други учители и решава тези проблеми на друга основа и с други средства. Но у Елин Пелин ще остане — може би завинаги — палмата на неподражаемото *лиризиране-очовечаване,* вдъхване душа на всичко, до което се докосне, превръщането на света, в който живее човекът, в негов образ и глас. Лирическото одухотворяване на света и по този начин сливането на човека с него, трептенето им в унисон в една обща хармония има в лицето на Елин Пелин своя ненадминат връх. Неговата природа не е нямо-загадъчна като Йовковата, не е могъщото, необятно и дори страшно лоно в своята предвечна сила като Емилиян Станевата. Елин Пелиновата природа е *до* човека, в мащаба на човека: тя е *неговото* място, в което той живее и което живее заедно с него. Когато е есенно тъжна, тя по човешки тъжи, човешки страда и умира зиме и възкръсва напролет. Затова нейното жизнеутвърждение не е космически мащабно — и космически хладно, — а човешки топло, по човешка мярка дружелюбно. Към *това* жизнеутвърждение ще се връща читателят на „Лозата“, за да се потопи в него, да му даде то ведрина, свежест, хармония — за да усети *сладостта на битието.*

По неумолимите закони на времето бавно се деактуализират теми и проблеми, избледняват образи, уедряват се и се размесват очертанията в една литература. Към разказите на Елин Пелин ще се връщаме все повече заради тяхното *човешко* съдържание — а то е пак *„неразложимо“*, то пак звучи в сложна и тънка полифония с гласовете на хора и природа. Към „Манастирската лоза“ ще се връщаме, за да усетим именно сладостта на битието „като такова“ — сбрана и сгъстено излъчена в сиянието на пейзажа. Едва ли някой друг с такава нежна и първична сила е предал тази сладост, както Елин Пелин в „Под манастирската лоза“.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София. 1978

ЕЛИН ПЕЛИН И УКРАИНСКАТА КРАТКА ПРОЗА ОТ КРАЯ НА XIX И НАЧАЛОТО НА XX В.

ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВО-СТИЛОВАТА ТИПОЛОГИЯ

МАРК ГОЛБЕРГ

Задачата да се разгледа творчеството на Елин Пелин в широк междуславянски контекст вече е привличала вниманието на изследвачите. Така в 1971 г. Г. Д. Вервес отбелязва близостта между Елин Пелин и В. Стефаник, които — според изследователя — сближава „емоционалната конденсация и одухотворяването на заобикалящия свят“[1]. Същите мисли ученият развива и в монографията „В интернационални литературни връзки“[2]. Г. Д. Вервес пише и за родството на Елин Пелин с други славянски писатели, за които „селският проблем изпъква като личен, кръвен и свой“[3].

Става дума за това, че в славянските литератури от края на XIX и началото на XX в. се появяват писатели, които „хуманизмът отгоре“ не задоволява и които търсят нови пътища, нови начини за изобразяване на народния живот. Едва ли е случайно обстоятелството, че почти всички писатели, споменати от Г. Д. Вервес, се проявяват най-вече в жанра на новелата. Тук се открива възможност да се изследва поставеният проблем не само в плана на идейно-тематичната общност, но и в плана на жанрово-стиловата типология. Такова изследване предполага пълно отчитане на спецификата както на литературата като цяло, така и на отделните нейни страни; то предполага и разбиране на това, че типологическото единство представя не статична, а динамична общност.[4] Като включваме произведението в определен типологически ред, като го разглеждаме като част от определено единство, ние

---

[1] Г. Д. Вервес. Василь Стефаник у контексті слов'янських літератур кінця XIX — початку XX століття.— Сб. Співець знедоленого селянства. Відзначення сторіччя з дня народження Василя Стефаника. Київ, 1974, с. 119.

[2] Г. Д. Вервес. В інтернаціональних літературних з'вязках. Київ, 1976, с. 70—71.

[3] Г. Д. Вервес. Василь Стефаник у контексті слов'янських літератур, с. 121.

[4] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 257, 258.

с това осъществяваме принципа на сравнително-контекстното изследване. Този принцип дава възможност да се види и своеобразието на едно или друго явление, и неговото място в историко-литературния процес.

Трябва да се подчертае, че методиката на типологичното изследване е отражение на обективните процеси, които се извършват в действителност. Както твърде точно пише Б. Н. Путилов, „в широк смисъл под типология очевидно трябва да се разбира *закономерната, обусловена от редица обективни фактори повторяемост в природата и в обществото, която се проявява в предметите и явленията, в свойствата и отношенията, в елементите и структурите, в процесите и състоянията*“[5]. Като обективна закономерност типологията се проявява на всички равнища на историко-литературния процес, засяга всичките му страни, всички негови компоненти, като се почне от отделното произведение. Тя е отражение на единството и многообразието на световния историко-литературен процес, на единството от индивидуалното, неповторимото и общото.

Отбелязаните положения се отнасят и до категорията на жанра, чиято същност се състои именно в това, че жанрът въвежда произведението в определен контекст, свързва го с други произведения. Неслучайно напоследък все по-често се поставя въпросът за сравнително изучаване на жанровете, за това, че „без сравнителна генеология едва ли могат да се постигнат желаните резултати дори в генеологията на отделните национални литератури“[6]. Във връзка с това бе създадено понятието „международен контекст“[7]. А. Огнев пише: „Ако се изучава разказът, макар и в една литература, през един строго определен период, то и в този случай не може напълно да се отминат постиженията на световната новелистика.“[8] На сравнително-типологическото изследване на жанровете голямо внимание отделят словашките изследвачи Й. Хвищ, Д. Джюришин и П. Петрус.[9] В техните трудове е показана дълбоката връзка между генеологията и сравнителното изучаване на литературата.

Разбира се, включването на творбата в определен контекст трябва да бъде органично и заедно с това последователно доказано. Типологичните сходства засягат дълбоката същност на явленията, тяхната основа, а не случайните признаци. Тези сходства могат да бъдат разбрани само от позицията на системния подход към литературните явления. Тук повърхностно-тематичният подход е незадоволителен. Така например не може да се съгласим с Кр. Генов, когато той сближава Елин Пелин с Тургенев, Чехов, Горки, Твен, Раймонд, Мопасан, Доде. Той пише, че „с тяхното писателско изкуство творчеството на Елин Пелин се родее по редица свои черти: подчертан демократизъм, хуманизъм и беззаветна любов към човека от народните низини; дълбока и остра критика на несправедливото, осакатяващо човека буржоазно-капиталистическо общество; неизменната вяра в щастливото бъдеще на трудовия народ; накрая — особено високото худо-

---

[5] Б. Н. Путилов. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 9.

[6] С. Вольман. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — Сб. Проблемы сравнительной филологии. М., 1965, с. 343.

[7] Пак там.

[8] А. Огнев. Рассказ как жанр. К постановке вопроса. — Сб. Проблемы развития советской литературы, вып. 4. Саратов, 1972, с. 7.

[9] Вж. например J. Hvišć. Epické literárne druhy v slovenskom a polskom romantizme. Bratislava, 1971. — Сб. Komparatistika a genologia, Bratislava, 1973.

жествено майсторство, възходящо към народното поетическо изкуство, към неизчерпаемо богатата народна реч и естествения, остроумен и неотразимо въздействуващ хумор на трудовите народни маси“[10]. Но нали може да се споменат още няколко десетки писатели, чието творчество се характеризира със същите черти. Кр. Генов не дава ясни типологически критерии. Признаците, за които той говори, не са специфични за разказа и новелата.

Въпросът за спецификата на кратките епическо-прозаически видове и досега остава дискусионен, както впрочем и много други проблеми на генеологията. На тази тема е писано твърде много и едва ли би имало смисъл да се впускаме в подробностите на водещата се полемика. Опити за обобщаване на позитивното, което вече е постигнато, представят работите на съветските изследвачи И. Денисюк и В. Фащенко, както и на полската изследователка Т. Циесликовска. И. Денисюк например пише: „Новелата хваща своеобразието на минутата, яркото припламване на живота, плясъка на вълните, показва „света в капка вода“, изобразява голямото в малкото. Това е нейното своеобразно право на концентрирано виждане, нейният начин на стилизиране на фактите от действителността. Жанровото право на нейната художествена стилизация се проявява в избора на конфликтния материал, в оформяване на композицията върху основата на пестеливостта, в концентрирания стил на новелата.“[11] В друга статия същият пише: „Психологизмът стана голямата експлозивна сила на новелата, която разрушава отвътре старата форма на разказа и създава нова — психологическата новела.“[12] У В. Фащенко намираме такова определение: „. . . новелата е неголямо епическо произведение, в което се осъществява композиционно стегнато откритие на целия свят в „съсредоточаващ миг“ на живота, т. е. в малък кръг на връзки, които — за разлика от романа или повестта — създават в определен възел един епицентър на настроение и мисли, важни и значими при осмисляне на противоречивата действителност“[13]. По интересен начин характеризира структурните признаци на новелата Т. Циесликовска, която по-специално обръща внимание на драматичната конструкция, на интензификацията на времето на фабулата, на особения характер на повествователя в новелата.[14]

Неотдавна американският теоретик на литературата — Дж. Лейбовиц — в статията „Narrative purpose in the novella“ писа за характерния за новелата двоен ефект на интензификация и разширение на разработката на материала в дълбочина и в ширина („intensity and expansion“).[15]

Принципно важна е мисълта на И. Денисюк за разновидностите на новелата: етюд, „шкиц“, ескиз, миниатюра на настроение, акварел, пастел, „символическа новела“. Наистина би трябвало да се каже, че изследването на тези разновидности ни дава възможност да видим и сложното взаимодей-

---

[10] К р. Г е н о в. Елин Пелин. Живот и творчество. С., 1956, с. 446; срв. и с. 146.

[11] І. Д е н и с ю к. Поетика новели. — ж. Жовтень, 1968, № 10, с. 129.

[12] І. Д е н и с ю к. Про специфіку новели. — Сб. Розвиток української радянської новели, Тези доповідей до міжвузівської конференції. Ужгород, 1966.

[13] В. Ф а щ е н к о. Новела і новелісти. Київ, 1968, с. 21.

[14] T. C i e ś l i k o w s k a. Nowela. — Zagadnienia rodzajów literackich, t. IV, 1/6/, Łódź, 1961, 222—227.

[15] Вж. Реферативный журнал Общественные науки за рубежом. — Литературоведение. М., 1976, № 3, с. 88—94.

ствие на жанровите форми вътре в самата литература, и кристализацията на новите жанрове в резултат на контактите на литературата с другите изкуства.

* * *

Елин Пелин започва своята литературна дейност във времето, когато се формира жанровата система на българския критически реализъм. В неговата проза са представени различните разновидности на кратката проза: разказ, новела, стихотворение в проза, притча, скица, етюд. Като изтъкнат майстор на кратката повест Елин Пелин отразява в своите произведения важни социални процеси. Той разширява идейно-тематичния диапазон на българската литература, обогатява нейните художествено-изобразителни възможности. Академик П. Зарев пише: „Конфликтът у Елин Пелин има предимно остро социален характер. В неговите разкази се разгръща жестоката драма на ежедневните класови стълкновения между народа и подтисниците му, между народ и държава."[16]

В редица свои произведения писателят се издига до изобличаване на антинародната същност на буржоазната държава. В неговите произведения селяните-бедняци се проявяват като носители на високи морални качества, на душевна красота и благородство. С разказите на Елин Пелин българската литература преодолява ограничеността на етнографизма при изобразяване ла селото, издига се до дълбок социално-психологически анализ на народния живот и на народния характер.

Една от най-важните особености в произведенията на Елин Пелин е сливането и взаимното проникване на повествователно-събитийното (епическото), лирическото и драматическото начало.[17] Разказът и новелата у него са винаги събитийни. Според точното наблюдение на И. Панова случката се явява сюжетно ядро на разказа, но разказът не се изчерпва със случката. С много нишки той е свързан с различни явления от действителността, всякога предполага своя предистория. Това определя огромната роля на подтекста, наличието на втори план на произведението. Ето един характерен пример — новелата „На браздата". Кравата на селянина Боне Крайненеца умира запрегната в ралото. Зад повествованието за простия, всекидневен и заедно с това и трагичен факт стои съдбата на героя, целият негов труден и сложен живот. Ще обърнем внимание на композицията на това произведение. То започва с лаконичен и заедно с това много поетичен пейзаж, окрасен в светли, радостни тонове. Това е началото на повествованието. След това следва разказът за смъртта на Сивушка, за това, колко тежко Боне преживява тази смърт. Появява се образът на тишината, на самотността, който след това — като лайтмотив — преминава през цялото произведение: „Наоколо няма никой"; „Наблизо нямаше никой. Гората беше глуха"; „Боне въздъхна отчаяно. Погледна нивата, която пръхнеше, погледне гората, която мълчеше, погледна Белчо, който пасеше кротко на слога, погледна слънцето, което бързаше, и видя, че е самичък в тоя валог, че от никъде няма помощ." В последния откъс образът-лайтмотив е отделен чрез синтактичен паралелизъм, вътрешни

[16] П. З а р е в. Панорама болгарской литературы. Т. I. М., 1976, с. 276.
[17] Вж. И. П а н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967, с. 119.

рими и други ритмично-мелодични средства. Безизходността и трагизмът на положението на героя са дълбоко пресъздадени в разказа. Елин Пелин създава определена тоналност на повествованието чрез система от изразителни епитети, чрез променящ се, динамичен пейзаж. Пейзажът участвува в създаването на основната лирична мелодия на разказа. Но едва ли в дадения случай може да се говори за това, че описанието на природата е подчинено на събитието. Пейзажът и събитието си взаимодействуват, проникват един в друг. Това взаимно проникване, характерно за Елин Пелин, се среща и у много украински прозаици. Достатъчно е да припомним само новелата на В. Стефаник „Виводили з села".

Понякога пейзажът изпъква като своеобразен запев към произведението. Ще спомена трагичната миниатюра „Закъснялата нива" на Елин Пелин и „Карби" на М. Черемшина.

Важно е да се подчертае как органично се вплита пейзажът в повествованието. Той не е украшение, а неразделна част от композицията, неразривно свързана със сюжета. Като създава атмосферата на произведението, пейзажът заедно с това обяснява измененията в психиката на героите, техните преживявания и мисли.

У Елин Пелин събитието винаги придобива маса подробности и детайли, описания и диалози, пейзажни зарисовки. В разказа „Закъснялата нива" събитието, определящо главния конфликт на произведението, се пресъздава само чрез разговора за него на действуващите лица, чрез техните спомени. То лежи в предисторията, изнесена зад рамките на основното повествование. Разказът е построен по принципа на своеобразната концентрична композиция: мотивът на нестегната ивица, звучащ още в заглавието, след това се повтаря текста и се развива подробно в заключителната част на произведението. Както вече се каза, и в това произведение голяма роля играе пейзажът, който пак създава определена лирична мелодия. В него се втурват дълбоко лични ноти, които разкриват отношението на повествователя към ставащото: „Ниско над покосените ливади прелитат черни косета. Над главата ти безнадеждно гракне врана и отлети, в сърцето ти заседне скръб и те замъчи." Ще обърнем внимание на образната система на това произведение: равнодушно августовско небе, голи стърнища, почернели класове, изсушено прегоряло зърно, пусто поле, пусто небе. Известно е, че за новелата са характерни идейно-тематичните повторения. През цялото разглеждано произведение, повтаряйки се, преминават образи на сълзи, на печална песен, на изтощена земя. Ще отбележим изразителните сравнения: „До синура под трънлива круша виси пъстра люлка, а в нея изведнъж изпищява с прегракнал глас галена рожба и пронизва като с остър шиш сърцето на майката"; „Немощните думи на стареца се задавиха в едно море от скърби. Из угасналите му очи като из два тъмни кладенци бризнаха сълзи и обилно обляха сухото му лице."

Тези примери позволяват да се разбере една от твърде важните особености не само на художествения маниер на Елин Пелин, но и на жанра на новелата изобщо. На времето М. М. Бахтин беше изтъкнал положението за различията между диалогичното слово на романа и монологичното затворено лирическо слово.[18] По същество става дума за особености на епическото и лирическото слово. Бахтин поставя и в много отношения решава извънредно

[18] М. Бахтин. Слово в романе. — Сб. Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, с. 72—233.

интересния въпрос за стилистиката на жанра, за стилистиката, която е адекватна на особеностите на жанра. Трябва обаче да се има пред вид постоянното взаимодействие и взаимно проникване на жанровете и на жанровите форми. Новелата, както се вижда, е жанр, в който живее както диалогичното, разноречиво слово на романа, така и поетическото, монологично лирическо слово. Това е свързано със синтетичността на новелата като жанрова форма, която обема в себе си особеностите на различните жанрове. В новелата обаче присъствува и драматическото начало. Ненапразно най-тънкият новелист-лирик, майсторът на поетическата новела — Теодор Щорм — отбелязва: „Новелата е сестра на драмата и най-строга форма на художествено творчество. Подобно на драмата тя *засяга най-дълбоките проблеми на човешкия живот*; също като нея тя изисква за своето завършване стоящ в центъра конфликт, организиращ цялото, и вследствие на това — най-стегната форма и изключване на всичко несъществено; тя не само *се подчинява на висшите изисквания на изкуството,* но и ги демонстрира."[19]

Лирическото и драматическото начало заемат голямо място в новелите на Елин Пелин. В тях диалогът изпълнява важна конструктивна функция. В произведението „Закъснялата нива" тъкмо в разговорите между Лазаринка и дядо Сава се разкрива основният конфликт. Именно с диалога в новелата се вмъкват елементите на драматическа композиция. Ще спомена такива новели като „Косачи", „Андрешко", „Любов". Диалогически партии намираме впрочем и в сатиричните новели като „Изкушение". П. Русев отбелязва, че „Елин Пелин е един от най-големите майстори на диалога в българската литература"[20].

Когато говорим за ролята на диалога в новелите на Елин Пелин, уместно е да припомним, че функциите на диалога изобщо в новелата са разнообразни. Сръбският изследвач М. Найданович смята, че „основната функция на диалога в епическото литературно произведение, особено в реалистическото, се заключава в допълване на характеристиката и в разкриване на характера на личността — както на нейната вътрешна, скрита същност, така и на нейното отношение към останалите хора и към заобикалящия свят изобщо"[21]. Напълно очевидно е, че в кратката проза диалогът изпълнява и други функции. Той е изразител на драматическото начало на новелата и е свързан с кондензацията на жизнения материал, която е характерна за нея. Ще напомним, че Т. Циесликовска смята наличието на елементи на драматическа конструкция за един от най-важните признаци на новелата.[22] А И. Денисюк подчертава, че в определен смисъл новелата е подобна на драмата.[23] Тези мисли се основават върху изследване на разнообразен материал от историята на новелата. Заедно с това те са в унисон с приведените по-горе наблюдения на Т. Щорм.

---

[19] Цит. по Ф. Шиллер. Заметки о немецких реалистах XIX века. — Сб. Из истории реализма XIX века на Западе. М., 1934, с. 281. Впрочем за близостта между новела и драма говорят още виенските романтици. Вж. Л. К. Пазняк. К вопросу о становлении новеллистического жанра в Германии. — Сб. По законам жанра, Тамбов, 1975.

[20] П. Русев. Творчеството на Елин Пелин до Балканската война. С., 1954, с. 150.

[21] М. Најдановић. Сеоска реалистичка приповетка у српској књижевности XIX века. Београд, 1968, с. 209.

[22] T. Cieślikowska. Op. cit., с. 227.

[23] Вж. І. Денисюк. Поетика новели.

Отбелязаната обща черта на новелата специфично се пречупва в творчеството на много славянски новелисти. Те — за това пише и М. Найда, нович — се стремят по-специално към съответствие на диалога със средата към която принадлежи неговият носител. В диалога живеят особеностите на живата народна реч, цветиста и идиоматична. Понякога диалогът придава на новелата своеобразна полифоничност, както това наблюдаваме в „Андрешко". Тук звучат три гласа — на съдебния изпълнител, на Андрешко и на разказвача. Голямо място заема диалогът в разказа „Летен ден". Той изпълнява композиционна и характерологична функция, дава възможност за създаване на изразителни речеви характеристики на персонажа. Интересно е в това отношение да се съпоставят произведенията на Елин Пелин с новелите на украинските майстори на кратката проза.

В новелите на Васил Стефаник диалозите нерядко заемат централно място. В неговото творчество срещаме своеобразна новела-диалог, където гласът на повествователя или е сведен до минимум, или съвсем липсва. Ето например да речем многогласната, основаваща се на редуването на различни временни пластове новела „З міста йдучи". Самият В. Стефаник пише за нея на О. Маковей: „Говорят си пролетарии, които се връщат в града, за живота, който е минал и който вчера внезапно е свършил. Те говорят за миналото, за традициите и вече тяхната фантазия започва да пресича действителността. Това е завръзка на приказка или приказка за благосъстоянието."[24] Писателят създава илюзия за живия живот. Произведението звучи като запис на действителна беседа. Всеки от събеседниците се характеризира със своеобразен маниер на разговор.

Изключителна роля играе диалогът в новелите на М. Черемшина. Да вземем например само „Раз мати родила" и „Святий Николай у гарті". В диалозите на новелите на Черемшина талантливо са пресъздадени диалектните особености на народния език, езика на народните оплаквачки, на коледните и лирическите песни. В диалозите изпъкват остри конфликти, сблъскват се характери и се концентрира развитието на действието. Тук ще припомним и „Жебрачка" на Т. Бордуляк. В картинната галерия трима господа разглеждат с възхищение произведението на млад художник, който е създал образ на обикновена бедна старица. Значителна част от новелата представя диалог на действуващите лица. Един от участниците в разговора поучава: „Представити річ так, як она в дійсності есть,влити в неї життя, а крім того, осінити її певною мірою ідеальності — належить до справдішніх артистів; тож і автор тої картини, як зачувати молодий ще чоловік, справді має перед собою велику будучність." Във втората част на новелата посетителите на галерията срещат на улицата бедна жена. Описанието на срещата е кулминационна точка в новелата. Именно тук е показано противоречието между фразата и реалната жизнена позиция,което е било така характерно за „просветените" ценители на изкуството. В тази част диалогът придобива съвсем друг характер. В края на новелата звучи трагичният глас на автора, който „цитира" думите на един от героите, казани в галерията: „Шкода, що ті люди не приглянулись лучче тій напасливій жебрачці. . . Була то, власне, та сама старуха-жебрачка, що послужила за модель молодому, многонадійному артистові до єго славного образу, та сама, що єі портрет на виставі всі троє панство

[24] В. Стефаник. Повне зібрання творів в трьох томах. Т. І. 1949.

так подивляли, так ним запалювались, та сама у власній особі, щоправда, на образі вона „осінена певною мірою ідеальності. . .“

Може да се говори за известна праволинейност на художествената мисъл, изразена в композицията на новелата. Обаче драматизмът на произведението е несъмнен. И той се постига най-вече с това, че описанията са заменени с диалози, при което тези диалози са рязко контрастни по своето звучене. Във втората част „ценителите на изкуството“ и сиромахкинята по същество говорят на различни езици. Това може да бъде пример за социалната разноречивост, за която пише Бахтин.

Появява се своеобразна жанрова форма — новела-диалог. Тя позволява да се постави въпросът за различните типове новели в зависимост от това, в каква степен в тях присъствува повествователят, какво е съотношението в тях между партията на повествователя и партиите на действуващите лица. Разказвачът може да участвува или като едно от действуващите лица, или като наблюдател, който не взема непосредствено участие в събитията, но има повече или по-малко ограничена представа за случилото се. В първия случай пред нас е разказвач-герой, който има определени черти на характера, а не само речева характеристика. Във втория ние имаме работа със своеобразен автор-разказвач, чиято позиция е изразена само чрез определени речеви средства. Както у Елин Пелин, така и у украинските новелисти най-често се среща всезнаещият разказвач. Неговото зрително поле не се ограничава с изобразявания участък от действителността. Той не само повествувателствува за събитията, но ги оценява, съпоставя ги с други явления и събития. В тези случаи особено се проявява оценъчно-лирическото начало на новелата. Това начало играе голяма роля, обаче едва ли е правомерно да смятаме, че главното в новелата не е изобразяването на събитията, а изобразяването на преживяванията, както пише за това Ф. Билецки.[25] Както вече отбелязахме, всепроникващият лиризъм се намира в новелата в огранично единство с ясната цялостна композиция.

Лирическото начало е свързано с откритата оценъчност на поетическото слово, което се характеризира с изключителна обемност и способност да поема в себе си огромно съдържание.[26] И това е една от причините новелата като жанр да се характеризира с изключителна лаконичност и съсредоточеност върху главното, с кондензация на жизнения материал.

Заедно с това лаконизмът на новелата се обяснява и с някои други причини, други нейни свойства и по-специално с едномоментността и центростремителността на композицията, със затвореността на сюжета.[27] Трябва да отбележим, че героите на новелите на Елин Пелин са вече оформени хора. Новелистът се интересува не от процеса, а от състоянието, не от целия път на героя, а от един най-характерен откъс от този път.

И. Денисюк пише: „Епохалното откритие на Стефаник-художника е неговото монументално мислене във формата на миниатюра. Това е откриване на мощната енергия на художественото слово.“[28] В този план Елин Пелин е типологически близък на В. Стефаник.

---

[25] Вж. Ф. Білецький. Оповідання, новела, нарис. Київ, 1966, с. 40.
[26] Вж. Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1972, с. 8—12.
[27] Вж. М. А. Петровский. Морфология новеллы. — Ars poetica, I, 1927.
[28] І. Денисюк. Майстерність Стефаника-новеліста. — Сб. Співець знедоленого селянства. Відзначення сторіччя з дня народження Василя Стефаника. Київ, 1974, с. 101.

Лаконизмът на новелата е свързан и с пределна сгъстеност на художественото време и художественото пространство. В това отношение въпросът за новелистичните встъпления е извънредно интересен.

Понякога новелата започва с разговорен оборот. В „Престъпление" първите фрази звучат така: „Ето. След три години скитане по чужбина Липо пак се връщаше в село. Бос, с тесни стражарски панталони. . ." Новелата „Кал" започва с думите: „*Тая сутрин* учителят Никола Нонин се събуди пак разстроен. Главата му пак тежеше. . ." А „На браздата" се открива с израза: „Като заваля дъжд, та цяла неделя!"

У Елин Пелин може да се отбележат следните видове встъпления:

1. Встъпление — пейзажна скица („Косачи", „Гост", „Самодивските скали", „На браздата", „Закъснялата нива", „Ветрената мелница");

2. Встъпление — характеристика на мястото на действието и на пространството, в което се развива действието („Летен ден");

3. Встъпление, обозначаващо изходната ситуация („Напаст божия", „На оня свят", „Любов", „Кал", „Адвокат", „Печена тиква", „Престъпление");

4. Встъпление — диалог („Изкушение", „Андрешко");

5. Встъпление — въпрос („Нещастие");

6. Встъпление, което определя лирическата мелодия на повествованието („Тодор и Рада", „Рале").

Във встъпленията на Елин Пелин се дават пространствено-временните отношения, които характеризират света на новелата. Същите типове встъпления намираме и в украинските новелисти. За В. Стефаник най-характерно е встъплението, което енергично въвежда в повествованието и определя тоналността на произведението. У него новелата по принцип започва с кратка стремителна фраза: „Над заходом червона хмара закаменіла" („Виводили з села"); „У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку" („Новина"); „Марія сиділа на призпі й шептала" („Марія"). У Черемшина срещаме и ситуационни, и лирически встъпления. Новелата „Карби", както вече се каза, започва със своеобразен запев, със своего рода лирическа увертюра.

Ярко ситуационно встъпление намираме в споменатата новела на Т. Бордуляк — „Жебрачка". Тук е показателно как дълбоко са свързани помежду си заглавието и встъплението на произведението. По същество в заглавието е кондензиран основният смисъл на трагичната ситуация на новелата.

В известен смисъл по своята функция встъплението играе в новелата същата важна роля, както първата строфа в лирическото стихотворение.[29]

Интересно е да се проследи как е свързано встъплението с останалите части на произведението. Това може да се проследи, макар и само върху примера с новелата „Самодивските скали". В това произведение има двама повествователи: авторът-разказвач и старият ловец Чумака. Пред нас изпъква своеобразен вариант на рамкова композиция, която неведнъж се среща в историята на новелата. Първият разказвач пресъздава величествения пейзаж, с който, както се разбира, е свързана легендата за една мъжествена и прекрасна любов, за смелите Магдалина и Перун. Доколкото голяма част от разказа

[29] Вж. С. Баевский. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972, с. 22—36.

на Чумака е дадена във формата на несобствена пряка реч, то едната част от повествованието органически влиза в другата. Те са обединени и от пейзажа, чиито елементи преминават през цялата новела, и от своеобразната интонация, и от фолклорните образи. „Самодивските скали“ започват с пейзажно встъпление. Като лайтмотив преминава през произведението образът на скалите. Заключителната част на произведението е в съзвучие със заглавието и своеобразно го повтаря: „И до днес никой не знае дали те са стигнали върха на непостижимите скали. Но всички приказват и се чудят на тая любов и на тая смелост.“

Новелата „Самодивските скали“ дава възможност да се постави и въпросът за ролята на фолклорното начало в произведенията на Елин Пелин и на украинските новелисти — негови съвременници. В много отношения тяхното творчество е свързано с народното творчество. Животът на народа е невъзможно да се изобрази, ако не се обърнем към фолклора — ето едно съществено положение в естетиката и на Елин Пелин, и на украинските новелисти от края на XIX и началото на XX в. За ролята на песента българският писател говори в прекрасния разказ „Ветрената мелница“. Фолклорният елемент влиза в новелите на Елин Пелин ту като сюжетен мотив, ту като средство за характеризиране на героя. Понякога в неговите произведения важна конструктивна роля играят включените в тях откъси от народни песни, приказки, легенди. Твърде интересен е разказът „Косачи“, в който си взаимодействуват и се сливат действителността и народната песен. В това произведение оригинално е решен проблемът за художественото време. Елин Пелин създава великолепен образ на народна песен: „Веднага в тъмнината се подаде гъст, сладък и треперлив глас и заизвива тъжна прочувствена песен. Думите, като пъстри и миризливи цветя, се изплитаха на венец, заниза се една след друга и с безкрайна болка се спущаха в поток от звукове и разправяха историята на невярната Стоянова булка.“ Писателят говори за влиянието на народната песен върху своите герои, върху реда на техните мисли и чувства. Народната песен и народната приказка окрилят човека, издигат го и му внушават стремеж към благородна цел — тази мисъл звучи ясно в разказа „Косачи“.

Образът на песента заема голямо място в произведенията на украинските новелисти. В новелата на В. Стефаник „Кленові листки“ майката, разделяйки се с децата и с живота си, пее песен: „У слабім, уриванім голосі виливалася ёдуша і потихоньки спадала межи діти і цілувала іх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, їніхто їх позабити не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками. . .“

В новелата на Стефаник „Вечірня година“ цитатът от народната песен изпъква като своеобразен образ-лайтмотив, който организира произведението и създава определено настроение. Заедно с това този цитат като че ли свързва в едно различните периоди от живота на героя и участвува в създаването на своеобразно многопластово време на произведението. Песента събужда спомени за отдавна миналото детство и се появяват образи на удивителна чистота и нежност, пълни с дълбока тъга. Още Олга Кобилянска обръща внимание на синтеза в тази новела на живописни музикални образи, на колоритността в произведението.[30]

[30] Вж. О. Кобилянська. Твори в пїяти томах. Т. 5. Київ, 1963, с. 445; І. Денисюк. Майстерність Стефаника-новеліста, с. 109—110.

Мотиви от народни песни звучат и в новелите „Виводили з села“, „Камінний хрест“. Народната песен намира свое изобразяване в поетиката на тези новели. Неслучайно Иван Франко пише за В. Стефаник: „Неговите очерци са като най-хубавите народни песни.“[31]

Както у Елин Пелин, така и у В. Стефаник цитатите от народни песни помагат за създаването на определено настроение, определят емоционалния тон на новелата.[32] Фолклоризмът на Елин Пелин и на В. Стефаник са неотделими от техния психологизъм, от стремежа да проникнат в света на мислите и чувствата на човека от народа. Казано с други думи, фолклоризмът е неотделим от задачите, които са свързани с художественото изследване на проблемите на социалната психология.

Образът на народната песен заема голямо място и в произведенията на М. Коцюбински. За него фолклорът, на първо място, е могъщ източник на идеи, теми, образи и характери. В новелата „На крилах пісні“, което писателят нарича „страница от дневник“, има такова място: „. . . звуки пісні, що торкалися мого вуха, лягали перед очима фарбами, малювали мені з дивною скравістю цілі образи. Я перелітав на крилах пісні в давно минуле, я жив у минулому, я бачив, чув, з тріпотанням сердечним відчував смуток, радість та всі перипетії тих почувань.“ Срещата с песента буди в съзнанието на художника множество образи и асоциации, пренася го в света на родната история и на фолклора. Коцюбински дава в произведението цитати от вълнуващата го песен. Става сложно взаимодействие на две художествени структури, дълбоко сливане и поява на нова, неповторима художествена цялост. Забележително е, че Коцюбински като че ли ни въвежда в своята творческа лаборатория. Цитатите от народни песни изпълняват в произведенията на Коцюбински важна композиционна роля: те организират образите, създават определено настроение и изпълняват функцията на стимулатор на действието.[33] Подобна композиционна роля играят образите на народната песен и в някои произведения на Елин Пелин.

В изследването „За спецификата на новелата“ И. Денисюк специално отделя „новелата на рефлексиите“ — „настроєву мініатюру“. Тук очевидно по-скоро трябва да говорим за две близки една на друга и същевременно различни жанрови форми — новела-миниатюра и стихотворение в проза. Към такава постановка на въпроса клони П. И. Колесник в монографията „Коцюбински — художник на словото“[34]. Обаче той все пак предпочита термина „лирическа миниатюра“, макар и да отбелязва приповдигнатостта, лиризма, ритмичността и музикалността на речта, строфичния строй. За трансформацията на новелата в стихотворение в проза пише и Н. Л. Калениченко, разглеждайки някои произведения на В. Стефаник, М. Коцюбински, М. Яцков.[35] Интересни съображения за психологичната новела и за стихотворението в проза изказват В. Рагойша и Т. Кобржицка.[36]

---

[31] Вж. В. М. Лесик. Василь Стефаник — майстер новели, Київ, 1970, с. 64

[32] Вж. І. Денисюк. Майстерність Стефаника-новеліста, с. 109.

[33] Вж. П. Й. Колесник. Коцюбинський — художник слова. Київ, 1964, с. 114.

[34] П. Й. Колесник. Коцюбинський — художник слова, с. 205—225.

[35] Н. Л. Калениченко. Українська проа початку XX ст. Київ, 1964, с. 326—335.

[36] Т. В. Кобржыцкая, В. П. Рагойша. Карані дружбы. Мінск, 1976, с. 221—225.

Стихотворението в проза е жанрова форма, в която винаги се отразяват съществените страни на сложния процес на взаимодействие между литературните родове и видове, на процеса на взаимно проникване на жанровете. Неотдавна на тази форма беше посветена интересната работа на Л. Озеров.[37] Изследвачът привежда примери от европейските литератури, от руската литература и от някои други литератури на народите на СССР. Може да го допълним, като посочим украински и южнославянски материал. У Елин Пелин има няколко цикъла стихотворения в проза, създадени в различни периоди от творчеството на писателя. Великолепни образци на стихотворения в проза намираме в украинската литература. Ще припомним само „Мое слово" на В. Стефаник. Може да споменем и „Бузьки" на Бордуляк, „Дівчина-чайка" и „Морське серце" на Днепрова Чайка, „Криваве поле" на Маковей, „Рожі" на Кобилянска, „Метелик" и „Щастя" на Леся Украинка, както и цикъла „З глибини" на Коцюбински.

Л. Озеров доста точно отбелязва в споменатата статия, че появата на стихотворението в проза е свързано със стремежа да се сгъсти прозаическата реч до плътността на стихотворната.[38] У Елин Пелин и у В. Стефаник този стремеж е обусловен от оная особеност на тяхната поетика, за която вече споменахме: монументално мислене във формата на миниатюрата. Пак там Л. Озеров пише: „Всеки жанр, покрай своята история, има и своя география. Такава имат и стихотворенията в проза."[39] Това положение ни се струва твърде важно. Изследването на произведенията на Елин Пелин и на украинските майстори на кратката проза значително разширява нашите представи за типологично-структурните особености на тази жанрова форма, както и за нейната разпространеност и нейните конкретни разновидности.

През 1949 г. в беседата си „Как пиша", отговаряйки на въпроса за творческата история на сборника „Черни рози", Елин Пелин казва: „Аз знаех Тургеневите работи и исках такова нещо да напиша."[40] Тези думи очевидно трябва да се разбират в смисъл, че българският писател се е интересувал от жанровата форма, в чиято разработка основополагащ принос внася И. С. Тургенев. Заедно с това трябва да отбележим, че Елин Пелин придава на тази жанрова форма ново звучене и помага за нейното по-нататъшно развитие. Стихотворенията в проза от сборника „Черни рози" се характеризират с дълбоко взаимно проникване на тънък лиризъм и истинска философия, с ярко изразена музикалност, изключителна смислова наситеност на всяка дума, със строгост и хармоничност на композицията. Когато говорим за своеобразието на ритъма на тези произведения, уместно е да припомним мисълта на В. М. Жирмунски, че „основа на ритмичната организация на прозата винаги образуват не звуковите повторения, а различните форми на граматико-синтактически паралелизъм, по-свободен или по-свързан (особено с анафори). Те образуват композиционния стожер на ритмическата проза, заменяща метрически регулярните композиционни форми на стиха."[41] Както подчертава Жирмунски, немалко значение има при това и лексико-семантичната характеристика на текста — присъствието в него на повишена емоцио-

[37] Вж. Л. Озеров. Стихотворения в прозе Тургенева. — Сб. Мастерство русских классиков. М., 1969, с. 153—218.
[38] Пак там, с. 213.
[39] Пак там, с. 214.
[40] Елин Пелин. Сочинения в двух томах, т. II. М., 1962, с. 369.
[41] В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975, с. 575.

налност, поетична образност и лиризъм: „Именно емоционално-лиричното съдържание на такава проза подсказва едновременно и тези негови стилистични особености, и свързаната с тях „ритмизация“.“[42]

При цялото неповторимо своеобразие на стихотворенията в проза на Елин Пелин в тях са налице всичките общотипологически признаци на тази жанрова форма, които отбелязва В. М. Жирмунски. Да разгледаме например само „Приказка“. В това произведение е създаден изключителен по своята емоционалност образ на любовта-радост и на любовта-скръб. През цялото стихотворение преминава нееднократно повтарящият се епитет „самотен“, който след това като че ли е концентриран в няколко възклицателни изречения, пресъздаващи кулминационната точка на преживяванията. В миниатюрата срещаме разнообразни видове синтактични и лексически повторения, различни форми на граматико-синтактичен паралелизъм. Произведението завършва с две сходни по синтактичен строеж и антитетични по съдържание изречения, които изпълняват функцията на лиричен „schluß“ или „pointe“. В това неголямо стихотворение в проза, което поразява със своето поетическо съвършенство, няма нищо излишно — всяка дума е проверена и претеглена. Всеки абзац съдържа образ, който го организира и заедно с това образува сложно интонационно-синтактично цяло.

Като своеобразен лирически монолог звучи „Забравена песен“. Това произведение има девет строфи-пасажи. Във всяка от тях се повтаря образът на забравената песен, който свързва миналото, настоящето и бъдещето в единен образ от многопластово лирическо художествено време. В „Забравена песен“ голяма роля играят риторичните въпроси и възклицания, които разказвачът насочва ту към себе си, ту към песента, която му е скъпа. Собствено тук едва ли може да се говори за разказвач. По-скоро би трябвало да става дума за лирически герой. Изключително широко е художественото пространство на произведението. Тук епитетът „безбрежен“ не е случаен. Природата в това стихотворение в проза е дадена живо и одухотворено; това се предава както чрез метафори и сравнения, така и чрез обемни емоционални епитети. Преживяванията на героя и животът на природата се сливат в единно цяло.

В някои от стихотворенията в проза на Елин Пелин епическият елемент звучи по-силно. Да речем „Скворци“ обединява в себе си особеностите на стихотворението в проза и новелата в пълния смисъл на тази дума.

В украинската литература насочването към лирическата миниатюра и към стихотворението в проза е свързано с решаването на много важни идейно-художествени задачи, с дълбоките процеси на развитие на новата украинска проза. Тези процеси са подробно изучени и описани. Може да се позовем преди всичко на вече споменатата фундаментална монография на Н. Л. Калениченко.[43] Може би заслужава да добавим, че явленията, които тя отбелязва, се наблюдават и в другите славянски литератури, включително и в българската. Става дума за това, как динамиката на историко-литературния процес се отразява в измененията на жанровата система на една или друга национална литература. Заедно с това трябва да се постави и въпросът за типологическите закономерности, които се проявяват в широките рамки на регионалния и световния историко-литературен процес.

---

[42] В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975, с. 576.
[43] Н. Л. Калениченко. Українська проза початку XX ст., с. 321—335.

Новата стилистика се проявява в показването на преживяванията на героя „отвътре“, като на преден план застава непосредственото показване на действията, преживяванията и постъпките на човека, като се преодолява описателността и се задълбочава художественото познание на вътрешния свят на човека в цялата му сложност и противоречивост. В прозата — по думите на Иван Франко — се влива победоносната вълна на лиризма, осъществява се интересно взаимно проникване на лирика и епос. В резултат на това се раждат нови жанрови форми, свързани със засилване на оценъчно-емоционалния момент, с нарастване на ролята на подтекста, с усилване на многоплановостта на повествованието. Точно казано, тук вече не може да се говори за повествование в традиционния смисъл на тази дума.

Новата стилистика, за която става дума, е свързана с големи художествени открития, с ново проникване в богатия вътрешен свят на човека, с утвърждаване на активността на неговото съзнание.

В този план Елин Пелин не може да бъде отделен от големите художествени търсения на своята епоха. Пътят, за който се говори, не е единствен, но е важен — един от главните при формирането на новите качества на реализма.

Стихотворенията в проза на Елин Пелин се характеризират с дълбок синтез на философия и изтънчен лиризъм. В тях, както вече се каза, думата концентрира и излъчва огромна художествена енергия, става изразител на оценъчно, активно, творческо отношение към света. Бихме желали още веднъж да подчертаем, че неголямото произведение на Елин Пелин винаги се характеризира с удивителна кондензация на време и пространство и, по-точно казано, с твърде широко художествено време и художествено пространство. По същество „Забравена песен“ е поетична биография на лирическия герой и размисъл на писателя, мисли за изкуството и неговата роля в живота на човека и човечеството, за смисъла на живота и за родната природа. Едва ли е възможно да се обхване цялото изключително богатство на съдържанието на това произведение. Всеки път, при ново прочитане, пред нас се откриват все нови и нови негови страни. Ще съпоставим със „Забравена песен“ една друга поетическа „биография“ — „Мое слово“ на В. Стефаник. Това произведение се състои от осем графично отделени една от друга части, от своего рода „строфи“. Всяка такава „строфа“ е нов период от живота на героя, който върви по трудния житейски път. Двете произведения при цялата си несходност са близки помежду си преди всичко по своята тоналност, по важни структурно-композиционни особености. Както в едното, така и в другото е концентриран огромен жизнен материал, като лирическото време, което се намира в постоянно движение, е съотнесено към историческото време, към непрекъснатия поток на изменящите се социални обстоятелства. В лирическото време непрестанно изпъкват като току-що преживени минали събития и техните преживявания са почти синхронни помежду си. Такова впечатление се получава, на първо място, от особената емоционалност на разказа, в който главното внимание е съсредоточено върху вътрешния свят на героя.

Както у Елин Пелин, така и у В. Стефаник при организацията на произведението голяма роля играят образите-лайтмотиви, които закрепват както отделните „строфи“, така и миниатюрата като цяло. Ще отбележим също синтактичните и смисловите повторения, своеобразното ритмично-интонационно звучене на кратките и изразителни изречения, както и изключителната обемност на всяка дума и на всяка фраза. У В. Стефаник се срещат кратки, непълни из-

речения, разделени от своего рода емоционални паузи, които участвуват в създаването на особен, твърде дълбок подтекст:

„Я ловився за його поли, а він згірдно глядів на мене.
Як жебрак маленький.
Я занімів був з болю. І мовчавя довгі, довгі роки."

Двете произведения са близки помежду си по заложената в тях висша представа за ролята на изкуството, на мечтата, на фантазията в живота на човека. Накрая ще подчертаем още веднъж, че двете се характеризират с изключителна сила на концентрацията на огромен жизнен материал.

Може да съпоставим стихотворенията в проза на Елин Пелин и цикъла „Лирически миниатюри" на М. М. Коцюбински „З глибини". Тези произведения са точно характеризирани от П. И. Колесник, който отделя много внимание на тяхната стилистика.[44] По същество наблюденията на изследвача се отнасят както до своеобразието на стихотворенията в проза на Коцюбински, така и до общотипологическите черти на тази жанрова форма. Та нали стихотворението в проза е винаги лирически монолог, при който е приложена психологическата градация ту на бавен подем на душевното напрежение, ту на неговото внезапно спадане?

* * *

Новелата и стихотворението в проза са две жанрови форми, в които особено нагледно изпъква типологическото сходство между Елин Пелин и украинските майстори „на кратката проза". Съпоставителният анализ позволява да се видят общите черти в развитието на двете славянски литератури и попълно да се охарактеризира своеобразието на жанровите системи на българския и украинския реализъм.

Наблюденията и изводите, дадени в настоящата студия, трябва да се разглеждат като начало в разработката на поставените въпроси. Следва включването на разглеждания материал в по-широк регионален контекст, както и в контекста на световния историко-литературен процес. Обаче и сега още може да се направи извод, че творческите търсения на Елин Пелин и на украинските реалисти са свързани със стремежа към пресъздаване на драматизма, напрегнатостта и остротата на социалните конфликти на преломната епоха, с преодоляване на примитивния етнографизъм и статична описателност, със създаването на такъв жанров синтез, който би обединявал вниманието към обикновеното и всекидневното с проникването във възвишения вътрешен свят на героя. Това са търсения на обемни жанрови форми, които биха поели в себе си полифонизма, широтата, диалогичността на епическото слово и оценъчността, поетичността, музикалността на лиричното слово.

[44] П. Й. Колесник. Коцюбинський — художник слова, с. 205—210.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София . 1978

ЕЛИН ПЕЛИН В ПРЕВОДИ НА ЮГОСЛАВЯНИ

СИНИША ПАУНОВИЧ

Югославските народи започват по-широко да се интересуват от българската литература всъщност едва с появата на Елин Пелин, макар че и дотогава са им били известни почти всички по-значителни стихотворения на Христо Ботев, най-хубавото произведение на Алеко Константинов „Бай Ганю“, както и първият български роман „Под игото“ на Иван Вазов. Само че докато Ботев, Константинов и Вазов с малки изключения нямат много щастие със своите първи преводачи не само при сърбите и хърватите, но и при останалите югославски народи, Елин Пелин почти винаги е превеждан добре, вероятно поради простотата на стила и езика, а и поради сходството на атмосферата и психологията с югославската атмосфера и психология. Първо го превеждат сърби, хървати и словенци, а после и останалите народи на територията на днешна Югославия. Днес почти няма нито едно по-значително произведение на този български класик, което да не е известно в тази част на Балканския полуостров.

Както бай Ганю като личност влезе в широките читателски маси с цялата си пъстрота на характера, който на места напомня герои и на другите балкански народи, така Елин Пелин като писател, като творец и образец навлиза още с първите си работи сред югославските писатели и неговото влияние по един или друг начин се чувствува и днес особено в литературата за деца и с детска тематика, в късата приказка със селска тематика, в хумористичната римувана приказка, в поетичната проза за възрастни, в приключенския роман за деца. Нещо подобно на това, което става и в българската литература между двете войни с влиянието на прозата на Иво Андрич и Мирослав Кърлежа и пиесите на Бранислав Нушич. Само че влиянието върху югославските писатели е много по-ясно и много по-разностранно.

Елин Пелин и неговото творчество намериха място твърде рано и в югославските читанки и христоматии. Неговите разкази се срещат във всяка балканска или световна антология, издадена на езиците на югославските народи. Особено когато се касае за къси разкази със селска тематика или за хумореска. Няма списание или вестник, който да не е публикувал поне един разказ на Елин Пелин или стихотворение от ранните му години. В това отношение на първо място бяха предимно социалистическите вестници и спи-

сания, посветени на селото и селянина, и особено календари и алманаси. Неговото творчество навлиза в масовата читателска публика и вероятно именно поради това то става така рано и образец. Естествено затова най-много допринася споменатото вече съответствие на образите, както и редица други сходства между живота в Югославия и живота, описан в неговите разкази. Ще повторим — малцина от сръбските писатели, а до голяма степен и словенските, които са писали за селото, не са били под някакво влияние на този непосредствен и оригинален български писател. Някои открито признават това влияние, както Бранко Чопич от сръбските писатели, Франце Бевк — от словенските, Видое Подгорац — от македонските; при други автори това не е трудно да се установи, дори с най-обикновен анализ. Интересно е да напомним, че именно тези наши писатели, при чиито начални произведения се чувствуваше влиянието на Елин Пелин, днес стават образец на някои български по-млади литературни поколения. Например именно Бранко Чопич. Но това е тема, която заслужава да се разработи отделно.

И както днес в България се споменава Нушич и се цитират негови произведения, като че е български писател, така е и с произведенията на Елин Пелин у нас. Най-големият български познавач на творчеството на Елин Пелин, професор Тодор Боров, още през 30-те години пише: „Едва ли ще се намери грамотен човек в България, който да не знае името Елин Пелин"; също би могло да се каже, че и между грамотните югославяни няма човек, който да не познава това име.

Един от първите поборници за популяризиране на прозата на Елин Пелин у нас беше известният сръбски филолог и писател, професор в Белградския университет, д-р Миодраг Ибровац. Той е същевременно и голям защитник на югославско-българското сближение и разбирателство изобщо. Ибровац публикува най-характерните разкази на Елин Пелин в свой превод заедно с едно кратко есе за писателя с частичен сравнителен текст почти веднага след излизане на първата книга на Елин Пелин „Разкази"; и не само това — той безрезервно с перото си и устно подчертаваше още от самото начало, че пред читателите е талантлив, изключителен, голям майстор на късия разказ.

Както българската библиография и до днес няма пълна картина на всичко онова, което е преведено при тях от литературите на югославските народи (по-не доскоро нямаше), така за съжаление и в Югославия няма, доколкото на мен ми е известно, някакъв по-изчерпателен списък на преведеното на нейните езици от българската литература дори когато става дума за преводи на произведения на Елин Пелин. Но несъмнено е — погледнато библиографски — той е сравнително добре представен.

Без да се впускам в подробности и да се спирам на дневния и периодичния печат, тук ще дам само кратък преглед на негови произведения, преведени на всички югославски езици, и ще посоча и преводачите. Най-много преводи и издания са претърпели неговите „повести на упадъка", както ги наричат някои югославски критици: „Гераците" и „Земя"; след това романите за деца „Ян Бибиян", „Ян Бибиян на луната". От книгите къси разкази, хумористични, фейлетони най-много са превеждани неговите два тома „Разкази", след това „Под манастирската лоза", „Аз, ти, той", „Пепел от цигарите ми", „Пижо и Пендо".

Ще споменем тук най-плодовитите и най-известни преводачи на творчеството на Елин Пелин у нас. Във всички наши републики има по няколко, а в Сърбия и в Хърватско и по десетина. Най-изтъкнати досега са следните

Никола Миркович, Любомир Божинович, Снежана Виданович, Емилия Анджелич, Йоже Живкович, Иван Есих, Кача Шпур, Пецо Стефанович, Видое Подгорац, Васил Куновски, Лютви Руджи, Русалка Пашкова, Цветанка Ценкова, Небил Дино, Лео Держич, Антон Дебеляк, Карел Лобида, Янко Модар, Божидар Борко, Франце Бевк, Тоне Потокар, Алоис Болхар, Силвестар Шкерле, Яка Щулар, Синиша Паунович.

Общо взето, произведенията на Елин Пелин в Югославия са превеждани добре. И точно. Не са редки случаите, когато преводачите са намирали толкова сполучливи съответни изрази, думи и реалии в нашите езици, че преводът звучи като оригинално произведение. Тук трябва на първо място да посочим по-старите преводачи. Отделни текстове на Елин Пелин на нашите езици с право могат да се смятат за върхови постижения сред нашите преводи изобщо.

Между лошите преводи най-слаби са тези, които са превеждани на базата на „сходството на езика". Те са обикновено работа на преводачи, родени българи, които смятат, че дотам са овладели отделни югославски езици, че са в състояние и да превеждат на тях. Тези техни преводи обаче звучат понякога като някакъв смешен балкански есперанто.

Впрочем и с „лошите преводи" човек трябва да бъде обективен: не са редки груби грешки, неточности и пропуски и в преводи на наши най-известни и най-компетентни преводачи, включително и в някои лично мои преводи; най-често това се дължи на бързината, с която са провеждани отделни текстове, свързани с определена дата и повод, а твърде често и на груби, действително печатарски грешки.

Поради това въпреки голямото количество на досегашните преводи творчеството на този български класик оправдава да бъдат преведени наново на югославските езици най-добрите му текстове. Доколкото се отнася до сърбохърватския, едно такова издание от избрана проза на Елин Пелин вече се подготвя и вероятно наскоро ще излезе от печат в Белград.

Югославската критика посрещаше, общо взето, много добре всички произведения на Елин Пелин. И интересно е, че и критиката, и читателите се възхищаваха почти от същите разкази,от които се възхищават критикът и читателят и в неговата страна. Сред югославските маси и най-добре са посрещани разказите му с „народен характер", който прониква и сред югославските народи чрез обществено-политическите движения на радикалната интелигенция от деветнадесети век и който в същност отразява общата картина на Балканите през този период. Нашата сериозна критика прие и писателя, и неговото творчество с открити обятия едва след като излезе неговата „чиста белетристика". За разлика от някои български критици, които виждаха у Елин Пелин преди всичко битов писател, който умее занимателно да разказва за селото и селяните, използувайки народната приказка и поезия (с изключение на първия му редактор, тълкувател и биограф Тодор Боров, който разглежда всичко това по-другояче и по-дълбоко), югославските критици виждаха в неговото творчество *тълкувателя* на живота в българското село с всички негови неволи и радости. При това особено подчертаваха усета му за здрав, незлобив балкански хумор и сарказъм, а дори и за чиста сатира. И изтъкваха голямото сходство с югославските разказвачи, които реалистично разказват за нашето село и нашия селянин: Милован Глишич, Бора Станкович и др.; а това е вярно, защото „шопското" село, което Елин Пелин така картинно описва, рисува и вълнуващо и вдъхновено тълкува, придавайки на произведенията си по-общо измерение, в няколко насоки, разделя нашето село само

една „планина“ — държавната граница; и нашият селянин, и нашето село имаха и имат и днес своя Андрешко, своя Младен, своите вятърни мелници, своите воденици, косачи, свои задушници, свои гости! . . .

Що се касае до „оценките“ на критиката на отделни разкази, то те се движеха приблизително така: най-положителни оценки получиха разказите „Пролетна измама“, „На оня свят“, „Задушница“, „Напаст божия“, „Вятърната мелница“, „Летен ден“, „Андрешко“, „Сълза Младенова“, „Старият вол“, „Среща“, „На браздата“, „Любов“, „Сиромашка радост“, „Косачи“, „Край воденицата“, „Иглика“, „Кумови гости“, „Спасова могила“ и т. н.

Елин Пелин постигна голям успех в нашата страна също и с приказките и стихотворенията за деца: „Трите баби“, „Дядовата ръкавичка“, „Дядо Мраз“, „Ласто-ласто-ластовичке“ и др.

Когато югославският читател чете някои описания в най-вдъхновените разкази на този голям български писател, в които се разказва за пейзажа на българското поле и планини, когато следи разговорите на българските селяни или ги наблюдава на хорото и в песните, когато ги вижда в черквата или в къщи, в съда, селската община, във войската, не може да не си помисли за нашето село и нашия селянин, за нашите селски белетристи и поети. И това е още една причина Елин Пелин и до днес да се чете с удоволствие, да се превежда и печата у нас. И аз лично съм убеден, че скоро ще дойде денят, когато само преводачи и издатели ще си спомнят, че това е „чужд автор“; за нашия читател той ще бъде *само писателят Елин Пелин*, чието творчество отново и отново да се препрочита, защото и у него, както и у всички големи писатели непрекъснато се открива и преживява нещо ново.

Пореч-Плава Лагуна
18 юли 1976 г.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ
София · 1978

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН КАТО ИЗДАТЕЛСКИ ПРОБЛЕМ

ИЛИЯ ТОДОРОВ

Преди повече от двадесет години братя Данчови, известните съставители на еднотомната „Българска енциклопедия", публикуваха във в. „Литературен фронт" (бр. 32 от 11 авг. 1955 г.) статия под наслов „Не — това не бива да продължава с творбите на Елин Пелин!" В тази статия те остро протестираха срещу грубите изопачения на текста в някои издания на Елин Пелиновите съчинения, особено в т. нар. „автентично" издание от 1946 г. „Трябва, наложително е — настояваха в заключение двамата автори — да се приготви и издаде едно *истински автентично* издание на творбите на Елин Пелин, което да не се бута повече. Едно издание ne varietur. Това може да се направи и трябва най-скоро да стане! Достатъчно е Съюзът на българските писатели да излъчи една нарочна комисия, която със съдействието на Института за българска литература при БАН да разгледа всички досегашни наши издания на Елин Пелиновите творби, да издири — ако съществуват още — ръкописните поправки от самия Елин Пелин към неговите разкази и повести, да ги проучи и да установи и утвърди текста, който ще трябва да се възприема като *окончателен* — за по-нататъшните издания — и по него да се правят преводите на чужди езици. Това дължим към този голям наш писател, който ни остави тъй ценно наследство."

По редица причини пожеланието на братя Данчови за едно образцово и меродавно издание на съчиненията на Елин Пелин и до днес не е изпълнено. Действително през последните две десетилетия у нас се появиха две грижливо подготвени издания на съчиненията на Елин Пелин, в които бе извършена сериозна работа за установяването на неговия текст: десеттомното издание от 1958—1959 г. и шесттомното издание от 1972—1973 г. (и двете осъществени от издателство „Български писател", и двете под редакцията на Т. Боров, Кр. Генов и П. Русев). Тези две издания обаче, макар и да отстраниха стотици груби грешки, наслоени в предходните издания на Елин Пелиновите произведения, все пак малко допринесоха за установяването на един стабилен, окончателен или, както е прието да се нарича, канонически текст, който да служи за надеждна основа на бъдещите издания и изследвания. Самият факт, че при една съпоставка между тях се натъкваме на някои различия в тек-

стовете на най-забележителните творби на Елин Пелин, е вече показателен. Ето впрочем няколко примери:

Събрани съчинения в 10 т., 1958—1959 г.

Потайно *въздишали* момците по нея и медните им кавали *тъжно* затрептели из веселите гори и далеч разнесли славата на Магдалина (т. 1, с. 113).

Пред една къща *безжизнено* лежеше болник (т. 1, с. 139).

Селянинът извика още веднаж, намести се по-добре на сандъка, *върху който* седеше, отметна от главата си влажната качулка на дебелия ямурлук и безучастно си затананика под носа (т. 2, с. 35).

Белчо имаше *по-бодър* вид (т. 2, с. 222).

Когато вечерта се спущах по козята пътека към *техните* колиби, аз примирах от вълнение (т. 3, с. 27).

Могъщото тяло на дървото се затресе от болки и петте грамадни *разклонени* братя притрепераха в предсмъртни мъки (т. 3, с. 73).

Дядо Йордан беше купил двора му, който беше до неговия, и една-две нивици, *що* имаше, па беше го прибрал у дома (т. 5, с. 35).

Тя надвеси своето бледо лице над неговото, хвана отпуснатата му ръка и я стисна *с всичката сила на любовните желания* (т. 5, с. 44—45).

По небето се гонеха като страшни демони черни облаци. За миг те се разпокъсаха, през тях надникна студеният смъртнобледен лик на луната *и освети глъхналото село. Далече на пътя старецът съгледа пак белите ръкави на жена* (т. 5, с. 86—87).

Съчинения в 6 т., 1972—1973 г.

Потайно *завъздишали* момците по нея и медните им кавали *тежко* затрептели из веселите гори и далеч разнесли славата на Магдалина (т. 1, с. 26).

Пред една къща *неподвижно* лежеше болник (т. 1, с. 41).

Селянинът извика още веднаж, намести се по-добре на сандъка, *дето* седеше, отметна от главата си влажната качулка на дебелия ямурлук и безучастно си затананика под носа (т. 1, с. 95).

Белчо имаше *по-добър* вид (т. 2, с. 65).

Когато вечерта се спущах по козята пътека към *тъмните* колиби, аз примирах от вълнение. (т. 2, с. 80).

Могъщото тяло на дървото се затресе от болки и петте грамадни *разклатени* братя притрепераха в предсмъртни мъки (т. 2, с. 105)

Дядо Йордан беше купил двора му, който беше до неговия, и една-две нивици, *които* имаше, па беше го прибрал у дома (т. 2, с. 19).

Тя надвеси своето бледо лице над неговото, хвана отпуснатата му ръка и я стисна *с всичка сила на любовни желания* (т. 2, с. 24).

По небето се гонеха като страшни демони черни облаци. За миг те се разпокъсаха, през тях надникна студеният смъртно-бледен лик на луната *и освети белите ръкави на жена* (т. 2, с. 48).

Трябва да подчертаем, че в случая се касае не за неволно допуснати печатни грешки в едно от двете издания, а за съзнателни поправки в текста от страна на редакторите, по-точно за известни колебания в интерпретацията на текста, тъй като съответните произведения в двете издания са били редактирани обикновено от едно и също лице. Като се прибави към това и фактът, че съставителите на различните сборници с произведения на Елин Пелин продължават да се придържат към текста на десеттомното издание от 1958—1959 г., игнорирайки последните решения на редакторите (срв. например сборниците: „Бяло облаче зад Витоша". Избрани творби, С., БЗНС, 1975; „Разкази. Гераците". С., Бълг. писател, 1975; „Земя. Повести и разкази", Пловдив, Хр. Г. Данов, 1976, и др.), се стига до една нежелателна и неоправдана пъстрота в изданията на Елин Пелиновите произведения.

На какво в същност се дължат посочените колебания по отношение на Елин Пелиновия текст? За да отговорим на този въпрос, ще трябва да осветлим, макар и накратко, съдбата на неговите творби от момента на тяхното възникване до последните им публикации, осъществени под наблюдението на автора.

След първоначалното им обнародване в периодичния печат най-значителните произведения на Елин Пелин още приживе на писателя са били многократно преиздавани. Тук нямаме пред вид поместването им в най-различни антологии, христоматии и сборници, както и многобройните им препечатки в разни вестници и списания; става дума за техните отделни издания, осъществени при непосредственото участие на автора: 1. Разкази, т. 1, 1904, и т. 2, 1911; 2. Разкази, т. 1, 1912, и т. 2, 1917 (второ издание); 3. Разкази, т. 1 и 2, 1918 (трето издание); 4. Избрани разкази, 1922; 5. Сборник от разкази, 1923; 6. Разкази, т. 1, 1928, и т. 2, 1926 (четвърто издание); 7. Съчинения, т. 1, 2 и 3, 1938; второ издание с някои незначителни поправки на автора, 1940—1941; т. 4 и 5, 1942 (през следващите десетина години отделни томове от това издание биват неколкократно препечатвани, но вече без участието на автора; също без участието на Елин Пелин са осъществени и останалите издания на сборници с негови произведения, които излизат през 40-те години).

Внимателното запознаване с посочените издания ни убеждава, че Елин Пелин е полагал системни грижи за усъвършенстването на своите творби. Наистина в някои случаи внесените от него в текста поправки са минимални (например при третото и четвъртото издание на двутомния сборник с разкази), но тук е по-важно да се подчертае, че големият художник не е бил безразличен към съдбата на своите произведения след първоначалното им обнародване, както понякога се твърди. Почти през целия си живот Елин Пелин е работил взискателно и целенасочено за подобряване на текста, за отстраняване дори на най-малките несъвършенства на израза, допуснати в неговите творби. Тази работа е продължила до 1938 г., когато той, вече 60-годишен, решава да събере и подреди в няколко тома своите разкази и повести, като отново внимателно ги прегледа и поправи, за да отстрани от текста всичко онова, което би накърнило силата на художественото им въздействие. Но заедно с това в прижизнените издания на Елин Пелиновите съчинения се наблюдава и една друга, коренно противоположна тенденция — във всяко ново издание се натрупват все нови и нови печатни грешки, останали незабелязани от автора, грешки, които грубо изопачават художественото съдържание на творбите. От друга страна, в текста се промъкват и някои неавтор-

ски поправки — дело на брата на писателя Христо Иванов, гимназиален учител по български език, комуто е било възложено да редактира някои от изданията.

При това положение задачата на издателя на Елин Пелиновите съчинения се оказва твърде трудна. Той не може в никакъв случай да приеме безкритично текста от последните издания, осъществени под наблюдението на автора, а е длъжен да извърши сложна възстановителна работа, целта на която е да се очисти авторският текст от чуждите тела в него, от всички ония изменения, които са настъпили не по-волята на автора и които в никакъв случай не биха могли да бъдат приети от него. Внимателно анализирайки различията между отделните публикации, издателят на Елин Пелиновите съчинения трябва не само да разграничи творческите поправки на автора от случайните печатни грешки, често пъти преосмисляйки коварно текста, но и да изясни отношението на Елин Пелин към евентуалните чужди поправки в някои издания на неговите творби. Ръководен принцип в хода на тази работа би трябвало да бъде запазването на последната творческа воля на автора.

В досегашната издателска практика обаче този принцип невинаги е съблюдаван. На неговото нарушаване се дължат според нас колебанията и противоречията в издателската практика, за които стана дума, както и някои други слабости, присъщи на многотомните издания на Елин Пелиновите съчинения от 1958—1959 и 1972—1973 г. Ръководени от стремежа да очистят в максимална степен авторския текст от наслоените с течение на времето в него грешки, редакторите в редица случаи са прекрачвали границата на допустимото, като са пренебрегвали някои последни поправки на Елин Пелин, заменяйки ги със съответните варианти от предходните издания. Ще посочим няколко примера от повестта „Гераците", редактирана през 1958 г. от П. Русев, а през 1972 г. от Т. Боров.

Съчинения, т. 3, 1938;
второ издание, 1941

Това още повече ядосваше синовете му, но той се преструваше, че не забелязва (с. 19).

Грях берем с нея, и тя е човек (с. 38).

— Ти, Палю — говореше той, като пийна повече, — зарежи тая глупава служба, стига си скитал по градовете, ами се прибери тук, да си живеем *тук*, както господ дал (с. 43).

Някои казаха с насмешка: (с. 44).

Даже децата и кучетата се отмъкваха *към* нивите (с. 46).

Събрани съчинения, т. 5, 1958;
Съчинения, т. 2, 1972

Това още повече ядосваше синовете му, *а особено снахите му,* но той се преструваше, че не забелязва (с. 21; с. 11).

Грях берем с нея, *синко*, и тя е човек (с. 42; с. 23).

— Ти, Палю — говореше той, како пийна повече, — зарежи тая глупава служба, стига си скитал по градовете, ами се прибери тук, да си живеем, както господ дал (с. 47; с. 26).

Някой каза с насмешка: (с. 48; с. 26).

Даже децата и кучетата се отмъкваха *по нивите* (с. 51; с. 28).

— *Какво* дирите в къщата ми, чумата да ви подири! Ние хайдути ли сме! Като си имал да си ги вардил! (с. 62).

В иконостаса мигаше *кандилото* (с. 66).

Тя мислеше за един друг Павел, любящ, далечен и желан, когото тя като че ли никога не бе виждала, който бе се мярнал *някъде* в чудните и момински сънища (с. 73—74).

Уповавай се на бога, той ще ти прати изцеление (с. 81).

— *Що* дирите в къщата ми, чумата да ви подири! Ние хайдути ли сме! Като си имал *пари* да си ги вардил! (с. 68; с. 37).

В иконостаса мигаше *кандило* (с. 73; с. 40).

Тя мислеше за един друг Павел, любящ, далечен и желан, когото тя като че ли никога не бе виждала, който бе се мярнал *някога* в чудните и момински сънища (с. 81—82; с. 44).

Уповавай се на бога, *мила*, той ще ти прати изцеление (с. 90; с. 50).

Очевидно редакторите са преценили, че в тези случаи се касае не за поправки в последното издание, над което Елин Пелин е работил, а за допуснати в него печатни грешки, останали незабелязани при коректурите, и поради това са възстановили текста по предходните публикации. Според него няма достатъчно основания за подобно решение. Разгледани в един по-широк контекст, промените в изданието от 1938 г. могат да бъдат оценени като художествено оправдани творчески поправки на автора: изразът „*а особено снахите му*“ може би е бил съкратен, за да се подчертае по-добре връзката с едно от следващите изречения, което започва с думите: „Павел разбираше братята си“; обръщението „*синко*“ по всяка вероятност е отстранено, за да се избегне повторението, тъй като именно с него започва репликата на бащата; наречието „*тук*“ е повторено, за да се наблегне по-силно на необходимостта Павел да се завърне в бащиния дом, и т. н. Но дори посочените аргументи и да не бъдат безрезервно приети, напълно ясно е, че промените в изданието от 1938 г. не могат да се разглеждат като обикновени печатни грешки. Поправката на такива „грешки“ неизбежно води до контаминация, т. е. създаване на текст, който реално не е съществувал. Така например в нито едно от изданията на повестта „Гераците“ не откриваме израза „Някои каза с насмешка“: в изданията до 1926 г. включително навсякъде е напечатано „Някой каза с ирония“; през 1938 г. Елин Пелин променя израза: „Някои казаха с насмешка“, но редакторите приемат само наполовина неговата поправка.

В други случаи редакторите на Елин Пелиновите съчинения от 1958—1959 и 1972—1973 г. са си позволявали да поправят авторския текст, без да се ръководят от по-ранните издания. Ето няколко примера, взети пак от повестта „Гераците“:

Съчинения, т. 3, 1938; второ издание, 1941

Какво им пречи да я мразят — отговори сухо той, без желание *да продължава* тоя разговор (с. 38—39).

Събрани съчинения, т. 5, 1958; Съчинения, т. 2, 1972

Какво им пречи, да я мразят — отговори сухо той, без желание *да продължи* тоя разговор (с. 42; с. 23).

Тоя странен мустакат човек, когото го виждаше за пръв път, беше интересен, и сабята му, и копчетата му, и златните ширити на ръкавите му привличаха детското любопитство, но думите му не бяха родителски и не го *привързваха* (с. 42).

Да излезеш хей тъй на полето, па да свалиш *шапката* като в черква, да погледнеш, *та* да кажеш хей така с ръка — те това хий е мое! (с. 43).

Той тръгна пеш *до* гарата да върне коня (с. 64).

Той тичаше срещу вятъра, краката му се спъваха по неравния каменист път, и той с нечовешки усилия се мъчеше да викне и да прати своя спасителен зов на оная самотна сиротица, която блуждаеше в нощта, *отиваща* към погибел (с. 79).

Тоя странен мустакат човек, когото то виждаше за пръв път, беше интересен, и сабята му, и копчетата му, и златните ширити на ръкавите му привличаха детското любопитство, но думите му не бяха родителски и не го *привързаха* (с. 46; с. 25).

Да излезеш хей тъй на полето, па да свалиш *шапка* като в черква, да погледнеш *и* да кажеш хей така с ръка — те това хий е мое! (с. 48; с. 26).

Той тръгна пеш *за* гарата да върне коня (с. 71; с. 39).

Той тичаше срещу вятъра, краката му се спъваха по неравния каменист път и той с нечовешки усилия се мъчеше да викне и да прати своя спасителен зов на оная самотна сиротица, която блуждаеше в нощта *и отиваше* към погибел (с. 87—88; с. 48).

Ако при редактирането на съвременната художествена литература подобни поправки са напълно естествени, то по отношение на литературната класика те са абсолютно недопустими. За съвременния писател редакторските поправки често пъти могат да се окажат твърде полезни и той обикновено има възможност да изрази отношението си към тях, а класикът е казал вече своята последна дума и наш дълг е да се съобразяваме с неговата воля. Допускането на поправки от тоя род в изданията на литературната класика би открило широк простор за изява на редакторския субективизъм.

Възниква въпросът — какви именно поправки може и трябва да внася редакторът на Елин Пелиновите съчинения в текста на неговите творби. Безусловно творбите трябва да бъдат освободени от наслоените с течение на времето в тях печатни грешки. Но как да се открият тези грешки? Единственият надежден способ е детайлното проучване историята на текста на отделните произведения. Върху основата на цялостното сравнение на всички издания и на запазените в някои случаи ръкописи и коректури редакторът е длъжен да издири без изключение всички изменения в текста и да обясни причините за тяхното възникване; едновременно с това, основавайки се на анализа на отделните изменения, той трябва да направи обобщена характеристика на измененията на текста във всеки източник, т. е. да разкрие незабележимата на пръв поглед връзка между измененията, обусловена от общите причини за тяхното възникване или, с други думи — тяхната система. Едва след извършването на цялата тази работа той би могъл с определени основания да твърди, че в един или друг случай е налице поправка на автора, намеса на редактора или пък незабелязана печатна грешка.

Как следва да се постъпи с евентуалните редакторски поправки, направени от брата на писателя в изданията до 1926 г.? Основният критерий при решаването на този въпрос трябва да бъде отношението на самия автор към поправките. Последното издание на съчиненията на Елин Пелин от 1938—1942 г. може да ни даде ценен материал в тази насока: в случаите, когато авторът е приел съответните поправки от предходните издания, ние нямаме основания да ги изключваме от текста, а в случаите, когато той системно се е отказвал от определени поправки, ние можем да продължим неговата работа в рамките на цялото произведение и дори да я пренесем в други произведения от същия сборник. Когато е невъзможно да се установи със сигурност отношението на писателя към редакторските поправки, за препоръчване е те да бъдат поставени в текста, а не да се заместват с първоначалните варианти, отхвърлени може би със съгласието на автора или по негово указание.

Трябва да отбележим, че слабостите в изданията на Елин Пелиновите съчинения, за които стана дума, се дължат не толкова на сложността на проблемите, с които се сблъскваме, колкото на липсата на строго установени принципи при издаването на нашата литературна класика. Често пъти на издаването на литературното наследство у нас се гледа като на „игра без правила", където решаващо значение има субективната преценка на отделния редактор. Наложително е при едно бъдещо издание на съчиненията на Елин Пелин редакторите да се запознаят внимателно с основните принципи и методи на съвременната текстология — научна дисциплина, която има непосредствено приложение при издаването на литературното наследство — и последователно да се придържат към тези принципи и методи.

За да се избегне или поне за да се сведе до минимум субективният елемент при установяването на текста на Елин Пелиновите творби, редно е в бъдеще да се въведе колективният принцип на работа при редактирането на неговите съчинения. „Ние все още нямаме в България литературни институти, които да извършват тая предварителна работа с текстовете на българските класици, и всеки съвестен редактор е длъжен да се справя с нея сам" — писаха на времето редакторите на десеттомното издание на Елин Пелиновите съчинения във встъпителната статия към изданието. Наистина специални институти няма и едва ли някога ще има. У нас обаче съществува Институт за литература при Българската академия на науките, който може и трябва да изпълни тази важна задача.

Стогодишният юбилей на Елин Пелин е добър повод, за да подчертаем още веднъж необходимостта от едно образцово научно издание на неговите съчинения, в което най-после ще бъде окончателно установен текстът на произведенията му. Всестранният подем на нашата наука в условията на строителството на развитото социалистическо общество ни дава основание да се надяваме, че в недалечно бъдеще това отдавна желано и толкова необходимо издание ще бъде подготвено.

ПОКАЗАЛЕЦ НА ЛИЧНИТЕ ИМЕНА*

Абелар 246
Авел 142
Айзенщайн, С. М. 170
Алберти 98
Ангелушев, Борис 5, 64—75
Анджелич, Емилия 241
Андонов, Методи 90—91
Андреев, Симеон 13
Андрич, Иво 99, 218, 269
Аристотел 102
Арнаудов, Михаил 189, 219
Атанасов, Георги 64,
Атанасов, Никола 219

Баевски, С. 262
Балабанов, Александър 10, 12, 14
Балзак, О. де 185
Барток, Бела 100
Бахтин, М. М. 95, 96, 258, 261, 263
Бевк, Фр. 270, 271
Бейтсън 167
Бели, Андрей 169
Бешков, Илия 64, 66
Билецки, Ф. 261
Благоев, Димитър 18
Бобевски, Люб. 31
Божинов, Александър 14, 64—66
Божинович, Любомир 271
Бокачо, Дж. 61
Болхар, Алоис 271
Бордуляк, Т. 260, 262, 265
Борис III 7, 11,
Борко, Божи ар 271
Боров, Тодор 5, 6, 73, 221, 270, 271, 273, 276
Ботев, Христо 35, 110, 269
Бояджиев, Ценко 65
Братанов, Иван 79

Вазов, Иван 7, 12, 18, 19, 54, 55, 65, 78, 83, 88, 94, 98, 103, 110, 111, 122, 138, 269
Вапцаров, Никола 35, 224
Ватев, Ст. 126
Веласкес, Д. Р. 108
Велчев, В. 18
Венев, Стоян 64
Вервес, Г. Д. 254, 263
Верга, Джовани 180
Веселовски, А. 150
Виданович, Снежана 271
Влайков, Тодор, 18, 20, 21, 23, 24, 94, 97, 129, 132, 159
Волман, С. 255
Волтер 246
Вулф, О. 104
Вьолфлин 101, 103

Гардони, Гейза 180
Генов, Кръстьо 5, 73, 219, 221, 224, 227, 237, 255, 256, 273
Георгиев, А. 41
Георгиев, Михалаки 18, 23, 94, 129, 138
Георгиев, Никола 6, 112, 121, 122, 129, 149
Георгиева, Елена 179
Гери, Лилиян 105, 106
Гинзбург, Л. 261
Глишич, Милован 271
Гогол, Н. В. 44, 48, 50, 159, 169
Голберг, Марк 6
Горки, Максим 18, 31, 35, 180, 181, 252, 255
Грозев, Ал. 76
Гьоте, Й. В. 212

Данчов, Ив. Г. 273
Данчов, Н. Г. 273
Даскалов, Ст. Ц. 84
Дебеляк, Антон 271
Дебелянов, Димчо 225
Денев, Борис 80
Денисюк, И. 256, 259, 261, 263, 264
Державин, Н. С. 140
Денков, Александър 65
Джингъл 169
Джойс, Джеймс 179
Джюришин, Д. 255
Дикенс, Чарлс 168
Димитров, Георги 24
Димов, Иван 84
Дино, Небил 271
Дионисий 87

* Показалецът е съставен от Тиха Русева.

Днепрова, Чайка 265
Доде, Алфонс 7, 255
Досев, Досьо 91
Достоевски, Ф. М. 109, 110, 225, 226, 241, 244
Държич, Лео 271

Елиот, Томас 110
Есих, Иван 271

Жандов, Захари 76, 77, 82
Жегин, Л. 104
Живкович, Йожа 271
Жирмунски, В. М. 265, 266
Жолковски, А. К. 153

Зарев, Пантелей 133, 219, 225, 257, 263

Ибровац, Миодраг, 270
Иванов, Велко 125
Иванов, Христо 276
Илиев, Константин 84

Йеремия 147
Йовков, Йордан, 7, 12, 16, 19, 23, 36, 38, 65, 80, 88, 92, 95, 98, 99, 100, 103, 104, 106—111, 119, 129, 134—135, 200, 243, 246

Каин 142
Кайоа, Роже 180
Калениченко, Н. Л. 264, 266
Каравелов, Любен 18, 94, 97, 103, 132
Каралийчев, Ангел 70, 80, 81
Караславов, Георги 219
Кирков, Георги 18, 20, 21, 24
Кобилянска, Олга 263, 265
Кобржицка, Т. 264
Козма Презвитер 147
Колесник, П. И. 264, 268
Коларов, Радосвет 6
Константинов, Алеко 94, 206, 269
Константинов, Георги 219, 224
Коцюбински, М. 264, 265, 268
Кръстев, Кирил 80
Кръстев, д-р Кр. 140, 141, 144, 145, 146
Куноски, Васил 271,
Кърджиева, Райна 179
Кърлежа, Мирослав 269
Кьорчев, Димо 13, 14,

Леви-Строс, К. 100, 101
Лейбовиц, Дж. 256
Леонардо да Винчи 98, 108
Лермонтов, М. Ю. 97, 103, 105
Лесник, В. М. 264
Лихачов, Д. С. 11, 95
Лобида, Карел 271
Ломинадзе, С. В. 83, 96, 97, 105
Лотман, Юрий 83

Маклуан, М. 104
Маковей, О. 260, 265
Максимов, Христо 24
Ман, Томас 201, 226, 244
Маринов, Димитър 211
Маринович, Антон 76, 77, 81
Мережковски, Д. С. 13
Мешеков, Иван 6, 112, 118, 121
Милев, Гео 80
Минков, Светослав 60
Миркович, Никола 271
Мирчев, Никола 65
Митов, Д. Б. 219
Михайлов, Ал. 110
Мицкевич, А. 110
Моам, Съмърсет 179
Модар, Янко 271
Мол, А. 104
Молиер 110
Монтен, М. дьо 14
Мопасан, Ги де 180, 255
Мочалов, Л. 104
Мутафов, Енчо 5, 92, 107

Найданович, М. 259, 260
Натев, Атанас 224
Немиров, Добри 80
Нинова, Катя 179
Ничев, Боян 138
Новотни, Фриц 105
Нушич, Бранислав 60, 269—270

Огнев, А. 255
Озеров, Л. 265

Пазняк, Л. К. 259
Панова, Искра 6, 12, 13, 14, 19, 79, 92, 93, 95, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 114, 117, 119, 133, 135, 137, 141, 166, 167, 170, 171, 194, 232, 257
Парпулова, Любомира 5
Паси, Исак 112, 118
Паскал, Блез 246
Паскалев, Александър 11
Паул, Х. 191
Паунович, Синиша 6, 271
Пашкова, Русалка 271
Пенев, Боян 134
Пенкова, Мара 89
Перюшо, А. 105
Петков, Найден 65, 84
Петров, Здравко 83
Петров, Илия 64—65
Петровски, М. А. 261
Петрус, П. 255
Платон 102
Пинто, Вивиан 5—6
Пирс, Джон 188
Подгаецкая, Й. 109
Подгорац, Видое 270, 271
Пондев, Петър 40, 219
Попиванов, Георги 126
Попиванов, Иван 5
Попова, Венче 6

Потокар, Тоне 271
Поуп 110
Прокофиев, В. 105, 107, 108
Пусен 106
Путилов, Б. Н. 255
Пушкин, А. С. 103, 105, 110

Рабле, Ф. 246
Рагойша, В. 264
Радичков, Йордан 133, 134, 169
Раймонд, Владислав 255
Райнов, Желязко 179
Райнов, Николай 246
Райчев, Георги 80
Расин, Ж. 110
Рафаело, С. С. 102, 108
Рембранд, Х. ван Рейн 102, 103, 108
Ровда, К. И. 18
Росен, Петко 245, 251
Руджи, Лютви 271
Русев, Пеньо 5, 73, 129, 219, 221, 259, 273, 276

Сагаев, Константин 80
Сапарев, Огнян 5
Саркани, Стефан 6
Свиленов, Атанас 133
Сезан, Пол 105, 106, 107, 108
Сент Бьов, Ш. О. 110
Симеонов, Богомил 79
Славейков, Пенчо 122, 129, 134, 246
Славейков, Петко 125
Смирненски, Христо 35
Стаматов, Георги 84
Станев, Емилиян 5, 6, 253
Станкович, Бора 271
Станчев, Станчо 89
Стефаник, Васил 254, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267
Стефанов, Иван 5,
Стефанович, Пецо 271
Стойков, Атанас 5
Стоянов, Захари 65
Стоянов, Людмил 219
Стоянович, Ив. 77, 81
Страшимиров, Антон 200

Твен, Марк 255
Текери 87
Теофилов, Иван 5
Тодоров, Илия 6
Тодоров, Петко 122, 168, 170, 129, 141
Толстой, Л. Н. 13, 109, 110, 244
Тургенев, И. С. 18, 255, 265

Уайлд, Оскар 180, 252

Украинка, Леся 265
Урнов, Д. 110
Успенски, Борис 96, 98, 104, 105

Фащченко, В. 256
Филипов, Никола 219
Флобер, Г. 231
Фолкнер 99
Франко, Иван 264, 267
Франс, Анатол 7, 182, 220, 224, 225, 229, 231, 240, 246
Фромантен, И. 103

Хаджиев, Христо 14
Хаджийски, Иван 131
Хайне, Хенрих 228
Хвищ, Й. 255
Храпченко, М. Б. 254
Христов, Кирил 246

Цанев, Георги 219
Цанков, Драган 130
Ценкова, Цветанка 271
Циесликовска, Т. 256, 259

Чапек, Карел 224, 227, 231, 240, 241
Чейф, У. Л. 190
Черемшина, М. 258, 260, 262,
Чехов, А. П. 18, 35, 44, 48, 50, 181, 218, 255
Чопич, Бранко 270

Швоб, Марсел 182
Шекспир, У. 108, 109, 212, 241
Шелинг, Ф. В. 101
Шилер, Ф. 259
Шишманов, Иван 125
Шкерле, Силвестар 271
Шкловски, Виктор 98
Шпитцер, Лео 96
Шпур, К. 271,

Щеглов, Ю. К. 153
Щорм, Теодор 259
Щулар, Янка 271

Яворов, Пейо 38
Янев, Симеон 93, 94, 95, 103
Яцков, М. 264

Brucmann, Hugo 101
Gombrich, E. 101
Doležel, Lubomir 153
Friedman, Melvin 169
Lodge, David 167
Majorino, G. 104
Moser, C. A. 140
Read, H. 108

БИО-БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА ЗА АВТОРИТЕ

1. *Емилиян Станев* — академик, народен деятел на културата, два пъти герой на социалистическия труд. Един от най-видните съвременни писатели — автор на „Крадецът на праскови", „В тиха вечер", „Иван Кондарев", „Антихрист" и др.

2. *Тодор Боров* — професор, библиограф, литературен критик; бивш директор на Народната библиотека в София, на Българския библиографски институт и ръководител на катедрата по библиотекознание и библиография при Софийския университет; личен приятел на Елин Пелин и редактар на съчиненията му.

3. *Пеньо Русев* — професор във ВИТИЗ, доктор на филологическите науки; работи в областта на българската литература, сравнителното литературознание (балканистиката) и психологията на художественото творчество. Автор е на книгата „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война". С., 1954.

4. *Кръстю Генов* — професор, доктор на филологическите науки; работи в областта на историята на българската литература през Възраждането и периода след Освобождението, върху проблемите на романтизма, критическия и социалистическия реализъм. Автор е на монографията „Елин Пелин — живот и творчество". С., 1965.

5. *Иван Попиванов* — доцент в Катедрата по теория на литературата в Софийския университет, кандидат на филологическите науки; литературен критик; автор на трудове в областта на литературната теория — върху принципите на литературната композиция, взаимодействието на жанровете и пр.; на критически изследвания върху българската литература.

6. *Атанас Стойков* — член-кореспондент на БАН, директор на Научното обединение по изкуствознание към БАН, чл. на ЦК на БКП; работи в областта на изкуствознанието и естетиката; автор е на книги и студии върху съвременното изобразително изкуство на Запад и българското изобразително изкуство.

7. *Иван Стефанов* — старши научен сътрудник в Института по социология към БАН, кандидат на изкуствознанието; работи в областта на социологията на изкуството, проблемите на съвременното кино.

8. *Иван Теофилов* — поет, автор на пиеси, драматург в редица театри; режисьор на куклени постановки.

9. *Енчо Мутафов* — кандидат на филологическите науки, литературен критик; редактор в списание „Обзор"; автор на изследвания върху естетиката и проблемите на съвременната българска литература.

10. *Огнян Сапарев* — асистент по теория на литературата в Пловдивския университет, кандидат на филологическите науки; литературен критик; автор на изследвания в областта на масовата култура и научната фантастика.

11. *Любомира Парпулова* — научен сътрудник в Института за фолклор при БАН, кандидат на филологическите науки; работи в областта на фолклорната проза, взаимодействие между лично и народно художествено творчество.

12. *Вивиан Пинто* — професор, доктор на филологическите науки, ръководител на катедра по славистика в Лондонския университет; работи в областта на славянското литературознание.

13. *Радосвет Коларов* — научен сътрудник в Секцията по теория на литературата към Института за литература при БАН, кандидат на филологическите науки; работи в областта на поетиката (принципи на литературния анализ).

14. *Иван Мешеков* (1891—1970) — литературен критик и публицист. Автор на студии и книги върху Хр. Ботев, Ал. Константинов, Г. Стаматов, П. Яворов, Елин Пелин, Е. Багряна, Й. Йовков и Н. Лилиев.

15. *Стефан Саркани* — професор в университета Карлтън, Отава (Канада), доктор на филологическите науки; автор е на редица трудове, между които „Социалната гледна точка в съвременните литературни изследвания", 1976.

16. *Венче Попова* — доцент в Катедрата по български език в Софийския университет, кандидат на филологическите науки; има трудове в областта на историята на българския книжовен език и стилистиката.

17. *Никола Георгиев* — доцент в Катедрата по теория на литературата в Софийския университет, кандидат на филологическите науки; автор е на изследвания в областта на поетиката (теория на литературните родове, анализ на литературната творба), критик на съвременното буржоазно литературознание.

18. *Искра Панова* — старши научен сътрудник в Секцията по теория на литературата към Института за литература при БАН, кандидат на филологическите науки; автор е на изследвания в областта на стилистиката и естетиката; автор на книгата „Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа". С., 1967 и 1974.

19. *Марк Голберг* — доцент, кандидат на филологическите науки, преподавател във Висшия педагогически институт в Дрогобич (Украйна); работи в областта на сравнителното литературознание; автор е на книга за Иван Вазов.

20. *Синиша Паунович* — югославски публицист и писател; кореспондент на вестник „Политика" у нас преди 1944 г.; поддържал близки връзки с Елин Пелин и други български писатели; преводач на българска литература на сърбохърватски език.

21. *Илия Тодоров* — научен сътрудник в Катедрата по българска литература в Софийския университет, кандидат на филологическите науки, текстолог; участвува в редактирането и издаването съчиненията на български класици.

СЪДЪРЖАНИЕ

От редакцията 7
Емилиян Станев — За Елин Пелин 10
Тодор Боров — С Елин Пелин — за Елин Пелин 16
Пеньо Русев — Разцветът и разпадането на човешката личност в творчеството на Елин Пелин 36
Кръстьо Генов — Темата на труда в творческия свят на Елин Пелин 44
Иван Попиванов — Естетическо своеобразие и трагикомично интерпретиране в творчеството на Елин Пелин 64
Атанас Стойков — Борис Ангелушев — илюстратор на Елин Пелин. 76
Иван Стефанов — Творчеството на Елин Пелин в контекста на българското кино 87
Иван Теофилов — „Театърът“ на Елин Пелин 92
Енчо Мутафов — Прозата на Елин Пелин и Йордан Йовков — два типа художествена постройка 112
Огнян Сапарев — Елин Пелин и проблемите на комичното 124
Любомира Парпулова — Елин Пелин и българският фолклор 140
Вивиан Пинто (Лондон) — Кулминация на епизода и coup de théâtre в разказите на Елин Пелин 149
Радосвет Коларов — Проблемът за автореминисценциите и „лирическата“ памет на Елин Пелин 172
Иван Мешеков — „Задушница“ (откъс от неиздадена книга) 179
Стефан Саркани (Отава) — Идилия или познание? 187
Венче Попова — Предметната действителност в импресиите „Черни рози“ 198
Никола Георгиев — Жанр и смисъл в повестта „Гераците“ 219
Искра Панова — „Под манастирската лоза“ 254
Марк Голберг (Дрогобич) — Елин Пелин и украинската кратка проза от края на XIX и началото на XX в. 269
Синиша Паунович (Белград) — Елин Пелин в преводи на югославяни 273
Илия Тодоров — Творчеството на Елин Пелин като издателски проблем 280
Показалец на личните имена 283
Био-библиографска справка за аторите 285

ЕЛИН ПЕЛИН
100 години от рождението му

*

Художник Г. Георгиев
Худ. редактор Д. Донков
Техн. редактор Ив. Атанасова
Коректор А. Кънева

Изд. индекс 6794
Дадена за набор на 10. II. 1978 г.
Подписана за печат на 26. IV. 1978 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 2500
Печ. коли 18,01 Изд. коли 23,34
Цена 3,06 лв.
Код 19 9535372511/5062—16—78

Набрана и отпечатана в Печатницата
на Издателството на БАН, 1113—София, ул. Акад. Г. Бончев
Поръчка № 148