ЙОРДАН ЙОВКОВ
НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ



ЙОРДАН ЙОВКОВ. 1880—1980. НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Издательство Болгарской академии наук. София, 1982

П 5118 Литер.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЙОРДАН ЙОВКОВ
1880
1980
НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

ЧИТАЛНЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

София. 1982

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ:

н. с. МАГДАЛЕНА ШИШКОВА, ст. н. с. ИВАН САРАНДЕВ

© Институт за литература
1982
c/o Jusautor, Sofia

82 (05)

II 5118
Б 7544/82

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Георги Цанев

ХУМАНИЗМЪТ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Познавах творчеството на Йовков, преди да се запозная с него. Личните ни връзки датират от есента на 1928 г. Тогава се срещахме често. Веднъж, като разговаряхме, той между другото ми довери: „Ако понякога ходя сам, търся уединение и мълча, то не е, както мислят някои, че не обичам хората, че не обичам да седя с приятели, а защото съм погълнат от своите работи и не мога да се отделя от тях.“ И наистина той беше съсредоточен в своята творческа работа и не искаше с нищо друго да разпилява силите си.

Йовков принадлежеше към малцината писатели, чиито книги можеш да вземеш в ръка без тревога в сърцето, без мъчително предчувствие, без страх, че ще бъдеш въведен в неразрешими противоречия. Не че в неговите произведения няма трагедии — напротив, има ги толкова много, тъй чести и кървави, и жестоки. Но след тях не остава смут в душата, не се наслоява в нея горчива утайка, не ни измъчва съмнение. Има нещо, което ги пречиства, което ги смекчава, което убива тяхната натуралистична грубост. Това е чистотата на примитивния инстинкт; това е топлината на сърцето; това е примирителният поглед на художника; това е хуманизмът на автора, който прониква в човешката същност на своите герои. Каквото и да вършат те, в тях не престава да тупти човешко сърце. Сърце слабо, податливо, дори грешно, но — любещо или мразещо — способно на възраждане. . . Това се отнася, разбира се, за типичните йовковски герои, носители на нравствения патос в неговото творчество.

Подобно възраждане е показано например в „Жетварят“. „Жетварят“ започва като критическореалистична повест. В хубавото реалистично начало (първите пет глави) е обрисувана убедително пропастта между бедния и богатия в селото. Когато описва буйната веселба на ратаите на Димитровден, хуманистът Йовков със съчувствие предава настроението им така: „Понякога в тия примитивни души избиваше болката на униженията, на вечното тегло, на обидите, понасяни през цял живот от хората и от съдбата. Тогава лицата се разкривяваха от ярост, очите се наливаха с кръв, в ръката блясваше широкият габровски нож и с все сила се забиваше в залятата с вино маса. . .“ Всички бедни и ратаи мразят чорбаджията Вълчан и го наричат изедник — той и обективно в повестта е обрисуван, общо взето, като такъв. Особено интересен е един момент, в който е доловен избликът на класовата омраза към богатия изедник. При острата разправа в кръчмата Гроздан удря плесница на Вълчан, който иска да му загреби незаконно имота. Настава суматоха

и честният реалист Йовков описва така впечатлението и отношението на присъствуващите бедняци: „Подигна се отново глъчка в кръчмата. За Гроздана никой не каза лоша дума. Напротив, на него всички гледаха с възторг и гордост. Като че той беше ударил тая плесница от тяхно име и зарад тях. Изби и се разпръсна най-после набраната злоба и мъст, всички почувствуваха облекчение и някаква си свирепа и горда радост."

Силни думи, звучащи като протест против социалната несправедливост, думи, които можеха да се кажат само под влиянието на наелектризираната със социални идеи обществена атмосфера, настанала у нас след Октомврийската революция и Първата световна война, когато Комунистическата партия водеше огромни маси след себе си и когато се засилваше земеделското движение. Няма да бъде преувеличено, струва ми се, ако допуснем, че авторът на „Жетварят" — макар и неволно — е попаднал под това влияние. . .

Няма да проследявам мъчителните перипетии — колкото и интересни да са те — на конфликта между двамата герои, при който Вълчан окончателно заграбва имота на Гроздан, а Гроздан в отчаянието си стига до последното стъпало на моралното падение. Ще кажа само, че конфликтът се превръща от обществен в личен, от социален в нравствен. Възраждат се нравствено и двамата врагове и се помиряват. Как се идва до това характерно йовковско решение на конфликта?

Вълчан се връща отнякъде със своята кола. На едно място конете му се подплашват и хукват като бесни. Пътят прави завой над пропаст, в която каруцата би могла да падне. В уплахата си Вълчан изпуска поводите на юздите и вика за помощ. В тоя смъртно опасен момент се появява случайно Гроздан, който успява да спре конете. Така тая случайност с подплашените коне и внезапната поява на Гроздан играе посредническа роля: дава възможност да се покаже човечност към довчерашен враг, а тая човечност пък действува на стария чорбаджия Вълчан и го помирява с противника му. Нещо повече, Гроздан помага на Вълчана да се качи в колата, сяда в нея и го откарва до дома му. Вълчан е много трогнат. И „довчерашните врагове се разделили като най-добри приятели". Така туря край на враждата хуманистът Йовков, който търсеше и обичаше човещината у човека и носеше сърце, изпълнено с доброта, чуждо на зли помисли, сърце човеколюбиво. И в тоя случай, както винаги, той се води от принципа — да търси това, което ще сближи хората, и да избягва онова, което ще ги раздели.

Неслучайно Йовков обичаше великия хуманист Лев Толстой — поставяше го над всички. Той беше скромен, чужд на всяка суета. Когато веднъж в приятелски кръг споменахме, че скоро ще му празнуваме юбилей, той рязко възрази: „Всеки, който се труди — и търговецът, и архитектът, и работникът, и земеделецът, — заслужава почит. Защо никой не ги честтува? За мене — продължи Йовков — това би било мъка, страдание и срам. Би ме убило. Ако искате да ме умъртвите, устройте ми юбилей."

Той казваше, че когато твори, живее с радостите и грижите на своите герои, страда с тях. Веднъж някой говореше, че един писател пишел лесно. „А за мене — призна Йовков — творчеството е мъка. Аз се измъчвам. Не само за това, че трябва да се намери сюжет — аз имам винаги сюжети, — не само, че трябва да се обработи, да му се даде художествена, хубава форма, но ме измъчва самият сюжет, историята, която се разказва. Нося я, ходя с нея, мисля за нея и я изживявам." И в каква степен е живял Йовков с вълненията на своите герои и с атмосферата изобщо в своите творби, се вижда от

това, как е написал в един софийски хотел разказа „Балкан“. В тоя разказ се говори за Добруджа, която беше залегнала у Йовков като трайна радост и нестихващ извор на творчество. Заграбената от чужденци Добруджа, съдбата на която беше останала като жива рана в сърцето му. През всичкото време, докато пишел „Балкан“, той плакал. Цял един голям пешкир измокрил от сълзи, докато го свършил. Той плакал и когато описвал смъртта на Люцкан. Личното изживяване е характерна черта на творческия процес у Йовков.

Тук не е въпрос — или поне не само въпрос — за освобождение от онова, което измъчва автора. Тук има и нещо друго, по-важно, свързано с неговата мисъл и жалост за човека, с неговия хуманизъм. Йовков е от ония големи художници на словото, за които изкуството е решаване на проблеми, които вълнуват и предизвикват към нравствена оценка. В неговото творчество мъчителните противоречия и трагичните конфликти — дори когато довеждат до престъпления — са осветени от една естествена нравственост, законите на която ръководят човека. Той вярва в нравствените сили у човека, в светлото начало на живота, в здравата морална основа на света. Рисувайки мъките и противоречията между хората, той се докосва до тях със сърцето си. Човекът и художникът у него си сътрудничат в тоя процес. Дори когато създава хумористичен образ, какъвто е Гороломов, той му приписва светли мечти и благородния стремеж да работи за доброто на хората. Нека си спомним разказа „Епоха — кърмачка на велики люде“, в който Вазов под същото име е обрисувал едно нравствено чудовище. Йовков не би могъл — и не би поискал — да създаде подобен образ. Заемайки името, той променя моралната му същина. Защото в основата на неговата творческа дейност лежи дълбока човечност, доверие в хората, вяра в това, че кога да е, макар и за малко, в най-закоравялото сърце, в най-грубата съвест ще просветне нравствено съзнание, ще трепне човешко чувство. Тук е получил истинска художествена форма заветът, който Пенчо Славейков зае от руската литература и предаде на нашата: да се търси човекът и в звяра. Йовковият реализъм, съчетан с хуманизма му, не допуска безнадеждната тъмнина в душата.

„Винаги съм склонен — изповядва Йовков — да вярвам на хората, да виждам и да търся у тях преди всичко доброто.“ И от това добро, което и той носеше в себе си — пише Симеон Султанов в своята прекрасна книга „Йовков и неговият свят“, — той „раздаде на героите си, у всеки вложи частица от него. И може би най-много даде на своя любимец Сали Яшар, у когото до голяма степен се проектираше.“

Сали Яшар мисли, че е длъжен да направи някакво голямо благодеяние, истинско, безкористно благодеяние, което да засегне повече хора, да надживее много поколения. Нещо такова, което мъдрите побелели старци наричат себап (добро дело). И след много размисли той разбира, че каруците, които прави, са тоя „себап“, това добро дело. Защото той ги прави така, че когато се движат, всяка издава свой глас и се познава коя каруца чия е. „Аз съм бил сляп — разсъждава Сали Яшар, — аз съм бил глупав! Каква чешма и какви мостове искам да правя? Себап! Има ли по-голям себап от тоя, който правя, каруци трябва да правя аз, каруци!“

Сали Яшар е един от характерните за Йовков образи, рисуван под диктовката на сърцето. „Едно беше ясно за него — пише Йовков — с мъки, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората.“

Характерен случай е и разказът „Другоселец“. Кончето на другоселеца пада от някаква болест или от слабост и не може да стане. Стопанинът му е отчаян. Тогава селяните, които по-рано са викали против него, че кончето му пасло в нивите, сега всички се притичват да му помагат. Тая хуманност на селяните е подчертана твърде нагледно от Йовков.

Ярко въплъщение на милост и хуманизъм е Серафим от едноименния разказ. Той ходи със скъсано, цяло в кръпки палто и събира пари да си купи ново, но вижда, че Павлина е изпаднала в беда: мъжът ѝ е болен и трябва да иде в болница — и Серафим ѝ дава спестените си пари. Когато му забелязват, че дава пари на непознат човек, който може да не му ги върне, Серафим отговаря, че условието между нея и него било: „Когато господ на нея, и тя на мене. Аз не бързам.“ А пък палтото му си било добро. И авторът отбелязва, че десет и повече години, откакто се кани да си купи палто, но все давал парите си някому, както сега на Павлина.

*

Йовковите герои са представители на селския трудов свят, типове на провинциални мечтатели, майстори или интелигенти, чието сърце си е останало природно просто и които не познават изкушенията на заплетената мисъл. Ръководна нишка, импулс на действие е сърцето. Животът им е предимно живот на чувствата. Натури емоционални, съзерцателни, които жадуват щастие и радост, понякога фантазьори, увлечени от илюзии. Дори там, дето те са силни и яки планинци или страшни, уж с корави сърца хайдути — както е в „Старопланински легенди“, — дори и там те хвърчат с крилете на душата си и действуват в края на краищата под тласъка на сърцето.

Йовковият художествен метод е особен: реализъм, който някъде преминава в романтизъм или в критически реализъм. Но във всички случаи авторът се стреми да долови преди всичко трайните черти в душевността на българския селянин, а чрез това — изобщо характерологията на българина. Йовков рисува героите си в етично-психологически план. И в тоя план построява един неповторим, с рядка красота свят. В своето преклонение пред нравствените сили на трудовия човек той се свързва с Иван Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин.

Пред проф. Спиридон Казанджиев Йовков изповядва, че в първата редакция на „Милионерът“ докторът е измамник. Но авторът не останал при тая редакция, понеже искал да спаси ветеринарния доктор; искал да изкара неговата постъпка не като измама докрай пред дъщерята и пред родителите. „Но защо е било необходимо непременно това „спасяване“? — се пита Йовков. — Изкарай го вагабонтин — голяма работа. Ала аз рекох да спася морала и да утеша родителите.“

Един от най-ярките изрази на търсенето и откриването на човешкото у човека е драмата „Боряна“ — в образа на Златил скъперника, който се възражда нравствено, очовечава се и раздава на синовете си парите, над които е треперел и ги е заравял в земята. И това негово възраждане става, когато в къщата му влиза като снаха Боряна, която с красотата и с доброто си сърце го трогва. „Откакто дойде тя, и господ влезе в нашата къща, и доброто влезе“ — заявява Златил. Нравственият патос тук се слива с култа към красотата, тъй характерен за цялото творчество на Йовков. Но един внимателен поглед ще открие известна идеализация на Боряна, която, току-що влязла в чуждата къща, прекалено свободно се разпорежда.

Поет на полския труд, художник на природата, проникновен тълкувател на човешкото сърце, Йовков създаде произведения, проникнати с жизнерадост и със специфична йовковска топлота, произведения, с които утвърди световното равнище на българската проза.

*

Основен обект на изображение в първите книги на Йовков са войните — Балканската (1912), Междусъюзническата (1913) и Първата световна (1915—1918). Той има много творби с военни сюжети. Собствено с разказите си за войната Йовков се наложи като писател — макар литературната му дейност да датира още от 1905. Като „млад белетрист с големи надежди" го посочва Божан Ангелов, когато излиза неговият „Балкан" — „най-художественият патриотически разказ от ново време".

Началото на следвоенния период завари Йовков като оформен белетрист, признат виден майстор на разказа. Още за първия му том по доклад на проф. Боян Пенев Академията му беше дала наградата „Иван Вазов". В доклада си Боян Пенев казва: „От всичко, което е написано досега в литературата ни около Турско-българската война, това е най-ценното в художествено и психологическо отношение."

Първата обстановка, в която среща героите си Йовков, е войната — произведенията за която, както видяхме, съставят основен дял от неговото творчество. Тук е очертан неговият профил не само като летописец (той сам нарича някои от работите си „летопис"), като реалист — изобразител на сражения и бойни походи, но неразделно с това и като изключителен художник на войната. В тая област едновременно с него работят редица белетристи, най-значителни от които са Антон Страшимиров, Елин Пелин и Владимир Мусаков. Но творчеството на Йовков заема особено място. По възторжената прослава на българския войник — у когото вижда смелост, спокойна мъжественост, решителност, упоритост и издръжливост — той е близък на Иван Вазов.

Основен герой във военните разкази на Йовков е обикновеният войник, под чийто шинел той търси да види човека. Неговия синтетичен образ авторът си представя със „загоряло бронзово лице, гъста брада, равнодушен, но спокоен и твърд поглед, навикнал да гледа в лицето на най-голямата опасност, в лицето на самата смърт" („Призракът"). С искрено и дълбоко преклонение пред военните добродетели на българския войник Йовков подчертава на много места неговата храброст и преданост към родината. Той е описал с художествено внушение личния героизъм, самопожертвователността на отделни бойци. Но особено майсторство той показва в обрисовката на масови действия. За пример бих припомнил „Белият ескадрон". Изобщо баталните сцени у Йовков са нов момент в историята на българската литература.

Неговото творчество — и за мирното време, и за войните — е дълбоко народностно. И тоя народностен характер на творчеството му се определя от близостта на автора до народа, от неговото реалистично проникновение и от неговия хуманизъм и демократизъм.

Характерен момент за Йовковото отношение към войната е краят на разказа „Последна радост". С любов и ясно съчувствие са описани тук поетичните блянове на кроткия безумец Люцкан, убит след много страдания във войната. И с каква тънка ирония е изобличена в края на разказа надутата патриотарска поза на санитарния полковник. Люцкан, влюбен в цветята,

които е продавал в мирно време, сега, в последния миг преди смъртта си, протяга ръка в копнеж към бялото цветче на една лайка. Това е копнежът към поезията, към красотата на живота, от които войната е откъснала човека. А тъпият полковник, чийто голям чин — както иронично се изразява Йовков — „му даваше и правото да съди за всичко авторитетно и умно", тълкува така жеста на убития Люцкан: „Като че да би могъл да стане, отново би полетял срещу врага . . ." В това противопоставяне на патриотарската фразеология и убития копнеж към красота се чувствува хуманизмът на автора, който осъжда войната. Тоя хуманизъм се долавя в текста и подтекста в много моменти от военните разкази на Йовков.

Когато гледа бойното поле при Кайпа, пред него се открива поразителна гледка. Цялото поле е покрито с трупове: „Стотици, хиляди може би. Една страшна и безкрайна морга, от която идеше леденият ужас на смъртта . . . Аз гледах смаян — казва Йовков. — Разхвърляни оръжия и дрехи, засъхнали струи кръв — викащите следи на една безжалостна, жестока борба." Хуманистът Йовков е поразен — струва му се, че това е „видение на тежък и болен сън". И той си спомня всички батални картини на Репин, Шчук и Верешчагин. По-нататък, гледайки същата картина, той изразява своя ужас и жалостта си: „Спирам се, поглеждам и бързо отмахвам погледа си. Не мога повече да гледам, дори конят ми уплашено се тегли назад и пръхти." „Ужасът — продължава Йовков — стигаше тия граници, когато кръвта застива в жилите, когато сърцето, свито от болка, престава дори да бие!" Той гледа с полузатворени очи, не иска да се приближи, гледа отдалеч. И ясно изведнъж пред него изпъкват тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата и той се пита: „Нима в тия мъртвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бедняшки кърпени дрехи — и те са били грижливо сгъвани с треперещи пръсти на някоя любеща ръка, и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата."

Това хуманно чувство, което вълнува Йовков, е повече от Дебеляновия стих: „Мъртвият не ни е враг." Йовков мисли за семейството, за скръбта на близките. Неговият хуманизъм в тоя случай не познава врагове, а човеци, злочестата съдба на които го трогва. Тук той вижда „едно тъмно и зловещо тържество на смъртта". Йовков, който прославя героичния подвиг във войната, тук я осъжда категорично („Бойното поле край Кайпа"). Той пише с хубаво чувство за пленения турски войник, че в него имало нещо от легендарната храброст на турския войник и че отговарял на всички въпроси — дори и на обидните — умно и спокойно.

В „Кайпа" — разказ за турско-българската война — някъде в подтекста се долавя жалост и към неприятеля. Българските войници оставят турците да дойдат съвсем близо и внезапно откриват огън. И авторът не може да приеме тоя акт за почтен: „Жестока и немилостива разправа — пише той. — Ние гледахме тия нещастници, които бягаха в ужаса на дива паника." Йовков, който описва с възторг и патриотична гордост героизма на нашите войници и прославя победите им, тук скърби за жертвите на войната изобщо, като изпитва жалост и към неприятеля. Войната извиква у него скръбни чувства. „А дъждът продължава да вали — четем в разказа „Кайпа". — Но това сякаш не беше дъжд, а тих, безутешен плач. От тъмното оловно небе като че падаше върху земята сянката на една голяма скръб." Тия редове звучат като елегия, навеяна от войната. Показателно за хуманизма на Йовков е това:

той, който вдъхновено рисува с висока художественост масовите сражения, жестоките боеве и личния героизъм, тук скърби заедно със скръбта на цялата вселена, че съществуват войни. Хуманистът Йовков в същност отрича войната.

*

Но да се върнем към творчеството на автора, изобразяващо мирновременния живот.

Хуманистът Йовков твори, движен от неуморим оптимизъм — дотам, че понякога възлага на щастливия случай да спаси героя му и да му помогне при тежки обстоятелства. Такъв е разказът „Вълкът". Беднякът Нейчо отива през нощта в града да купи лекарство за тежко болното си дете. Той няма пари да купи лекарството, но се надява, че ще му даде някакъв си негов познат. Като върви в снежната фъртуна, обръща се назад и вижда, че след него върви вълк. Той се спира — и вълкът се спира. Това се повтаря няколко пъти, докато забелязва, че вървите на цървулите му са се развили и се влачат по снега. Това е първата случайност, която го запазва от вълка. Той се навежда да стегне вървите си и напипва нещо в снега. Оказва се, че това е мешинена пунгия, пълна с пари — втора случайност, която ще му помогне да купи лекарството.

По принципа да се търси човекът и в звяра героите на Йовков съжаляват убитата вълчица („Грехът на Иван Белин"). Иван Белин е наблюдавал вълчицата, която не могла да изяде нищо, за да може да накърми малките си; в очите ѝ нямало ни страх, нито грижа за себе си. В тях горял само „огънят на друга болка, дълбока и скръбна". „Някой сякаш с ръка стиска сърцето на Иван Белин — пише Йовков — и той разбира всичко: тия очи и тая мъка в тях му бяха познати. Това бяха очите на всяка майка, все едно дали тя е човек или звяр. . ." Иван Белин става милозлив и сърцето му се открива за всяка чужда болка. Но това е само моментно преживяване. Той убива вълчицата. Жените, които я гледат, я съжаляват:

„— Горката! — прошепна някоя.

— И деца имала . . . Божичко."

И към Иван Белин всички тия майки отправят сега погледи, „в които свети омраза и гняв".

Хуманното сърце на Йовков не допуска да се измъчват героите му в безнадеждност — и в най-тежко състояние те намират някакво утешение, някаква светла надежда. Ето разказа „По жицата". Казал някой, че в едно село се появила бяла лястовица. Тя на сто години се появявала веднъж и който я види, от каквато и болест да страда, оздравява. Един селянин, чиято дъщеря е тежко болна, чува това, слага дъщеря си в колата и тръгва да търси селото с бялата лястовица. По пътя той запитва един човек вярно ли е, че има бяла лястовица. Човекът му отговаря, че той сам не е виждал, но може и да има. Бащата обаче казва на дъщеря си, че „тоз чиляк виждал лястовицата. Ей в онуй село била." „Ще я видим ли, чичо?" — запитва болната. И чичото вече категорично твърди: „Аз я видях, ще я видите и вие. Аз с очите си я видях. . . Ще я видиш и ти." Благородна лъжа, която успокоява болното момиче, дава му надежда. Един особен хуманистичен акт. . . Когато колата с болното момиче отминава, Моканина, който е внушил надеждата, възклицава: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!"

Петър Динеков

ЕДИНСТВОТО НА ЙОВКОВИЯ СВЯТ

Понякога ми се струва, че Йовков като тема за изследване е изчерпан, критиците са казали всичко. Какво ново би могло да се прибави? В такива случаи отварям томовете на Йовков и потъвам в тях, както при първия си досег с големия писател — през ученическите и студентските ми години, когато се появиха „Последна радост" (по-късно „Песента на колелетата"), „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан", драмите, „Женско сърце", „Ако можеха да говорят" и „Чифликът край границата". Бяхме щастливо поколение — присъствувахме на раждането на забележителни произведения, на разцъфтяването на един огромен талант, на създаването на един художествен свят, който ни обайваше.

Безспорно Йовков не бе единственият български писател в онова време, но той носеше в своето творчество една собствена лична, национална и общочовешка атмосфера, разкриваше един свят, много познат и все пак изненадващ със своята красота и образно богатство, с нравствените и естетическите си проблеми, с вглъбяването в човешките страдания, с дълбокото си сливане с българската национална съдба.

Ето този Йовков свят — струва ми се — продължава да бъде недостатъчно проучен.

Бих искал да засегна една страна от този свят — неговото единство.

Първият въпрос е: в каква естетическа категория съществува този свят? Много се е писало за реалистичното и за романтичното начало в творчеството на Йовков. Онези, които виждаха предимно романтичното у писателя, бяха готови да подхвърлят на съмнение самото Йовково изображение на живота. Тук няма да се спирам на многобройни изказвания на Йовков — особено пред проф. Сп. Казанджиев — за реалната основа на неговите образи, дори за необходимостта да твори „сред хората", да обмисля своите творби не в кабинета, а в естествената обстановка на самия живот, например в сладкарницата, където през големите стъкла наблюдава човешкия поток. „Усещам хората, улицата, живота."[1] Изследванията на Йовковото творчество дадоха богат материал за протосюжети и прототипове.

---

[1] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 62. — Понататък тази книга ще бъде цитирана, като се отбелязват вътре в текста само страниците в скоби.

Но най-добрия отговор намираме в самите произведения на Йовков и в проучването на неговата творческа личност.

Йордан Йовков е писател, който не крие себе си. Виждаме го във всеки написан негов ред, чувствуваме го близък и човечен. Можем да дадем една или друга оценка на неговото виждане на света (не говоря за догматичните недоразумения, които вече са преодолени, а за характера на подхода и за степента на проникването в неговото творчество). Но Йовковият свят за нас съществува — като реален и като сътворен едновременно, като една обективна действителност, която ни заобикаля, и заедно с това като една субективна фикция, създадена от писателя. В този свят ние се чувствуваме напълно естествено, приемаме го без принуда.

Потърсим ли личността на Йовков, не е необходимо да прибягваме към автобиографични бележки (такива материали писателят не ни е оставил), към писма, спомени и документи. Йовков отъждествява себе си със своето творчество, своята душевност той е предал на образния си свят, в най-широкия смисъл на думата съществува удивително единство между писателска личност и творчески свят.

Писателят има едно изказване пред проф. Сп. Казанджиев, цитирано многократно: „Истинският разказ не е там, дето авторът стои през всичкото време пред читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето той вдига завесата и оставя читателят сам да следи един живот, който става пред очите му. Авторът тук липсва съвсем“ (с. 33). Формалното тълкуване на това изказване може да доведе до заблуждение. Очевидно е, че тук става дума за творчески похват, който засяга композицията и структурата на произведението, а не отношението на писателя към изобразявания свят. Този похват е резултат на еволюция на поетиката, защото в по-ранните си творби Йовков присъствува непосредно като разказвач. Ето примери от „Ески Арап“ — „Ние започваме с него всякога един и същи разговор. . .“; „Наблюдател“ — „Бях веднъж при него. . .“; „Случайни гости“ — „Един от постовете на нашата застава се казваше. . .“; „Светата нощ“ — „Колкото и да бяхме откъснати от света. . .“; „Паметният ден“ — „Нашата дружина (2.от 46.полк) тръгваше да отиде в с. Шахлии. . .“; „Отвъд“ — „Мръкваше се вече, когато стигнахме. . .“. Тук не се отнася за специално търсен похват — разказ от първо лице, а за действително участие на Йовков в нарисуваните събития, отнася се за записки: „Записки на един граничар“, „Походи и сражения“; автобиографичният момент е съвсем очевиден. Но Йовков използува тоя похват и в „Старопланински легенди“, и във „Вечери в Антимовския хан“. Ето как въвежда себе си в „Овчарова жалба“: „Една лятна вечер ние с дяда Вуля, стария горски стражар, седяхме под големите орехи край село. Слънцето потъваше зад горите на Разбойна и насреща по сините зъбери на Балкана догаряха пурпурните огньове на вечерната зара.“

Неведнъж Йовков заявява, че изразените идеи в неговите разкази, повести и романи са негови собствени идеи и схващания. Той казва на проф. Казанджиев за „Жетварят“: „В края от разговора на учителя с учителката направих едно разрешение на тази идея. . .Това разрешение е собствена моя изповед; така преживях тези неща на село, така ги почувствувах“ (с. 20). Става дума за отношението на Радулов към земята. Същото можем да открием в „Чифликът край границата“ (кооперативното обработване на земята), в отношението към Добруджа, към моралните проблеми, към природата и т. н. В този случай творбите на Йовков са най-тясно свързани с неговата личност

и имат изповеден характер. Този факт е изключително важен, когато говорим за единството на Йовковия свят — авторовата личност, която при Йовков се отличава със суверенност, цялостност и силно изявен характер, обединява този свят.

Несъмнено един от най-интересните въпроси е с какви художествени похвати и върху основата на какви естетически принципи се постига това единство.

Твърде рано Йовков избира цикличната композиция. Още военните му разкази се подреждат в два големи цикъла: „Походи и сражения“ и „Записки на един граничар“. Тук можем да прибавим и „Летописи“. Събития и образи в първия цикъл се обединяват от действията на една военна част през Балканската война, а във втория — от случките в една гранична застава. Освен всички други звена има едно важно звено — непосредното авторово присъствие.

Класически циклови композиции са „Вечери в Антимовския хан“ и „Ако можеха да говорят“: среда, място, време, действуващи лица, съдби тук са единни. Единна е атмосферата в образност и идейност и в сборници, които не са построени по принципа на цикличността: „Старопланински легенди“, „Песента на колелетата“, „Женско сърце“. В последния сборник дори отделни лица преминават от разказ в разказ: Давид Кьосето, Филип кръчмаря, Татар Христо, Консула и др. Йовков отива по-далече — едни и същи лица преминават от една книга (сборник, роман, драма) в друга: Давид Кьосето се явява не само в сборника „Женско сърце“, но и в „Чифликът край границата“. Иванчо Сенебирлията в „Сенебирските братя“ и „Албена“; Илия Дочкин в „Друг свят“ и „Приключенията на Гороломов“; Великин в „Свирач на флейта“ и в „Чифликът край границата“; Баташки в „Дрямката на Калмука“ и в „Приключенията на Гороломов“; даскал Тодор в „Албена“ и в „Приключенията на Гороломов“; кметовете и кръчмарите (дори когато носят различни имена) — в „Жетварят“, „Чифликът край границата“, „Приключенията на Гороломов“, „Албена“. Това важи и за кръчмите, мелниците, селата.

Йовков е направил през 1936 г. едно интересно признание пред проф. Казанджиев във връзка с „Ако можеха да говорят“: Йовков разправя, че му е невъзможно да пише отделни, самостойни по сюжет разкази. „Много ми е трудно — не мога, признавам. Моите разкази са винаги свързани. Ето и тия, които сега печатам — свързва ги животът и чифликът. Касае се за обща съдба на хора и животни. Трагедията ще настъпи по-късно, когато чифликът ще бъде продаден и животните ще бъдат подкарани оттам. Разкъсаха се всички връзки, умря един живот“ (с. 81).

Неслучайно през същия период Йовков се ориентира към композицията на романа („Чифликът край границата“, „Приключенията на Гороломов“), която му дава възможност да включи по-големи пространствено-времени цялости с неразкъсани вътрешни връзки.

Искам да обърна внимание на още един похват на Йовков: да сближава героите си с общи външни черти и навици. Това важи особено за неговите старци. Много по-интересни са паралелите в постъпки и психологически реакции. Те произхождат често и от сродните положения, в които писателят поставя героите си (например междуселските спорове за мера, ловните сцени, живота в чифлика и др.). Могат да се посочат доста примери на прилики и паралели: бедната жена и богатите сродници Еньо и Тодор Опрев в „Серафим“ и „Платено“; овчарят Рахни Чобана, Калин и Мита в „Два врага“ и

Петър овчарят, Аго и Василена във „Вълчицата“, бащата и майката в „Стари хора“ и „Грехът на Иван Белин“; Вяра и Елиза Шмидт, Боянов и Палазов в „Мечтател“ и „Частният учител“ и т. н.

На някои места могат да се срещнат буквални повторения: разказът на Едрьо в „Боряна“ за двете „гургуричета, глупави яврушчета“, които убил без нужда; с почти същите думи си послужва и Танко, за да разкаже същия епизод, пренесен в друго произведение — „Приключенията на Гороломов“.

Цикличните постройки у Йовков са израз на една основна тенденция: да вижда и показва живота в по-големи цялости, да обгърне заобикалящата го действителност в по-широки линии като един неделим и хармоничен свят, дори като естетическа представа, жанров преход между разказите, повестите, романите, драмите. Не само вътрешната близост и хармонията между образи, чувства, отношения, възгледи, но и близостта в композиционни и изразни похвати служи като спойка между отделните части на една голяма композиция — галерия от образи и жизнени прояви.

Но това са само формални похвати за постигане на единство на художествения свят. Йовков познава тези похвати и ги използува. Те са само резултат и необходимост за изразяване на нещо, което съществува в съзнанието на писателя и има дълбоки корени. И то е основното.

На пръв поглед Йовков няколко пъти променя историческата, пространствената и социалната атмосфера на своето изображение, преминава от една жанрова система в друга. Оставям настрана ранните му литературни опити. Като писател той се формира по време на Балканската и Първата световна война; военната действителност се включва в първите два тома негови разкази, излезли през 1917 и 1918 г. Те са първото свидетелство за неговия голям талант и веднага налагат писателското му име. С тези два тома Йовков изчерпва голямата тема на войната; по-късно много малко прибавя към нея. Бързо преминава в друг свят — мирния живот на Добруджа. Появяват се цяла редица творби, които отново привличат читателя и още повече затвърждават убеждението за едно необикновено по яркостта си изкуство: „Жетварят“, „Песента на колелетата“, „Вечери в Антимовския хан“, „Женско сърце“, „Ако можеха да говорят“. Новата тема не предизвиква никакво сътресение в творческото развитие на писателя. Още един голям преход — връщане към миналото в „Старопланински легенди“. Променя се и географската обстановка — Балканът и Жеравна. Започват и нови жанрови търсения: повестта, романът, драмата и комедията, сатирата („Приключенията на Гороломов“). Йовков прави опити да надникне и в съвременността. Написа драмата „Обикновен човек“; пренесе действието на своето творчество в София в началото на 30-те години. Йовков се опита да навлезе в проблемите на икономическата криза, противопостави на изнудвача и мошеника Струмски един „обикновен човек“ — Бранков, който живее със социалните илюзии на „хуманния“ фабрикант. Очевидно Йовков не успя — това бе друг свят, който той не познаваше — и светът на драмата „Обикновен човек“ се самоизключи от Йовковия художествен свят.

По-интересен бе случаят с романа „Чифликът край границата“ — Йовков написа една творба, наситена с типичната атмосфера на неговия свят — Добруджа, границата, чифлика, селския труд, борбата за земя от началото на века, от времето на кървавите селски бунтове срещу десятъка, но има погрешната идея да пренесе действието изкуствено към Септемврийското въста-

ние от 1923 г. За да се разбере добре романът с неговите проблеми и герои, читателят трябва да извършва при четене хронологическа реставрация.

Йовков продължава опита си да надникне в следвоенното време, да разшири рамките на своя свят. Няколко пъти разказва на Казанджиев сюжета на романа „Старият бор“ — трагедията на един български офицер, прекарал мъчително пленничество в Корсика, живеещ с патриотичните идеали на храбър и честен воин, но дълбоко разочарован от онова, което намира в родината си (с. 26—27, 42—43). Наблюдавайки живота на дипломатите, Йовков замисля „дипломатическа комедия“ (с. 17). Живее с мисълта и за едноактна комедия, в центъра на която ще бъде професор по финансови науки (с. 62—63).

Не само болестта и преждевременната смърт спират Йовков да напише тези произведения и естествено те не попадат в неговия свят. В обществения ни живот настъпват изменения, които влизат в остро противоречие с Йовковите морални принципи. Ето какво обяснение дава писателят на проф. Казанджиев (1.XI.1936, с. 86—87):

„Питам Йовков какво стана с неговия военен сюжет за пленника от Корсика. Той направи отначало една мина — искаше да каже, че го е изоставил.

„Запасните офицери почнаха да се занимават твърде много с политика — това ги отчужди от мен. Като политикани не ми са симпатични. Пък нали знаеш, трябва да обичаш героя си. Те престанаха да носят оная трагична съдба, зарад която бях замислил своята работа. В тяхно лице щях да дам българина с неговите добродетели и слабости и катастрофите, които преживяхме. Но аз си ги мислех докрай военни, а те станаха политикани. . .

. . .После и времената днес не са твърде за подобна работа. Ще ти гледат работата под особен ъгъл. Ще искат от теб да бъдеш не патриот, а патриотар — да рисуваш военния не като човек, а като понятие, и той ще излезе, разбира се, като манекен. Аз си мисля например за дружинния командир от Балканската война. Той беше комарджия, циник, но и храбър офицер. Когато се касае за чувствата му към отечество, народ, клетва, твърд като скала, съвестта му там като отвес, без какво да е колебание. Но и той е човек с различни слабости, понякога доста карикатурни. Ще ти позволят ли да говориш за тях? Не. Затова предпочитам да чакам.“

Наистина Йовков непрекъснато търси, разширява погледа си, за да обхване един широк свят, мени времето и пространството, опитва нови жанрове. Но, както се вижда от посочените по-горе опити да надникне в съвременността, търсенето не трябва и не може да нарушава вътрешното единство на творческия свят на Йовков. Защото писателят е длъжен да подчини своите търсения на трайни естетически и нравствени ценности — и на война, и в мирния трудов живот, и в историческото минало. Жанровата система не променя тези нравствени и естетически търсения.

Една от големите задачи на нашата литературна критика е да покаже единството на Йовковия художествен свят такъв, какъвто той го е създал в най-добрите си произведения. Това добре се вижда от проблемите, които писателят решава; от образите, които възсъздава; от отношението към природата, към човека, към красотата, към доброто и злото и т. н. Това проличава от общата хуманистична атмосфера. Но анализът показва това единство и в похватите на композицията, в портретното изкуство, в музиката на езика и т. н. В цялото творчество на Йовков присъствува една силна писателска воля, една художествена суверенност, която поразява.

Удивително е Йовковото умение да създава ярки обособени художествени светове, на пръв поглед дори затворени (военните разкази, „Старопланински легенди“, „Песента на колелетата“, „Вечери в Антимовския хан“, „Ако можеха да говорят“). Читателят потъва в тяхната емоционална атмосфера, в живописността на багрите, в пластичността на изображението, в разнообразието на човешките характери и съдби. Но тези обособени светове не са изолирани един от друг, защото в центъра на всеки от тях стои човекът: човекът на война, в сражение, изправен пред смъртта; човекът в хайдушкото и в чумавото време; човекът на труда в полето, в ковачницата; човекът в Антимовския хан, на воденица, на път; човекът вечер, когато съзерцава заобикалящия го свят, мисли за близките си, за човешката съдба изобщо и копнее да направи някакво добро, което да осмисли живота му.

Веднага може да се забележи общността на основните обществени, морални и естетически принципи, които Йовков следва. Изобразявайки войната, той рисува преди всичко героичното, възвеличава подвига на отделната личност и на масите, храбростта, съзнанието за дълг, готовността за самопожертвуване. Писателят не скрива, че войната е твърде сложно явление, че не е само героична епопея, но е смесица от героизъм и смърт, слава и разрушение, въодушевление и жестокост. В „Последна радост“ той показва войнишките страдания, холерата, народните бедствия, протестите срещу унищожението на човека.

Великолепните разкази в „Старопланински легенди“ са свързани с Жеравна; на пръв поглед те са картина на живота в отделен кът на нашата родина. Това съвсем не е точно — Йовков създава цикъл от творби с общонационално значение, издига родното си място в символ на нашата историческа съдба; в образите от Жеравна разкрива вековните традиции на нашия национален живот, в героите на „Старопланински легенди“ въплъщава най-хубавите черти от характера на българина, създава човешки образи с огромна вътрешна сила и с необикновено обаяние.

В три от своите най-обемни произведения — „Жетварят“, „Ако можеха да говорят“ и „Чифликът край границата“ — рисува селския труд, но върху социален фон: разпадането на патриархалния бит („Ако можеха да говорят“), борбата между чорбаджии-хищници и разорени селяни (Вълчан и Гроздан в „Жетварят“), селските бунтове за земя („Чифликът край границата“), вярата в кооперативната идея и заедно с това илюзиите за социално примирение („Жетварят“). Илюзиите на Йовковите герои са били и негови собствени илюзии.

Вярвайки в моралните принципи, Йовков смята, че човекът е способен за нравствено просветление чрез дълбоко разтърсване на съвестта: Индже от жесток грабител става закрилник на народа; нравственото преобразяване възтържествува в „Жетварят“, „Ройдю“, „Платено“, „Другоселец“, „Серафим“, „Скитник“ и др. Минка от „Ревност“ стопява с нежността си и с майчинството си суровия нрав на Агата; Боряна с чистата си женственост преобразява озлобени и взаимно ненавиждащи се хора. Сали Яшар мечтае да направи добро и, наблюдавайки света около себе си, заключава: „С мъка, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората.“ В етичния свят на Йовков няма народностна нетърпимост — българи и турци, татари и цигани са равни в човешките стремежи и пред нравствените критерии.

Йовков е създал цяла редица обаятелни образи на жени. В творчеството на никой друг български писател не срещаме толкова женски образи: Вяра, Елиза Шмидт, Маруся, Шакире, „Водачката“, годеницата от „Случайни гости“, Рада, Дойна, Димана, Ранка, Божура, Пауна, Ганаила, Женда, Тиха, Василена, Антица, Нона, Сарандовица, Албена, Боряна, Аничка, Асие, Спаска, Славенка и др. Не се отнася само за физическа красота, но преди всичко за вътрешното обаяние и за моралната висота на жената. Рада връща суровия разбойник Шибил към живота; Асие изважда от дълбокия кладенец Мурад; Тиха единствена посреща чумавия Величко, до когото дори майката се бои да приближи, а Аничка подава дреха и хляб на конекрадеца Илия, от когото са се отрекли собствените му родители. С това не се изчерпва богатството на женските образи на Йовков — те са обкръжени от една особена атмосфера, която ги обединява.

Единството в Йовковия свят има още един показател: отношението към природата. Хоризонтът на човека безкрайно се увеличава, когато го поставиш и сред природата, до света на животните, до растенията, тревите, дърветата, горите, под огромния свод на нощните звезди. Човекът заживява нов живот, получава нова, допълнителна същност. Йовков е изразил това многократно — и в природните описания, и в срещите на човека с природата и нейния свят, и със своето собствено, обгърнато с някакво дълбоко, почти мистично чувство отношение към природата. Изразил го е пред проф. Казанджиев, описал го е чрез Ерофим в „Сутрин при изгрев слънце“, многократно го е показал в „Ако можеха да говорят“ (чичо Митуш говори за животните: „Ех, Аго, те са като братя, разбери. Като нас работят, като нас ще умрат.“). А учителят Радулов в „Жетварят“ забелязва: „Природата и човекът — това е едно и също нещо. . . Радостта на земята е и твоя радост, мъката ѝ — и твоя мъка. . . Живей, както живеят тревите, и умри като тях. . .“ С огромна вътрешна сила е написан разказът „Грехът на Иван Белин“ — най-дълбоката, разтърсваща среща в нашата литература на човека с общото жизнено и нравствено единство на вселената. Йовков е изразил пред проф. Казанджиев и пряко своето отношение към природата, равно на очовечаване, проникнало у него още от детството му: „За мен всяко дърво е нещо живо, със свой характер, свои радости и трагедии. По пътя между Добрич и Варна имаше на едно място самотни два кавака един до друг, сякаш бяха братя, сякаш стояха там и разговаряха за онова, което става по пътя. Около селото, в което учителствувах, полето е равно и хоризонтът — далечен. Накрая, на линията на хоризонта имаше едно голямо дърво, което в това равно поле изглеждаше още по-голямо. Винаги съм гледал на него като на живо същество, което бди над равнината, и нещо ме е теглило към него“ (с. 90).

И най-сетне още един момент: Йовков е нарисувал незабравими образи на старци-съзерцатели. Те имат особена функция в неговото творчество: най-често чрез техните очи писателят вижда света. А това значи — чрез спомена. Това го сближава с един друг голям майстор на прозата в нашия век — Иво Андрич.

Няма да разглеждам великолепните образи на старци у Йовков: дядо Щерю („Сенебирските братя“), дядо Гено („Вечери в Антимовския хан“), Сали Яшар („Песента на колелетата“), дядо Руси Сапунджията („Юнашки глави“), Иван Бунала („Помпадур“), Димитър Медара („Едно време“), Илия Дочкин („Друг свят“), Токмакчията („Съд“) и т. н. Тук въпросът ме интересува чисто теоретически. Проф. Казанджиев е намерил най-точната характе-

ристика: „Йовков е влюбен в своя живот, в образите на спомените си. Тях съзерцава в своите епически унасяния и към тях го носят лирическите му чувства. И защото в основата на всяка негова работа стои действителен спомен, то всяка негова работа носи сладкото чувство на спомена — все едно дали той е радостен или тъжен. Това чувство е характерно за Йовков“ (с. 14).

От това наблюдение трябва да се направят много важни изводи — споменът се е превърнал в творчески метод за Йовков. Могат да се направят много интересни анализи на поетиката на писателя — на постройката на разказите, на ролята на ретроспекцията, на виждането на настоящето чрез миналото, на създаването на особена национална атмосфера със спомена.

Ще дам един единствен пример — разказа „Ески Арап“. В чудесния цикъл от войната „Записки на един граничар“ Йовков рисува забележителния образ на стария негър Ески Арап — един от ония негри, които живеят около устието на Места и които някой си Хюсеин паша е преселил тук, за да работят в чифлиците му. Йовков е дал извънредно релефно образа му, вникнал е дълбоко в неговата мъка, в неговата носталгия по напуснатата някога родна земя. Когато посещава заставата, той започва разговор с българския офицер (в случая автора, който води разказа от първо лице).

„— Комендар ефенди — казваше ми той, — все четеш и пушиш, четеш и пушиш! Трябва да ти е много мъчно за твоя мемлекет!

— Разбира се, Аптула, мъчно ми е. А на тебе не ти ли е мъчно за Судан?

— Мъчно ми е, как да не ми е мъчно.

— Не искаш ли да си отидеш там?

— Ех, искам. Ватан нали е — тегли. Но много е далеч, комендар ефенди. Шест месеца път. И седем тескерета трябва да имам, защото седем царства трябва да се минат. Нà — Стамбул, Измир, Масър. . .

Той брои на пръсти и изрежда още някои имена, които не само не са никакви царства, но надали и значат нещо. Но уверен, че всичко това непременно ще ме учуди и порази, той накрая самодоволно и добродушно се усмихва.“

А когато късно вечерта писателят минава покрай къщата на негъра, той чува немощен и дрезгав глас и ударите на тарабука, които се сливат в провлачена и бавна мелодия, пълна с нежност, с любов и с безнадеждна скръб. Ески Арап тъгува за Судан. . .

Той изцяло живее в миналото, в спомена, който се превръща в негова съдба.

В отношението на Йовков към света споменът играе такава голяма роля, че той става едва ли не единственият подход и път към живота, пречка за приближаване до настоящето, до съвременността. Това е основен творчески принцип за писателя, разбира се, принцип негов личен, а не всеобщ, задължителен за литературата: „Аз смятам, че зависи от характера, от вкуса и пр. на един художник, дали ще е той с работата си в днешното време или в миналото. Аз например съм живял 30 години на село. През това време съм се оформил и съм определил отношенията си към живота, към хората. От онова време са всичките ми най-силни и най-значителни преживявания, оттогава са и всичките ми опити и наблюдения — целият свят, в който живея. С тоя свят съм във връзки и в отношение в моето литературно дело и аз мисля, че съм прав“ (с. 38).

Йовков се бои от новия изглед на нещата — новият изглед би превърнал в илюзия изградения в съзнанието му свят. Обикновено говорим: настоящето

възкресява миналото; у Йовков е обратното — то го разрушава. И понеже като творец — поради своята индивидуална особеност — е силен само когато описва миналото, той се бои да се докосне до настоящето. Така в романа „Старият бор“ иска да използува образа на някогашния си дружинен командир през Балканската война. След войната го среща в София: „Смутих се, като го видях, но не исках да му се обадя. Боях се, че една среща с него може да тури кръст на целия ми разказ, в който той ще е героят. Аз искам да го нося в съзнанието си, какъвто го помня и какъвто вече съм го съчинил. Цялата тази илюзия може да се разруши от живия човек, от гласа, от разговорите“ (с. 43).

Това признание е важен ключ за творческия свят на Йовков.

Вече изтъкнах, че в единството на художествения свят на Йовков се отразява преди всичко единството на авторовата личност. Ето още един проблем, който заслужава подробно изследване. Но искам да предпазя читателя от неправилни аналогии. Добре известни са произведения в световната литература, където единството между автор и творчество се проявява като своеобразен писателски хегемонизъм — изобразителният свят се стилизира, деформира, затваря в наложена, изкуствена схема. В този случай творчеството се превръща в разрушение на човека, в унищожение на действителния живот. Това важи и за стремежа към идеализация, което също води до откъсване и изолиране от реалния свят. Бих посочил много примери: Н.Райнов, Пшибишевски, Канети („Автобиография“).

У Йовков авторовата личност играе друга роля: тя обединява художествения свят, без да унищожава неговото разнообразие и богатство, неговата реалност, жизненост и човечност. Често наричат Йовков романтик. Но неговият романтизъм е особен, той не е антипод на реализма, а се проявява в сферата на нравствените търсения. Истинското му име е хуманизъм.

С това не се изчерпва проблемът за единството на Йовковия художествен свят. Този проблем има и друга, изключително важна страна — историческата обвързаност на Йовковото творчество с българската национална съдба. Популярността на писателското дело на Йовков, дълбоката обич на нашия народ към това дело не могат да се обяснят само с присъствието на естетически ценности, лишени от исторически смисъл. Понякога забравяме това важно обстоятелство, не го изтъкваме, смятайки, че то се подразбира. Йовков носи в творчеството си образа, бих казал, историческия образ на своя народ. Той е от онези български писатели, които през целия си живот, с цялото си творчество, с всеки свой творчески трепет са свързани дълбоко с българския народ, с българската национална съдба, с най-съкровените народни нравствени добродетели. Военните разкази на Йовков нямат нищо общо с милитаризма на българската буржоазия, а рисуват с дълбоко вълнение българския селянин на война, вярата му в похода за освобождението на родни братя, чистите патриотични пориви на народа. Писателят възхвали героизма на простия, обикновения български войник, който и на бойното поле продължава да мисли за мирния си труд. Нима могат да се забравят разказите „Земляци“, „Предвестникът“, „Водачката“, „Граничари“, „Балкан“, „Седемте“, „Българка“, „Белият ескадрон“, цикълът „Походи и сражения“. Това са свещени страници от героичната и трагична история на нашия народ в най-усилни времена. Патриотизмът се проявява преди всичко като морален проблем; Йовков възвежда съдбата на своя народ до големи и общочовешки нравствени категории — до проблема за добро и справедливост. Тази жажда писателят е изразил по категоричен начин в разказа „Вълкадин говори с бога“. Тук се

срещаме с един забележителен синтетичен образ. Войната донася на стария Вълкадин неизброими беди, унищожава семейството му, обезсмисля живота му. Той стои на граничната бразда, която е разделила син от баща и брат от брата — като сурово въплъщение на човешката неправда, а в безсънните нощи се занизват в ума му мисли и въпроси:

„Кои са тез, дето съдят на хората и редят световните работи, кой им дава таз сила, имат ли господ? Не са ли родени и те от майка и няма ли да умрат като всички хора? Как може да се тегли граница ей-тъй-е, дето се случи — да оставиш гробищата в една държава, а в друга — близките на умрелите? Да тръгнеш да идеш при брата си, сина си да тръгнеш да видиш — и да те срещне някакъв си чужд войник, дошъл кой знай отде, да насочи срещу ти пушка, нож и да каже: „Назад!“ У дома си да си, и да те пъдят. Как може да става туй, господи, как?

Кой хвърля брат против брата и син против баща? Защо доброто го няма, а злото се шири? Да те подгони мечка, ще срещнеш вълк, да избягаш от оса — змия ще те ухапе. Няма милост, няма блага дума, няма почит. Защо, господи? Защо?

Когато купуват или продават нещо, на хората очите са в кантаря. А защо, когато съдят човека, когато животът му е на косъм, гледат през пръсти? Нема ли човек да разбере, че Милен не е направил нищо, че е прав, че е чист? Защо убиват невинния и защо притискат сиромаха? Защо, господи, защо?

Земята ражда толкоз, колкото е раждала и по-рано. Защо има гладни, защо има голи и боси? А там, отвъд границата, що е? Чуждото се взема като свое, в къщи в къта е седнал пришелец и пъди навън стопанина, праща го като добитък в яхъра. Старците са навели глави, мъжете стискат зъби и мълчат. Защо в таквоз усилно време криеш себе си, господи? Защо?“

Монологът на Вълкадин се превръща в разговор за най-дълбоките морални ценности.

В „Старопланински легенди“ Йовков ни върна не само към романтичните образи на миналото, но и към народните страдания, надежди и пориви („Юнашки глави“, „Индже“, „Най-вярната стража“).

В разказите си за Добруджа, в повестта „Жетварят“, в романа „Чифликът край границата“ той не само възпя труда, любовта към земята и традиционните добродетели на народа, но разкри дълбоката историческа и емоционална връзка с един от най-прекрасните и най-плодотворните кътове на нашата родина — Добруджа. Произведенията на Йовков, посветени на Добруджа, в никакъв случай нямат регионален характер — и не такава е била задачата на автора им. Те са част от целокупната българска национална литература.

Пейзажът на Добруджа ще намерим в много произведения на Йовков— от очерците в цикъла „Те победиха“ до „Жетварят“, „Последна радост“, „Ако можеха да говорят“, „Чифликът край границата“, „Женско сърце“. Но там е не само пейзажът, а миналото на Добруджа и нейната съдба. Няма по-хубави описания на някогашния Добрич от Йовковите. Но няма и по-дълбоко страдание за нашата Добруджа —Южна Добруджа, когато бе откъсната от родината. През целия този период Йовков живее с нейния образ и замисля голямо произведение, в което да опише войната в Добруджа и съдбата на българското население. От този замисъл е останал само разказът „Вълкадин говори с бога“, един от най-силните разкази в нашата литература, дълбок вопъл за правда и за човещина, обръщение към съвестта на хората и на народите.

Ето тук е голямата национална и историческа сила на писателя Йордан Йовков.

Ще бъде неправилно да изравняваме Йовковото виждане с нашето съвременно историческо и социално виждане. Не това е основното в случая. Обаче не можем да не изтъкнем, че с образния си свят, с емоционалната си атмосфера, с нравствените си търсения творчеството на Йордан Йовков следва най-хубавите традиции на българската литература, създадени от нашите възрожденци и преминали чрез делото на Вазов в литературата след Освобождението. Със своите високи нравствени изисквания, със своя патриотичен патос, със своите ярки поетически образи произведенията на Йордан Йовков говорят непосредно и живо и на нашето време.

Йовков бе необикновена личност, той бе ярък художник, но и своеобразен мислител. Много пъти съм се връщал към неговия мисловен свят и съм се опитвал да открия дълбоките корени на неговата философия. Безспорна е органичната връзка с народната душевност, но трябва да се държи сметка и за онова, което е дошло по пътя на общуването с големите световни култури, особено с великата руска литература от Тургенев и Толстой, Чехов и Горки.

Продължавам да виждам Йовков да върви замислен, малко приведен, винаги спретнат и добре облечен, през последните години с поотслабнало лице, към обед по бул. „Руски“ в София. Още ми се мярка неговата фигура в някогашната сладкарница „Цар Освободител“, в кафене „България“, във Виенската сладкарница, където обмисляше разказите си и се срещаше с няколко души избрани приятели. Когато, поканен от проф. Йордан Иванов, попаднах в тази среда, наблюдавах съсредоточеното лице на Йовков и с огромно удоволствие слушах разказите му, когато се намесеше в разговора. Твърде много се набляга на самотността и на саможивостта на Йовков, дори се злоупотребява. Той наистина умееше да мълчи и да слуша, но умееше да говори и живо да разказва. Това се вижда много добре от разговорите му с проф. Сп. Казанджиев.

Но бих желал да познавам Йовков не само в София през последните години, но и начеващия писател след Балканската война, и учителя, който прекарва десет години из добруджанските села, и скромния подпоручик във военните походи, и граничния офицер край Места, и обикновения чиновник в българската легация в Букурещ. Защото Йовков — писателят и мислителят, патриотът и хуманистът, се е създавал като удивителна, монолитна личност в продължение на дълги години на усилен труд, на съзерцание, на размисъл, на дълбоко вглеждане в историческата съдба на България.

Тончо Жечев

НЕОБХОДИМИ ПОЛЮСИ

В българската литературна история има един малък скандал, който сега, след като всички раздразнени и огорчени, дори сеирджиите са вече мъртви, може да се разглежда и като забавен анекдот, свидетелство за отшумели времена. Но може в известен смисъл да му се придаде по-друго значение, по-смислено съдържание, отколкото той има сам по себе си.

Известно е, че след блестящата премиера на пиесата на Йордан Йовков „Боряна", състояла се през 1932 г., Елин Пелин, който присъствувал на нея и твърде неспокойно се въртял на стола си, незнайно по какви злощастни хрумвания решил, че е ограбен, че в същност именитият и вече догонващ го по слава и успех като новелист Йовков е драматизирал неговата повест „Гераците". Веднага след представлението Елин Пелин се оплаквал на мнозина, че е обект на литературна кражба. Скоро след това в склонния към сензации вестник на близкия му приятел Д. Б. Митов „Литературен глас" се появява статия, в която по чисто външни сюжетни сходства се прави опит да се докаже тази литературна кражба.

Йордан Йовков отговаря на тази статия твърде сдържано и в своя отговор посочва източниците на пиесата не само в своите собствени разкази, но и в житейската история, която се е случила в едно добруджанско село. Сдържан, сдържан, все пак Йовков не е могъл съвсем да обуздае раздразнението и гнева си и не е пропуснал да върне някогашното остроумие на Елин Пелин, като го стовари сега върху собствената му глава. Някога — казва Йовков — Елин Пелин беше писал, че ако България роди гений, той ще бъде гений на завистта. Сега виждаме, че когато тези думи са били изречени, геният не само се е бил родил, но и е бил доста поостарял.

Ако се взрем в литературния живот и литературните нрави през 20-те—30-те години у нас, които от социологическа гледна точка представляват изключителен интерес (неслучайно българската социология прави през това време такива значителни крачки, особено на страниците на сп. „Философски преглед"), ще видим, че тоя отшумял анекдот не е случаен. През тези години, като се започне от вестника на Балабанов и Елин Пелин „Развигор", се оформят нещо като две литературни партии, ако изключим пролетарския литературен фронт. Читателската публика, литературната общественост сякаш започват да се делят на „за" и „против" Елин Пелин, „за" или „против" Йовков. Йовков си спечелва публика, възторжени почитатели особено след „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан" и „Ако можеха да говорят",

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

която не знам защо, за да утвърди своя кумир, счита, че трябва да низвергне от високия му пиедестал живия класик на литературата, какъвто беше вече Елин Пелин. И обратно, възторжените почитатели, малко по-старомодни по вкус и верни на утвърдения авторитет на Елин Пелин читатели смятаха, че за да се поддържа авторитетът и недосегаемата висота на техния идол, непременно трябва да се принизи или дори изключи признанието на майсторството и проблематиката на Йордан Йовков.

Тия проблеми бавно и сигурно отминаха във времето. Днес ние спокойно казваме: Елин Пелин и Йордан Йовков. Съюзът „и“ в дадения случай не дразни никого, не ни се струва нелеп, изкуствен и неуместен. Отдавна нямаме нужда от противопоставящ съюз, отдавна проблемът „Елин Пелин или Йордан Йовков“ „Елин Пелин, но Йовков“, “Йовков, но Елин Пелин“ не вълнува никого, в същност не съществува. Според мен голяма и важна задача тъкмо на социологията на вкусовете, на еволюцията на читателските и критическите мнения и интерпретации е да обясни този процес на отпадане на някогашните противопоставящи съюзи, начина на утвърждаване на съюза “и“, на положителния, свързващ съюз. Той съществува във всяка високоразвита култура. Някога Ницше подиграваше немците за тяхната склонност към злоупотреба със съюза „и“. Казват — иронизираше Ницше — Шопенхауер и Хартман, Гьоте и Шилер. Не е далеч времето сигурно, когато ще кажат Шилер и Гьоте. Във втория случай Ницше не се оказа пророк, тъй като в цялата немска критика и философия, особено след Томас Ман, съюзът беше узаконен като напълно правомерен, като съединяващ двата изключително плодотворни полюса на немската литература. Същото може да се каже за първоначалните противопоставяния — Толстой или Достоевски, които твърде скоро прераснаха в проблема: Толстой и Достоевски.

Целият въпрос в дадения случай се състои в това, че в историческия развой на всяка национална литература, ако тя живее пълнокръвно и се развива сравнително нормално, се очертава и ярко изразява богатството на националния, социалния, класовия и културния живот в неговата пъстрота и многообразие, в неговите полюси. Нещо повече, за степента на развитието на дадена национална култура може в значителна степен да се съди от това, доколко ярки са тези полюси, които невидимата, но изключително яка връзка на времето неизбежно ще съедини. Няма никакво съмнение, че по творчески натюрел, по подход към жизнения материал, краски, художествени особености, манталитет, вкусове и предпочитания Елин Пелин и Йордан Йовков са в известен смисъл антиподни художници, коренно се различават.

С проницателния си критически поглед някога Александър Балабанов сравняваше Елин Пелин с древен елин. Всичко в неговата проза е класически просто, ясно, езически жизнерадостно. Може да се каже, че той е най-некнижният, безкнижен български писател. Никой не умее като него да скъси дистанцията между живот и литература, да те постави като че ли в непосредствен допир със самата действителност, със самите ъгловати явления във всичкото им многообразие и жизнена пълнота.

Не е така при Йордан Йовков. Дори може да се каже, че тъкмо противоположното е характерно за Йовков. Но в своя род творчество той е също така съвършен, както Елин Пелин в своето. Скандалът за литературната кражба, колкото и нелеп да е в същност, не е случаен тъкмо затова, защото при Йордан Йовков винаги имаш чувство за вторична обработка и вторично обработване на нещо вече познато, видено и чуто, прочетено или разказано. Дори когато

пресъздава собствените си преживявания и наблюдения (известно е, че за разлика от Елин Пелин почти всички герои и сюжети на Йовков имат реално покритие, за тях е взет повод от конкретен човек или случила се история), Йовков като че ли ги прехвърля върху една вече формирана система от предания и литературни конвенции. Негова задача става романтично да ги извиси до една висока нравствена истина, да извлече непомръкващия смисъл, да открие тайното и вечното, заложено в сюжета и героя.

С новелистичното изкуство на Йордан Йовков нашата литература получи висока художествена форма, право на битие в най-високите сфери на духа, в класическите завоевания на културата, една тенденция, която можем да забележим още у Стоян Михайловски и Пенчо Славейков. Става дума за едно акцентирано предимно върху моралната проблематика изкуство за разлика от спонтанната пластика, от езическото пресъздаване, от онова „рисуване", чийто смисъл трябваше да се търси след това повече в критическите коментарии. И още една изключително важна тенденция намери своя завършек за времето си в художественото дело на Йордан Йовков. Може да се каже, че Йовков е уникален в своето отношение към легендите, преданията и цялостната наша народностна култура, която той използува за своите художествени цели на същото високо и действено равнище, както и всеки наблюдаван от него жизнен факт.

На всички, които са познавали отблизо Йордан Йовков, а и на нас, след като дълго време се взираме в начина му на живот и маниера му на разказване, той се разкрива като странен изгнаник в своето време, чиято родина е българското минало. В основата си неговият нравствен принцип винаги е вкоренен в устоите, по които са живели предците ни. Пак за разлика от Елин Пелин за Йовков миналото е идея, стожер, проверен опит, чрез които той подхожда към своята съвременност. Всичко това даде особеностите на неговия рисунък, сюжети, герои. Неведомо е как във времето на най-страхотното гражданско ожесточение в страната Йовков успя да насели България с добряци и добрини, откъде намери тези рафаеловски тонове за нимба около техните глави! Как можа да придаде уют дори на хановете, как откри толкова красиви миражи в равнините, толкова достолепие и пълнозвучна тишина! Няма да скрия, че тъкмо тук може да се търси и слабостта на Йовков. Потрисало ме е едно негово писмо от Букурещ, датирано точно от 23 септември 1923 година, т. е. деня на Септемврийското въстание, в което той разказва за чиновническите си неволи. Това е така. Йордан Йовков си имаше свой изкуствен рай, за съжаление не живееше със злободневието, странеше от гражданските борби и това не можеше да остане без явна следа в цялото му изкуство.

Но не бива да се забравя, че Йордан Йовков създаде красивите си като равнинни миражи легенди и разкази след две преживявания, които определиха съдбата му, създадоха неговата духовна формация: смъртта на майка му и загубването на Южна Добруджа при втората национална катастрофа. Така че неговите миражи не бяха изцяло бягство от действителността, от неговата съвременност, а мехлем за едни от най-лютите ни рани. Неговото обръщане към традицията, народната култура, легендите, нравствеността на отминалите времена бяха своеобразен балсам за твърде остри болки на съвременността, негов йовковски път към запазването на яркия самобитен облик на нашата култура.

Йордан Йовков и неговото творчество са етап в узряването на нашето отношение към българската народностна култура след П. Р. Славейков, Бо-

тев и Вазов. Забележително, но не достатъчно изучено е неговото творческо и критическо отношение към говоримия и писмен език, към народната архитектура, легендите, народностните добродетели, песните, иконописта, дърворезбата, специфичния български поглед към света, т. е. към цялостната народна култура като непресъхващ извор за ново творчество. Като по-късна интерпретация на всичко това у Йовков ще открием вече и стилизация, романтична приповдигнатост, моралистичен патос, което даде познатата ни завършена и красива форма на другия полюс на литературния и културен живот в определен исторически момент.

Разбира се, за един художник и мислител в края на краищата е важно кога и какво е изрекъл, а не кога и колко са го чули. Йовков с онази особена тишина, която като че ли го обгръща, би могъл да повтори за себе си думите на Чехов: „Чувствува се, че хората слабо те чуват, лошо те слушат, че трябва да се говори високо, да се вика. А да крещиш е противно. И говориш все по-тихо и по-тихо, докато съвсем замлъкнеш.“ Но ние сме длъжни и трябва да се вслушваме в тоя шепот.

Иван Сарандев

ЙОРДАН ЙОВКОВ И ЕВРОПЕЙСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС ОТ 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ

От гледна точка на историко-литературното развитие началото на XX в. се оказа по същество начало на много начала. Две главни тенденции характеризират европейския литературен процес: от една страна, появяват се художествени произведения, в които социалната и духовната действителност са деформирани, пропорциите са нарушени. Впечатлението обаче е толкова силно и неотразимо, че не без известно основание някои изследователи ги считат за определящи облика на европейската литература от началото на века.

Паралелно с литературата, която деформира реалните пропорции, съществува и едно второ направление, в което съотношенията запазват своите земни, естествени пропорции, а белетристичното изображение получава пълнота и многообразие; художествените творби се извисяват до пълнокръвна летопис на епохата. Тази литература остава в последна сметка главният обективен и анализиращ свидетел за времето.

Разбира се, както във всяко обобщение, така и тук, богатството и разнообразието, сложността и противоречивостта на процеса са пожертвувани, за да изпъкнат по-отчетливо тенденциите в развитието на общоевропейския литературен процес от началото на новото столетие.

Нашата национална литература не е изолирана от художническите търсения в Западна Европа. Усилията на кръга около сп. „Мисъл“, от една страна, а от друга — фактът, че значителна част от художественотворческата ни интелигенция школува в големите западноевропейски артистични центрове, са създали предварителните условия за културно взаимодействие.

Процесът на духовен обмен получава по-нататъшното си развитие у нас особено след Първата световна война и последвалите я политически събития — Септемврийското въстание от 1923 г., априлските кървави разправи през 1925 г.

Тъкмо затова един поглед върху творчеството на Й. Йовков в съпоставителен аспект би открил не само историко-типологически и историко-генетически сходства, но преди всичко и главно би ни позволил да го интерпретираме в мащабите на единния европейски литературен процес, да търсим и констатираме сходства и различия, национално специфичното и общочовешкото като тенденции и резултат.

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

1

Първите десетилетия на двадесетия век минават под знака на две световноисторически събития, променили съдбата и мисленето не само на милиони обикновени хора, но и на цели държави и народи, програмирали за много години напред съдбата на планетата — Първата световна война и Октомврийската социалистическа революция. Войната става повратен момент не само в живота на редица най-значителни европейски писатели, но главно и преди всичко повратен момент в тяхното творчество, в гражданските и политическите позиции, от които я оценяваха и художествено изобразяваха. Разбира се, процесът не протича гладко, без противоречия и заблуди; националистическите предубеждения трудно се преодоляват: през мъглата на шовинизма отделните творци болезнено и мъчително прозират същността на ставащото около тях. Даже интелектуалец от ранга на Томас Ман ще говори за „един период от моя живот на консервативно-националистично и антидемократично настроение по време на Първата световна война“[1].

През тоя именно период, когато я възприема като народна и като културно и морално самоутвърждаване на Германия, той написва статията „Мисли за войната“, есето „Фридрих и голямата коалиция“ и „Размишления върху аполитичния“ (1918), които го довеждат до няколкогодишен разрив с по-големия му брат Хайнрих Ман, а в последна сметка и с демократично настроената и прогресивно мислеща Европа.

Да си припомним и друг немец — Рихард Демел, който на 51-годишна възраст нарамва пушката и раницата и отива доброволец на фронта, като забравя, че сам се е наричал „културинтернационалист“, „всемирен гражданин“ и възторжено е превеждал белгийския поет Емил Верхарн. „Същият този — пише Гео Милев — днес отива доброволец да се бие с Франция, да опустошава Белгия, да прокужда Верхарна в чужбина бежанец. . . Може би случайност, но във всеки случай катастрофа, морална катастрофа на една голяма душа. . .“[2]

Империалистическата същност на войната обаче не остава скрита за няколко от най-значителните западноевропейски писатели. Един от първите измежду тях е Ромен Ролан. Още през август 1914 г. той започва да печата поредица от статии, в които апелира към човешкия разум и съвест, изобличава капиталистическите магнати като причинители на това човешко взаимоизтребление.

През 1919 г. във Франция по инициатива на Анри Барбюс[3] вече е сформирано и първото международно антиимпериалистическо обединение — групата „Кларте“. В състава на международното ръководство влизат А. Барбюс, П. Вайан-Кутюрие, Р. Льофевр — от Франция; Уелс и Т. Харди — от Англия, освен тях активни членове на английската група са Б. Шоу и Б. Ръсел. „Кларте“ има свои последователи още в Испания — Бл. Ибанец, в Дания — Г. Брандес, в САЩ — Ъ. Синклер, в Австрия — Ст. Цвайг, в Германия — Х. Ман, в Турция — Н. Хикмет и т. н. Групата печели свои следовници дори в Куба. Дейността на клартистите, както е известно, се

---

[1] Т. Ман. Литературна есеистика в два тома. Т. 1. С., 1975, с. 451.

[2] Гео Милев. Литературен архив. Т. II. С., 1961, с. 265.

[3] Вж. В. Атанасова. Темата за войната в „Огънят“ на А. Барбюс и в „Холера“ на Л. Стоянов. — В: Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978.

следи с неотслабващ интерес от Ленин. През 1922 г. той ги приветствува и насърчава борбата им против световния конфликт.

В началото на войната обаче само отделни единици прозират нейния грабителски и завоевателен смисъл и намират в себе си сили и нравствен кураж да се обявят срещу нея. Даже самият Барбюс отива на фронта като доброволец. Нещо повече, след като военните действия са приключили, а движението за защита на мира и културата е завладяло умовете на мнозина интелектуалци, възникват противоречия и различия за целите и средствата на движението. Неслучайно писателите-пацифисти с абстрактнохуманистични възгледи като Жул Ромен, Жорж Дюамел, Ж. Р. Аркос, Ш. Вилдрак напускат „Кларте“ още през 1919 г.

Ако в един общохуманитарен план войната предизвика спонтанното отрицание на писателите, когато стане дума за политическата ѝ оценка обаче, за осмислянето ѝ като социално явление, различията във възгледите им се проявяват в една твърде противоречива и сложна форма; наистина и клартистите, както и пацифистите са против войната, отричат я, но от различни позиции и с различни средства.

Ето защо и литературният процес в края на 20-те години е толкова противоречив и динамичен, наситен е с революционни жестове и пацифистична пасивност. Но в последна сметка и двете крайности отразяваха реални явления и тенденции, за които не може да не се държи сметка.

Някога Стефан Цвайг писа, че едно историческо дело бива завършено не когато е свършен факт, а когато бъде описано и предадено на поколенията. Мисля, че имаме всички основания да отнесем неговите думи към баталната проза на Й. Йовков. Пребродил коловозите на три войни, участвувал в походи и сражения, раняван и спасяван от плен, боледувал от холера, българският писател познава войната не по щабните донесения или военните комюникета, а чрез лично изстрадан опит.

В момента, в който художникът се докосна до войната, нашата литература откри един писател, а трите въоръжени конфликта — своя обективен и правдив летописец. Наистина мнозина го познават като автор на стихове и разкази цяло десетилетие преди това, както е истина, че той стана Йовков едва след като напечата своите очерци, разкази и повести за войната.

Баталната си проза Йовков създава в течение на ред години — след „Утрото на паметния ден“ (1913) близо две десетилетия спомените за видяното и преживяното по време на походи и сражения тревожат съзнанието му. Неизменен е интересът на писателя към военната тема, но неизменно ли е неговото отношение към самата война? Ето един въпрос, заслужаващ много повече внимание, отколкото литературната критика и история са му отделяли досега. И напразно! Защото то еволюира, променя се позицията и оценката на Йовков, разместват се художественоизобразителните и идейни акценти в повествованието. Още повече, че се променя характерът, същността на войните, които България води и в които участвува писателят. Ако Балканската се възприе от широките народни маси и от интелигенцията като освободителна, а и обективно тя имаше прогресивно-исторически характер — помете и последните остатъци от османското иго на Балканите, то Междусъюзническата (1913) и две години по-късно Първата световна война донесоха двете национални катастрофи на страната.

Ето защо отношението не само на писателя, но и на широките народни маси към всяка от трите войни беше строго диференцирано. Един

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

факт, който не можеше да не намери и в действителност намери идейно-художествената си реализация в баталната проза на Йовков. Тук обаче той имаше важен исторически аванс, едно предимство, което се изразяваше в натрупания опит, в преживяното и видяното по време на двете войни, преди страната да бъде хвърлена в световната касапница от 1915 г.

В художествената литература от 20-те и 30-те години, отразяваща войната, се открояват тенденции, общовалидни естетико-стилистични търсения от историко-типологически характер. Баталната проза на Йовков и по-специално създаденото след войната не прави изключение от генералната посока на литературното развитие през въпросните две десетилетия. А тъкмо напротив — тя е в духа на общите закономерности и тенденции на литературния процес в Европа.

Но освен тях или, по-точно е да кажем, наред с тях действуват закономерности от чисто психологическо естество: в изображението на сцени от войнишкия бит и всекидневие от атаки и походи, сражения и примирия съществува един начален етап, през който човешкият индивид, попаднал в необичайната и страховита обстановка на боя, трябва, възприемайки я чрез сетивата си, да се адаптира към нея. Сетивата са изострени до краен предел: буквално всичко, дори най-незначителната случка или подробност придобиват в хода на изображението особена многозначителност и смисъл.

През този начален етап писателите реагират предимно емоционално; съзнанието е парализирано от сцените на разрушение и смърт, на безсмислие; героите са в състояние на адаптационен стрес. Ето защо всичко в действията и поведението на персонажите се определя от инстинкта за самосъхранение, който доминира над разума и логиката, а околната действителност се възприема фрагментарно, накъсано, без естествените връзки и закономерности, на които се подчинява.

По такъв начин в представите на читателя войната се оглежда чрез отделното, подробността, случката, частичното, фрагмента. Дистанция между художника, от една страна, и изобразяваното събитие — от друга, в повечето случаи не съществува; авторите пишат своите очерци, импресии или кореспонденции от окопите, с натежали от кал шинели и ботуши, в краткия отдих между две атаки или артилерийски обстрели, в обкръжението на трупове и на ранени, на смърт и на разрушение; обстановката ги заставя да бъдат максимално верни на видяното и преживяното, да оставят свидетелства на очевидци, без да разкрасяват, но и без да преувеличават ужаса на всекидневието.

Отделната личност тук има значение единствено чрез другите, като частица от цялото и като негов синтез. Ето нашите честни и неподправени свидетелства — останалото е ваш дълг и ваша грижа. По-късно, когато се появява дистанцията в изображението, ще настъпят съществени промени, ще се появят нови моменти и страни. Но засега за нас представляват интерес онния творби, в които се отразяват първите контакти с войната — не се е появила дистанция във времето.

Известно е, че Барбюс отива на фронта като доброволец и оттам под формата на писма до своята съпруга предава документално точно видяното и преживяното. По-късно писмата стават основата, върху която израства „Огънят“ с подзаглавие „дневник на едно отделение“. Следователно, преди още авторът да е започнал своето повествование, той се стреми да ни убеди във фактичността на изложението, в отсъствието на измислици, фанта-

зия и въображение. Такъв е подтекстът на подзаглавието „дневник на едно отделение“ и посвещението в началото — „В памет на другарите, паднали край мене в Круи и на кота 119“. И като се изключи първата глава — „Виденията“, целият по-нататъшен разказ е блестящо потвърждение на този субективен авторов стремеж към суровата, неукрасена, отблъскваща истина за войната; до такава степен, че в главата „Грубите изрази“ писателят се поставя пред съда на собствените си герои, на другарите си от втори полувзвод. Барк го пита в книгата, която пише, войниците „както си приказват ли ще приказват или ще поподредиш и поукрасиш, както ти си знаеш“[4].

Но още по-характерен е отговорът, който Барк получава, защото съдържа в синтезиран вид писателското кредо: „Ще си сложа ругатните на мястото им, батинка, защото това е истината.“[5] Следователно нравственото и естетическо кредо на писателя може да се формулира с една-единствена дума — истината. Цялата неподправена и неукрасена истина за войната, макар тя да не е потребна на някои.

Още във втората глава (“В земята“) авторът се заема да ни въведе в обстановката и бита на войниците от полувзвода, да ги представи един по един с изчерпателни характеристики — започва с облеклото, каските, обущата и т. н. Усещането за неподправена достоверност на изложението се подсилва не само от присъствието на вулгаризмите в езиковото общуване на персонажите, не само от отблъскващите натуралистични картини из войнишкия бит, но и чрез своеобразния похват, използуван от писателя, за да ни въведе в отношенията между войниците. Например, след като е описал настъпването на утрото в окопите от предния край на отбраната, лицата на войниците, наметалата, каските, А. Барбюс последователно изтъква различни страни от войнишкото всекидневие. При това всеки нов момент се въвежда чрез риторичен въпрос, например: „Нашата възраст? С какво се занимаваме?“ Това придава на изложението характер на номенклатурен отчет. След което се изброяват професиите на всеки поотделно в мирно време: „Повечето са земеделци и работници. Ламюз е ратай, Паради колар, Кадилак, върху чийто заострен череп се клати детска каска като купол. . ., има собствена земя. Дядо Блер е бил изполичар в Бри, Брак е бил момче за поръчки. . . Тирлоар е боядисвал коли, и то без да мърмори, както твърдят някои. Тюлак е бил кръчмар при заставата Трон, а Йодор с кроткото бледо лице държал гостилничка край някакъв път. . .“[6]

В същия маниер читателят се осведомява и за възрастовия състав на отделението. Понякога този стремеж към достоверност приема формата на канцеларски опис, както е в главата „Войнишкият багаж“. Тук авторът рисува от натура, като се старае да не пропусне нито една вещ, колкото и незначителна да е тя на пръв поглед: изброяването започва с носната кърпа, лулата и кесията за тютюн и завършва с конците, иглите и традиционните семейни фотографии. Неслучайно, когато се спира пред вещите на Волпат, възприема ги като цял склад и като „многобройни експонати от изложба“.

Същата ярко изразена тенденция можем да констатираме и в първите творби на Йовков от времето на Балканската и на Междусъюзническата война.

---

[4] А. Барбюс. Огънят. С., 1971, с. 182.
[5] Пак там, с. 183.
[6] Пак там, с. 32.

Така например „Паметният ден“ започва с една фраза, в която се дават изчерпателни сведения не само за военната част, където разказвачът служи, но също така указания за времето и характера на задачата. „Нашата дружина (2. от 41. полк) трябваше да иде в село Шахлии, да вземе оттам и да придружи обратно до бивака едно артилерийско отделение. Рано сутринта на 5 октомврий, няколко часа преди да съмне, ние излизахме из тъмните улици на заспалото село.“[7] Уточнена е дори датата на събитието, посочени са кодовите обозначения на военната част. По-нататък авторът постоянно изтъква подробности, свързани с мястото на събитието, с обстановката, поведението на хората, с часовете на денонощието. Така още заглавията на очерците показват последователността в развитието на военните действия — „Утрото на паметния ден“ — обявяване на Балканската война; „Отвъд“ — преминаване на граничната бразда и първите срещи с освободеното българско население; „Първата победа“, „Кайпа“, „Пред Одрин“ и т. н.

Сетивата са изострени, всеобщото възбуждение, завладяло войници и командири, обаче не заглушава гласа на трезвия наблюдател.

Като обективен свидетел за преживяното през тия месеци и години Йовков не пропуска нищо или почти нищо, което според него ще ни даде възможност да получим вярна и цялостна представа за военните действия. Ето защо в изобразителната му бленда попадат панорамни платна, движение на големи войнишки маси — походи, почивки, кратки схватки, за да се стигне до атаката. Навсякъде обаче той се стреми да улови и да възсъздаде събитията в тяхната хронологическа последователност и цялост. Отделната личност има значение единствено чрез другите, като частица от цялото. А когато вниманието му е привлечено от отделния боец, то е, защото той става в конкретната ситуация най-пълен изразител на всеобщото, на типичното за всички.

Във военните очерци на преден план изпъква летописецът Йовков — този, който върви по горещите следи на събитията и точно и честно свидетелствува за видяното и преживяното.

В сборника с разкази на Хемингуей „В наше време“ (1925) съвременните изследователи са в състояние да посочат кои отразяват началния период от Първата световна война — събитията в Белгия и Франция, и кои края (1917—1918), събитията от австро-италианския фронт. Както се вижда в случая, и ранната проза на Хемингуей не прави изключение от общата тенденция на литературния процес от 20-те години.

Наистина тенденцията е общовалидна, обаче документалността, фактичността на повествованието изпълнява у трите автори твърде различни художествени функции. У Барбюс стремежът към автентичност в подробностите трябва да ни подготви психологически да възприемем и да повярваме на оня ад от ужаси и разрушения, заключени в страниците на книгата. Обстановката, картините са толкова ужасяващи, че нормалното човешко съзнание не е в състояние да ги възприеме. Следователно, повярвали веднъж в истинността на единичното, по силата на художественото внушение ние нямаме основание да се съмняваме в онзи невероятен ужас, преживян от героите на „Огънят“.

При Йовков документалността се диктува от позицията на разказвача — позиция на безпристрастен и обективен летописец. Ето защо, когато съобщава

[7] Й. Йовков. Разкази. Т. 2. С., 1929, с. 93.

кодовите названия на войсковите части или пък си служи с географски означения, ръководи го необходимостта да бъде изчерпателен, да обхване по възможност всичко, което е видял и преживял. Като летописец няма право да пренебрегне или да преиначи събитията, защото целта му е не да внушава, а само обективно да рисува с реализъм в рамките на сетивновъзприемаемото.

В повествованието на Хемингуей фактичността изтъква не действието, нито хронологическата последователност на събитията, а авторското отношение към душевното състояние на персонажите.

Войната поставя на изпитание не толкова физическата издръжливост на човека, колкото неговата психика; грохотът на двеста и десет милиметровите снаряди прогони завинаги тишината и спокойствието; адският тътен от взривове разруши и последните остатъци от завършеност и цялост на представите му. Околната среда загуби своята ненакърненост и хармония. По време на войната върху човешките сетива въздействуват едновременно по няколко дразнителя, кои от кои по-страшни и смъртоносни. Със стоманен юмрук войната разби на части целостта на човешкия свят; отсега нататък той ще я постига не чрез самата нея, даже не чрез идеята за нея, а чрез фрагментите от материалния свят.

Никъде другаде тази тенденция в прозата от 20-те години не се възприема по-осезателно, отколкото в творбите, създадени чрез непосредствен допир с фронтовата обстановка. Повествованието е нервно, накъсано, мислите неспокойни, задъхани, зад всеки ред се е спотаило огромно напрежение, един страх, че авторът не ще успее да каже всичко. Гонен от тоя безмилостен камшик, той не изобразява, а маркира, не убеждава, а внушава. Фрагментарността прераства в изобразителен похват, нещо повече, в синоним на модерно повествование в западноевропейската литература след Първата световна война.

Наистина за фрагмента се говори още преди войната като за явление, извикано на живот от новите темпове, от ускорената динамика на капиталистическата действителност. Войната очевидно катализира процеса; затова покъсно фрагментарността в изображението се извисява до общовалидна тенденция, отлага се на различни нива в структурата на художествената творба: от лексиката до композицията. Фрагментът се третира като универсално средство за адекватно художествено пресъздаване на обективния свят, на видяното и преживяното от гражданина на XX в.

В „Огънят“ на А. Барбюс тая тенденция е прокарана не само като стилно-изобразителен принцип, но и, което е по-съществено, като композиционно-организиращ. Повествованието е разпределено в двадесет и четири глави, всяка от които притежава собствен композиционен статут. Отделната глава предава един или няколко епизода от всекидневието на отделението. Например във „В земята“ авторът ни въвежда в окопите, където то е заело позиция на първата бойна линия; запознава ни с героите, с техните навици, професии, възраст, прави им характеристики, описва събитията и случките по време на дежурството — очакването на храната, раздаването на пощата, преминаването на журналистите по окопите и ходовете за съобщения и на взвода от нестроевци, които извършват изкопните работи по втората бойна линия.

В глава VIII без всякаква връзка с предходния разказ читателят научава за преживяното от Йодор по време на отпуската му. Преди това авторът даже не е намекнал за това събитие; по същия начин в следващата глава Волпат предава впечатленията си от двумесечната си отпуска по болест. Глави като „Грубите изрази“, „Войнишкият багаж“, „Яйцето“ и др. са напълно самостой-

ни разкази без преки сюжетни връзки с останалите. Композицията на книгата е изградена върху друг принцип — класическият сюжет е изоставен и заменен с паралелното наслагване на отделни фрагменти с едни и същи герои, място и повествователно време на действие.

Ако в „Огънят“ фрагментарността е заложена като композиционен принцип, в сборника с разкази „В наше време“ на Хемингуей фрагментите съставят композиционната рамка, в която са поместени белетристичните късове. Главите-миниатюри сами по себе си представляват отломъци от военните действия, така както са възприети от очевидеца и участника в тях. Третата глава-миниатюра например предава един епизод от военните действия, а именно първата среща на героя с противникови бойци. Ето целия епизод: „Ние попаднахме в някаква градина в Монс. Бакли се беше върнал със своя патрул от другия бряг на реката. Първият немец, който ми се случи да видя, се прехвърляше през градинската ограда. Ние го дочакахме, когато той прехвърли крак откъм нашата страна, и го пречукахме. Върху себе си носеше грамада от всякакви амуниции. Той разтвори уста от удивление и се смъкна в градината. После на друго място почнаха да прехвърлят оградата още трима. Очистихме ги и тях. Те въпреки това се появяваха.“[8]

В следващата миниатюра е поднесен отново епизод от войната: сражението, което се води от удобна за стрелба и надеждна като защита барикада. Шестата миниатюра отново ни връща към войната — ранени са Ник и Риналди. Между миниатюрите и разказите съществува определена връзка: тя може да бъде в съзвучие или да контрастира с проблематиката на разказите. Но главното предназначение на композиционната рамка в сборника е да създаде общ трагически фон, който е в унисон с трагедията на века и поколението от войната. Тъкмо такава е функцията и предназначението на миниатюрите и в композицията на сборника: авторът постига цялостна картина, съставена от отделни фрагменти, тръгва от външната, материална обстановка, но самото повествование води в дълбочина, към големите и първостепенни по значение проблеми на човека и времето след войната. А, от друга страна, непрекъснатото съпоставяне на двата изобразителни плана — миниатюрите и разказите, поражда скрито вътрешно напрежение, така характерно изобщо за повествованието на Хемингуей.

При Йовков тази особеност се проявява в моментите, в които разказът излиза извън руслото на спокойното и обстоятелствено повествование, за да отбележи мигове на върховно напрежение, усилия на волята и физиката или пък кулминацията на боя. Такова е описанието на първата атака („Първата победа“), когато ротата достига хълма и се оказва лице с лице с врага. Тъкмо от оная минута в речта на повествователя настъпват качествени промени: изчезват разгърнатите фразови конструкции, спокойният епически тон, подробностите в обкръжението и поведението на героите; речта става нервна, напрегната, накъсана. Изреченията са кратки, мислите — насечени. Ето самия момент: „Отивам от един взвод към други. Около себе си слушам вихрената струя на куршумите. Защо още не съм улучен? Да, това непременно ще стане. Сега, след малко, може би в сърцето, или в челото пък. Чувствувам някакъв болезнен хлад над лицето си от това очакване на близкия и страшен удар. По едно време присядам на коляно, разкайвам се веднага и пак се из-

[8] Э. Хемингуей.. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М., 1968, с. 36.

правям. Отдавна бях вече спокоен. Едно странно спокойствие, прилично на вцепененост. *Откъслечни мисли*“[9] (к. м. — И. С.).

Емоционалното нагнетяване в цитирания пасаж се отразява и върху синтаксиса на отделните изречения. В началото авторът си служи с прости или сложни съчинени изречения, а вече в края на епизода, когато напрежението е стигнало своя връх, се появяват елиптични: „Едно странно спокойствие, прилично на вцепененост. Откъслечни мисли.“ След това и когато атаката на противника е отбита и той е обърнат в бягство, първоначалният епически тон на повествование се възвръща.

Героите на тази проза стигат до истината за войната по-скоро емоционално, отколкото чрез осмислянето на видяното и преживяното. Ужасът постепенно ги тласка към една истина — истината за безсмислието на унищожението и братоубийството. Но тя е по-скоро почувствувана, изстрадана, а не осмислена. Наложително е било да измине известно време, за да се очертаят истинските контури на бедствието и да се потърси отговорност за жертвите и човешките страдания. С една дума, потребно е било време, през което „изгубеното поколение да се осъзнае като такова“.

Неслучайно големите произведения за войната се появяват почти цяло десетилетие, след като оръдията и пушките са замлъкнали и Европа лекува своите рани. През 1926 г. Хемингуей издава „Фиеста“, а три години по-късно — „Сбогом на оръжията“. През 1929 г. излиза от печат и романът на Ерих Мария Ремарк „На западния фронт нищо ново“, през 1928 г. романът на Лудвиг Рен „Война“. Почти цяло десетилетие след като нашата страна е въвлечена в опустошителни войни, Йовков пише една от най-силните си антивоенни творби — „Последна радост“ (1920).

В европейската антивоенна проза се очертават нови тенденции, преминава се към нов момент в художественото осмисляне на това голямо събитие в живота на народите. Никакъв елемент на измислица и лъжа, на украшателство, нито помен от изкуственост, но все пак в романите и повестите от този период можем да открием нови черти в изображението. Събитията се преценяват от разстояние, от дистанцията на изтеклото време и натрупания опит. Грубите изрази отстъпват мястото на размишленията; войната и последиците се съдят не само от позициите на днешното, но главно и преди всичко от позицията на бъдещето.

В съзнанието на тия изтощени от сражения, от мъчителни походи и свръхнапрежение трудови хора и юноши започва все по-настойчиво да отеква въпросът, защо се бият, кому е потребна войната. А веднъж изречен на глас, въпросът не може да остане без отговор. Героите на Ремарк го обсъждат по един паметен за военното всекидневие повод: кайзерът е дошъл на фронта, за да направи преглед на войските си. Тйаден иска да знае от какво произхожда войната. Алберт му обяснява: „Повечето пъти от туй, че една държава нанася голяма обида на друга.“ Тйаден недоумява: как може една планина, река или гора от Германия да обиди планина, река и гора във Франция? Когато Кроп уточнява, че става дума за народ — „един народ обижда другия“, Тйаден логично отсича:

— Щом е тъй, аз няма какво да търся тук — възразява Тйаден, — аз не се чувствувам обиден.“[10] И малко по-надолу той заключава, че може да си отиде направо в къщи.

[9] Й. Йовков. Цит. съч., с. 140.

[10] Е. М. Ремарк. На западния фронт нищо ново. С., 1945, с. 162.

Но въпросът, „защо е въобще войната“, все още остава открит. Най-после с колективни усилия приятелите се добират до обяснение, което удовлетворява Тйаден. Кат казва: „Навярно има хора, за които е полезна тя.“

В политическото си съзряване героите на Хемингуей от романа „Сбогом на оръжията“ са отишли значително по-напред. Техните разсъждения започват от предпоставката: „Всички ненавиждат тази война.“ Пасини и неговите другари от санитарната команда обсъждат проблема за спиране на сраженията, за прекратяване на братоубийството. Ето защо, разисквайки въпроса, кого облагодетелствува тя, героите на Хемингуей не изказват само предположения, а имат ясен и категоричен отговор: „Начело на държавата стои една класа, която е глупава, която нищо не разбира и която никога нищо не може да разбере. Затова водим тази война. — Тя им дава и пари.“[11] Пасини и другите търсят средства, чрез които е възможно да се спре кръвопролитието. Тях вече не ги плаши перспективата от чужда окупация, защото са убедени, че войната не може да бъде спечелена чрез победа.

В безкрайната и ужасна морга на обезлюденото село Софас и героите от „Последна радост“ започват все по-настойчиво да се вглеждат в себе си, да търсят смисъла на жертвите и страданията. Холерата в лагера покосява повече хора, отколкото оръжието на врага. В душите се промъква смут, ужасът дебне от всеки ъгъл, от всяка палатка. Дори и най-смелите и най-непокорните са смутени. Рачо Самсарът дава израз на мислите, които се таят у останалите още живи: „Ето я нея, страшната и безмилостна война! Няма по-голямо бедствие от това на земята. А ние какво си мислихме, когато тръгвахме? Все едно като че ли отиваме на сватба.“[12]

„Последна радост“ е в редица отношения художествената рекапитулация на Йовков върху темата за войната. Неговото „не“, протестът му обаче не са изречени на висок глас, а са омекотени от моралната концепция за предназначението на човека. Той и героите му отхвърлят войната в „Последна радост“ не поради факта, че са прозрели причините, които я пораждат в буржоазното общество, не защото разбират кого облагодетелствува тя. Не! Отричат я от позициите на хуманизма, от позицията на писателя-реалист, който не прави концесии на художествената лъжа. Писателят отхвърля цялата тая машина само защото тя не позволява на обикновените хора да бъдат човеци, да творят красота и да се радват на живота.

Но политическата оценка на войната е само едно от отрицанията, прозвучали във въпросните творби. Много по-убедително авторите вършат същото, като проследяват житейската съдба, мислите и съжденията, до които са стигнали героите, когато са лежали в калните окопи или пък са се разделяли завинаги с бойните си другари. Войната е унифицирала не само страданията и мислите им, но и тяхното настояще и бъдеще. Дилемата да паднат или оживеят не е риторично предположение за тях, а реалност с повече шансове да паднат. В романа на Ремарк загиват всички от класа, които учителят по гимнастика Канторек отвежда в етапното комендантство, за да се запишат доброволци. Последният пада в един от последните дни на войната, „когато по целия фронт бе тъй тихо, че военният бюлетин се ограничаваше с думите „На западния фронт нищо ново“. Убиват Пасини, холерата отнася в гроба Вартоломей, Рачо Самсарът, пада в атаката край Чаталджа и Люцкан. На онези, които ще

---

[11] Ъ. Хемингуей. Сбогом на оръжията. С., 1968, с. 47.
[12] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1970, с. 70.

оживеят обаче, животът готви нови страдания и неразбиране. В грохота на атаките цяло поколение ще загуби себе си, съзнанието за себе си, без всякакви изгледи да си го възвърне. Ето защо като реквием звучат мислите на един от героите в романа „На западния фронт нищо ново": „Ние сме излишни за себе си; ние живеем в безсмислие; едни от нас ще се пригодят към живота, други ще се превият под тежестта му и мнозина ще останат безпомощни. Годините ще прелитат покрай нас и все повече ще ни засипват с пепелта на забвението."[13]

Това самосъзнание за излишност, за несъвместимост с живота Хемингуей изрази чрез думите на Джъртруд Стайн и постави като мото на първия си роман „Фиеста" — „Всички вие сте изгубено поколение".

За съдбата на това поколение след войната Йовков се готвеше да напише роман — четеше спомени на военни, завърнали се от плен, срещаше се и разговаряше с демобилизирани фронтоваци. А веднъж пред Сп. Казанджиев разказва съдържанието на романа „Старият бор" „така живо и тъй подробно, с такова вникване в детайли цялата работа, че аз останах с впечатление, че тази работа е написана"[14].

Героят на тази ненаписана Йовкова творба — генерал от запаса, става излишен в условията на мирния живот не поради характера на професията си, а поради промените, които настъпват в обществената действителност след войните. С една дума, сходните социално-политически условия пораждат сходни литературни персонажи и ситуации. Погледната от този аспект, военната проза на Й. Йовков е в талвега на тенденциите и търсенията, с които е белязан европейският литературен процес от 20-те и 30-години.

2

Проблемът за мястото и ролята на повествователя в художествения текст е бил винаги проблем от първостепенно значение. Съществуват два главни типа повествование — в първия разказвачът доминира над всички и всичко, той е вездесъщ и всезнаещ, от неговото проницателно око не се изплъзва нищо; в ръцете му е съсредоточена съдбата на персонажите; той се разпорежда с настоящето и бъдещето им. Във втория тип повествование разказвачът е персонифициран до съвсем конкретна личност, която води разказа от свое име, използувайки своя жизнен опит, знания, документални свидетелства и т. н. Той се самохарактеризира с най-различни способи и средства: чрез особената интонация на репликите, чрез специфичната лексика, с която си служи, и т. н.

В началото на нашето столетие обаче в тези два типа повествование гласът на повествователя започва да глъхне, той се дистанцира от обстоятелствата и съдбите на героите, отказва се от правото на пряко и безцеремонно вмешателство в сюжета. Промените се дължат на потребността да се внуши на читателя представата за максимална обективност, за достоверност. Обективната авторска позиция получава главно две форми на реализация в европейската литература от 20-те и 30-те години. На първо място разказвачът се персонифицира в едно от действуващите лица и чрез неговите усещания, възприятия, емоции и мисли възпроизвежда обективната действителност. Така се получава почти пълно покритие не само по отношение на жизнения сегмент, изобразен от автора, но също така и по отношение на оценката му.

---

[13] Е. М. Ремарк. Цит. съч., с. 225.
[14] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960, с. 27.

Разказвачът е осведомен само за онова, на което е свидетел или което лично е преживял. По такъв начин белетристите от 20-те и 30-те години внасят много съществен коректив в повествователния маниер на предшествениците: всезнаещият и всевиждащ разказвач е детрониран и сведен до редови участник в събитията.

В „Сбогом на оръжията" Фредерик Хенри говори от свое име: чрез неговите мисли и сетива ние се съприкосновяваме със света на хората, населяващи творбата. Поставени сме в положение на зрители, пред чиито очи се разгръщат в хронологическа последователност отделните етапи, през които преминава животът на главния герой. Авторът се стреми да създаде пълна илюзия за достоверността на изложението. Ето например как е предадена сцената с раняването на Фредерик Хенри: „Аз доядох сиренето си и отпих глътка вино. Сред шума долових пак едно покашляне, после пух-пух-пух, после нещо блесна, като че ли внезапно се отвори вратата на висока пещ, някакъв грохот отначало слаб, после все по-силен, който се завъртя като вихър. Помъчих се да поема дъх, но дъхът ми беше пресекнал, усетих като че излизам от себе си и летя, летя, летя много надалеч, понесен от вихъра."[15]

Епизодът се разпада на два момента: в първия се привеждат с протоколна обективност и изчерпателност слуховите възприятия, преди да е настъпил самият взрив. После героят анализира усещанията, обективира мислите и чувствата си, след като взривната вълна го е вдигнала във въздуха: „Цялото ми същество отлиташе бързо, знаех, че съм умрял, съзнавах ясно колко погрешно е да се мисли, че се умира ей така, изведнаж, без да разбереш; после увиснах във въздуха и вместо да продължа полета, почувствувах, че падам."[16]

В края на епизода, както се вижда от цитата, съзнанието на героя отново фиксира пространственото положение на тялото по време на полета, отбелязва машинално момента на най-високата му точка, след което то започва свободно да пада към земята. Между тия два момента, точно фиксирани от сетивата, е вметнат миг, в който се отприщва потокът на съзнанието: героят съзнава, че е умрял, и в същото време долавя абсурдността на тая мисъл.

Фредерик Хенри като че ли се наблюдава отстрани, неговото същество се раздвоява, получава невероятната способност да бъде субект и обект на преживяването. Изобщо целият роман е разказ от първо лице — диалозите между отделните герои ни съобщава Фредерик Хенри: той ни препредава онова, което е чул от познати и другари.

Друга е повествователната диспозиция в романа „Вълшебната планина" от Томас Ман. Още в предисловието авторът представя разказвача, едно лице, което ще ни предложи историята на Ханс Касторп. При това тъкмо във въведението се излагат всички предварителни ограничения, уговорки (що се отнася до предназначението и смисъла на подобна история, до качествата ѝ — дали е скучна или увлекателна, и не на последно място до нейната продължителност). Даже предисловието завършва с разсъждения за времетраенето ѝ: „Излиза, че разказвачът няма да свърши на бърза ръка с Хансовата история. Не ще му стигнат за това нито седемте дни на една неделя, нито седем месеца. . ."[17]

Анонимният разказвач знае всичко предварително за героя — знае перипетиите, които му предстоят, познава хората от неговото обкръжение, съд-

---

[15] Ъ. Хемингуей. Сбогом на оръжията, с. 50.
[16] Пак там.
[17] Т. Ман. Вълшебната планина. С., 1972, с. 32.

бата му. Авторската позиция се диктува от идейно-художествената задача: „Вълшебната планина“ е философски роман. Сам авторът го определя като един „роман за времето в двояк смисъл“: от една страна, историческото време, епохата, в която се раздиплят събитията из живота на Ханс Касторп, а от друга — времето като философска категория. Или, както се изразява писателят, той се е опитал да създаде „някакво магическо „nunc stans“.

Но в случая нас ни интересува не научно-философската връзка на романа с епохата, в която е създаден и която отразява, а точно определено негово качество: авторската позиция в белетристичното изложение.

Романът е една панорама на идеите, които владеят умовете на буржоазната интелигенция преди Първата световна война; при това изложението им не е пасивно, главният герой Ханс Касторп в буквалния и в преносния смисъл на думата ги изстрадва, като превъзмогва заблудите и прозира истини, валидни за бъдещето. В лекцията си пред студентите в Пристънския университет през 1939 г. Т. Ман казва, че една от основните теми на „Вълшебната планина“ е „*повишаването*, на което често се придава епитетът алхимично“. Повишаването според него се изразява в преодоляването на херметизма — както на социалната среда, от която идва героят, така също и на идейно-интелектуалния херметизъм, белязал духовния живот на времето.

Ханс Касторп попада във Вълшебната планина като най-обикновен инженер, израсъл и възпитан в буржоазните добродетели на обикновено хамбургско семейство, което носи в своята херметика цялата ограниченост на традицията и практичността на немското бюргерство. Херметиката на Вълшебната планина обаче се раздира от остри интелектуални противоречия, изпълнена е с *философските и социални* дискусии между два враждуващи лагера: на хуманиста и либерала Сетембрини и на представителя на феодално-католическия идеал от Средновековието Нафта. В сблъсъка между двамата, в непримиримите словесни двубои, на които Ханс Касторп е свидетел, той постепенно напуска херметиката на Вълшебната планина, „повишава се“ в собствените си представи и самопреценки за хората и живота.

Ако в романа „Сбогом на оръжията“ повествованието се води от първо лице, от името на главния герой Фредерик Хенри, в романа на Томас Ман за Ханс Касторп разказвачът говори в третолична форма. При това от предисловието става ясно, че на него му е известна цялата история на героя, перипетиите, през които минава, продължителността на престоя му в санаториума за туберкулозни в Давос. Разказвачът на Хансовата история си е осигурил една иронична позиция: разбрал е, че човек се принизява, когато разчита единствено на сетивата си. Затова и поведението на героя по страниците на книгата е едно постепенно отдалечаване в обратна посока, коригирано от иронията на разказвача. „Повишаването“ му в края освен всичко друго трябва да означава и преодоляване херметиката на света, от който Ханс Касторп иде; и не на последно място то означава преодоляване на времето чрез самото него — чрез отделния миг или, както се изразява авторът, чрез това „вечно сега“.

И двата повествователни маниера обаче са ориентирани към обективния свят — социален, политически, интелектуален. В техния изобразителен и анализаторски фокус попада отделната човешка единица, пласирана в обективно съществуващата действителност.

В началото на века обаче в западноевропейската литература се начева интензивен процес на субективизиране. Наистина и сега предмет на изображе-

3

Наистина Йовков не създава философски платна от рода на „Вълшебната планина“, нито пък подобно на Пруст се впуска в гонитба на изгубеното време, но това не е още доказателство за обратното — че е вън от общите тенденции на литературния живот през въпросните две десетилетия. Като писател той често се замисля върху авторската позиция в повествованието; очевидно проблемът го вълнува и заставя интензивно да анализира собствения си писателски опит.

В края на 1930 г. пред Сп. Казанджиев, след като характеризира разказваческия стил на някои съвременни писатели, специално подчертава: „Аз сам в собствената си работа съм минал по тоя път и съм разбрал, че истинският разказ не е там, дето авторът стои през всичкото време пред читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето авторът вдига завесата и оставя читателя сам да следи живота, който *става* (к. м. — И. С.) пред очите му.“[18]

Тази мисъл не е инцидентно хрумване, по всичко личи, че е дълбоко творческо убеждение, нещо повече, един идеал, към който писателят се е устремил. Пред свой колега в българската легация в Букурещ той е заявявал за творчеството на новите белетристи: „Не умеят още да се оттеглят в сянката; вместо героите им, все тях виждаш.“[19]

Изобщо Йовков е от ония български писатели, които се самонаблюдават и проявяват траен интерес към езика и проблемите на композицията. В разговорите си със Сп. Казанджиев неколкократно се изказва за езика на художествената проза и по-специално засяга езика на легендите: при това неизменно сочи като сполука „Кошута“, а веднъж споменава и „Шибил“.

Ориентирите са назовани от самия автор: постигнал ли е той онова връщане към динамиката на живата говорна реч, използувал ли е изразните средства на всички изкуства, с които разполага човешкото слово, борави ли с богатствата от бои, линии, форми, движения, звукове с хилядите им превъплъщения и нюанси?

Но не по-малко съществен е и другият проблем — успял ли е Йовков да постигне в легендите оная авторска анонимност, така желана от него?

В композицията на „Кошута“ могат да се обособят няколко фрагмента в зависимост от авторската позиция, които се реализират на едно семантично и синтактично равнище. Границите на всеки фрагмент са точно отбелязани от промяната на глаголното време, наклонението, появата на изявителни и преизказни времена, от смяната на модалността на глаголите, на пряката и косвена реч и т. н. По същество обаче всеки фрагмент се обособява като самостоятелна композиционна единица поради смяната на авторската позиция. В текста са налице няколко независими една от друга гледни точки —на автора, разказвача и на героите — Стефан, Дойна, Муца Стоеничина, Калистрат козарят и т. н.

Легендата започва с едно въведение; в него авторът се обръща към читателите; характерното в случая е, че повествованието се води от гледна точка на настоящето — онова, което в момента на разказа авторът вижда пред себе си: срутените дувари на някогашната воденица, няколко посивели греди, върбите и вадата — ето всичко. „Защото — казва той — всичко това беше отколе

---

[18] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 35.
[19] Д. Минев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 201.

и днес нито хората, нито местата са такива, каквито бяха едно време."[20] Цитираната фраза е твърде съществена и в известен смисъл е ключова. Тя е носител на авторската оценка — светът „отколе" е противопоставен на действителността в негативен план; с носталгия авторът констатира, че „днес нито хората, нито местата са такива, *каквито бяха едно време*" (к. м. — И. С.). От курсивираните думи веднага проличава, че „днес" е противопоставено на „едно време" и че той тъгува и скърби, задето хората са се променили заедно с местата, които са обитавали. Симпатиите, преклонението, любовта му са адресирани към света „отколе" и към хората, които са го населявали. Оттук и задачата на художника: да възкреси този отколешен свят с неговите хора, за да се съприкосновим с духа на отлетялото вече „едно време".

Ето авторската гледна точка към изобразяваната действителност в един оценъчен план. Композиционната рамка следователно му е била потребна, за да изрази своето отношение и оценка към света и хората „отколе". След това авторът изчезва и повече не се появява персонално в хода на повествованието. Неслучайно в един синтактичен план фрагментът е издържан изцяло в сегашно време. С промяната на глаголното време в следващия абзац се маркира краят на композиционната рамка и появата вече на нова гледна точка — на разказвача. За разлика от автора, който ни предава видяното пряко чрез изявителното наклонение на сегашно време, т. е. като очевидец и непосредствено възприемащ обстановката, с появата на разказвача в следващия фрагмент възниква дистанция: събитията се предават посредством един коефициент на вероятност. Разказвачът ги излага в тяхната хронологическа последователност, без обаче да заявява категорично позицията си на очевидец и участник в случилото се, същевременно и без да я изключва.

В синтактичен план тази позиция или гледна точка на разказвача се осъществява чрез минало несвършено време. Композиционната рамка следователно изпълнява още една функция — тя е онази „завеса", която авторът вдига, за да остави „читателя сам да следи живота, който става пред очите му", след което изчезва от сцената. Мястото му се заема на първо време от разказвача.

И така: успял ли е Йовков в намеренията си да дръпне завесата на белетристичното действие и да *остави* то само да се развива пред очите на читателите. Или пък през цялото повествование ни натрапва своето присъствие и дребнаво сочи с пръст това или онова лице, тая или оная подробност в обстановката или действието?

И ако писателят действително е „изчезнал", тогава естествено е да се запитаме кой е поел неговите функции?

Авторът се появява на едно-единствено място — в началото, което изпълнява функцията на композиционна рамка, и след това се оттегеля. Неговите задължения се поемат от разказвача.

Писателят използува богат регистър от стилно-езикови средства, за да осветли ситуацията и да предаде душевното състояние на героя или пък да акцентира върху някоя негова постъпка или детайл. Той използува великолепно възможностите, които му предоставят различните позиции на изображение, смяната на повествователните ракурси. Съвмещава и разединява, осветлява едновременно в два различни плана дадена постъпка или лице, незабележимо променя емоционалното си отношение: поощрява или се дистанци-

[20] Й. Йовков. Старопланински легенди. С., Хемус, 1932, с. 19.

ра от героя в зависимост от поведението му, което постига понякога само с една промяна в названието на лицето.

С течение на времето ролята на сюжета в Йовковата проза видимо се променя; до такава степен, че това не е останало незабелязано от Елин Пелин. Пред Сп. Казанджиев през 1930 г. той критикува негови разкази за липсата на „център, от който излиза и към който да се връща разказът".

Очевидно нещо в разказа на Йовков се е променило — сюжетът вече не е центърът, той аберира, разпада се в равностойни епизоди и от тях се изгражда композицията на цялото.

Ако проследим развитието на процеса, не е трудно да установим определено снижаване на функцията на сюжета в Йовковата проза, особено в последния му сборник „Ако можеха да говорят". На времето, когато книгата излиза, Г. Цанев прави една много вярна характеристика и извод. След като отбелязва особената връзка между отделните разкази, той заключава, че по същество пред себе си имаме роман. Но критикът правилно посочва: става дума за нов тип роман, който се отличава от класическия, защото тук е налице нов тип организация на материала, което ще рече отказ от класическия сюжет.

В своята рецензия Г. Цанев изтъква: „От началото до края е прокарана една обща линия, около която са подредени всички събития, всички разкази. Отделните работи са свързани и по място на действие, и с общи герои, пък и с един общ мотив."[21]

Следователно вместо степенуване на отделните епизоди в рамките на сюжетната цялост — една обща линия, която не степенува, а изравнява по функция различни епизоди.

Същата тенденция можем да констатираме и в последната незавършена творба на Йовков — „Приключенията на Гороломов"; както в сборника „Ако можеха да говорят", така и в романа отделните епизоди-глави се намират помежду си само в най-обща връзка; единството се осъществява пак чрез общи герои, място на действие и общ мотив.

Очевидно е снижаването на сюжетността в Йовковата проза от 30-те години. Наистина то не означава безсюжетност, но несъмнено е преход и подготовка към следващия етап.

В началото на 30-те години писателят почувствува потребност от нови форми за композиционна организация на своите творби: класическият сюжет с неговата затворена композиция и степенувана функционалност на отделните епизоди не го задоволява, защото му налага известни ограничения при композирането на цялото.

Както вече видяхме, още в работата си над легендите Йовков предпочете обективната авторска позиция. Стремежът към обективност изискваше все по-рядко авторско вмешателство в жизнените ситуации и материал, по-голяма свобода от каноните на литературните жанрове; още повече, че в началото на 30-те години съвсем определено се ориентира към проза, в която потокът на живота трябваше да нахлуе с цялата си мощ, пълнота, динамика, увличаща стихийност, без ограниченията на литературните предразсъдъци и жанровата нормативистика. Стремежът на писателя към обективност в изображението следователно визира не отделен момент или отделна страна, а процеса като цяло.

---

[21] Г. Цанев. Избрани съчинения. Т. 1. С., 1975, с. 83.

В него можем да съзрем тенденцията към безсюжетност в западното изкуство от въпросното десетилетие. Общовалидността на тази тенденция за литературния процес не означава изравняване на пораждащите я фактори. В западноевропейската литература, както вече посочихме, обяснението следва да се търси в ускорените темпове, с които отчуждението парализира човешката личност, в скъсване на социалните и психологическите ѝ връзки със света, изтъкан от жестокост и абсурд. Естествена е тогава и нейната адаптационна реакция — субективизиране на литературата и изкуството.

Така различни понякога първопричини — социални и психологически, могат да имат еднакъв краен резултат, какъвто е в анализирания случай. Но преди това следва да е налице едно задължително и твърде съществено условие — посоката на литературното развитие, тенденциите, които се очертават в общата литературна панорама, да бъдат общи, идентични, нещо, което можем да констатираме по отношение на Йовковата проза и европейската белетристика от 20-те и 30-те години.

По този начин сътвореното от българския белетрист се включва в процес, който надхвърля рамките на нашата литература, за да се съизмери с постиженията на европейската и на световната художествена мисъл.

Йорданка Холевич

ДОБРУДЖА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Най-малко за Йордан Йовков подхожда определението „регионален автор". И въпреки това или именно поради това Добруджа присъствува в цялостното творчество на писателя, като обхваща различни страни на многобройните му изяви. Усещането за нейната история, бит и култура е заложено като че ли в дълбоката същност на художественото му мислене, а присъствието ѝ може да се открие дори в някои стилови отлики на литературното му наследство.

Налага се не да се доказва недоказуемото — регионалността на автор като Йовков, нито да се разплита монолитното единство, което съществува между Добруджа и нейното отражение в творчеството на видния български писател, а само да се измени ъгълът на зрение. Интересува ни не как Йовков пише за Добруджа, а с какво Добруджа допринася за някои специфични, йовковски черти на художествено отражение, какво е значението на тази потенциална енергия, която се излъчва от усещането за миналото и настоящето на този край в света на големия български писател.

В хода на многовековното си съществуване Добруджа е имала нелека историческа съдба. Трусовете на историята, промените в облика на тези земи са се отразили върху демографския състав на населението, върху бита и културата му. От особено значение са миграционните процеси, съпътствували живота на местното население тук. Най-общо те се характеризират с едно движение от Балкана към равнината и от вътрешността на страната към североизточната ѝ част. И втората линия на придвижване има посока север — юг и обратно.[1] В случая ни интересуват не самите процеси, а резултатите от тях. Значението на масовите придвижвания на населението Йовков открива в същността на момента, за който пише. От страниците на неговите произведения се открива „една невъобразима пъстрота от носии, една странна музика от езици. Мнозинството, разбира се, са българите — открити и смели лица, широки плещи, яркочервени пояси около черните широки потури. Но тук ще видиш и делиорманските турци, флегматични и мълчаливи колоси, и хитрите и пъргави татари, и разпуснатия хохол, и важния и благонравен немец, колонист из Русия."[2] „Редяха се най-разнообразни лица, най-пъстри носии. Мина-

[1] По-подробно вж. М. Василева. Демографски процеси в Добруджа от края на XIV в. до 40-те години на XIX в. в Добруджа. Етнографски и езикови проучвания. С., 1974, с. 9—25.

[2] Й. Йовков. Събрани съчинения в 6 тома. Т. 1. С., 1970, с. 485.

ваха главанци с червени елечета и бели ръкави, възниски, но тантурести и набити, сякаш тежки трупи, насечени от някоя гора; минаваха и бабадашки преселници, високи, сурови и мрачни, с четвъртити калпаци, големи като шиници, и с черни като облаци потури; минаваха най-после котленски и жеравненски овчари, пристегнати в бозави панталони, с очи, изпълнени още с ширината на полетата, и кожени селяхлъци на поясите си, където бяха подпани кавалите им, с които и сега не искаха да се разделят."[3]

Демографът и етнопсихологът има какво да научат от Йовковите произведения. Но не в битовия детайл или в етнографската подробност е силата на писателя. Веднага след посочения по-горе пасаж от „Последна радост" той си задава въпроса: какво обединява тези хора, кое е трайното и вечното в човешката същност? Това надрастване на тесните рамки не само на битовото и регионалното, но и на националното, за да се достигне до познатото ни общочовешко звучене в творчеството на големия автор, до всеобемащата широта на погледа, наред с всичко друго се дължи и на пъстрото смешение на демографски групи и народности, което открива той в Добруджа. Определящ за това му виждане е неговият хуманизъм. Неслучайно едни от най-популярните му герои са турците и татарите — Сали Яшар, Джапар и Шакире, Асие и Мурад, Халил Ходжа и Токмакчията. Погледът му с любов се спира върху надгробния паметник на немското момиче Хермина, с тъга говори за падналите руски войни.

Посочената пъстра смесица от демографски групи помага на Йовков поясно да почувствува българина („мнозинството бяха българите"), да открои трайното и вечното в неговата психика. Не котленският овчар или бабадашкият преселник, не торлакът или въякът интересуват Йовков, а основното и ценностното, което прави от тях българи и най-вече хора.

Исторически сюжети от живота на стара Добруджа няма да намерим в творчеството на Йовков. Историческата ѝ съдба сама за себе си също не го занимава. Нейните белези писателят открива в настоящето. От някогашна скотовъдна Добруджа с безбройните стада и гъсти буйни треви е останала в неговите произведения любовта към животните и волността на неговите герои. Историческата им одисея той вижда като „възвишено и трогателно пилигримство, родено не от някоя мъртва догма, а от живата любов към родината". Нейното отражение търси в психиката на селянина. „Селянинът и тук си е практичен и хладен, но това минало е вложило в него зародиша на мечтателност и мистицизъм. Тези хора помнят миналото, страданията и радостите му, живеят с него. Народната песен у тях е не само музика, а обряд и летопис."[4]

Характерно за Йовков е, че от външните белези на определен бит и историческа съдба извлича трайното и вечното. Възможно е да се предположи, че именно тази изменчивост в историческия живот на Добруджа спомага зад преходното да се открои трайното, а зад многообразието — единството на общността. Иска ни се да вярваме, че обектът е оказал въздействие и върху спецификата на пресъздаването. Опора за това твърдение са и добре познатите страни на творческия процес у Йовков — вниманието му към факта, ролята на източника за атмосферата на цялото.

---

[3] Й. Йовков. Събрани съчинения в 6 тома. Т. 2, с. 47.
[4] Т. 1, с. 489.

Тези наблюдения се потвърждават най-вече тогава, когато атмосферата на Добруджа постави своя отпечатък върху поетиката на Йовковите творби. Очевидна е например разликата между присъствието на фолклорното мислене в „Старопланински легенди“ и в останалите разкази на Йовков. От една страна, обект на изображение е животът и битът на Жеравна и фолклорната традиция на подбалканското село, а от друга — е добруджанският бит. В основата на добруджанските разкази заляга фолклорна традиция, която е загубила своята хомогенност в резултат на историческата миграция на населението. Неведнъж е доказвана целостта при изграждането на „Старопланински легенди“, вътрешната споеност на художествения им свят. И тази общност идва не само от еднаквия пейзаж или от душевността на героите. Единството на разказите се дължи не толкова на присъствието на народната легенда в цялостното изграждане на творбата, колкото на трансформираното в поетиката им фолклорно-митично начало. И в разказите на Йовков с добруджанска тематика проблясва нишката на легендарно-митичното, усеща се присъствието на народния разказ, но в „Старопланински легенди“ легендарно-митичното, „разтворено“ в тъканта на творбата, приема характера на конструктивен принцип, свързва композицията, прави я кръгова. Всеки разказ е едно завършено цяло и в неговата затворена композиция има едно обединяващо начало, заложено или дълбоко в съдържателността на самата конструкция на разказа, или изразено още в заглавието, в мотото или в завършека на творбата.

В разказите на Йовков с добруджанска тематика присъствието на фолклорното е външна маркировка, орнаментика, битов детайл. То не обхваща цялата съдържателност на творбата. Това разграничение е подчертано от автора дори в заглавията на циклите от разкази — „Старопланински легенди“, от една страна, а от друга — „Женско сърце“, „Ако можеха да говорят“, „Вечери в Антимовския хан“. При посочената по-горе смесица на демографски групи в Добруджа фолклорът се трансформира, губи популярност народната песен. Разцвет получава прозата, а от песента — само това, което е свързано с бита или с празничната обредност. В едно и също произведение с добруджанска тематика се среща и баладата, и припевката, и градският шлагер, и „страстната ориенталска песен“, и румънският танц „транкалоята“. Всичко това свидетелствува, че състоянието на фолклорната традиция в Добруджа не е без значение за начина и степента на проникването ѝ в Йовковия свят. Това, разбира се, е само една от причините, не най-основната и най-главната, но все пак нейното присъствие не може да се отрече, щом навлезем в спецификата на авторовото мислене. Всичко това се потвърждава и от намерението на Йовков да продължи „Легендите“ с материал от Родопите, а действието на замислената от него драма с народни мотиви „Змейова сватба“ да разположи в Балкана. Не е ли една от причините за това усещането му за по-голямата чистота и единство във фолклорната традиция, която би се отразила благоприятно върху произведения, замислени в легендарно-поетичен план?

Но въпросът има и друга страна. Лишавайки произведенията си от фолклорното като сюжет и мотив, нашият автор е уловил нещо по-съществено и трайно — народната философия. И точно тук — във философските корени на неговото творчество, ще открием влиянието не на Жеравна или на Добруджа; не пъстрата смесица на демографски групи, а това, което ги обединява в единната сплав на народното мислене. У Йовков се чувствува присъствието не на отделен вид песни, а на народната песен като цяло, която за него, както за народа, е „летопис и история“ и жизнена философия.

Именно това е пътят, по който трябва да продължи едно изследване на връзката на Йовков с народното мислене, със светоусещането, дошло от наблюденията върху живота в Добруджа, а в своята същност далеч прекрачило границите й. Жалоните са ясни — откриваме ги в самите Йовкови произведения: отношението към труда и земята, към света и човека, към красотата. Един момент е особено показателен за присъствието на Добруджа в Йовковия поетичен свят: неговото усещане за пространството, онази йовковска широта, която от обща идейно-художествена позиция в творчеството му приема твърдите контури на художествен принцип. Тук влиянието на равнината е многопосочно — то обхваща психика, бит, превръща се в композиционен принцип.

„Два тона има в тоя пейзаж: синята ведрина на небето и зеленината на нивите. Но тук плени не разнообразието и пъстротата, а мистичната прелест на всичко, което е безкрайно и огромно. От цялото поле иде радостта на щастливо материнство, благодатният плод зрее сред бляска и пищната красота на цялата природа. Неволно човек иска да снеме шапка пред този колосален труд, душата се пълни с възторг пред могъщата хубост на земята.“[5] „Тук няма разнообразие и пъстрота на цветовете, очертанията навсякъде са безконечни и прави линии. . . Но пък има много простор, високо небе и тишина. Без да уморява и да развлича окото, тоя простор зове, ласкае и облекчава. Човек би изпитал същото чувство, ако влезеше в пространна стъклена стая, в която няма мебел и тежки драперии, но има слънце и много въздух.“[6]

Обобщения от този род ще срещнем на много места в Йовковите произведения, въведени с присъщата на майстора на словото мярка. Но не тук е Йовковото усещане за равнината. Лиричните отклонения не са характерни за него, големите описания също. Усещането за пространството е част от тъканта на Йовковия разказ, то освежава душевността на неговите герои. Широта на жеста, мечтателна отпуснатост, а очите „изпълнени с широтата на полетата“. Общочовешка е например идеята за силата на творческия труд, за изкуството, което побеждава и смъртта и свързва краткия човешки живот с вечността. Само обаче автор, който е живял в Добруджа или в голяма равнина, може да даде поетичен израз на тази идея чрез силата на материализиралото се пространство. Ето само едно изречение от „Песента на колелетата“: „Оная каруца, която пееше сред месечината и която той никога не можеше да забрави.“ Като че ли художникът Йовков целият, без остатък се е стаил само в това изречение. Това е действително чуден „логико-асоциативен възел“[7]. Тук творческото начало се е превъплътило в песента, която се разлива сред безкрая, но в него има и усещането за струяща светлина и нежност и за присъствието на човека, който „*никога* не може да забрави“. Като че ли времето и пространството са се слели в един миг, за да отдадат възхвала на човешкия порив, да реализират осъществяването му във вечността чрез силата на изкуството. „И Сали Яшар тъй силно преживява и мъката, и радостта на този час, че също като тогава усеща, че очите му овлажняват и се премрежват със сълзи.“ Много се е писало и ще се пише за това Йовково произведение. Но наред с всичко останало трябва да се прибави, че големият родолюбец остави навеки в нашата литература усещането за равнината чрез „песента на колелетата“.

---

[5] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 484.
[6] Пак там, с. 487.
[7] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967.

В „Жетварят“ старият иконописец пренебрегва строгите правила на Ерминията, за да въведе образа на равнината. „Два главни тона преобладаваха тука, две големи петна преди всичко: едно синьо и едно жълто. Виждаше се най-напред високо и пространно небе, което се снишаваше в мътна белезникава и прашна омара на горещ летен ден. И после — една безкрайна жълта равнина под това небе, равнина от узрели, готови за жътва ниви.“[8] Въздействието на иконата идва чрез внушението за „обилния плод на земята“, в който се вижда „краят на тежкия човешки труд“. Могъщата сила на земния безкрай се изправя и срещу наболялата мъка на Гроздан. „Гроздан кръстоса няколко пъти надлъж и нашир из нивата. . . Една голяма промяна беше станала в него. Лицето му беше се прояснило, той се усмихваше. . . Хвърли сега възторжен и пълен с любов поглед наоколо. Отвсякъде полъхваше към него нещо родно, познато и скъпо. Изтегнато до далечните граници на хоризонта, огромно и могъщо, полето вълнуваше буйните си ниви, говореше, сякаш и зовеше. . . Земята беше топла под него, тревата шумеше по върха на могилата. Той повече не мислеше, гледаше само полето, чувствуваше се добре, успокояваше се. И също като някое дете, което е плакало дълго време и най-после намира утеха на майчините скути, той забрави всичко, затвори очи и заспа.“[9] От този момент започва прераждането на героя. Движещата сила е възродителната радост от труда. Именно чрез него се осъществява тази дълбока жизнена връзка между човека и земята, между нейния простор и широтата на човешката душевност. Наред с труда и равнината активно присъствува в разкриването на една човешка драма.

Тази връзка се долавя и при настъпването на нещастието. Стаеният ужас на окупираното Люляково е като че ли очертан заедно с правата линия на хоризонта, там, дето кучето Балкан със своя бяг осъществява връзката с родното, като бележи изчезналата вече граница. Мамещата далечина, линията на хоризонта и пътят към него, е друго присъствие на равнината в Йовковото творчество. По пътя настъпват и отстъпват българските войници, пътят е, който води към града, по него се намира прочутата Каралезка чешма, той отвежда и край Илънлъшката гора до вечно светещите прозорци на Антимовския хан. Пътищата в Добруджа — това са вечните артерии, по които пулсира животът на този край. Дори най-характерният белег на нейния най-голям град е, че се намира в „средата на голямата равнина, от който излизаха пътища по всички посоки като лъчите на звезда“.

Чрез това усещане за земята и нейния зелен безкрай, прерязан от белите нишки на пътищата, от сливането на черната линия на хоризонта със синия лазур на небето Йовков възприема красотата.

Темата за красотата, за изчистената мъдра красота е заставала неведнъж в центъра на изследвания, посветени на големия художник. От многото насоки една привлича особено — красотата, която възвръща изгубената хармония в света. Тя не се осъществява само в познатото очарование на Йовковите героини, а и в един дребен, парадоксален на пръв поглед факт. В града, където „градини и зеленина на овошки почти няма и нищо не смекчава ярките бои на зданията“, живее героят на „Последна радост“. Лишеният от зеленина град има своя Люцкан, който знае езика на цветята. Той уравновесява природната дисхармония чрез богатството на човешката душевност.

---

[8] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 4, с. 102—103.
[9] Пак там, с. 155.

Много може да се пише за присъствието на Добруджа в поетичния свят на Й. Йовков. Излишно е да отбелязваме, че не могат да се обхванат всички въпроси и че излизат на преден план само някои от тях, които не показват всестранността на една връзка, а само насочват към дълбоката ѝ същност. Въпреки това не може да се отмине още една особеност. Известно е твърдението, че от произведенията на Йовков може да се направи топографска карта на стара Добруджа. Но наред с това съществува и напълно основателното твърдение, че Йовков не е битописател и че никъде в творчеството му няма цялостна картина на един отминал живот. И тези две твърдения не са в противоречие. Те изразяват дълбокия смисъл на осъществяваната от Йовков връзка с Добруджанския край. Някогашният учител от Каралии споменава имена на села и градове, на местности и на чешми, но бегло и мимоходом, без да описва любовно техните детайли. И това не е трудно обяснимо. Защото отделният детайл, точното име служат само за да осигурят на тънкия психолог и мислител оная здрава връзка със земята и с живота, оная сигурна опора, върху която той трябваше да стъпи в духовното си извисяване и прозрение.

Светла Гюрова

МИНАЛОТО В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“

В разговор с проф. Спиридон Казанджиев Йордан Йовков споделя, че в основата на всеки негов разказ или легенда стои един конкретен факт, който раздвижва въображението му и го води до определен художествен замисъл. Потребен му е някакъв външен стимул — житейска ситуация, легенда или исторически факт, който да освободи латентното съдържание и да го организира в определен сюжет. „Един момент, един разказ, едно впечатление, едно настроение — казва Йовков — способствуват да се изясни и завърши една работа, която дотогава само смътно си носил.“[1]

В „Старопланински легенди“ този външен стимул е националното предание и фолклорният мотив. Завладян от определена духовна проблематика, авторът я реализира на основата на някакъв вече съществуващ сюжет или низ от сюжетни ситуации, чието съдържание Йовков обикновено запазва.

Контурите на подобни сюжетни ядра откриваме във всички Йовкови легенди. Заинтересуван от дадена ситуация, сцена или дори фраза, авторът използува текста на легендата и песента почти дословно, често без дори да променя имената на героите. След кървавото завоюване на Жеравна Индже повелява да му доведат терзия, който да му ушие дрехи. В разказа е въведена една драматична сцена (пламтящото село, на фона на което разрушителят самодоволно беседва с доведения майстор), изцяло изградена върху основата на известната народна песен за майстор Гочо, шиещ бляскавите премени на Индже.[2] Буквален преразказ на народна песен е и завръзката на личната интрига в легендата „Божура“: сцената, в която пияният Василчо замеря с ябълки циганката.[3] Върху данни от фолклора и местното предание са построени и разказаните от Крайналията епизоди из живота на четата край Игликина поляна („На Игликина поляна“): епизодът с убийството на Величко и епизодът с обира на турската поща.[4]

Нещо повече, ако в отделни разкази („Божура“, „Постолови воденици“, „Кошута“) могат да бъдат доловени само известни мотиви, сродяващи Йов-

[1] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1980, с. 11.

[2] Й. Йовков. Индже. — В: Събрани съчинения. Т. 2. С., 1970, с. 255. Използуваната от Йовков народна песен вж. в Българско народно творчество. Т. 3. С., 1961.

[3] Й. Йовков. Божура. — В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 213. Вж. и публикуваната от Д. Константинов песен: Д. Константинов. Жеравна в миналото и до днешно време. С., 1948, с. 422.

[4] Й. Йовков. На Игликина поляна. — В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 296. Вж. и СбНУНК, кн. 1, 1889, с. 68—70.

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

ковата легенда с историческия разказ и народното предание, то разказите „Индже", „Най-вярната стража", „Шибил" са в същност една творческа парафраза на вече съществуващи сюжети.

В разгара на кървавото поражение на Жеравна Индже среща Пауна, взима я за жена и след това убива роденото от нея дете. В разказа художествено са претворени фактите, съобщени от Раковски и по-късно изнесени от д-р Симеон Табаков. „Казват, че като родила жена му едно мъжко дете, той зел да го милва и като го подхвърлил с едната си ръка на въздух, с друга си потеглил сабя и го пресякъл на две! После хладнокръвно изрекъл жени си: „Хайдутину дете не трябва."[5]

Вторият момент от духовната биография на Индже — дейността на Индже като народен закрилник, Йовков определено гради върху преданието за т. нар. „странджанска буна", документирано от историка на рода на Стефан Караджа Балчо Нейков и подробно предадено от Александър Балан и Симеон Табаков.[6] Народното предание дава на Йовков и развръзката на неговия разказ — смъртта на Индже в с. Уруменикьой, където войводата загива от ръката на едно свинарче. „Тако се е управил с няколко си войска из село Урум Еникюю — казва Раковски. — В къща, в коя е он отишъл, ишло едно свинарче българче и носило къса ветха пушка на рамо си, с черешови скоби с тясната. Он почнал на присмев да пита нещо си свинарче и да му иска пушка, то ся е съпротивило, като му е поруганием изрекло, че не си дава пушка никому. Индже войвода то било стидно и погнал да гони свинарче с коня си, кой е бил бял. Свинарче бягало и ся въртяло на двора, доде му дошло на прав удар, и като запрятнало, ударило е Индже войводи из узаде в плешка, и смъртоносно ѝ зърно излязло от лява му мама. Индже войвода е паднал от коня си, а дружина ся затекла да убият свинарче; он обаче им извикал да го не убиват, но да му го докарат живо! И така, като му го докарали, казал е: „Аз съм много майки разплакал, а ти моята майка! Блазе ти!" И после му е дал дар 500 гроша и повелял е дружини да не го убиват. Дружина са отнесли Индже войвода в село Уюмлии и са го закопали там, а други казват, че в манастир Святи Троици, кой е в Адрианополский път."[7]

На същия принцип са изградени и разказите „Шибил", „Най-вярната стража" и „Юнашки глави". Ако срещата на Шибил с Рада си остава художествена измислица на Йовков, то кулминацията на фабулата и нейното разрешение несъмнено имат определено житейско покритие. Циганинът от с. Градец Шибил-оглу Мустафа загива в резултат на заговор; героят на Йовков — също. И в единия, и в другия случай е намесена жена: Дженда (героинята на песента за Шибил и Дженда, която обича и приема Шибил)[8] и Рада, с която Шибил се свързва.

Разказът „Най-вярната стража" започва с описание на султански лов — събитие много характерно за живота на Сливен и Сливенско в XVIII и нача-

---

[5] Горский пътник. Повествователен спев от Г. С. Раковскаго. Списан в лето 1854 . . . у Новий Сад, 1857. Замечания, № 35. С. Табаков. Опит за история на град Сливен. Т. 2. Сливен, 1924.

[6] Ръкописът на Б. Нейков се пази в НБКМ (ф. № 93 С. з., II, А, 8897). Текстът е анализиран и препредаден от проф. Ал. Балан в ПСп, кн. XXXVII, с. 119—142. Използуван е от С. Табаков. Цит. съч., и от Г. Горов. Индже войвода. С., 1841. Частта, посветена на Индже, е публикувана в Пламък, 1980, кн. 11.

[7] Г. С. Раковски. Цит. съч. Замечания, № 35. С. Табаков. Цит. съч.

[8] Вж. Хр. В. Димитров. С. Градец (Котленска околия). Бургас, 1933, с. 41; Ян. Шалев. Към историята на Йовковия Шибил в „Старопланински легенди". — Лит. мисъл, IV, 1960, кн. 6.

лото на XIX в. На реална житейска ситуация се гради както завръзката на творбата — откраднато на момата, така и по-нататъшното развитие на сюжета: освобождението на Ранка и повторното ѝ заробване. Заимствуван е дори планът на самото отвличане. „За да праща писма — пише Иван Асянчин, от летописа на когото Йовков научава за случката, — тя повикваше братчетата си Манаил и Панайот да я видят, съличаше ги и ги баняше, а когато ги обличаше, тайно туряше под дрехите на гърбовете им писмата.“[9] У Йордан Йовков: „Вземи тази книга — казва Драгота на Марга, — аз съм написал нещо там и скрий я в дрехите на детето. . . Кажи му да рече на Ранка: „мама заръча да ме окъпеш“. Тя ще го съблече и ще намери писмото. Толкова. Другото е моя работа.“[10]

Белег на специфичния творчески стил на Йовков (вътрешната необходимост на автора от някакъв „отключващ“ въображението мотив), тази безспорно текстуална близост между Йовковите легенди и фолкорните версии предопределя и един друг, според нас изключително интересен въпрос — въпроса за смисъла на авторовото връщане в света на миналото и за психологическото време, което легендите отразяват.

Убедени в авторовото пристрастие към миналото, изследователите обикновено изтъкват желанието на писателя да се върне в отколешния свят на Жеравна и Добруджа, да се потопи в този свят, да заживее с неговите проблеми. Самите сюжети на легендите, изобразяващи събития, отдалечени от настоящето с десетилетия, свидетелствуват за интерес към едно вече изтекло време, което Йовков се стреми да осмисли и възкреси, а може би и да противопостави на настоящето. „Защото — казва Йовков (в разказа „Кошута“) — всичко това беше отколе и днес нито хората, нито местата са такива, каквито бяха едно време.“ „Такива овчари днес няма“ — твърди Йовковият герой дядо Вълю („Овчарова жалба“). Няма ги героите, които могат да превърнат света в обетована земя, през която българката върви с наниз жълтици и остава недокосната. Липсват силните увлечения, силните чувства, силните характери. Отишъл си е един свят, в който Йовков се стреми да се върне.

По-сложен е въпросът, кой е в същност този свят? Позовавайки се на въведените в разказа исторически реалии — кърджалийските набези, хайдутството и Априлското въстание, ние имаме основание да приемем, че художественото време на легендите отразява периода от края на XVIII в. до 70-те години на XIX в. — столетие, в течение на което в България настъпват съществени изменения в социалната система, във възгледите, в бита. От гледна точка на традиционната историческа периодизация времето на Индже не е времето на Стефан Цоцкин и Крайналията, както и времето на Стефан Цоцкин и Крайналията не е времето на Априлското въстание. Идеалите на Индже, който в най-добрите си пориви се бори за „българско царство“, подобно на феодалното царство на Осман Пазвантоглу, не могат да бъдат идентифицирани с идеите на Милуш и Додованяка от „Юнашки глави“. Следователно, ако говорим за обективните белези на реалното историческо време, ние трябва да очертаем три последователно сменящи се периода — кърджалийското време, хайдутството и времето на Априлското въстание, у Йовков обединени под общото определение „минало“. Селяните събуват потурите и обличат „френски дрехи“, тайната на приготовлението на сапуна („Юнашки глави“)

---

[9] Вж. Г. Угаров. Един черпак жива вода. — Родна реч, 1980, кн. 6, с. 19—21.
[10] Й. Йовков. Най-вярната стража. — В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 200.

става обща. Променя се битът. Менят се нравите. Формално времето тече. Като ориентири на определени исторически периоди в разказите присъствуват действителните исторически събития, набелязани са действителните исторически времена. В нито една от легендите обаче тези конкретни исторически периоди не присъствуват като реална житейска и социална проблематика. След Пауна в легендите не се появява героиня от типа на Рада Госпожина или Райна Княгиня. Не се променят идеите и разбиранията на средата. Светът на героите не се развива във времето и съобразно времето, което формално протича в легендите. Възпроизвежда се едно постоянно възобновяващо се (във всеки разказ) затворено време, което авторът свързва с различни исторически периоди и събития. „Под стръмните баири, където в извита черна дъга се тъмнееха старите дъбови кории — пише Йовков, — селото си оставаше неизменно от векове. Едни и същи си оставаха планините, поляните по Добромирица и Боцур. . . И още много стари и неизменни неща имаше, но хората забравяха за тях и когато станеше дума за нещо старо и отколешно, говореха или за тополата във Велизаненската махала, или за дяда Руся Сапунджията.“[11]

През погледа на този представител на миналото Йовков рисува Априлското въстание. В разказа се налага гледната точка на „несведущия“, на човека от старото време, който в момент на патриотичен изблик поема борбата, без да я осмисля, съди и разбира. Самата борба, „преведена“ през съзнанието на дядо Руси, си остава един порив на свободолюбие и волност, какъвто е и поривът на Крайналията, и поривът на Индже. Примерно какво научава читателят за идеите и борбите на Милуш и Додованяка? И двамата подготвят бунта скрито и безшумно и загиват, без да изявят своите идеи и цели. Разказът завършва с тревожния въпрос на стареца, който в своя смут и отчаяние се мъчи да си даде сметка за станалото: „Защо беше всичко това.“ Бунтът, погромът или безжалостното убийство — авторът не изяснява. Във финала на разказа остава да звучи този двусмислен въпрос, отправен от един зрител на станалото, за когото въстанието, собственият му порив и смъртта на бунтовниците остават една загадка. Нещо повече, ако приемем многократно изразяваното мнение, че подредбата на легендите в сборника има определен смисъл, то безспорно е, че редът, в който Йовков поднася своите творби, сочи пълното игнориране на историческото развитие. Сборникът започва с „Шибил“ — един сюжет, който по време може да бъде свързан със средата на XIX в., следва връщане назад, към събития, станали в края на XVIII и началото на XIX в. (кърджалийското време), въстанието (1876) и повторното връщане към една по-ранна епоха — епохата на хайдутството („Овчарова жалба“ и „На Игликина поляна“). Липсва историческият континюитет, липсват различните гледни точки, които развитието на мисловността налага, изобщо липсва развитието на идеите и хората. Възсъздаден е по-скоро образният модел на едно постоянно, абстрахирано време, което най-общо бихме могли да наречем време на героите и героичните постъпки. В планините бродят непримирими и горди мъже, от разбойници героите се превръщат в народни закрилници, в живота на хората се вмесват свръхсъщества. Рисуват се гибелни страсти, изпепеляващи чувства, героични постъпки и необикновени решения. Из Ромъня върви Индже — неумолим и страшен или щедър и величав. В Жеравна слиза Шибил, за да се раздели с хайдутството в името на своята любов. Всред пламъците на пожарите една млада и хубава жена е покорена от силата

[11] Й. Йовков. Юнашки глави. — В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 220.

и мъжеството на насилника (Пауна).Друга жена жертвува живота си в името на любовта (Тиха). Безрезервно отдадени на своите чувства, героите загиват, за да защитят и удовлетворят своя порив, своята идея, своето чувство. С една дума опоетизират се героичните времена или, както авторът се изразява, „старите времена". Специфичното в интерпретацията на Йордан Йовков е, че връщайки се към модела на тези времена, той в същност поднася едно тълкуване, напълно съответстващо на модерния индивидуален героизъм на силната и неразбрана личност. Насочен към миналото, авторът художествено възсъздава неговата историческа реалност, за да го отрече като философска и житейска позиция.

Какъв е примерно смисълът на легендите, свързани с името на Индже. Твърде разнородни по съдържание, народните песни и легенди, посветени на Индже, описват силния човек и борека, който в първата половина на своя живот действува като народен враг, а във втората — като народен закрилник. Неограничаван от каквито и да било морални, верски, национални и социални задръжки, Индже запалва Калофер и Жеравна, посяга на детето си, извършва нечувани престъпления. От определен момент злодеят се превръща в народен закрилник и загива за свободата на поробените балкански народи. Т. нар. Факийско предание ни го представя дори в съюз с неколцина български първенци — Добри, Вълчан и Вълко Бинбалов, ратуващи за независимо българско царство.

Как Индже идва до решението да се раздели с дотогавашните си приятели Кара Феиз и Юмер Драза и да премине на страната на българските първенци, за народа очевидно не е от значение. Свидетели на непрекъснатите обрати в поведението на влиятелните аяни, българите приемат неочаквания прелом на Индже напълно естествено. Възпяват делата на тиранина и народния закрилник, без да упрекват Индже за вече сторения грях. Народът пее за Индже, който изгаря Калофер, и за Индже, когото „куршум не лови" и „сабя не хваща". Никъде и за никого грехът на Индже не се преплита с неговия национален подвиг. Не само защото чисто психологическите проблеми на греха и разкаянието за момента не могат да заинтересуват и развълнуват съзнанието на мнозинството. В дадения политически и психологически момент на народа е необходим един мит, който българите си създават в лицето на Индже.

Воден от своите идейни и художествени търсения, Йовков разрушава този мит. На основата на националното предание строи една психологическа драма, в която до голяма степен авторът поставя и разрешава проблемите на модерната българска душевност — проблема за греха и изкуплението, за живота и смъртта, проблема за нравствения дълг и нравствената отговорност. Индже се свързва с Пауна и тази връзка го окриля за нови набези и победи. „И по-уверен беше Индже в себе си, когато тя беше с него, и по-силна усещаше ръката си." Разстроена от убийството на детето, Пауна изоставя Индже и с това извиква нов изблик на жестокост. „Но откато погледът на Пауна угасна за него, сърцето му се превърна в камък." В момент на кървав пароксизъм Индже посяга на свещеника и бива прокълнат, а доверениият му приятел прави опит да го убие. Стреснат от тези два факта, Индже се връща в мислите си назад, осмисля своя грях, разкайва се и духовно се преобразява. Личната драма на човека спасява човека и го връща към исконната човечност. Просветлената и облагородена духовност на Индже става възприемчива за добродетелта, която в една от своите форми е именно саможертвата в името на родината. „Индже ходи по самия гребен на Бакъджиците. . . — казва Йовков,—

ходи и мисли. Спира се и поглежда на запад към Романя. Спомня си за песента на жетварките, за разплаканите от радост хора, които го посрещнаха като цар. Спомня си и лицето му прояснява. Но той поглежда на изток — към отвъдната страна на Бакъджиците, и мъка свива пак сърцето му. Там още стоят следите на неговите походи, там майките още кълнат Индже. Той си спомня за Пауна и за детето си и си мисли: „Най-тежкият ми грях е там. Трябва да отида и на тая страна.“[12] Там, всред тези, които са били свидетели на най-жестоките му престъпления, Индже трябва да изкупи греха си, който самият той не може да си прости. Йовков също не му го прощава. Цялото следващо изложение на автора е вече историята на разплатата за един грях, който Индже трябва да изкупи. От двете известни му версии Йовков избира версията за смъртта на Индже в с. Уруменикьой, като при това ѝ придава характер на кървава разплата. Докато за народа Индже умира от ръката на едно уродливо същество като невинен, у Йовков той изтърпява заслужено наказание, пада от ръката на собствения си син, на когото е посегнал. Унизеният унищожава своя унизител, като при това получава опрощение на своя грях. (Индже благославя детето и го надарява с кесия злато.) Кръвта отмъщава за пролятата кръв и бива оневинена. В тази класическа колизия именно проличава етическият максимализъм на Йовков. Независимо от изживяното разкаяние, независимо от жертвите в името на народа за Йовков грехът трябва да бъде изкупен с равностойна жертва — със собствената смърт. С безпощадността на един суров моралист авторът води героя към трагична смърт, при това като го лишава от всякаква милост, т. е. от всякакво „опрощение“. Индже вижда резултатите на своя грях и не научава за прощението на жена си и на приятеля си.

— Кое е туй момче — рече Индже, — твое ли е?

— Туй дете е твоя син!

Като че втори куршум удари Индже и той се дръпна назад. Докараха Гърбавото. Индже го погледна — грозно, ниско, гърбаво, на челото му падаше нечиста сплъстена коса. Гледаше изпод вежди като звяр, измъкнат от дупката му. . . Индже притвори очи като от болка и не каза нищо. Смъртта разведряше лицето му. След малко той погледна и каза:

— Много майки съм разплаквал. . . Дойде и моя ред. Нищо не правете на туй дете! Ни косъм да не падне от главата му. Аз искам тъй. . .

На двора, сред струпаните кърджалии, се чу гласът на Сяро Барутчията:

— Умира ли? Не може да бъде! Чакайте да мина. Кажете му, че водя жена му, че иде Пауна!

Както се беше поизвърнал, Индже се килна назад и падна. На двора изпищя жена. Войводите се спуснаха, изправиха Индже, викаха го, молиха му се да продума. Индже беше мъртъв.“[13]

Поставен на везните, грехът спрямо собствената кръв и спрямо собствения народ се оказва неопростим. В този смисъл именно Йовков разрушава един мит, на основата на който авторът строи своя „индивидуална митология“. Абсолютизира известни етични и естетически ценности, които до голяма степен противопоставя на духа и смисъла на легендата.

---

[12] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 2, с. 272.
[13] Пак там, с. 276—277.

Още по-ярко тази тенденция изразява легендата „През чумавото“. Авторът строи своя разказ на два характерни за фолклора мотива — пиршеството по време на чумата и метафоричното свързване на сватбата със смъртта. Народът пее:

— Ей те тебе, черна чумо,
три дни ми мюхлет отдай
да си викна, сичко село,
сичко село, си селяне,
да ги гостя, да ги поя,
със ядене, да са проста.

Послуша го черна чума,
та си скокна на тавана,
на тавана зад комина,[14]

където болестта изчаква последните изблици на жизненост и жизнелюбие, за да порази обречените в апогея на тяхното веселие. Или, както казва народният певец, „да ги ожени“, т. е. да извърши над тях ритуалното посвещение в новия живот-смърт.

По силата на същата логика е построена и Йовковата легенда. Мъчителното вцепенение прераства в бурно веселие, провокирано от мисълта за приближаващата болест, и завършва със сватба-смърт. Т. е. натъкваме се на едно точно претворяване на фолклорната драма, възпроизведена с вещина и познаване на народната психика и народната художествена традиция. И, от друга страна, читателят получава определена интерпретация на проблемата живот — смърт, която насочва към модерните веяния в литературата от първите две десетилетия на века. Става дума за образа на Тиха като носителка на авторовата идея. Разглеждана от почти всички изследователи на Йовковото творчество, Тиха е жената-дете, която умира, за да изкупи вината си спрямо недочакания любим, или според други изследователи умира в името на любовта, умира, за да ободри и спаси от гибелен страх съселяните си. И в единия, и в другия, и в третия случай обаче тя е изключителната личност, която отива срещу моралните разбирания, вкусовете и душевността на определена среда и загива именно в резултат на своето несъгласие с нея. На здравото, трезвото, практичното и разумното се противопоставя благородното безумие, в резултат на което героинята търпи крушение. Тиха става жертва на своето гордо „безумие“ и именно благодарение на него се издига над средата и времето, извисява обикновената човечност до равнището на необикновеното и изключителното.

„Чу се, че в долните села, далеч не повече от един ден път, дошла чумата и хората там мрели толкова много, че не сварвали да ги погребват — разказва Йовков. — Тая странна вест изплаши всички и, както ставаше и при друга напаст — когато се зададяха кърджалии или се повдигнеше сефер и война,— мъжете се насъбраха в Черковното кафене, а жените по протките и се заловиха да тълкуват новината. И тъй като опасността беше еднаква за всички, примирението лесно идеше и в тая задушевност мнозина дори можеха да се шегуват и смеят. Но вечерта, когато всеки се прибра у дома и остана сам, приз-

[14] Цит. по Л. Парпулова. Фолклорни мотиви в музиката на цялото. — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, с. 245—246.

ракът на смъртта отново се изправи неумолим и страшен. На другия ден всеки мислеше съседа си за молепсан от чума, затваряше с в къщата и залоствaше вратите. Спотаиха се всички и само чакаха да чукне клепалото за умряло или да се вдигне плач в някоя къща. . . Страх подкосяваше силите, помътваше разума. Страшната болест дебнеше отвсякъде и всеки гледаше да си помогне сам, както знаеше и както беше чувал. Чесънът стана скъпо и рядко лекарство. Не забравиха и силата на магиите: пред много протки увиснаха чудновати китки, в които имаше сух босилек, червена нишка и крило от прилеп или кълка от жаба."[15]

Ако се обърнем към изворите, ще се убедим, че казаното от Йовков е един точен художествен синтез на преживявания и страхове, много характерни за духовния и нравствен живот на българина от края на XVIII и началото на XIX в. (т. е. епохата на големите чумни епидемии — 1725, 1800, 1812, 1813, 1814, 1831, 1837 г.). Персонифицирани в образите на някакви зли същества, болестите се рисуват като жени, вещици, момичета, старци или бабички. Хората се борят с тях, правят опити да се защитят и спасят. Когато в Кюстендилско се разпространява някаква зла болест например, жените в къщи не работели, за да не я разсърдят. Понякога ѝ носели ястие, което оставяли на особено място с чашка вода и свещ. В други случаи хората се втурвали из къщите и плевниците с вили и ножове, мушкали в ъглите на стаите и оборите, в сламата и събраните дрехи с викове: „Къде си жено, къде си, бодлива главо? Откъдето си дошла, там да идеш."[16]

Напълно в стила на времето са изобразени и мерките, които народът взима, за да се предпази от страшната болест. Убедени във всесилието на ритуалното действие и слово, хората се мъчат чрез сложни магически манипулации да „заключат" къщите и землищата си за чумата. Редовно се извършват обреди, по портите се поставят амулети — билки, магически предмети, произнасят се тайнствени заклинателни слова. При всяка чумна епидемия хората консумирали изключителни количества чесън, тъй като се смятало, че чесънът предпазва от болестта. Замира търговският и общественият живот. Хората се затварят в домовете си или дори забягват в планината. През 1832 г. севлиевци и търновци бягат от чумата в Габрово, но епидемията се разнася и там и населението се разпръсва по колибите. През „Голямото чумаво", 1812 г., повечето сливенци напускат домовете си и се скриват в Балкана, където прекарват в шатри много месеци. По време на една чумна епидемия е бил основан и сегашният град Карнобат, заселен от преселници, които впоследствие изоставят първоначалните си поселища и образуват нови градове и села. Изобщо прави впечатление много здравото и много трезво отношение на българина към физическото здраве и физическото благополучие.

Същата предпазливост и същия страх от физическото страдание и смъртта изразява и фолклорът:

„върви си, мама, у дома, — съветва майката своя син,
портата да си заключиш,
че уйчови ти ще дойдат —
Николчо да ни пущами".

---

[15] Й. Йовков. През чумавото. — В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 286.

[16] Хр. Гандев. Към изучаването на чумавите времена. — В: Проблеми на Българското възраждане. С., 1976, с. 171—172.

Като си у тях отишли,
отишли и заключили.[17]

Или, както казва Йовков: „всеки смяташе съседа си за молепсан от чума, затваряше се в къщата си и здраво залостваше вратата".

Съпоставена с тези трезви и разумни хора, Тиха е „отлъчилата се", „непримиримата", „несъгласната", което от гледна точка на патриархалния морал означава и греховната, загиващата. Но наред с това Тиха е и недосегаемата горда индивидуалност, която надраства своята среда, за да я извиси до себе си. На народния колектив се противопоставят отделни избрани личности, които в известен смисъл го обезличават, подчиняват го на себе си, внушават му своите цели. Хаджи Драган и Тиха извеждат селото от мъчителното състояние на уплаха и безпомощност, раздават храните на дома, жертвуват се в името на мнозинството, което за момент сякаш се приобщава към тяхната горда непримиримост. На логиката на разума, на реалните практически потребности на средата се противопоставят логиката на чувството и ирационалният стремеж към вътрешна свобода и самоизява. Конфронтират се две различни философски и жизнени позиции — естественото трезво жизнелюбие и преклонението пред величието и благородството на извисения дух.

Това противопоставяне носят всички Йовкови легенди. В заговора с българските първенци (сцената на Седемте кладенци) Индже е не напълно разбираният вожд — самотен, откъснат от другите, в известна смисъл противопоставен на тяхната среда. „Индже ходи и мисли", казва Йовков, в момента, когато бунтовниците кроят заговора. Мислите на Индже се гадаят: „знам какво мисли Индже" или „не бързай, ще ти кажа. Индже е поръчал" това и това, направил е това и това, замислил е това и това. В нито един момент Индже не е напълно духовно приобщен към своите съмишленици, не се слива с тях. Никъде писателят не му приписва безусловно мислите и вълненията, които заобикалящите го предполагат. В мразовитите априлски дни дядо Руси е сам, както са сами и неговите синове. Сама със своята мъка и своята любов е Божура, сам е Стефан Цоцкин, сам е Шибил, сама е Тиха.

Естествена последица на тази авторова интерпретация е и традиционният йовковски финал — смъртта на героите. Неспособни да се примирят с нормите на своята среда, героите на Йовков излизат от нея и загиват. Загиват Шибил и Рада, загиват Божура и Женда, загива Индже, загива Тиха, загиват героите на „Юнашки глави". Загиват необикновените, непримиримите, откъсващите се (един традиционен за патриархалната нравственост възглед). Но те загиват в името на нещо по-съкровено — тяхната собствена самоизява като личности. Нека за момент си представим например Шибил примирен и отдаден на съзидателен труд. Такъв, Шибил би бил част от своето общество, би бил полезен и необходим член на една общност, вътре в която героят би се изгубил като личност. Загиващ като защитник на старопланинските проходи, да кажем, в сражение със своите доскорошни съмишленици, Шибил би изразил националния идеал за героя, във и посредством своята смърт би се слял с мнозинството. Загиващ в името на своята човешка обич, Шибил защищава своята индивидуалност. Героят умира, защото селището и Йовков не му прощават неговите прегрешения, но умирайки, Шибил отстоява своето право на избор и своята воля. Величко извежда Тиха от нейния свят. Божура и Крайналията умират,

[17] Цит. по Л. Парпулова. Цит. съч., с. 245.

за да се слеят с момента на върховно щастие, т. е. умират, за да останат това, което са или за момент са били. Традиционният персонаж на славянския патриархат — овчарят-кавалджия — е и първият, който отива срещу повелите на времето, на семейството, на селото (волята на майката и вуйчото); поставя своята индивидуална воля над волята на колектива и рода и по този начин скъсва с него. В разказа се очертава една определена социално-историческа среда — светът на все още съхранения патриархат, на фона на който авторът разгръща своите специфично йовковски моралистични драми. Свързва в своя разказ две различни художествени равнища — художествената реалност на обикновеното и художествената реалност на изключителното.

Тези две противоположни духовни равнища Йовков реализира и в две, у него неизменно присъствуващи пространствени сфери — селото и планината, гората и полето. Неделимо свързани с бита, за Йовков селището, домът, кафенето, площадът са пространствените сфери на патриархалния живот и бит. Създадени от нормите на живота и времето, те са характерната среда, в която тези норми се реализират. На площада и в кафенето се разрешават обществените проблеми. На площада е убит Шибил, на площада са забити главите на бунтовниците в „Юнашки глави". В Черковното кафене се обсъждат слуховете за предстоящия бунт, до портите жените говорят за кошутата, за Величко и Ганаила, за Божура. В тези пространствени сфери хората живеят в духа на патриархалния морал и бит. Както и обратното. Освободени от нормите на времето, героите са извън света и селото — в планината, в гората, на полето. Дивият и страшен, но и безкрайно обичащият Шибил е сякаш скроен не по мерките на обикновения селски дом. „Висок и снажен — казва Йовков, — къщата сякаш беше тясна за него." Подслушалият разговора на жените Стефан („Кошута") забягва в планината (над обикновеното, човешкото и битовото) и именно тук, вътрешно извисен над вярванията и манталитета на своята среда, той се надсмива над своите съселяни. „В мрака под стрехите се плъзна сянка на човек, който бе подслушвал и бързаше да го не видят. Той беше Стефан. На другия ден той беше пак в планината. Смя се, като си спомни думите на Муца Стоеничина." Отдалечавайки се от своята дива любима (кошутата), за да се свърже с нейното човешко съответствие — жената, майката и любимата (Дойна), Стефан прекрачва прага на воденицата. Дивите страсти на Косан и Драгота („Най-вярната стража) се разгарят в тъмната гора, всред опожарения манастир, в нощта. Тиха прави съдбовната крачка в черквата, извън традиционната битова среда, всред универсалния мир на вярващите. Скъсал със своето хайдушко съществование, Крайналията се завръща в своя дом. В момент на носталгичен порив героят напуска селото, за да се върне назад във времето и в мястото на своето хайдушко битие — на Игликина поляна. (Описаното в разказа „изкачване" на героите към хайдушкото сборище.) Умирайки духовно за хайдушките времена, Крайналията „слиза" в селото. Загивайки физически на Игликина поляна, той се завръща във вече изживяното време, свързва се навеки с определена среда и определен отрязък от време.

Един до друг и един в друг в разказите живеят двата неизменни свята на Йовковите легенди — светът на патриархалните нрави и родовите традиции и индивидуалните светове на героите; селото и планината; мнозинството и героите. Каквато и да е авторовата оценка на тези два свята, самият факт на тяхното противопоставяне вече сочи разпадането на общността, от която отделните личности се дистанцират. Синът („Овчарова жалба") се обявява срещу традиционното подчинение на рода; Женда („Постолови воденици") скъсва с

морала на селото, Божура („Божура“) — също. На разбиранията, вярванията и потребностите на средата се противопоставят Драган и Тиха, Додованяка и Милуш. Самата героизация на събитията и личностите се превръща в героизация на един жест или порив, който води до личната изява на героя, отдалечава го от неговата среда и го превръща в индивидуалност. Класическият свят на героите, в който необикновената личност, все още много тясно свързана с колектива, действува в духа на традициите на общността (класическите героични времена), се превръща в свят на индивидуалния героизъм. В този смисъл, ако излезем от чисто психологическата проблематика на легендите, ние трябва да определим тяхното художествено време като време на разпадането на патриархалния свят и началото на модерните времена. По-точно, можем да свържем художественото време в легендите с художественото време в „Идилиите“ на П. Ю. Тодоров и битовите поеми на П. П. Славейков.

От гледна точка на психологията на творчеството ние ставаме свидетели на един замисъл (намерението на автора да изобрази света на отколешното), който в процеса на реализацията си отвежда писателя към противоположните резултати. Без да си даде сметка за собствената си психологическа дистанция по отношение на изобразявания от него свят, авторът се връща с любов и пиетет към едно време, в което той навлиза като пришълец, а не като роден син. В желанието си да разбере и осмисли това време го извисява до собствените си разбирания и потребности, т. е. извисява го до модерните разбирания и потребности на своето настояще. В този смисъл Йовков е в ролята на своите герои. Привлечен от света на миналото, авторът приближава изобразявания от него свят до себе си, подчинява го на своите проблеми, превръща го в проекция на друго време и друга духовна проблематика. На основата на народната възслава и народната художествена интерпретация строи свой мит за „отколешното“ време и за вече несъществуващия свят на патриархална България.

Христина Балабанова

ИНДИВИДУАЛНАТА СТИХИЯ НА ЧОВЕШКОТО В ИЗОБРАЖЕНИЕТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Йордан Йовков се опира на националния бит и традиции, на народното творчество и разширява възможностите на българската белетристика в изображението на човека и човешкото поведение. Ръководно начало на художника е индивидуалната — нравствено-психологическа — ценност на личността. За разлика от Елин Пелин Йовков се насочва не към социалното, а към нравственото тълкуване на човека, което естествено го отвежда към по-детайлна психологическа характеристика, към типичното за него живописно-пластично изображение на душевните движения. Пътят към националнохарактерологичното у Йовков минава през изобразителното овладяване на психологическия свят на човека, в единството на жест и чувство, на физическо и духовно присъствие, на външна действителност и психологично изживяване.

Белетристичното творчество на Йовков (и преди всичко неговите разкази от сборника „Старопланински легенди“) е съзвучно на тенденциите в следвоенното българско изкуство — да се свърже емоционалното внушение на формата с психологията на човека, с колизиите на човешкия дух. Символичното значение на елементите на природата и на бита е очевидно и в образно „приземената“ поезия от това време, и в декоративния стил на живописта. Националната специфика на изкуството става въпрос на индивидуална естетическа чувствителност. Да се отрази душевността на българина, а не да се възпроизвеждат материалните форми на неговия живот — това е идеята на оформилото се в живописта направление „родно изкуство“.[1] Ако в областта на живописта едни от най-оригиналните представители в движението „родно изкуство“ — Иван Милев и Владимир Димитров — Майстора, постигнаха емоционално и психологическо въздействие на образите чрез колорита, в областта на художествената проза посредством пластичния детайл Йовков постигна онова проникване между телесно и духовно, което преди него беше почти патент на поезията. Духовната мащабност на образа като средство за взаимно проникване между национално и общочовешко — това е целта на Майстора, въплътена в колоритните му търсения: „Аз свързвам при всяка идея човека с вселената, която трепти от радост и взима участие във всичко, което той прави. Каквато и идея

[1] К. Кръстев. Сирак Скитник. С., 1974, където е направена разлика между дружеството „Родно изкуство“ и направлението „родно изкуство“.

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

да третирам, третирам вечния живот. Може и само цвете да рисувам, но да отразиш единството във вечния живот на вселената, това е . . . Едно цяло са природата и човекът."[2]

Вътрешната човешка мащабност на Йовковите герои е плод на едно сходно светоусещане, формулирано от самия него като „фантастична митология на нещата". Той търси духовния знак на реалното и зримото, светът на неговите разкази се ражда отвътре навън — рисува Добруджа по спомени, по една зрително запечатана представа от миналото. За Йовков зрителният образ и впечатление имат своя душевна история, съпроводени са с преживяване, което ги превръща в обекти на духовно съзерцание: „За мен всяко дърво е нещо живо, със свой характер, свои радости и скърби."[3]

Това отношение на Йовков към действителността, да го наречем естетико-съзерцателно, намира отражение в композиционната структура на разказите с предимството на живописването (картината) пред ставането (събитието) и е отбелязано от почти всички сериозни изследователи на Йовков.* Въпросът е как се свързва то с характеристиката на героите, с психологическата мотивировка на тяхното поведение, с тяхната човешка мащабност. Предварителният отговор ще гласи: чрез изобразителното единство на конкретно-пластично и душевно, което психологически индивидуализира образа, освобождава го от ценностната детерминираност на историческото битие.

След военните си разкази и очерци Йовков се обръща към патриархалния бит и миналото, но търси психологическата индивидуалност на героя извън традиционната причинна зависимост между човек и среда: не отношението човек — бит е от значение за идейно-художественото въздействие на образа, а отношението човек — свят (тук се включва природата, одухотвореното присъствие на миналото). Наложените от бита норми на поведение могат да бъдат пренебрегнати заради влеченията на сърцето и полета на духа, заради всичко, което извисява човека над всекидневието и го освобождава от социалната принуда на битието. В „Старопланински легенди" човешката природа е разкрита като духовна същност и това определя епическата мащабност на героите, тяхната необикновеност от гледна точка на социалнобитийната правда. Логиката на чувството е основополагащият принцип на тяхното поведение. Любов и порив към свобода се сливат, за да се противопоставят на закона и на патриархалните норми на поведение (логиката на разума); човешкото разтваря в себе си социалното.

В същност още в творчеството си от войните Йовков създава герои, чието нравствено-психологическо съдържание не се определя от верността към един исторически наложен дълг (патриотичния дълг и националната кауза). Такъв е Стоил от повестта „Земляци", който със своя вътрешен живот е изолиран от военния бит и от живота във военния лагер. Едно почти религиозно отношение към земята и полския труд поддържа неговата връзка със света, крепи духа му и му дава сили да се покорява и чака. Пролетното събуждане на природата за него е много по-дълбоко преживяване от подготовката за боя и самия бой: „Ний търпим, господин поручик, ама тя не чака. . . тя, земята. Виж я нà — тя приказва!" Образът на Стоил получава психологическа дълбочина чрез

---

[2] Владимир Димитров — Майстора. Разговори, писма, спомени. С., 1972, с. 73 и 87.

[3] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 91.

* Между по-конкретните наблюдения в тази насока са изследванията на В. Василев, И. Мешеков, С. Султанов, И. Панова и др.

това възторжено любовно отношение към земята, което е „светая светих“ на неговата нравствена същност и човешко обаяние. Съзвучието природа — човек тук е противопоставено на разрушителната сила на войната. Жертвоготовността на Стоил е по-скоро човешки, отколкото военно-партиотичен дълг. Там, където героите са повинни само на дълга, където дългът е одухотворен от движението на едно чувство, те са лишени от това човешко обаяние („Българката“).

Връзката на Йовковите герои със заобикалящата ги среда е от духовно-емоционален характер, каквото е и отношението на писателя към действителността. Йовков най-добре вижда и нравствено оценява човека в мигове на духовен полет, когато „границата на обикновеното и възможното е вече премината“. Защото какво е неговият култ към красотата, ако не уловени мигове от полета на духа, онова просветляване на душата, което е и нравствено прераждане едновременно?

Йовковата религия на красотата естествено го отвежда към легендата. Легендите за него са духовен синтез на нравствения човешки титанизъм, той ги възприема като героично шествие на човешкия дух през вековете, като съкровен израз на чувствата на народа: „. . .много легенди не са само наивно творчество, а едно тъмно упование, една неугасваща вяра сред мрака на голяма скръб.“[4] За Йовков споменът, представата могат да бъдат по-действителни и от „най-брутална и най-пълната реалност“, защото са съпроводени с едно душевно движение. Затова го привличат онези народни творения, в които историческото минало получава „очарованието на мита“. В „Летопис 1912—1918“ асоциациите с миналото от легендите, приказките и хайдушките песни съпровождат неговите преживявания и впечатления от войните. Във взаимопроникването между действителност и емоционална представа реалното явление получава символичния смисъл на вечно и трайно чувство на любов към родната земя.

„Аз виждах Пирин наистина хубав, горд, изправен високо в небето и оттам в царствено величие и могъщество, спрял тежък и неподвижен поглед над всички други планини и усои. И властно и неотразимо възкръсваше едно голямо минало, многоцветният и кипящ живот на цели векове, в които има толкова много величие, толкова много поезия и красота, че не едно събитие е добило фантастичността на приказка и не една личност продължава да живее в боготворението на мит.“[5]

Тази природна картина е характерна за светоусещането на Йовков — сетивно единство между образ и реален предмет, което той открива в народното творчество и развива в индивидуален художествен похват. В легендите (както и в мита) обективно и субективно, реално и идеално са неотделими — произведенията на фантазията се възприемат за факти на външната действителност.[6] В „Старопланински легенди“ Йовков се стреми да постигне естетическата илюзия за такова символично единство между образ и отражение — това е смисълът на направеното пред Сп. Казанджиев признание за желанието да „престрои“ езика от плоскостта на разсъдъка на плоскостта на чувството. По този начин субективно-психологическото движение се обективира като изобразително пространство. В художественото единство между елементите на вън-

[4] Й. Йовков. Призракът (Летопис 1912—1918). — В: Събр. съчинения. Т. 1. С., 1976, с. 433.

[5] Й. Йовков. Пирин (Летопис 1912—1918). — В: Събр. съч. Т. 1, с. 421—422.

[6] Р. Вейман. История литературы и мифология. М., 1975, с. 276—277.

шната действителност и душевното преживяване психологическото богатство на героя нравствено се осъзнава като хармония на човека със себе си и оттам със света. Така връзката между герои и среда не се определя от нормите на традиционния морал и на социалния ред (външни норми на поведение); психологическата индивидуалност на героя придобива основно значение за неговата човешка мащабност и национална характерност. Любовта в „Старопланински легенди“ е двигател на стремленията на духа — макар и да рисува земната страст, Йовков не остава при нея, защото за него е важно пластически да пресъздаде онези душевни състояния, чрез които човешката природа се разкрива в духовното самопреодоляване и извисяване: у Шибил опиянение на сърцето и нравствен подвиг се сливат. През земната страст, през греха и влеченията на сърцето към нравствен подвиг — в тази връзка Йовков вижда човешки значимото, затова и социалния конфликт разрешава преди всичко като нравствен конфликт. Най-характерен в това отношение е образът на Инджe — ренесансово монументален в единството на добро и зло.

В греха на Индже, който получава възмездието на рода, Йовков рисува нравствено непросветлената страст, духовно неосмисления индивидуализъм (рожба на смутното кърджалийско време). Нравственото прераждане на Индже е форма на самоотричане на стихийния човешки индивидуализъм в името на любовта към човека. Духовното приобщаване към рода и земята е особено важно за Йовков, за да мотивира психологически „обръщането“ на Индже. Той пространствено отделя този емоционално-психологически момент в изображението на полето и жетварките, които пеят песента за Индже войвода:

„Люлее се морето на зрелите жита, трепти въздухът, белеят се като бели птици забрадките на жетварките. И ето песен — звънка жетварска песен. Индже спира коня. Жетварките са близо, но китка дървета ги крият от дружината. Ясно се чува песента. Индже слуша. И трепва, като чува, че пеят за него. Пеят за Индже млада войвода, как води дружина от триста мина; как гората и планината плаче за Индже, за да я отърве от хайдути; как милост има Индже за сиромаси. . . Звъни песента под ясното небе, ронят се думите, като зърна от тежки класове. Индже слуша. Нещо сладко се топи в гърдите му, от очите му се проронва сълза и пада върху бялата грива на коня му.“

Картината отразява градацията на чувството, което ражда нравствения катарзис. По живописно-пластичен път Йовков постига внушение за състоянието на вътрешна свобода и душевна хармония, за духовно извисяване над земното и преходното и сливане с нещо надлично и вечно — красотата („безсмъртната красота на легендите“), която ражда човешката вяра, надежда и подвиг. Картината е изведена извън историческото (от гледна точка на разказа) време и пространство и се съзерцава като пространство на душата — тя обективира вътрешната динамика и градация на чувството. Тук природата е едновременно и психологическо, и национално пространство. Изображението на полето и пеещите жетварки е един живописен образ със символично значение за националния бит и съдба. Чрез преразказа на песента за Индже войвода в това национално пространство се вписва личната съдба на героя — национална и лична съдба се сливат. Смъртта на Индже в Урум-Еникьой — възмездието на рода за извършения грях — не се възприема трагично, защото безсмъртието е вече извоювано, заличена е границата между живота и смъртта.

Образът на Индже е символ на изстраданото национално осъзнаване, което минава през вика на кръвта — през детеубийството, осъзнато впослед-

ствие като престъпление към рода. Йовков извежда индивидуалната воля и енергия от социалния и нравствения хаос, за да ги свърже с националното минало и съдба. И все пак драматичната и епична сила на разказа е немислима без това превръщане на стихийния и земен човешки индивидуализъм в нравствен подвиг. Индже е най-грешният герой от „Старопланински легенди“ и може би и затова най-драматичен и вътрешно мащабен.

Въпреки че в „Индже“ Йовков използува един характерен за неговите разкази похват — взаимопроникване между образ (картина) и чувство, за да мотивира психологически душевния прелом у героя, този разказ се отличава със сюжетно разтеглена композиция и включва множество събития. В моралното падение на Индже и кърджалийските му набези писателят рисува широка историческа картина на едно смутно време. В разкази като „Индже“, „Юнашки глави“, „Най-вярната стража“ има сюжетно преплитане на национална и лична съдба, в тях моралният конфликт потенциално съдържа съществуващите и зараждащите се конфликти на времето, към което се отнасят. Героите се отличават с активно отношение към света и вътрешна енергия. При всички случаи обаче Йовков осъжда себичния човешки индивидуализъм. Любовта се превръща в двигател на духовните човешки стремежи, нещо повече, тук тя мобилизира „резервите“ на националния дух в стремежа му към справедливост и свобода. Психологическата индивидуализация на героите е тясно свързана с националната история.

В „Индже“ Йовков противопоставя Индже кърджалията на Индже закрилника, в „Най-вярната стража“ конфликтът е между калугера Драгота и хайдутина Косан, които се борят за любовта на Ранка, похитена от Хаджи Емин. От една страна, нечистата егоистична страст, която като паяк „плете мрежите си,“ от друга — жертвоготовната любов, която ражда открита съпротива срещу поробителя. Символиката на този конфликт е очевидна — сякаш тъмната и светлата страна от образа на Инжде са разделени и противопоставени на две враждуващи исторически сили: чувството (вътрешната хармония и цялостността на човешката природа) и разума (накърнената духовна връзка с миналото, земята, природата и рода). Драгота, човек без вяра и без корен, е въплъщение на социалната анархия и на моралния упадък на кърджалийското време и чувствата му към Ранка, лишени от духовност и красота, са исторически неплодоносни. Социалният конфликт на времето се носи от Косан, чиято любов съдържа (макар и социално неосъзнат) порив към свобода. Но именно този духовен порив е човешки и исторически значим за Йовков. През погледа на Хаджи Емин той психологически внушава историческия смисъл на конфликта:

„С мъжествени и тежки стъпки султанът отиде при тях. Спря се най-напред при Драгота, но лицето му се сбърчи от отвращение, ритна го с крак и го отмина. Отиде и се спря над трупа на Косана. Сиянието на пожара го огряваше. Без връхната си дреха Хаджи Емин изглеждаше още по-тънък и построен, отпред на зелената му чалма стърчеше пауново перо. И като прихвана, както му беше обичай, с ръка червеникавата си брада, той се понаведе и се загледа в Косана, все тъй голям и страшен, какъвто беше и приживе. И дълго стоя над него замислен.“

В тази така живописно изразителна картина е обобщена идеята на разказа — могъществото и самоувереността на господаря са смутени и фактически победени от духовното превъзходство на неговия роб. Във възприятието на Хаджи Емин Йовков подчертава психологическата дълбочина на конфликта и с това

и неговата историческа мащабност: и след смъртта си Косан остава „голям и страшен както приживе“ — физическата сила се осъзнава като духовна сила; в душевния смут на султана мъртвият Косан „оживява“ за своето ново духовно битие. Според характеристиката на Иван Мешеков картината „обяснява миналото и предсказва бъдещето“[7]. Картината емоционално внушава онова, което сюжетно-събитийната развръзка на разказа не съдържа. Нейното символично (от гледна точка на психологическата правда) значение дори „опровергава“ сюжетното възстановяване на реда — Ранка остава при Хаджи Емин, нейните синове, синовете на Хаджи Емин, са „най-вярната ѝ стража“. В тази художествена несъгласуваност със сюжетната развръзка образът на Косан придобива „епически размах“, защото е духовно осъществен независимо от хода на събитията. И тук Йовков създава едно изобразително пространство, в рамките на което психологически решава отношението човек — среда. Изображението прави впечатление със своята пластична изразителност — мимика, жест, най-малкото външно движение отразяват едно психологическо състояние .Това взаимодействие между обективно и субективно, при което конкретният пластичен детайл (не природната картина) се превръща в елемент на психологическа характеристика, разкрива неподозирани възможности за пресъздаване на душевния свят на човека. В случая чрез пластичния синтез на външно поведение и преживяване Йовков разкрива психологическия резултат на събитието — в преживяванията на Хаджи Емин се ражда въображаемото битие на Косан: неговото юначество и храброст се осъзнават като духовни същности, индивидуалното се обезсмъртява в общочовешкото.

В „Най-вярната стража“, както в „Индже“ и „Юнашки глави“, Йовков психологически обяснява историческите събития, като използува живописно-пластичната илюзия за единство на индивидуално, национално и общочовешко. Мащабите на историята, на обществените катаклизми той вижда преди всичко като мащаби на човешкия дух. В „Юнашки глави“ например — разказ, посветен на Априлското въстание, събитията са пресъздадени като психологически факт, чрез душевните вълнения на дядо Руси (първоначалното заглавие на разказа е „Преображенията на дядо Руси“). Това е разказ за нравствения героизъм на обикновения човек — въстанието е събитийната причина, за да се прояви човешкото у дядо Руси. Съществен момент в психологическото разкриване на героя е взаимодействието между неговите преживявания и променящото се изображение на Балкана. В това пластично-психологично единство Йовков изгражда единството и целостта на характера: индивидуално-психологичното е видяно във връзката му с националнохарактерологичното. Защото тук, както и в „Индже“, природната картина е духовно понятие, национален символ. В пластично-психологическото единство между човек и среда Йовков вгражда един традиционен национален символ на това единство. По този начин отразената в обективния свят „душевност“ става елемент на индивидуалното богатство на личността:

„ — Познаваш ли ги? — попита пашата.

— Не, аго, не ги познавам. Никого не познавам.

И той си тръгна към къщи, висок, снажен, а косите му се белееха, както се белееше снегът по Балкана.“

Природата тук е само пластичен детайл, който има значението на конкретна психологическа характеристика.

---

[7] И. Мешеков. Йордан Йовков. Романтик — реалист. С., 1947, с. 69.

Безспорно Балканът и кориите, които присъствуват в почти всеки разказ от „Старопланински легенди“, са онова епическо пространство, необходимо както за художественото единство на сборника, така и за индивидуалната мащабност на героите. Но в своето творческо развитие Йовков разширява емоционално-психологическата връзка между човека и средата с помощта на детайлната живописно-пластична характеристика. От направените наблюдения става ясно, че от обективното (материално) пространство Йовков създава изобразително пространство, в което героят „живее“, което е неговият психологически свят. В своята художествена условност това белетристично пространство може да бъде независимо от сюжетно-събитийното време и пространство. Така в „Най-вярната стража“ това, което внушава живописно-пластичното изображение, не отговаря (не съвпада) на сюжетноповествователната логика на разказа. Образът на Драгота, на когото писателят посвещава няколко страници, е лишен от тази среда на живописно-пластично единство.

Психологическата алюзия на пластичния детайл дава възможност на Йовков да надникне в съкровените движения на човешката душа, в изображението на очите, жеста, усмивката да разкрие душевно-характерното. Това сцепление между живописно-пластично и характерологично се отразява върху композицията на разказите — съкращава се описанието на това, какво прави и как се чувствува героят. То дава възможност да се пресъздаде индивидуалното и непотворимото чрез взаимодействие по контраст — несъответствие между преживяване и поведение, каквото има в разказа „През чумавото“. С други думи, Йовков успява да постигне психологическа индивидуализация на героя независимо от сюжетното му поведение — това е един вид духовно разкрепостяване на човека от социалната детерминираност на битието. Иначе трудно бихме могли да си обясним човешкото обаяние на Йовковите героини, които често престъпват нравствения закон на бита. (Разказът „Албена“ — един от Йовковите шедьоври на духовното изображение на женската хубост, учудва с резкия контраст между сюжетно поведение и пластично-психологическа характеристика.) Струва ми се, оттук идва и внушението за ренесансова щедрост на личността, която героите на „Старопланински легенди“ притежават и тогава, когато не са свързани с епически исторически събития.

В „Индже“, „Най-вярната стража“, „Юнашки глави“ осезателното присъствие на историята налага и „по-епичното“ обвързване на поведението на героите с историческите събития. Това не означава, както видяхме, че Йовков не използува разкритията на живописно-пластичния език, за да мотивира психологически образите. Но обективно погледнато, има известно равновесие между сюжетноописателната и живописно-пластичната характеристика. Преплитането на лична и национална съдба предполага по-голяма социална активност на героите. Същото не може да се каже за „Постолови воденици“, „През чумавото“, „Божура“, „Кошута“. Но е безспорен фактът, че това не намалява човешката мащабност и психологическата индивидуалност на героите. Макар че в тези разкази действието е пренесено в мирния патриархален живот, битът не е мярка за художествената индивидуализация на образите. В „Божура“ това е подчертано и чрез етническата принадлежност на героинята — циганката е традиционен образ на свободната, езически жизнерадостна любов. Тук характеристиката по контраст (Божура — чорбаджийската дъщеря Ганаила) напомня „Най-вярната стража“. В „Постолови воденици“ и „През чумавото“, където липсва такава романтична антитеза като средство за допълнителна характеристика, жизнеността и вътрешната сво-

бода на героините е още по-тясно свързана с пластичното единство на външно и вътрешно движение (в зрителното възприятие на образа). Йовков проявява невероятно майсторство да превърне физическото присъствие в духовно присъствие, да индивидуализира поведението чрез жеста и пластичния детайл, да му внуши тайнственост и загадъчност, която е знак за скрити нравствени ценности. В решителния за героя (и разказа) момент те се проявяват, за да го извисят духовно над всекидневния живот и бита (любовта на Тиха и Божура, която избира смъртта, копнежът на Женда по друг свят — да отиде в Цариград и види морето, или смелостта на Дойна, която пристава на Стефан). Индивидуализацията на образа в чуждото зрително възприятие е похватът, който дава възможност да се задълбочи психологическата характеристика, защото създава единство между наблюдавано и преживяване. Образът на Женда е нарисуван в няколко последователни зрителни възприятия — Женда, извила снага, подава хляб на пръча и плитките ѝ висят като два черни смока (поглед на разказвача); Женда под овошките, поръсена със слънчеви петна и с бухнала коса (поглед на Марин), Женда със златен варак на главата, който трепти, а очите ѝ светят (поглед на баба Ана). Конкретните живописни детайли от портрета на героинята (очи, лице, коси, подробности от облеклото) се възприемат последователно, „в движение“, като кадри на душевния живот. В емоционалното зрително възприятие се ражда времево-пространствената „безкрайност“ на образа, защото се заличава границата между субект и обект: връзката тук протича по логиката: чувството е образ и образът е чувство.

Физическата хубост е индивидуализирана като духовно излъчване — настроението на Божура, когато тя седи на „огряната от слънце скала“ край Куков вир, се пренася върху отражението ѝ във водата — оглеждайки се, тя открива своята хубост, а с нея и любовта си: „. . .тя се усмихна, усмихна се и другата Божура във водата. Изведнаж малко остана да извика. Друг образ се яви във водата, образът на Василча. Гледаше я и се усмихваше.“

У Йовков физическата красота получава значението на духовна свобода-копнеж, неподвластна на традиционните морални норми. По този начин тя е индивидуализирана в човешкото поведение като израз на вечни човешки ценности, а не като олицетворение на патриархална добродетелност. Преживяването на физическата красота като нравствена красота е немислимо без вътрешния порив към свобода (копнеж и себеотдаване едновременно), отразен в поведението на героите — хубостта на Божура, Женда, Тиха прелива в тяхната разточителна жизненост, която е и жажда за любов. Йовков изобразително-пластично отделя тяхното поведение от рамките на бита, от патриархалните представи за добро и зло, от принудителния (социално изстрадан) страх от многото хубост, показан в клетвите на баба Ана, отправени към Женда, в нейната мислена реплика: „Много хубост ти е дал господ, дано е само на добро!“

Важен момент в това противопоставяне на социалното битие е пластично подчертаната връзка с природата в характеристиката на героите. В историческите разкази, както видяхме, психологическата връзка между герой и среда предполага хармония между човека и природата, която има значение на приобщаване към родната земя, към миналото, на духовно продължение на традицията. Това е необходимо условие за нравствената пълноценност на героите. Затова себичния индивидуализъм, егоистичната страст писателят представя като социално зло — отчуждаване на човека от онези форми на живот, които накърняват духовната му връзка с природата. В същност, ако

погледнем цялото творчество на Йовков, това е неговият идеал за човека, който го води към цикъла „Ако можеха да говорят“, където животът в добруджанския чифлик е изобразен в хармоничното единство на хора, животни, природа. В „Старопланински легенди“ Йовков често пренебрегва наложените от бита норми на поведение, за да подчертае човешки значимото у героите, в „Ако можеха да говорят“ поетически извисява бита в светоусещането на героите и прави от слугите поети.

Умението на Йовков чрез живописно-пластичния детайл да „пренесе“ природата в интимния свят на човека се проявява в разказите от мирния живот, където любовта е основният двигател на духовните човешки стремежи. Пролетта и събудената жизненост и женственост у Божура („пияна от слънцето, като пчелите, които бръмчаха около цвета на ябълките. . .“, „снагата ѝ права и гъвкава като стълбеца на вихрушка“), лятото и знойната изкусителна хубост на Женда („Руменее се лицето ѝ сред жегата, очите ѝ се тъмнеят, сякаш черни сливи, кога зреят на слънце“); есента и душевната виталност у Тиха (шегува се със старците, очите ѝ „дяволито светят“, „страните ѝ пресни като праскова“). Тези аналогии между природата и човека подсказват духовната същност на героите, която в един момент от тяхното поведение ще се прояви — любовната себежертва на Божура и Тиха, жаждата по волност на Женда.

В „Божура“, „През чумавото“, „Постолови воденици“ живописно-пластичното единство на човека и природата откроява вътрешната цялостност на личността. Като елемент на психологическа характеристика природата участвува във взаимодействието и сцеплението на външно и вътрешно битие, на видимо и същностно. Отразена във физическия портрет на героините, в тяхната хубост, тя внушава индивидуалното богатство на личността; с други думи, природата е в човека, в неговия духовен порив. В тези разкази природно-стихийното води човека към общозначими, вечни нравствени ценности.

В „Индже“, „Юнашки глави“ природата е колективна памет и светоусещане, тя отразява нравствено-емоционалното себепознание на героите, което ги приобщава към народа, миналото, земята. В „На Игликина поляна“ и особено в „Шибил“ природата е повече елемент на индивидуалните човешки мащаби, които авторът противопоставя на бита, на социално регулирания живот. В своите човешки стремежи личността се издига над социалната среда и духовно увлича и нея. В „Божура“, „През чумавото“, „Постолови воденици“ на тази основа Йовков психологически решава отношението човек — среда. Поведението на Божура, Тиха, Женда е проява на заложения в тях стремеж към органичен живот, чиято хармония е описана от Йовков в един единствен разказ от „Легендите“ — „Кошута“. Но образът на Дойна, колкото и хармоничен и цялостен да е, е по-близък до патриархалната идилия, психологически неоткрояващ се на фона на селската среда, в чиито представи фантастично (легендарно) и реално се сливат. Не е така в другите разкази, където героините трябва да изстрадат своята човешка цена, за да се издигнат до висотата на вечните нравствени ценности. В отделянето и противопоставянето на социалното обкръжение израства тяхната индивидуална неповторимост и човешко-психологическа значимост. Но Йовков търси не външния конфликт със средата, не битово-психологическата драма, а нюансите на душевния живот, отразени в поведението — от индивидуалната постъпка до жеста и психологическата мимика на героя. Той проявява умението си на художник-пластик, който показва, а не обяснява — в „През чумавото“ и „Постолови воденици“

психологическата дълбочина на образите се дължи на детайлите, в които е поднесено външното поведение, на зрителното внушение, зад което авторът остава скрит. Във взаимодействието на израз и състояние се ражда богатството на характера и така сюжетно „неочакваната“ постъпка се възприема като естествена проява на духовната същност на героя. В „Божура“ Йовков съпровожда пластичното изображене с психологически коментар за чувствата и преживяванията на героинята; нейната вътрешна драма има сюжетни опорни точки в конфликта със средата. Божура е психологически ясен образ. Между героините на трите разказа тя е най-праволинейна в отстояването на своята любов и естествено стига до себежертва: смъртта ѝ на Куков вир е фолклорносимволична — тя повтаря един характерен баладичен мотив за оживяване на разделената от смъртта любов в природата. Йовков изгражда образа на Божура с еднозначна романтична символика — за да я противопостави на живота в селото, за да подчертае, че нейният свят това са кориите и скалата над Куков вир. Божура е, ако може така да се каже, и композиционно ясен образ — събитията в селото имат пряко отношение към нейната любовна драма.

Сравнението между „Божура“ и „През чумавото“ показва как Йовков изоставя сюжетнописателната характеристика и превръща пластичния рисунък в основно средство за психологическото разкриване на човека. Образът на Тиха също е отделен от бита и поставен в хармонично единение с природата и с нейната вечна жизнеобновителна сила. Но преди всичко това е постигнато с невероятна пестеливост на характеристиката и чрез сюжетно „маскиране“ на нейната лична драма в тревогите и страховете на селото, което очаква да дойде чумата. Вътрешният драматизъм на образа е свързан и с несъответствието между външно поведение и психологическо изживяване. Как става така, че Тиха не дочаква Величко, жени се за друг, а накрая в църквата остава при него, чумавия?

Именно защото краят на разказа, макар и неочакван, „поразяващ“, е емоционално-психологически правдоподобен, възниква и този въпрос. Драмата на любовта не е показана. Тя е загатната в зачервените от плач очи на Тиха в деня на сватбата ѝ, но отречена с проклятието, което тя отправя към Величко, с нейното външно, показно поведение, което отговаря на психологическата ситуация в селото — на общото веселие по принуда, на удавеното във виното и буйното хоро лъжливо бягство от тревогата и страха. Драматизмът и напрежението на целия разказ са изградени върху несъответствието между жест и чувство, но у Тиха то е свързано не със страха от чумата, а с любовната ѝ драма: селото крие страха си, Тиха — любовта си. Епилогът е — любовта побеждава страха и смъртта. В психологическата мотивировка на образа Йовков подчертава победата на истинското, човешки ценното (любовта) над неистинското, лъжливото — страха, който тук е синоним на грешния земен ред.

Решаващо значение за психологическата правдоподобност на поведението на Тиха в последната сцена има нейният живописен портрет от началото на разказа, когато тя се шегува с уплашените от чумата старци. И тук е постигнато идейно-художествено внушение чрез характеристика по контраст: сред общия страх и потиснатост Тиха е единственият весел и жизнерадостен човек. Нейната виталност и душевна бодрост е подчертана и чрез природните сравнения („очите ѝ като сливи, страните ѝ като праскови“) и по този начин съотнесена с вечната жизнеобновителна сила на природата. През погледа на старците едрите жълти дюли и черните набити гроздове в двора на хаджи Драган са прокоба за идващата напаст. Нехаещата щедрост на природата оживява

във веселието и свежата младост на Тиха — преживявайки нейната хубост, старците се освобождават от своя земен страх. Чрез метафоричната връзка с природата образът на Тиха отразява характерното за идеята на разказа противопоставяне на живот (любов — смърт) страх. Това, което изобразително внушава началната сцена (единство на поведение и душевно състояние), сюжетно показва последната сцена — Тиха сяда до чумавия Величко и взема главата му на коленете си.

В разказа „През чумавото“ Йовков разширява пластичното пресъздаване на духовния свят на човека, като свързва преломните моменти у героя с психологическата изразителност на погледа, усмивката, жеста. Тук той търси не само единството, но и несъответствието между преживяване и външен израз (зачервените от плач очи на Тиха говорят едно, думите ѝ — друго), за да насочи вниманието към вътрешната драма на героя и по този начин да разкрие индивидуалното богатство на характера. Това е един от малкото разкази в „Старопланински легенди“, в който индивидуалната драма (без пряка причинна връзка) влиза в диалог с колективната и символично я снема в своето развитие. Нравственото извисяване на Тиха е един вид духовно превъзмогване и изкупление на земния страх. Тук, както в „Постолови воденици“, Йовков разчита на мига на духовно преживяване на красотата, за да обобщи индивидуално неповторимото в общочовешки значимото. В същност отделянето на образа от обкръжението на бита, противопоставянето му на този бит е търсене на връзка в една чисто духовна сфера. Без да има социално-историческите мащаби на „Индже“, в мащабите на индивидуално-човешкото или на индивидуалната стихия на човешкото „През чумавото“ разкрива етиката на българския дух.

Наблюденията върху разказите от „Старопланински легенди“ разкриват един основен принцип в Йовковото изображение на човека — *психологическата връзка между човек и среда*. Това създава онази пространствено-изобразителна рамка на образа, в която външна действителност и емоционален живот взаимно се отразяват; единството на „движението“ на материално и духовно, което няма граници. Навсякъде — в природата, в историята, в бита, Йовков търси душевния живот на човека. Неговият свят е изключително антропоцентричен и затова вътрешно така обемен. В „Старопланински легенди“ изпъкват редица стилови похвати на психологическа характеристика, които той развива в следващите си творби. Така например саморазкриването на образа в чуждото зрително възприятие — принцип на характеристика в „През чумавото“ и „Постолови воденици“, е използуван и във „Вечери в Антимовския хан“. Тук той получава композиционна функция в цикличната спойка на разказите: всички се въртят около Сарандовица като „харманджийски коне около стожер“ (по думите на един от героите), омагьосани от нейния чар. Уловеното противоречие между преживяване и израз у Тиха, което подсказва нейната драма, виждаме в образа на Нона от „Чифликът край границата“ — вече като средство за психологическа мотивировка на трагичното раздвоение на личността в социално объркания свят на новото време. В разказите от самия сборник, както видяхме, има движение към сцепление на живописно-пластично-психологично и характерологично, което дава възможност на писателя, без да се намесва, да задълбочи психологическото изображение на човека. Пластическата предметност на изобразеното той използува в „Ако можеха да говорят“, където по нов начин пресъздава мащабите на човека.

Като овладява нови пространства в психологическото изображение на човека, Йовков разширява националните естетически представи за отношението между човека и заобикалящата го среда. Той изгражда индивидуалното човешко поведение върху непреходни нравствени ценности. Това създава в миналото (а и в по-ново време) редица недоразумения около националната принадлежност на неговите герои и особено на неговите героини-хубавици: Женда, Албена, Сарандовица, Нона. Оспорваната правдоподобност на женските образи на Йовков отразяваше едно нормативно, стилизаторско разбиране на традиционните нрави и бит, затвърдено и в редица образци на прозата. Докато Пенчо Славейков потърси чужди образи, за да претвори духовната магия на красотата („Фрина"), Йовков пресъздаде тази магия в национални образи, без да ги откъсва от битовото всекидневие. Битът е мярка за изображението на жената и на женската хубост у Влайков. Индивидуалното поведение на неговите героини е, така да се каже, ритуално повторение на патриархалния начин на живот, те са идеализирани в духа на народната песен и обикновено хубостта се съпътствува от качества като работливост, срамежливост, доброта и пр. По този начин е обрисуван образът на Райка от „Дядовата Славчова унука" — портретната характеристика е отделена от живото присъствие на личността. Хубостта на Женда е неразделна от нейната жизненост, от индивидуалното предизвикателство (от гледна точка на средата) на нейното поведение.

В изображението на жената в българската белетристика Йовков внесе духовното преживяване на физическата красота, което преобръща патриархалната логика: баба Ана разбира, че не може да мрази Женда, селяните — че не могат без Албена. Това отклоняване на патриархалната среда от инерцията на една дълбоко вкоренена представа за грях и светост, за да преживее безкористно-духовно красотата, е най-проникновената идеализация на националната чувствителност и нравствена култура, каквато след Йовков срещаме у Талев.[8]

Йовков рисува не патриархалния бит, а националната представа за човека и човешкото в рамките на този бит. Неговата художническа проницателност и майсторство се състоят в това, че той в реалистични образи психологически мотивира и разкри етичните стойности, надживели конкретно-историческите форми на бита, идеалните копнежи на духа, които всеки народ съхранява в своите предания, песни и легенди. По този начин се проявява индивидуалната стихия на човешкото в „Старопланински легенди", но този сборник съдържа, както видяхме, стилови предпоставки за следващите творби на Йовков, в които той се приближава до ритъма на всекидневието и живота на българското село, в които рисува „идеалните" патриархални форми на този живот. Мащабите на човека в „Старопланински легенди" и „Ако можеха да говорят" вероятно би била най-интересната съпоставка за вътрешната развойна диалектика в художествената проза на Йовков.

---

[8] Б. Н и ч е в. Национална съдба и литература. С., 1968, с. 51.

Клео Протохристова

ФОРМОИЗГРАЖДАЩИ ПРИНЦИПИ В РАЗКАЗА „ШИБИЛ“

Спецификата на така избраната тема дава възможност за изолирани, самостоятелни наблюдения и в същото време ангажира с направеното досега от изследователите на Йовковото творчество. Особено обвързана е тя с неизменно цитираната във всички по-нови трудове върху Йовков книга на Искра Панова[1] — един факт на литературната ни наука, който със самото си съществуване отпраща категорично всеки пореден опит върху Йовковото творчество до определена изходна точка, която едва ли някой би имал основание — а и сили — да пренебрегне.

Следователно първо трябва да се уточни какво е получено наготово. С оглед на поставената задача като презумпция приемаме доказаната вече истина, че „Шибил“ е разказ, чийто текст показва сложна, богата на внушения композиционна и ритмична организация. За основа на анализа се възприема категоризирането на композицията му като „кръгова“, но само като отделна страна от характерното изграждане на разказа.

Като изходна позиция, в един по-широк аспект, ще използваме и утвърденото вече становище за „музикалността“ на Йовковото повествование. Като аргумент в защита на тази теза обикновено се привежда твърдението на самия писател, че творбите му се зараждали в неговото съзнание като музика — с музикалното си звучене, с хармонията и ритъма, със специфичното си темпо; и още — че той смятал разказите си толкова по-съвършени, колкото повече успявал да ги приближи до музиката.[2]

По-нататъшните констатации за музикалността на повествователния строй у Йовков се основават често на не особено прецизни по съдържание и употреба понятия като „хармония“, „звучене“, „емоционално-ритмична цялостност“ и т. н. Ето защо основната цел на предстоящия анализ е да се определи *същностно музикалното начало* в стила на писателя. Разсъжденията на самия Йовков до голяма степен предопределиха методологията на изследването. Ролята на музиката в разказа „Шибил“ ще бъде потърсена като *изграждащ принцип*. Следователно особено подходящ обект за наблюдение са онези страни на художествената структура, които най-изразително показват меха-

[1] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975.

[2] За това свидетелствува в своята книга Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йовков. С., 1960.

низма на формообразуването в творбата — композицията и повествователният ритъм.

Докато въпросът за композицията не се нуждае от обяснения, предварителните уговорки по повод на т. нар. „повествователен ритъм“ са повече от необходими. По начало трябва да изключим всякакви опити да се характеризира ритъмът на Йовковите разкази на фонетично равнище. Подобен анализ изисква друг род компетентност и база за изследване, а и едва ли би могъл да докаже нещо по-съществено от „специфичното звучене“ на Йовковата фраза — нещо, в което и без това всички са убедени. Най-решаваща роля за същностното вникване в повествователния ритъм има установяването на принципите на движение в семантиката и в изображенията на текста, както и на закономерността в проявите им при различните равнища на художествената структура. Това именно е истинската ни задача.

Най-първичното композиционно решение на разказа е изграждането му в две части. Първата завършва със сцената в бащиния дом на Шибил, където той сваля оръжието от себе си, а втората се състои от концентрираните около Черковното кафене драматични събития (отграничаването на двете части е подчертано и графически от самия автор). При всяка от тях поотделно има силно изявена кръгова симетрия, като същият принцип се провежда и в характерното свързване на двете части, организирани освен това и чрез присъствието на смислово и композиционно значими паралелизми.

Начално-финалното повторение в първата част се оформя от смислово тъждествени изречения:

„Шибил, страшният хайдутин, когото заптиета и кърсердари търсеха под дърво и камък, слизаше от планината и отиваше да се предаде.“

„А Шибил се разпасваше и сваляше от себе си пищови с позлатени дръжки, . . . — всичко това, което за него беше вече тежко и непотребно бреме.“

В ограниченото от тези две изречения текстово пространство е разположена втората „рамка“ от симетрични, ситуационно и смислово противопоставени сцени:

„Мислеше си, как преди месец-два, от високите *върхове* на Сините камъни, където между гнездата на *орлите* беше и неговото хайдушко гнездо, той видя, че *долу* по *пътя* идат жени.“

„. . .когато слезе *долу на пътя* и се обърна назад, *върховете* на планината и канарите по тях бяха се зачервили от залеза на слънцето. Но *орлите* още се виеха пред белите сипеи и каменните стени на урвите.“*

Ако първата двойка изречения са тъждествени в сюжетната си семантика и проведеният между тях паралелизъм се изявява единствено в начално-финалната им позиция и в смислово-динамичната аналогия на глаголите „слизаше“ и „сваляше“, то във втората двойка текстове е налице по-сложна съпоставеност. Контрастното съдържание на изреченията и пространствената им противоположност са изведени на фона на последователната им, макар и построена само върху няколко опорни точки синонимичност. Тази „дистанционна асимилация“ на словесно равнище съответствува на цялостната смислова, композиционна и ритмична хармония на разказа (в закономерната поява на този принцип ще имаме възможност да се уверим по-нататък).

На същия композиционен принцип е подчинена и втората част на разказа, където начално-финалното повторение е още по-отчетливо:

---

* Тук, а също и по-долу курсивът в цитираните пасажи е мой — К. П.

„Горе, на Черковното кафене, до разтворения прозорец, седят кърсердаринът Мурад бей и Велико кехая."

„От Черковното кафене, от прозореца, някой отчаяно размахваше бяла кърпа."

Тази композиционна аналогичност на двете части е само един елемент от последователно изграденото им сходство.

Връзката между двете части на разказа се проявява и в техните ситуационно еднозначни, но смислово и сюжетно противопоставени начала — Шибил гледа от върха на планината жените долу на пътя, а Мурад бей и Велико кехая гледат от прозореца на Черковното кафене кога Шибил ще се появи долу на улицата.

От своя страна силно свързващ ефект има и отекването на епиграфа в кулминационната сцена на разказа.[3] И в двата случая налице е сблъскването на противоположни организиращи тенденции — външното отчетливо разграничаване и пределната вътрешна обвързаност.

Освен това и в двете части централно място заема една среща на Рада и Шибил. В първата тя е оградена от симетричните и функционално еднозначни сцени с хайдутите и жените, а при втората съдържа в себе си драматичната кулминация на разказа.

Много интересна е специфичната композиционно-ритмична „подготовка" за срещата на Рада и Шибил във втората част на разказа. Тя се предшества от диалога на Мурад бей и Велико кехая, осъществен чрез трикратно разменените, контрастни по съдържание реплики, които определят двуделния ритъм на текста. Важен детайл в тази сцена е, че една от поредните реплики на Велико кехая се изразява не с думи, а чрез действие: „Велико кехая грабва червената кърпа и тича към прозореца." Трескавият ритъм и въвеждането на динамичната реплика изграждат основата за следващия „диалог на жестове" между Шибил и Рада, където трикратността и двуделността на предходната сцена се трансформира във вътрешноритмична характеристика на действията им.

От направените дотук наблюдения става ясно, че докато за първата част на разказа определяща е преди всичко композиционната симетрия, във втората вече се появява и играе решаваща роля ритмичната организация на текста, подчинена отново на принципа на паралелизма и противопоставянето.

Споменатата по-горе съпоставка на „диалози": „Мурад бей — Велико кехая" и „Рада — Шибил" — е интересна и от друга гледна точка. В нея за сетен път прозвучава срещата на двете теми, които са основни за целия разказ — темите на *духовната свобода* и на *страха*. Ако в сюжетен смисъл двете „носещи" линии са на Шибил и на Рада, на семантично равнище те се обединяват от темата за духовната свобода и така са противопоставени на всички останали персонажи в разказа. И докато в сюжета линиите Рада и Шибил се развиват по логика, която извежда тяхната тъждественост и ги слива окончателно, другите две тематични линии — на духовната свобода и на страха — се осъществяват и на сюжетно, и на идейно равнище в непрестанен контраст помежду си.

Каза се вече, че Шибил и Рада са противопоставени на всички, които ги заобикалят. И тази противопоставеност е изразена не само чрез сюжетността, а и чрез сложното преплитане на двете абстрактно-смислови теми. Измере-

[3] Интересни наблюдения върху ролята на мотото в „Старопланински легенди" има в статията на Л. Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — Лит. мисъл, 1975, кн. 4.

нието, в което живеят Шибил и Рада, е изолирано от останалите — това е светът на чистите и открити чувства, на спонтанните пориви, на красотата и саможертвата. Това е измерението, в което те се срещат като равни (въпреки ярката си сюжетна противопоставеност в началото на разказа) и умират като равни; където никой не е в състояние да ги раздели. Срещата на любовните им пориви въпреки поетично-трагичното им разминаване се осъществява. Те се срещат чрез сякаш неограниченото от време и пространство излъчване на физическата и духовната си красота, чрез любовния копнеж и всеотдайността на простените едни към други ръце. Червеният карамфил, който пада между тях, разделя само труповете им. Йовков, който многократно и настойчиво е повтарял имената на Рада и Шибил, тук неслучайно е употребил думата „трупове", чужда на индивидуалността, на красотата и на жертвената прегръдка. А и самият карамфил асоциира не единствено с кръвта и червената кърпа, развяна от Черковното кафене като знак на смъртта. Той е знак и на любовта— като едничък дар, който Рада успява да даде на Шибил. Финалното изречение смесва тези значения, събира ги в едно, за да съхрани семантичната си отвореност. Смислово-ритмичното ударение, разпределено върху „кръв", „червенееше" и „карамфилът", на свой ред изразява сложната игра на значения. Особено важна е позицията на това изречение в многостепенно изградения финал на разказа. Истински смислов, сюжетно-драматичен и ритмичен финал представлява изречението „Падна до него и Рада". След него вече е кодата, в която за сетен път се срещат „червеният карамфил" и „бялата кърпа" и където композиционният кръг се затваря.

Но да видим как се провеждат различните семантични и емоционално-оценъчни теми в разказа. Дори при едно непреднамерено прочитане на творбата се налага впечатлението за присъствие на две противоположни тоналности.

Ето първата, маркирана най-общо, без какъвто и да е стремеж към изчерпателност:

„. . .момата го гледаше спокойно и право в очите. . . — Брей — извика тя и крехкият ѝ глас странно прозвуча след плача на жените. . . изправи се [Шибил] на целия си ръст и отвисоко измери с очи момата. . . очите му заблещяха весело, наду го на смях. . . момата беше се разсмяла с глас. . . лицето ѝ светна. . . разведри се планината. . . усмихваше се [Шибил]. . . как светеха очите ѝ. . . очите ѝ го заливаха със сладка светлина. . . усмихваше се и го гледаше дяволито. . . Рада срещна умолителните очи на жените. . . Шибил я погледна и се засмя. . . още се усмихваше. . . спомни си Рада и се усмихна. . . гледаше го и се усмихваше. . . той срещна очите на майка си. . . Мустафа върви по средата на улицата, гледа към Рада, гледа я и се усмихва. . ."

А ето и втората тема:

„Хайдутите гледаха в земята и мълчаха. . . събраха се накуп и зашушнаха нещо. . . хайдутите не смееха да го погледнат в очите. . . все по-близо се навеждат един към друг, шепнат си. . . планината беше се спотаила. . . в черни сенки се спотайваха горите. . . [майката на Шибил] обхвана с ръце коленете си, потопи очи в земята. . . тя се спотаи. . . беят е намръщен, мълчи. . . кърсердаринът. . . мълчи. Сини кръгове от дим се огъват и вият около главата му. . . кърсердаринът и Велико кехая тичат към прозореца, крият се зад пердето, гледат със затаен дъх. . ."

Основните елементи, характерни за първата тема, са откритият спокоен поглед, усмивката, светлината. Тоналността на втората е определена от смис-

лово родствените глаголи „мълчи“, „спотайва“, „крие“, „навежда очи“ (във връзка с това не може да се приеме за неутрален дори и незабележимият, на пръв поглед, детайл, че Велико кехая *скрива* часовника си в пъстрия копринен пояс).

И за двете теми е характерно както смисловото единство, съхранено в продължение на целия разказ, така и високата *лексическа повторителност*. При положение, че Йовков е последният писател, който би могъл да бъде обвинен в липса на способност за разнообразно изразяване, настойчивото присъствие на едни и същи думи в текстовата фактура на произведението очевидно трябва да се възприеме откъм художествената му функционалност. Ясно е, че авторът е провел специфичното противопоставяне на „духовната „свобода“ и „страха“ последователно. Той съумява да поддържа внушението за семантично присъствие на двата мотива буквално с всеки елемент от разказа. В контекста на направените вече наблюдения придобиват особена значимост и обстоятелствата, че Шибил върви към Рада и към смъртта си „по средата на улицата“ и че, ударен, той пада „най-напред по лицето си“, а после „възнак“.

На Йовков обаче не е било достатъчно само *внушението* за двата мотива. Темите е трябвало да *зазвучат*, да се превърнат в семантична и слухово осезаема тоналност. А ако в сферата на смисловите внушения темата може да се изгради с помощта на многообразни похвати, на тонално-ритмично равнище определящо значение има *звуковото повторение*. Оттам именно се обуславя високата лексикална повторителност на текста.

Същият принцип, макар и вече встрани от двете противоборстващи теми, се провежда в сцената с Мурад бей и Велико кехая:

„Беят мачка бялата си брада и дума:

— *Какъв юнак*! *Какъв хубавец*!

— *Кърпата*, бей ефенди, *кърпата*! — *вика* Велико кехая.

— *Какъв юнак*! — повтаря беят унесен — *какъв хубавец*!

Велико кехая грабва *червената кърпа* и тича към прозореца. Беят го хваща за ръката:

— Не, чорбаджи, такъв човек не бива да умре!

— А момичето ми! А честта ми! — *вика* Велико кехая, отскубва се, отива до прозореца и размахва *червената* кърпа.“

Последната фраза отеква във финалното изречение — „от прозореца някой отчаяно размахваше бяла кърпа“, за да доуплътни композиционно ритмичната схема.

Приведеният материал показва, че двете основни теми се провеждат едновременно на смислово, композиционно-ритмично, лексическо и звуково равнище.

Докато семантичното осъществяване на разказа е свързано с двете противоположни като тоналност теми, *музикалноритмичната* му структура е определена главно от специфичното текстово развитие на двата централни персонажа — Шибил и Рада. Присъствието им в повествованието е сведено до няколко момента, които с очертаните от тях линии образуват изненадващо строга симетрия.

Но нека видим основните моменти в изграждането на двата образа.

Рада се появява пред Шибил и хайдутите с цялото си физическо и духовно обаяние в началния портрет-описание. След това видението на очите и мамещата ѝ усмивка ще се мерне в мрака пред Шибил, когато той решава да слезе от планината и да се предаде. Думите на Велико кехая ще възкресят спомена за гиздавата ѝ премяна, пак от него ще научим, че тя се смее, като се гласи за

срещата с Шибил, а по-късно, научила за коварния план на баща си, „чупи ръце и плаче". И накрая ще се появи в кратката сцена на жертвения си порив към любовта и смъртта.

Шибил присъствува в началото на разказа предимно като психологическо състояние. Мъчителното, но преодоляно съмнение изпълва целия онзи повествователен пръстен, който заключва срещата с Рада в планината и дълбокия духовен поврат у хайдутина. Вътре в кръга остава съвсем малко — в разговора с Рада той се смее или мръщи; отказва да обере следващите си жертви— търговците; изпраща поздрави на Рада; изоставен от другарите си, изпровожда цялото си имане като дарове за нея. След кратката сцена с майка му той се показва отново едва в края на разказа, където за *първи* път е представен пълно портретът му — минути преди смъртта.

Очевидно е, дори при такова схематично излагане на материала, че линиите, по които се развиват двата персонажа, са противоположни по посока и са подчинени външно на т. нар. „Х-композиция". По този въпрос обаче е все още рано да се правят окончателни изводи и затова ще разгледаме първо онези портретни описания на Рада и Шибил, които по отношение на композиционния строеж на разказа показват несъмнена симетрия, а с оглед на семантичната, сюжетната и музикалноритмичната организация на текста играят изключителна и — струва ни се — неизяснена досега роля.

Ето и двата портрета:

„. . .една жена стоеше още на пътя, *млада, хубава*. И *как беше пременена*! *Синя* джанфезена рокля, елече от *ален* атлаз, пъстра *божигробска* престилка, *сребърни* пафти. А на шията ѝ *тежки* нанизи, ред едри алтъни, ред рубета, махмудии. . .

Шибил пристъпи по-напред, момата го *гледаше* спокойно и *право* в *очите*. Една отвесна черта беше се *спряла* между гайтанените ѝ вежди, алените ѝ устни потръпваха. . . Какво бяло лице! И *тънка* в кръста, а полите ѝ широки, като на кукула. И *какъв кураж*!. . . момата беше се *разсмяла* с глас. Лицето ѝ светна, стана по-*хубава* и сега можеше да се види, че очите ѝ са сини и зъбите бели."

„Мустафа върви по средата на улицата. . . *Няма оръжие по него*. Но *как* е *пременен*! Дрехи от *синьо* брашовско сукно, *сърма* и *злато*. Тънък и висок, малко отслабнал, малко почернял, но *хубав* и напет. В ръцете му броеница от кехлибар и стрък *червен карамфил — броеницата* от бея, карамфилът от Рада. Той е близо, *гледа към Рада, гледа* я и *се усмихва*.

. . .Шибил се *спря*, страшен, *хубав*. Накъса броеницата, но карамфила не хвърли, *кръстоса ръце на гърди* и *зачака*."

Последователната синонимичност между откъсите е напълно очевидна, но не трябва да се пропуска в още два, странични наглед момента, свързани с портрета на Шибил. Изречението „Няма оръжие по него" активизира асоциация със сцената в бащината му къща, където Мустафа сваля от себе си „пищови с *позлатени* дръжки, кулаклии ножове, работени със *сребро* паласки— всичко това, което за него беше вече *тежко* и непотребно бреме". Свареното оръжие на Шибил е материален, донякъде и смислов еквивалент на Радините „тежки нанизи". Троичността на изброяването, от друга страна, поражда осезателен ритмичен паралелизъм между описанията на двата персонажа.

Втората асоциативна линия се осъществява чрез споменаването на броеницата, изпратена на Шибил от Мурад бей като знак за прошка, която е *божигробска*. Така възниква съпоставка с „божигробската престилка" на Рада и за сетен път се запълва синонимиката на двата портрета.

Симетричното разположение на двете описания съответно почти в началото и почти в края на разказа, а оттам и значителното повествователно пространство между тях едновременно и намаляват, и усилват ефекта от взаимната им съпоставка. Следователно в разказа присъствуват две противоположни, балансиращи се тенденции. От една страна, паралелизмът на сцените и кръгово симетричната им позиция подчертават тяхното сходство. От друга — разделящият ги текст като че ли обезсилва единогласието им. И като противодействие срещу втората тенденция в динамичната съпоставка на двата портрета прозвучават думите на Велико кехая: „Облякла се в най-хубавата си премяна, *ален* атлазен елек, *синя* джанфезена рокля. *Също тъй, както беше се облякла, когато* я *пратихме* в *планината*." С тях се събужда като реминисценция от началното описание-портрет физическото присъствие на Рада, за да „зазвучи" отново образът ѝ в описанието на Шибил и така да се активизират онези смислови и емоционални връзки, които обгръщат цялата творба.

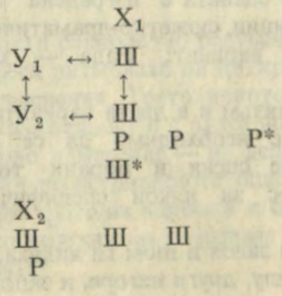
Видяхме, че сюжетната и образно-емоционална линия Рада започва така, както линията Шибил завършва. Защото сходството на двата портрета надхвърля всички степени на подобие и се превръща в *тъждественост*. Двете линии, пределно последователни в своята равнозначност, се кръстосват по законите на една огледална симетрия, за да се окажат парадоксално свързани във финала на разказа именно в резултат на това противоположно, но в същото време единно развитие. Без какъвто и да е риск за пресилване на фактите, може да се каже, че тази сюжетно-тематична конфигурация възпроизвежда в чистия ѝ вид една от най-характерните, класически форми на *музикалния контрапункт* — „рачешкото" съпоставяне на теми, вариативно сходни или напълно тъждествени в своето звучене.

Същият сюжетно-тематичен модел се повтаря отново в самия финал на творбата — в миниатюра, но вече със силно изявена смислово-ритмична съпоставеност на двете линии. Специфичната ритмическа организация на сцената се проявява особено ярко на фона на зададената ритмична пулсация в предхождащия (вече анализиран по-горе) диалог на Мурад бей и Велико кехая. Изчистената двуделност на този диалог отсеня драматичните синкопи в сцената Рада — Шибил, които подготвят финалния акорд на разказа.

„Припукаха пушки. . .

. . .Остър писък се издигна откъм долната махала. Шибил не трепна. Друг писък откъм портата на Велико кехая. Шибил се обърна: беше Рада. Тя тичаше към него и простираше ръце, като да го запази, той разтвори ръце, като да я прегърне. Припукаха пак пушки. Падна Шибил, падна най-напред на лицето си, после възнак. Падна до него и Рада."

Една ритмико-семантична схема на цитирания пасаж би изглеждала по следния начин:



Р означава ритмична единица със субект Рада (например „Беше Рада“); Ш — ритмична единица със субект Шибил („Шибил се обърна“);

Р* и Ш* отбелязват смислово и синтактично усложнените, паралелни ритмични фигури („. . .простираще ръце, като да го запази“ и „той разтвори ръце, като да я прегърне“).

$Х_{1,2}$ и $У_{1,2}$ са допълнителните смислово-ритмични сигнали:

$Х_1$ и $Х_2$ — „Припукаха пушки“, „. . . припукаха пак пушки“;

$У_1$ и $У_2$ — „Остър писък се издигна откъм долната махала“ и „Друг писък откъм портата на Велико кехая“.

Преди всичко е очевидна симетрията между двата изстрела и двата писъка, която е основа за оформяне на ритмичната двуделност на текста. Почти пълният паралелизъм между изреченията $У_1$ и $У_2$, засилен от елиптичността на второто изречение, и образно-динамичната противоположност на двата отговарящи израза („Шибил не трепна“ — „Шибил се обърна“), както и подсказаната пространствена противопоставеност на двата писъка, налагат в сцената отчетлива ритмичност със силно изразена двупосочност. Тя се съхранява и в следващата част на пасажа — в паралелните ритмични фигури, но зададените ритмични двойки ($У_1$—$У_2$ и Ш—Ш) се трансформират вече в централната семантична и ритмична конфигурация Р — Ш. На изградената по-рано двуделност, изявена, както видяхме, и на смислово равнище, тук се противопоставя симетричната неравноделност на новия ритмичен комплекс, който съответствува на *семантичния контрапункт* на двете образни линии Рада и Шибил и *го възпроизвежда на ритмично* равнище. Казано по-конкретно, в това финално „кръстосване“ на двата порива ритмичната фигура Рада се отразява като огледално изображение в темата на Шибил (това личи ясно в схемата), така както в цялостния текст на разказа в точно противоположна посока темата на Шибил е отражение на темата на Рада. Затворен между двукратното „припукаха пушки“ и крайната сцена, устремът на двамата към любовта и към смъртта възпроизвежда в крайно кондензиран вид онова единство на противопоставяне и отъждествяване, на разминаване и единение, в което се осъществяват характерите и съдбата им. В този „диалог“ на поривно простреми ръце за сетен път отеква, вече и в динамично-визуална форма, предълно изчистената фактура на тематичния, емоционалния и ритмично отчетливия контрапункт, който пронизва цялата творба, подчинявайки всеки неин елемент на движението си.

Важна роля за това контрапунктно развитие на темите на Рада и Шибил — като симетрично уравновесяваща връзка, играе паралелното противопоставяне Рада — жените и Шибил — хайдутите в началото на разказа. Докато на психологическо равнище сцената е изградена на принципа на цитираните вече паралелни опозиции, сюжетно-драматичната конфигурация представя „кръстосан“ техен вариант: Рада — хайдутите и Шибил — жените.

Ситуационният паралелизъм и в двата варианта е осезаем и не се нуждае от доказателства, но е необходимо да се отчете една подробност, която се повтаря в двете сцени и поради това се налага да бъде анализирана. Става въпрос за някои специфично употребени глаголни форми:

„Жените се показаха на завоя и щом ги видяха, спряха се като втрещени; после се втурнаха едни надолу, други нагоре, и започнаха да бягат, но краката

им се подкосяваха и те само лъкатушеха на едно място като ударени птици. Прималели от страх, те *паднаха* на земята и заплакаха."

„При тия думи хайдутите, които не снемаха очи от алтъните на шията ѝ, се спуснаха към нея и отдалеч *протегнаха* жилестите си ръце."

И в двата случая внушението за единичност, определено от категоричната еднократност на глаголните форми (паднаха, протегнаха) за минало свършено време, влиза в конфликт с множествения, макар и хомогенен подлог. Тази единичност има задачата да превърне обобщеното присъствие на жените и хайдутите до единичен знак. При сведената си до минимум събитийно-сюжетна функция жените и хайдутите играят единствено ролята на контрастиращ фон, който се появява в сцената на първата среща между Шибил и Рада със забележителна ритмичност и симетрия. Ето как изглежда сцената, преобразувана до конфигурация на субектите на действието: хайдутите— жените — хайдутите — Рада — Шибил — Рада — хайдутите — Шибил — Рада — жените — Шибил — Рада — хайдутите.

По този начин централният драматичен момент — срещата на Рада и Шибил — се оказва оградена от симетричните и еднозначни във функционалността си (въпреки контрастното си сюжетно и поведенческо съдържание) действия на жените и хайдутите — т. е. на „другите", от които те двамата така противоположно и в същото време така еднакво се различават.

В едновременното провеждане, от една страна, на двете тематични линии (на „духовната свобода" и на „страха") по принципа на непрестанното противопоставяне, а, от друга — на двете образни линии (Рада и Шибил) по механизма на музикалния контрапункт особено важна роля играе темпоралната организация на текста. На равнището на темпоралната смяна се наблюдават явления, които потвърждават направените досега изводи за композиционно-ритмичните решения на разказа.

Една от определящите характеристики на текста в „Шибил" е последователно провежданата темпорална смяна — редуването на презенс и имперфект. Тази особеност е типична изобщо за „Старопланински легенди", но в „Шибил" се проявява с особена отчетливост. Анализът на темпоралните смени в разказа показват три разновидности на този похват, които съответствуват на определени положения в композиционно-ритмичната специфика на текста.

Тук ще анализираме тези различни прояви на темпоралната смяна. Ето първия пример:

„Три предпазливи удара, тихо пошепнато: „Аз съм, Мустафа", вратата се *отваря* и той *влиза* в бащината си къща. На огнището *гореше* огън, сенки *играеха* по стените. По главите на пищовете на Шибиля, по паласките и пискюлюте на вулията му *блясват* отражения. Висок и снажен, къщата сякаш *беше* тясна за него. Той *срещна* очите на майка си и разбра всичката тревога, която я мъчеше."

Налице е пулсиращо, почти равноделно редуване на презенс и имперфект, което само по себе си определя ритмиката на цитирания текст. Това редуване има и своите по-дълбоки измерения. Третоличното повествование в сцената нарушава своята привидна хомогенност и с пулсациите на глаголните времена в текста се въвежда едно ново измерение — на деликатно подсказаната допълнителна гледна точка. Зад регистриращото описание от позицията на повествователя се очертават фигурите на майката и сина с техните възприятия, които, макар и алтернативно подсказани, очертават специфичната ритмичност в развитието на целия отрязък.

Изреченията с глаголи в сегашно време съответствуват на гледната точка на майката, докато описанията в минало време показват сцената през очите на Шибил. Трябва още веднъж да се направи уговорката, че това разсредоточаване на авторската позиция е проведено само до степента на енигматичните внушения, че успоредно с него текстът съхранява „заявената" стабилност на повествователния ракурс. Но въпреки това паралелно с наблюдаваните пулсации на формално-граматично равнище в изобразителния план на текста се поражда също една ритмична подвижност, осезаема на степента на концептуалните измерения, която изгражда вътрешноструктурната *диалогичност* на пасажа. На концептуално равнище потенциалното напрежение в тази диалогичност на гледни точки се разрешава чрез последвалия същински диалог между Шибил и майка му, докато в сферата на перцепциите зададената ритмична фигура се извежда до драматичните синкопи в няколкото им реплики (много подобни на наблюдаваната ритмична конфигурация във финалната сцена между Шибил и Рада). След краткия текст, който съдържа психологическата кулминация на сцената, „диалогичността" на текста се подновява, но вече само като едно отчетливо противопоставяне на двамата от гледна точка на повествователя:

„. . .Тя се спотаи и не каза вече нищо. . .
А Шибил се разпасваше. . ."

Вторият пример, на който ще се спрем, се състои в специфичното темпорално противопоставяне (отново чрез сегашно и минало време), което се провежда последователно във втората част на разказа. Описанията и сцените, в които участвуват Мурад бей и Велико кехая, са в презенс, докато сцената на Шибил и Рада е в имперфект и перфект. Ще приведем за нагледност само един отделен случай:

„Но ето:

Рада *стоеше* на портата, отдолу *идеше* Мустафа. Кърсердаринът и Велико кехая *тичат* към прозореца, *крият* се зад пердето, *гледат* със затаен дъх."

Темпоралната противопоставеност на двете двойки персонажи е сведена до формулна схематичност. Още по-осезателен е контрастът и поради подновяването на основната тоналност, определена още в мотото, но вече със значителна модулация. Изходният текст гласи:

„Рада на порти *стоеше*,
отдолу *иде* Мустафа."

Виждаме, че темпоралната непоследователност на мотото се трансформира при кулминационната сцена на разказа в единна, отграничена от целия предхождащ и следващ текст фраза, противопоставена със своя имперфект на категоричния презенс на изобразената обстановка. Изречението за Шибил и Рада обаче е изолирано от останалия текст и чрез своята пределна затвореност, която става особено осезателна отново при сравнение с изходния вариант. Ако в епиграфа има силно изразен ритъм на *звуково равнище*, в повествователния вариант е налице *огледално отражение* на едната част от изречението в другата.

Така в този синтактичен детайл за пореден път отзвучава определящата композиционно-ритмична схема на разказа, проявена и в развитието на образ-

ните линии „Рада“ и „Шибил“ и изведена в крайно концентрираната си форма в сцената на финалния им порив един към друг.*

Противопоставянето на Рада и Шибил, от една страна, и на Велико кехая и Мурад бей — от друга, чрез темпоралното разсредоточаване на цялата втора част от разказа съответствува на последователното контрастиране на двете теми (на „духовната свобода“ и на „страха“), което във финалната част се проявява чрез пряката конфронтация на двете измерения — на легендата и на реалността, — като по този начин се оформя ритмичната пулсация на текста, осъществена едновременно на *формално-граматическо* (редуването на сегашно и минало време), на *смислово* (семантичната опозиция „Рада и Шибил“— „другите“) и на *синтактико-ритмично равнище* (анализирания току-що пример, както и изяснения вече паралелизъм между разговора на Велико кехая и Мурад бей и финалния „диалог“ на Шибил и Рада).

Единственото „отклонение“ в тази последователна темпорална организация на текста представлява описанието на Шибил, което, противно на очерната тук логика, е в сегашно време. Това е третият случай на специфична употреба на глаголните темпорални означения. Още по-неочаквано е това сегашно време и поради факта, че паралелният — и както установихме, тъждествен— портрет на Рада от началото на разказа е изграден в минало време.

Поставянето на парадоксалната тъждественост на двата портрета върху фона на контрастиращите се темпорални перспективи създава една особена логическа верига на равнището на най-абстрактните понятия, която може да бъде сведена до следните етапи: единство — тъждественост — едновременност — извънвременност. Последователно внушаваното *единство* на Шибил и Рада, чрез което те са противопоставени на „другите“, в резултат от контрапунктното развитие на образите при силно изявеното им подобие води до окончателното внушение за тяхната *тъждественост,* която крие в контекста си идеята за *едновременност,* провокационно нарушена от непоследователността на темпоралните означения и така трансформирана в *извънвременност.* Именно тази извънвременност, в която съществуват Рада и Шибил, съответствува на техния *легендарен свят,* тя е истинското темпорално измерение, в което образите им се осъществяват.

Тази извънвременност, в която съществуват двамата герои, на свой ред е свързана с музикалния характер на Йовковия разказ. Историята на Рада и Шибил не е разказ за една драматична среща или за една необикновена любов. Тя е *съзвучие* на два образа, на пръв поглед противоположни, но в същността си дълбоко единни, съпоставени по законите на една условна реалност, в която логическата последователност, обусловеността и причинността не играят почти никаква роля.[4] Това е свят, организиран по принципите на хармонията, на единството и на контраста; свят, пределно обособен, затворен в себе си, несъизмерим с всекидневните мерки; свят, същностно *родствен на музиката.*

Че Йовков е преодолял в повествованието си естествената каузалност, е напълно ясно. Връзките между отделните събития в разказа остават докрай

* Най-примитивната схема, която може да изрази симетрията в изречението „Рада стоеше на портата, отдолу идеше Мустафа“, е: субект — предикат — модификатор I, I модификатор — субект — предикат.

Любопитни резултати дава трансформационният анализ на изречението. Модулациите, чрез които от изходната схема на първата половина се получава специфичният словоред на втората, характерното „разгъване“ на едната част в другата, напомнят за коментираната вече съпоставеност на динамичното развитие в линиите Рада и Шибил.

[4] Цялостни наблюдения в тази насока има в посочената вече книга на Искра Панова.

неуточнени. Колко „дълго време“ Шибил обмисля решението си да слезе и да се предаде; защо точно от „три дни“ сеймените на кърсердаря леят куршуми; кога е уговорен денят и часът на срещата между Шибил и Рада, за да може да подготви Велико кехая своя капан; как е попаднал в ръцете на Шибил червеният карамфил от Рада. Всички тези въпроси, логични в едно повествование, изградено на принципа на причинно-следствената последователност, биха били неизбежни и ще изискват съответния отговор. В разказа на Йовков обаче тази енигматичност е елемент от цялостно внушената атмосфера на легендарност (съществува, разбира се, и контрастиращата „делнична реалност“, за която вече се спомена), където подобни въпроси са нелепи.

Пример за игнориране на логическата свързаност са и следните изречения:

„Той е близо, *гледа към Рада,* гледа я и се усмихва — . . . Друг писък откъм портата на Велико кехая. Шибил *се обърна*: беше Рада.“

За едно трезво, неприемащо условностите съзнание тук е налице очевидна непоследователност, защото Шибил *не може* да се *обърне* към Рада, след като и без това *гледа към нея.* По логиката на ритмичната организация на текста в изграждането на музикалното му звучене обаче тези несъвместими елементи придобиват пределна обвързаност и функционална значимост (вече имахме възможност да наблюдаваме богатото, многостепенно структуриране на този момент).

Направените дотук наблюдения, макар и ограничени върху една единствена творба, при по-нататъшна разработка на проблема могат да покажат валидността си за далеч по-широк материал. Работата върху „Шибил“ беше неизбежно съпроводена със съпоставителни анализи на останалите разкази от „Старопланински легенди“, които показаха (в съгласие с очакванията) почти без изключение сходни прояви в композиционно-ритмичната организация на текста. Това дава основание да се говори за музикалността на Йовковия стил не само в смисъл на емоционална атмосфера, а като за основен формообразуващ принцип, проявен последователно на всички равнища на художествената структура.

Петко Тотев

ХАН, ЧИФЛИК, ГРАНИЦА

> Жена се беше изпречила на пътя им, хубава жена, а това не предвещаваше нищо добро.
>
> *„Шибил"*

Йордан Йовков не е могъл да отмине събитията през 1923 г. Две десетилетия драмата на Дуранкулак и Шабла тревожи съвестта на блестящия художник, властно навлиза в неговия свят. Само така може да се обясни защо майсторът на разказа започва да пише роман. В „Чифликът край границата" усещаме напора на събитията, могъщата вълна, която се надига в довчера мирното и спокойно хлебно поле. В тревожните остри звуци на изсъхналия генгер се долавя вече не само идващата есен, а и нещо по-друго, небивало.

Създателят на старопланински и добруджански легенди не е могъл да отмине българския Септември с жестоката му реалност.

Не е трудно да се забележи, че авторът на „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан" и „Ако можеха да говорят" пише „Чифликът край границата" без намерение да се състезава със самия себе си, да става и в романа толкова силен, колкото е в разказа. Изглежда, че в случая не това е най-важното. Незабравими събития от 1900 и 1923 г. се сплитат в корав възел, вбиват се така дълбоко в съвестта, че оттук нататък присъствуват във всички основни размисли на писателя за света и хората. Усеща се ясно, че в „Чифликът край границата" Йордан Йовков не се бои от художествено поражение, че такива страхове отстъпват назад, щом границата излиза на преден план, щом тя прорязва самите нас, щом по тази огнена линия идиличните каруци всеки миг могат да се натъкнат на секретни постове. Може да се случи и най-лошото — в нощта да изтрещят изстрели. Иди тогава да определяш кой първи е открил стрелба, откъде е започнало непоправимото.

Понякога ни се струва, че всичко е на мястото си и е, общо взето, все същото, че промените сякаш не са толкова значителни. Ала не е така. Кога ханът отстъпва своето място на чифлика? Кога чифликът, виждан първоначално край границата, се оказва на самата граница?

Ханът като човешко средище и кръстопът е много по-празнично място. Тук разговорите за пари и имоти, за грижи и бедствия могат да вземат неочаквано и щастливи направления, защото хорските срещи, виното, философската дрямка и над всичко — хубавата ханджийка, си оказват своето въздей-

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

ствие. Като кръстопът ханът непрекъснато се обновява. Около слънцето се появяват все нови и нови планети и те с радост поемат сладкото робство на своите орбити, напълно съгласни вечно да кръжат, вечно да бъдат подчинени на една пленителна притегателна сила извън тяхната воля, извън делничното.

Чифликът се разпада, защото отслабва неговото слънце. Дъщерята много прилича на майката, но не е същата. Нона буди непрекъснато спомени за Антица, значи — свети вече с по-слаба светлина. Намалява силата на привличането, планетите се разлетяват една по една, цялата слънчева система губи равновесие и се доближава до критични граници. При отслабена мека светлина по-ясно се очертават и неравностите на човешкото общежитие, дългите сенки, извивките и ръбовете на пукнатини и пропасти. На върха остава гробът на Антица, а надолу се юрват крайненците и откриват нощна стрелба срещу войниците. Септемврийското слънце става свидетел на братоубийства и самоубийство. Ако беше жива Антица, такова нещо щеше ли да стане?

Откъде иде тази страшна непримиримост, която тласка хората едни срещу други? Крайненци искат да отнемат една нива на чифликчията, нямат търпение да изчакат съдебното решение. От своя страна старецът Манолаки ясно разбира, че иде краят на чифлика, на живота, на света, но се съпротивлява, не иска да отстъпи така, както навярно би отстъпила Антица.

Ханът и чифликът са женско царство. Ала съвсем не става дума за матриархат, за власт и борба за власт. Хубостта на жената излъчва вечно очарование. Неговите най-нежни, невидими, вездесъщи мрежи сякаш единствени могат да свържат някакви нишки в някаква тъкан. Умореният и скептичен ум тутакси подсказва, че в тази магия сигурно има и гъста отрова, и дяволска измама, и лукаво предрешено зло, но доверчивото сърце, което не знае и не може да се учи от своите безбройни поражения, отново и отново копнее да се залюлее в люлка от невидими нишки, от най-мека светлина и топлина — далечна, най-добре незнайна.

Завеят ли предесенните вихрушки, прелетните птици отлитат на юг. Врабчетата край хана и чифлика няма къде да отидат и се гушат под стрехиге и из сеновалите. Щом се надигнат вълните на стихийни вълнения, какво ще стане с и без друго крехките човешки срещи и връзки? Когато думите станат излишни и човекът започне безмълвно да се вглежда в небето и в света на безсловесните, когато из село се пръсне мълвата, че Вълкадин не говори и не иска да говори с хората — нима всичко ще се скове в лед и ще се превърне в антарктическа пустиня?

Слънцето отслабва през есента, но остава на мястото си и неговите планети знаят това. Колкото и да е далечна зимната светлина и топлина, тя съществува винаги в цялото околослънчево пространство. Хората са ненаситни и най-лошото е, че и сърцата им също са станали ненаситни. Какви думи са измислени само — любов, приятелство. . . Та това са цели светове, огромни богатства, нечувани съкровища, космически системи. Грудка топлина и няколко зърна стигат на врабчето.

Нона обиква Галчев, а не Йосиф. Какво да се прави, като е такава традицията? Кой може да осъди сърцето за неговите предпочитания? Иван Кондарев губи в съперничеството с обаятелния млад Джупун. Рада Госпожина обиква Огнянов, а не Кандов. От една страна, революционерите сами провъзгласяват — в поезия, публицистика, манифести, — че делото е над всичко, над любовта. От друга страна, обаятелните красавици рядко четат поезия, публицистика, манифести. И поставят любовта над всичко. Но даже и в няколко редки слу-

чая, когато в литературата се появява жена-революционерка, на социалиста отново не му върви, той отново е изместен от някой по-малко краен свой събрат. Пък и изобщо амазонките са изключение. Амазонки трудно се удават на писатели. Те са предимно фолклорно творение.

Йосиф е даже облагодетелствуван. Помни се, че веднъж Нона извиква след него, без да може сетне сама да си обясни защо е постъпила така. Както и да е — това е цяло извикване! Нима е малко за сина Давидов? Какво да каже бедният пощенец Милчевски, който — такова, туй — цял живот ще заква от любов към Нона, никога няма да има никаква надежда и все пак врабешкото му сърце не ще е празно? Какво да прави хубавецът Хубен, ординарецът на Галчев, — та момъкът и не усеща болка, а вече е смъртоносно облъчен от черни очи край границата? Как да не пие Гърдю, който наяве вижда Нона още по-двойна? Къде да се дянат десетки, стотици мъже, млади и стари, които не могат да не виждат как минава по прашните междуселски пътища жълтият кабриолет на Манолакиевата дъщеря от Исьоренския чифлик?

Старото се разпада и няма да се върне. Това го усеща и самият Манолаки. Един ден не само спорната нива, но и целият кър ще бъде на крайненци. Най-вероятно е тези, колкото онеправдани,толкова и неблагодарни люде да нямат търпение да чакат съд и съдебно решение. Ще се вдигнат, ще изорат като свои чифликчийските имоти, а ако плуговете не се окажат достатъчно оръжие, през септемврийски нощи ще отекнат и изстрели. Манолаки знае, че е обречен.

Какво ще стане с другия, втория чифлик — царството на Антица — Нона? Какво ново слънце ще бъде измислено за слънчевата система? Как ще се разпределя светлината по нейните отдалечени и най-отдалечени планети?

Йосиф проявява благородство към паметта на Галчев. Когато Нона отправя най-тежки обвинения към предводителя на крайненци, той отговаря с достойнство: „ — Не, не го убихме ний. Галчев беше добър момък, той не беше чужд на народа. Но той беше не на тази страна, дето бяхме ний, — там е всичкото.“[1]

В текста на Йордан Йовков такива думи имат изключително богат смисъл. Въпреки всички знайни и незнайни рискове писателят дръзва да помирява крайностите, впуща се да търси някакъв възможен език между тях. Въпреки всички знайни и незнайни рискове авторът на „Чифликът край границата“ тръгва по един романтичен път, пълен с надежди, утопии, благородни пориви, запленявали толкова хуманисти от най-различни епохи.

И все пак между политически противници може да съществува и благородство. Думите на Йосиф са искрени. Непримирима, безкомпромисна, крайна е любовта. Тя достига до най-отдалечени полюси и е по-страшна от политическия антагонизъм. Когато Йосиф е отхвърлен за втори път от Нона след смъртта на Галчев, с удивление разбираме, че става нещо и с любовта в Йовковия свят. Ето че това най-естествено, природно щедро чувство на човека може съзнателно да бъде употребено и като възмездие в една битка с напълно неясни очертания и граници.

Антица свети с антична, мека, за всички щедра светлина. Нона, която толкова прилича на майка си, облича се с нейните дрехи, е вече нещо съвсем друго. Светлина сред градоносни облаци. Внезапен лъч, прорязан сред черно и жълто. Времената са такива, че в името на любовта се ражда омразата.Не

[1] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1977, с. 424. По-нататък всички цитати са по това издание.

стига любовта към Галчев, появява се ненавистта към Йосиф. Невероятно нещо — пробляква омраза даже в очите на Йовкова красавица.

Йордан Йовков обича далечните, сложни, духовни превъплъщения на любовта. Високите температури, близките разстояния, ослепителната мигновена страст не са характерни за неговата палитра. Силата на чувството се проявява в трайността, в съдбоносната промяна на цялата човешка участ — и завинаги. Писателят вярва, че тази промяна е за добро. Любовта — щастливата и трагичната, споделената и несподелената — облагородява душата, противопоставя се на насилието и грубостта и — което е най-важно — не оставя човека сам, дава някакъв смисъл на неговите думи в едно време, когато хората започват да се замислят защо безсловесните са безсловесни и какво щеше да стане, ако можеха да говорят. Вярата на писателя в любовта е толкова голяма, че дори един легендарен герой слиза от старопланинските върхове и тръгва към моминските порти.

Толкова по-неочаквана, внезапна, изненадваща е омразата. Струва ни се, че тази тема изобщо е невъзможна у Йордан Йовков, че тя само изкуствено и насилствено може да му се припише в някакъв злополучен час на пълно неразбиране. И все пак омразата на Нона е тема. Ето че след Рада, Сарандовица, Албена, Боряна се появява, макар и не със същия блясък, друг тип красавица. И докато обичта продължава да си бъде йовковска — мека, благородна, всеоблъчваща, — омразата светва гореща, остра, поразяваща. Така ли трябваше да завърши галерията на вечните женски образи у един от най-съвършените майстори на българската живопис? Откъде се взе отрова в благоуханната проза на един Йордан Йовков?

„Нона повдигна очи; в погледа ѝ имаше укор, имаше омраза“ (IV, 423). Ето как нещо се скъсва и рухва. Сърцето се оказва на самата граница и без колебание прави своя избор, взема страна с цялата си страст.

Нека в този съдбоносен миг не забравяме, че и в Антимовския хан дрямката на Калмука е прекъсната от два револверни изстрела. Учителят стреля първом в младата Сарандовица, а после и в себе си. След раняването младата жена бързо се оправя и застава пак до тезгяха на хана. Ония, които минават оттам за първи път, я запомнят завинаги. Другите, които се въртят наоколо цял живот, непрекъснато се питат дали майката е била по-красива от дъщерята, дали дъщерята, разцъфтяла след раняването още повече, не е надминала майка си. В края на краищата двата образа се сливат в един, за да бъде красотата вечна и за всички, недостъпна за зъба на времето, далеч от произшествието на обсебяването.

Единна, мека, вечна светлина излъчва двойната звезда майка — дъщеря и в „Кошута“ (Муца Стоеничина — Дойна), „Най-вярната стража“ (Марга — Ранка), „Божура“ (Калуда — Божура) и т. н. Появата на омраза у дъщерята на вселюбещата майка е най-лошото нещо,което може да се случи в света на Йордан Йовков. Това е равнозначно на загаснало светило, на ледове около слънцето, на космическа катастрофа. Течащото време, отприщено, залива и помита островите на вечността. Доброто и злото започват да стават плячка на черната хроника или на друга някаква хронологическа и историческа датировка. Към красотата алчно се устремява себичността. Любовта ненадейно се оказва годна за превръщане в омраза — и то толкова гореща, че против волята на автора започваме да схващаме Нона не само като чедо на античната Антица, но и като дъщеря на Манолаки чифликчията. Зад границата на омразата настъпва краят на света. Омразата — ето коя е истин-

ската отрова, която погубва последната красавица. Наистина става дума за самоубийство.

Хелиоцентричната система на Йовковия свят има и един самоироничен вариант, много интересен и поради истината, че хуморът не се среща често у автора на „Вечери в Антимовския хан". В разказа „Една торба барут" дискалът и Червенаков се питат за кого ли се е издокарала и пременила младата Сарандовица, Василка:

„— Може да е за дяда Моска.

— Не за него, даскале. Нито е за мене, нито е за тебе. Ние сме си минали по реда, уволнени сме. Светът е като стълба: едни се качват, други слизат.

— Не стълба, а колело — рече Палазов.

— Нека бъде колело. Искам да кажа, че едно време беше на почит дядо Моско, ама сега не е. Сега е Матея от Преселци. А дядо Моско пусна корени тук и не мърда. Пък и ти, даскале, нали беше бягал с оная, артистката от цирка, и пак се върна. Тъй сме всички. На всички ни е направена една и съща магия — ходим, де ходим, пак около Антимовския хан обикаляме. Въртим се около Василка, като харманджийски коне около стожер. Не е ли тъй?" (II, 352).

Тези две планети са отдалечени вече от слънцето. Ала те не роптаят срещу своята съдба, отлично я разбират и приемат. В меката самоирония на двамата събеседници от „Една торба барут" отново усещаме характерната далечна светлина на слънцето. Сега другаде е пролет и лято, но есента и зимата също си имат своето очарование. Харманджийските коне и в снега продължават да се въртят около стожера.

Между другото: харманът във фолклора е синоним на огъня и слънцето. Така че образът, който хрумва на учителя и моментално е възприет и разработен от неговия събеседник, има дълбок смисъл. Колелото се върти непрекъснато и неговото движение внушава тъкмо мисълта за далечни планети, които съществуват и с най-малко слънчева енергия. Харманджийските коне най-често ослепяват. Тогава, казват, те достигат съвършенството — нито педя място и по най-отдалечените краища на хармана не остава неовършана.

Йовковият свят е така построен, че слънцето е винаги ласкаво, меко, животворно. Появата на сърдито слънце е граница, начало и край на трагедия, мигновена катастрофа. Омразата е най-пълното възможно отрицание на женствеността и затова е абсолютен край на Йовковата слънчева система. Като се вглежда с дълбока болка и покруса в непримиримостта на стария Манолаки, който разбира накъде отива светът, но не се предава; като не може да не осъди и крайността на крайненци; като застава напълно безпомощен пред смерча на убийството, братоубийството, самоубийството, един опитен автор се опитва на напише своя първи роман. Но кръвта вода не става. „Чифликът край границата" завършва с класически Йовков разказ от няколко страници — разказ за първата и последна омраза на една жена. На самата граница се появява изключението, за да се потвърди правилото. Нона приема отровата, неизвестността, небитието, за да бъдат вечни и нарицателни Албена и Боряна. Сърдитото септемврийско слънце проблясва кърваво и изчезва, за да остане вечна меката светлина на златната есен над Жеруна.

В смъртта си Антица и Нона се сливат. В края на романа се появява единствена по рода си семейна гробница високо над необятното плодно поле.

Сблъсъкът на романтичния свят със суровата действителност е трагичен, но по йовковски просветлен. Връхлитат социални бури и летни градушки, отварят се дълбоки пукнатини в душите и зажаднялата за влага земя. Чифликът се разпада пред нашите очи. Ала нетрайната материя не е всичко на тоя свят. Трагичният разказ за дъщерята винаги ще се връща към вселюбещата майка. Достигнала своята крайна граница, претърпяла и катастрофа, слънчевата система продължава да съществува — и не само в спомена, мечтата, отвъдното.

Авторът на „Чифликът край границата“ се надява, че когато един ден селяните дружно разорат цялата вече обща нива и достигнат до гроба на Антица, ще спрат на високото, ще повдигнат очи, за да видят полето и небето. Дали ще си спомнят за античната Антица или за дъщеря ѝ, отнесена от вихъра на Септември — това не е най-важното. Ако спрат за миг, ако погледнат небето и полето, значи кръстопътят не е само за разминаване, а и за срещи. Силата на привличането продължава да действува. Световете няма да се разпаднат. Мекото септемврийско слънце ще бъле вечно над трите жеравненски кории, над кръстосаните пътища в равнината, над цялата измъчена земя, зажадняла за ласка, светлина и хубост.

Хуан Едуардо Сунига

БЕЛЕЖКИ ЗА КРИЗАТА НА ПАТРИАРХАТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

В края на глава XXII на романа „Чифликът край границата“ Йовков вмъква една особено значима фраза, която по наше мнение придава на произведението характер на историческо свидетелство за времето. Там се казва: „. . .всичко се разваляше, рушеше се и запустяваше“. Какво точно според Йовков се е чак толкова разпаднало и се приближава към своята разруха? Отговора на този въпрос ще намерим върху страниците на неговите интересни разкази и романи, в които се срещат редица съждения, разкриващи големите социални преобразования, извършващи се в България през годините, когато Йовков пише.

Цял един стар, патриархален, земеделски и прединдустриален свят започва да се преобразява чрез еволюционен процес, който съвсем логично ще трае още дълги години и от нищо не ще може да бъде спрян. И Йовков е негов свидетел, такъв именно свидетел, какъвто може да бъде само големият писател, а не безстрастният летописец. Чрез дискретно позоваване той включва в художествения текст редица тънки намеци, внушения или набързо нахвърляни скици, които умело информират за социалната действителност. Това е метод на познание, възпроизвеждащ повече или по-малко обичайното, така че нашето възприемане на социалната реалност да се извършва не чрез обяснителни диаграми на процесите, а чрез частични отблясъци, които осветляват знанията ни за всекидневната история.

Би могло например да се каже, че Йордан Йовков не е описал в реалистична форма организираната класова борба; по-правилно е да се твърди, че в неговите очи тя се пренася в областта на морала или чувствата. Това е логично, защото Йовков не е бил ангажиран писател, но внимателното вглеждане в творчеството му ни разкрива — убеден съм, че този аспект е вече разгледан от сегашната българска критика — бегли епизоди, състояния на съзнанието, гледища на някои действуващи лица, свидетелствуващи по един, нека го наречем, „прикрит“ начин за острия класов сблъсък на неговата епоха, за онази борба, „безмилостно жестока“ . . . , „епична“, както по-късно ще каже Вапцаров.

Естествено не може да се допуска, че Йовков не е знаел всичко, което е ставало в България, и е останал равнодушен например към събитията от 1923 година. Напротив, на страниците на неговите произведения се наблюдава

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

безспорна социална чувствителност, макар и косвено изразена, както това се забелязва особено силно в творчеството на Балзак.

Подхождайки по този начин, Йовков ни е оставил с произведенията си документ за едно явление в българското общество, което е най-ясно забележимо в годините на Първата световна война. Става дума за упадъка на патриархалното семейство, който романистът, изглежда, долавя, но не свързва пряко със сюжетите на творбите си. Йовков сочи белезите на разпадането на патриархалното семейство и същевременно подсказва, че тази семейна институция не може да оцелее, като се имат пред вид някои нови икономически условия, които обуславят по-различни семейни взаимоотношения и следователно — промяна в нравите и поведението на индивида.

Прието е да се казва, че това типично балканско многоклетъчно семейство е било една от опорите на народностите от Европейския Югоизток, облегнати на която те са могли да преживеят вековете на чуждото господство. То е било ядрото, в което са се запазили езикът и обичаите. Но през настоящия век натискът, който упражнява индустриализацията, търсенето на работна ръка, загубването на земи поради обедняване на собствениците им и ред други причини нанасят смъртоносен удар върху домашната организация, както и върху толкова много други институции на предпромишлената икономика, която през 20-те години може да се приеме, че е вече на изчезване.

Тъй като семейството от този тип бе свързано с определен икономически и социален строй, неговото разпадане не само е засилено от все по-ускореното изчезване на селските стопанства, изградени на семейна основа, но също и от разпространението на една нова представа за човешките отношения и от новите политически идеи, появили се в навечерието на войните на Балканите. По онова време излизането от селото на младите, облекли шинели мъже допринася също за настъпването на тези изменения. След войните много младежи са предпочели да останат в казармата и по този начин се откъсват от бащина опека, както това става с един от чорбаджийските синове в драмата „Боряна". Военната служба, от друга страна, давала на младите хора известни познания и по-голямо самочувствие, което им е позволявало да гледат с по-различно око на семейната среда. Това Йовков ни казва съвсем ясно, когато споменава за младия Гроздан в глава V на повестта „Жетварят", издадена през 1920 г.

В същата глава Йовков отразява настъпилите промени: „Някога в селото имаше традиции и обичаи, пазени много строго. Имаше и една осветена от времето патриархална власт, която поддържаше реда и сговора, управляваше и съдеше по свои собствени закони. Тая власт и тия обичаи се рушеха вече."

Но в този случай Йовков не се задоволява само да отбележи факта, но дава и основна, почти неочаквана ценностна преценка, като се има пред вид политическата му неангажираност; преценка обаче, която се отличава с голямата си социологическа яснота: „Първенците и по-старите хора, които някога уреждаха селските работи, гледаха да бъдат добросъвестни и справедливи, но вършеха и много неправди, прибягваха често до насилие." И Йовков прави веднага най-положителния извод, който се налага от това негово наблюдение: „А това никой не искаше вече да търпи."

Не може да има бъдеще, не е възможно да бъде приета и симбиозата между новото село и старото патриархално семейство, идиличната картина на старата селска общност, за която си мечтае поп Дочо в „Жетварят", където

„наред с труда и грижите, щеше да зацари в него и сговорът, взаимното доверие и любовта".

Струва ми се, че и авторитетът на бащата включително е символично накърнен с плесницата, която младият Гроздан зашлевява в кръчмата на чорбаджи Вълчан (гл. II на „Жетварят"). Любопитно е да се отбележи, че тази обида остава неотмъстена. Малко след този епизод двамата синове на Вълчан, като виждат отчаянието на баща си, понечват да потърсят насилника, но не предприемат нищо — Вълчан ги спира, позовава се на бащиния си авторитет и синовете изоставят първоначалната си мисъл за разплата. Сред думите, които изрича с гняв, срещаме и слова, разкриващи вече някакво ново съмнение в действеността на функциите му като глава на семейството: „Тук да си стоите, казвам! Аз баща ли съм или не съм, аз ли заповядвам в тази къща или вий?" От това следва, че дълбоко в себе си Вълчан допуска вече като възможност да бъде оспорвана властта му.

Защото упадъкът на патриархата е причинен също и от отслабване на връзките на обич, а не само на принудително уважение и покорност. Когато се скъсва връзката на обичта, възможно е да се постигне по-голяма обективност на преценките и Йовков не пропуска да представи разногласията между бащи и синове като реална, видима действителност.

Криза на чувствата, в която е вплетена и жената, защото тя не е престанала да упражнява влияние чрез борбата си за по-голяма свобода, за по-благоприятно положение във вековния свят на мъжко превъзходство и власт, какъвто е светът на старото патриархално семейство. Предимно младите жени у Йовков са според мен най-равнодушни свидетелки (много отчуждени емоционално) на упадъка на патриархата. Това е така, може би защото тъкмо те са били най-онеправданите жертви на неговата хегемония.

Колко хубава и с дълбок смислов заряд е сцената на поражението на Вълчан в гл. III на „Жетварят"! Пред моралния срив на смъртно обидения чорбаджия двете снахи, празнично пременени по случай Димитровден, подреждат масата за вечеря. Едната — Жела, измества темата на разговора, като заговаря с умиление за хубостта на Гроздановата невяста; другата — Мита, „когато речеше да погледне нанякъде, в черните ѝ очи блясваше весел, затаен смях". Тук изстрадалите снахи показват най-недвусмислено, че бедата, сполетяла главата на семейството, им е чужда.

Ще си позволя да дам една преценка, с която навярно няма да се съгласят мнозина от зрителите на Йовковата драма „Боряна". В поведението на тази добродушна и проникната от разбиране млада жена въпреки усилията, които полага, за да зацари мир в дома, се долавя също, макар и едва забележимо, че тя не обича стария Златил и не страда дълбоко от угнетяващата обстановка, която той е създал със своето сребролюбие и с грешките си. Но ако направим сравнение с друг женски образ в българската литература, със снахата Севда от известната повест „Снаха" на Георги Караславов, ще установим, че от снизхождението на Боряна до нескриваната омраза на Севда към стария Юрталан е направена несъмнено много важна стъпка в процеса на духовното освобождаване на снахата в рамките на семейното обкръжение.

Тази близост между Боряна и Севда се корени във факта, че в тематичното разнообразие, характерно за даден период в литературата, се наблюдава известна повторяемост в третирането на някои теми, които със своята нюансировка сякаш отбелязват етапите на една изпълнена с последователност еволюция. Този континюитет и развитие на един лайгмотив ние забелязваме в

българската литература чрез духовния профил на снахата, както и в образите на старейшините на рода в упадък. Така някои образи от „Гераците“ на Елин Пелин могат да бъдат разглеждани като родствени на описаните от Йовков герои.

Откъсването на жената от патриархалното семейство ние мислим, че се осветлява най-добре чрез многозначителното поведение на младата Нона от „Чифликът край границата“, която показва в отношението към баща си, богаташа Манолаки, независимост, свойствена за човек, скъсал с всякакво подчинение. Нона разполага с пълна свобода на поведението, действува в патриархалната обстановка с неограничавана волност, а нека не забравяме, че през годините, когато Йовков я извиква за живот, да обичаш мъж, който не е одобреният от родителите избраник, е било необичайна дързост. Но може би най-голямата свобода се проявява във възможността да разполагаш със собствения си живот, като сам му сложиш край. А това е станало в една епоха, немного далечна, но в която от жената се е изисквало пълно примирение със съдбата.

Когато Манолаки и синът му Тошо се карат и се стига до сбиване, Нона се показва равнодушна и едва обръща внимание на случилото се. След тази сцена на грубост между баща и син, която разкрива липсата на уважение, Нона напуска дома и наблюдава отвън как чифликът се разпада постепенно от старост и немара. Това именно е изразено с фразата, с която започваме тези бележки и с която Йовков сякаш е искал да каже, че нищо не може вече да се противопостави на безжалостните дела на времето.

Позволявам си да твърдя, че в характера на Нона можем да видим пример за онзи стил на „косвено действие“ според Чеховото определение, към който често е прибягвал Йовков; поведението на Нона, нейната отчужденост от бащиния дом, нейните самостоятелни решения изразяват не пряко, а по косвен път нещо друго, все още латентно, но заредено с могъщ смислов заряд. Чрез такъв именно умело постигнат стилистичен похват Йовков отразява и други човешки и социални явления в произведенията си.

Ако се задълбочим в този интерпретативен анализ на кризата на семейните ценности в творчеството на Йовков, ще намерим, че най-значителният герой на първия написан от него разказ „Овчарова жалба“ не е овчарят Стефан, който изпада в отчаяние след неосъществената любов, а майката, която, след като е обвинявала сина си и се е опълчила срещу неговата сватба, е отблъсната от него. Най-наситените емоционално пасажи — несъмнената кулминация в развитието на сюжета на този прекрасен разказ, са тези, в които се описва твърдото решение на сина да не се помири с майка си, озлобен от обстоятелството, че тя не е пожелала да приеме девойката, която той е обичал. Може би за първи път в българската литература се описва така ясно спадът не само в синовното уважение, но и в любовта към майката — патетична фигура в миналото, която рухва пред упорството на сина си и стига до умопомрачение. Майката напразно зове своя син, огласяйки планинските склонове.

Властта и бащиният авторитет на чорбаджиите все по-определено се разпадат с течение на годините, и то не толкова поради напредването на възрастта, колкото във връзка с настъпването на нов исторически и политически момент. Когато Йовков е писал „Жетварят“, през 1919 г., все още изобразява Вълчан, най-заможния човек на селото, като личност, способна да урежда селските дела и да прави дарения на бедните си съселяни, запазвайки авторитета си. Но в „Чифликът край границата“, роман, създаден през 1933 г.,

когато Манолаки се изправя пред разбунтувалите се селяни (гл. XIV), той е загубил вече цялата си сила; говори с треперещ глас и моли да го оставят да умре спокойно. Натъкваме се на една нова ситуация — съществуваща едновременно в действителността и в замисъла на писателя, — започва епоха, в която се създават кооперации и са ненужни даренията на богатите, разпространяват се действени политически лозунги, които ограничават местната власт на чорбаджиите. Неслучайно Нона поглежда календара, за да се обърне внимание на читателя, че денят е 22 септември 1923 г. (гл. XXVII на „Чифликът край границата") — паметна дата, след която една авторитарна власт ще си постави за цел да даде друга насока на живота в България.

Фактът, че Йовков иска да помири читателя с благодушния образ на низвергнатите родови старейшини (в заключителната част на някои свои произведения), е без значение. Това е една от нормите, към които се придържа писателят, една от предпоставките, които определят схващанията му за човешките отношения, преценявани от гледна точка на традиционния морал, но целият материал, който предлага неговата проза — ценен, защото е прекрасен и автентичен, ще разкрие пред изследователя с безпределна яснота социалната действителност в неговата родина и в неговото време.

Мадрид, септември 1980 г.

Магдалена Шишкова

КНИГА ЗА КРЪСТОПЪТИЩАТА НА ЖИВОТА

Наричат „Вечери в Антимовския хан“ „най-мъдрата творба“ на Йордан Йовков,[1] „книга на мъдростта“, „дълбока книга“, „сладък плод на горчив опит“.[2]

В какво се състои мъдрото очарование на „Вечерите“?

Опитаме ли се да отговорим, ще се убедим, че всеки еднозначен, претендиращ за пълнота и окончателност отговор прозвучава кощунствено елементарен, чужд на смисловата необозримост на тази наглед ясна книга. Прибързаността е несъвместима с Йовковата сложно устроена мисъл, с климата на онова съзерцание, в достолепието на което бе сътворен единственият в нашата литература, просъществувал в извънвременна, символна внушителност Антимовски хан. Запомнили сме го като „редица осветени прозорци“ в мрака на угасващия ден, но от него — ето вече десетилетия — грее друга, непогасваща и нужна духовна светлина. Знаем го като „широко разтворена“ на кръстопът врата, зад която писателят е приютил свят човешки — жив и самобитен, целесъобразно изграден и завършен във вътрешната си хармония. Но художественото му битие доказа, че този свят е останал неизменно отворен, „открит“ за нови тълкувания, щедър на изненади и своеобразно ориентиран, насочен към всяка нова действителност.

Разказите от „Вечери в Антимовския хан“ са сред онези зрели плодове на мисълта и художественото прозрение, към които не може да се посяга от позициите на категоричността и спокойната увереност. Безапелационността на обобщения и преценки ги отравя, умъртвява. При цялата им измамна простота — трудната и неведома простота на шедьоврите — „Вечерите“ изненадват с неочакваното си многотемие и асоциативно-образно богатство. Написани в проза, те тежат от мъдра поезия, сентенциалност и символно многозначие. Затова и „отговорът“ — относително тъждествен, временен, предполага не само непредубеден диалог с най-мъдрия, нелюдим „мълчаливец“ в нашата литература, но и съзнание за необхватността, неизчерпаемостта и смислово-емоционалната безбрежност на всяко голямо произведение на изкуството, за естетическото му дълголетие и способност да се преражда, да заживява по новому във всяко ново време. Съзнание за възможността то да се превърне не само в класика и плодотворна традиция, но и да бъде пре-

[1] В. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, 1933, кн. 8—9.

[2] Определенията са заимствувани от книгата на С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1968.

открито, преосмислено, обогатено при включването му в нова ценностна конвенция — чрез създаденото по аналогия или в спор с него, като негово продължение или своевременно художествено отрицание.

Влезли отдавна в духовното битие на народа ни, свързани с духовната биография на значителни творци на художественото слово (достатъчно е да бъдат споменати само Димитър Талев, Емилиян Станев и Ивайло Петров), „Вечерите" са сред онези броени във всяка национална литература книги, които определят основни черти от облика и типологичната ѝ отличителност, представят я пред света като национално тълкуване на общочовешки проблеми, отстояват нейния престиж и осезателно присъствие в един по-широк, общоевропейски художествен контекст.

И същевременно — връх в художественото дело на Йордан Йовков, извисен редом до „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан" е безспорен връх в националната ни литература, до който се стига трудно, откъдето се вижда надалеко: към същностни моменти в психологията и етиката на националното ни битие, към развитието на художественото ни мислене през началните три десетилетия на века; към процесите на утвърждаване на синтетичен реалистичен стил в българската проза (в противовес преди всичко на „пълзящия", етнографски, битов реализъм), към не по-малко значителните явления на взаимно проникване, кръстосване и противодействие на двете новаторски за времето изобразително-изразни системи — тези на синтетичния, експресивен, склонен към символна многозначност психологически реализъм и на символизма в родното изкуство.

В мащабите на Йовковото творчество този връх открива светли ориентири за мисълта, въображението и сърцето, за етически неудовлетворения поглед. Насочва към извори на народностно дълбокомислие, жизнелюбие и простонароден хедонизъм. Но „Вечерите" имат и значение на типично йовковска — по начин на изживяване на темите, по епически овладяна, сдържана емоционалност и атмосфера — авторова творба, негова промислена изповед и моралистично обагрено, дискретно обобщение върху „вечните" истини и съкровени повели в човешкия живот.

„Вечери в Антимовския хан" е книга с откровена, нескривана иносказателност, със сгъстена, напомняща притчовата многозначност, ключ към която ни дава сам писателят в началните редове на Антимовския цикъл: „Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища." Неусетно и бързо ние сме увлечени в интонационно-ритмичното задвижване, в началния семантичен тласък на една сложна езиково-образна система. Разбираме — при Йовков няма време за губене: съзерцателен и проникновен мислител, той е открил тъкмо онова начало, което му е необходимо, защото по правилата на собствената му поетика съдържа синтетично изразени, в „снет вид" особеностите на малката художествена вселена, наречена „Вечери", под гостоприемния покрив на един добруджански хан. И ето — тоналността е избрана, камертонът — ударен: първото изречение — първо предупреждение за смисловата обемност на основния, структурообразуващ и художествено многофункционален образ-обобщение на Антимовския *хан*. Предупреждение-внушаване на неговата семантична обвързаност и постоянна вътрешна насоченост, стремеж и приобщеност към такива ключови за Йовковия художествен свят понятия-образи, понятия-символи, каквито са *път, кръстопът* (много) *пътища*. И, както гласи крилатият вече израз — „частта носи природата на природното цяло", това

характерно *йовковско начало* предвещава мисловното богатство на онова единно (сюжетно-образно, тематично и концептуално) художествено цяло, симптоматично за тежненията в българското повествователно изкуство, което днес ретроспективно характеризираме като *цикъл от разкази* с нов тип сцепления, с разширено епическо времепространство, изиграл в литературата ни ролята на трансформиращ, романообразуващ фактор. Онова епическо и художествено цяло, което още преди десетилетия прозорливо бе окачествено от един от ранните и вещи ценители на Йордан Йовков като „новелистичен роман". Днес изглежда закономерен въпросът — дали на времето Георги Цанев е подозирал, че с това определение чертае една от насоките в развитието на националната ни жанрология (област, съществено обогатена едва през 70-те години), в проучването на пътищата, по които е минало епическото повествователно начало, за да се излее в рамките, по-скоро — за да потърси „просторите" на романовата жанрова форма. Каквото и да е било самосъзнанието на литературния историк и критик, това негово пророческо за времето определение е свидетелство за усет към теоретико-естетическия смисъл на литературните факти, за методологическа далновидност.

Но нека се вгледаме по-съсредоточено в Йовковото, станало вече класическо за националната ни литература начало, тъй както класически ясни, характерологични и художествено равноправни (поради специфичните си задачи) са Иван Вазовите, Алеко Константиновите, Елин Пелиновите начални, въвеждащи изречения. Към началото на Антимовския цикъл ни връща предвкусената интелектуална радост от срещата ни с един „мислещ на глас" автор, зад думите на когото прозира „златото" на години трупано мълчание. Тази радост — чужда на резките приливи и отливи, на внезапното стъписване, извисяване, подеми — ни съпровожда докрая, постоянна, съкровено-необходима, приобщаваща към свят с неугасима моралистична светлина.

В същност Йовковото начално изречение е само част от по-голяма езиково-смислова цялост, която добива реалното си значение, постига „относителното си тегло", илюстрира диалектиката на частта и цялото тъкмо в своето единство: „Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища. И есенно време, когато от цяла Добруджа тръгваха кервани подир кервани коля към Балчишката скеля и към водениците на Батова, нямаше през де другаде да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица."[3] Тази езиково-семантична цялост онагледява движението на мисълта от по-проста (по йовковски „проста"!) синтактична конструкция към по-сложна: от сложно съставно изречение с подчинено обстоятелствено, поставено в традиционна постпозиция, към сложно съставно с подчинено обстоятелствено в апозиция, с характерното за Йовков начално съюзно свързване, с напластяване на следващи един след друг обстоятелственопоясними езикови обрати.

Но по-важно е да се изтъкне друго. На пръв поглед и двете изречения носят сгъстена информация, отличават се с конкретност, денотативна простота, яснота, категоричност. Но само на пръв поглед. Още в първото изречение се създават условия за вътрешно семантично напрежение, за смислово привличане — отласкване, за редуциране или извличане на преден план на някои от привидно „непоклатимите", първоначално точни, „предметни", „реални"

[3] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1970, с. 311. Всички цитати следват това издание.

означения. Впечатлението за конкретна информативност, за еднозначна яснота, постигнати чрез определеност на субекта (членната форма и посочената принадлежност — хан-ът на Сарандовица), чрез локално-топонимичното обозначение (в Антимово) се разколебава веднага от непосредствено следващото отричащо-утвърждаващо „уточнение“ — „не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища“. Още тук семантичното разстояние между „хан“ и „път“, „пътища“, „кръстопът“ е разколебано, нарушено; то постепенно сякаш намалява с тенденция да изчезне, да се заличи. Постепенно ние сме склонни да четем — „ханът . . . *не беше* само на кръстопът, а на *едно място,* дето се пресичаха много пътища“, а да подразбираме — „ханът . . . е *едно място,* дето *се пресичаха много пътища*“, т. е. у нас отеква, налага се извеждащото към обобщение и многозначност художествено значение на думите. Опозицията „едно място“ — „много пътища“, както и вътрешното семантично кореспондиране между етимологично родствените „кръстопът“ — „пътища“ разкриват насочеността на мисълта от единичното, определеното, конкретното към множественост, неопределеност, обобщаване. Тази семантична насоченост ще бъде най-добре осмислена в съпоставимостта ѝ с посоката на мисълта във второто изречение. Тук тя е обратна — от обобщеност, множественост, повторимост към единичност, — изтъкната, подчертана, изведена до изключителност.

Как се постига тази обратна семантична връзка, тази нова смислова вълна, пораждаща естествената, „природна“ пулсация на текста, неговото „дишане“? Първоначално мисълта се излива в обобщението — „и есенно време“ (което означава „всяка есен“, „винаги през есента“); по-късно тя следи явлението в неговата повторяемост, многократност, привичност (несвършените форми на глаголното време, прилагателното „цяла“, повторимостта на субекта, изразен чрез архаизирана форма за множествено число — „кервани подир кервани коля“), за да се съсредоточи наново в конкретните пространствено-топонимни означения („към Балчишката скеля и към водениците на Батово“) и ни върне обратно — там, откъдето е тръгнала, към изходната точка на началното изречение — към „хана на Сарандовица“. Сега вече той, *ханът,* е изтъкнат в неговата обособеност, единственост (отрицателната форма на глагола, изключваща други възможности, двете непосредно свързани, подсилващи се едно друго обстоятелствени пояснения — „нямаше през де другаде да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица“). Но финалната денотативна яснота не е в състояние да възстанови началната езиково-смислова определеност; в рамките на цялото тя е окончателно разколебана, нарушена, невъзстановима. Двупосочното движение, „сноване“ на мисълта между два семантични полюса — от единичното към общото и обратно — създава впечатление за противопоставящи се или следващи един след друг смислови импулси, за семантична разнопосочност, лабилност, обуславящи условността, неуловимата изразителност и богатство на художествените значения.

Под повърхността на видимата, конкретна осведомителност, яснота на означенията в началните изречения като увличащо подпочвено течение протича онази сложна семантична динамика, извършва се онзи процес на логико-асоциативно преобразуване и групиране (смислови връзки, съотнасяния, съпоставки), на абстрахиране от случайното и конкретното, на уедряване и синтез, които раждат всеки образ-обобщение със символна експресивност,

многозначност и смислова мащабност. А това ще рече — натоварват го със специфични идейно-съдържателни и изобразителни функции.

И тъй, постепенно, още в началните редове, а по-късно и във всички разкази на цикъла, без да сме склонни към предубеждения, имаме вече нагласата, подготвена и мотивирана, да възприемаме Антимовския *хан* не само в неговите видими, „емпирични" пространствено-предметни очертания, а и в смисловата му мащабност и символно уголемен, митологизиран силует. Да приобщаваме и дистанцираме, да отъждествяваме и разграничаваме този хан от онова „едно място, дето се пресичаха много пътища", от оня „кръстопът", докато си дадем сметка, че той в същност се е превърнал в негов синоним, за да се открои в представите ни като *кръстопътно място,* а оттук — чрез нови логико-асоциативни ходове — като *кръстовище на човешки съдби.* Присъствуваме при осъществяването на внушително явление — пред нас се извършва непрекъснато разчупване и превъзмогване на семантичните рамки на един образ-символ и прерастването му в друг — с по-богата обемност, понесъл в себе си много по-широко моралистично и мирогледно-философско съдържание.

Откриването на такъв символичен образ с постепенно разгръщаща се духовна перспектива бе необходимо на Йовков, защото във „Вечери в Антимовския хан" той си бе поставил сложна художествена задача. След като бе наситил погледа си с безбрежността на „Добруджанската степ" („Баладжа", „Добрич", „Могилите") и сам бе изминал пътищата на мълчаливия стоицизъм, на съхраненото в изпитанията на войните човешко достойнство (военната документалноочеркова проза), след като бе опоетизирал романтичната красота по пътя на човешката любов-саможертва („Шибил") и творчеството-себан за хората („Песента на колелетата"), в кръстопътен момент от творческото си развитие — Йовков пожела да издигне белите зидове на Антимовския хан. Писателят почувствува необходимостта да изгради един от най-примамливите, неподвластен на времето, стабилен с духовната си „масивност" символ на художественото си дело. От духовната висота на Антимовския хан много от темите, които го вълнуваха отдавна, придобиха нова символна перспектива, затрептяха образи и взаимоотношения в необичайна смислова пъстрота, в ново смислово многообразие.

Йовков бе пожелал да постигне своя философия на човешкото съществование. Опитът му на художник-сърцевед го бе научил вече, че същината на това съществование проличава най-добре там, където посоката на един човешки път се слива или пресича с други човешки пътища. С мъдро спокойствие той се вгледа в смисъла на човешките кръстопътни срещи, разминавания; проникна в драмите на човешката самота и безответност, в мотивите на пътуването към самия себе си чрез пътуване към другите. И преди всичко — изправи човека на кръстопътно място, с лице пред неумолимо отлитащото време, за да улови онова, което ще оцелее, съхранено в душата му; човека — пред ефимерността, бързопреходността на живота.

Така, търсейки същината на човешкото съществование, Йовков се натъкна на темпоралните очертания на това съществование, макар че представите за пътя и пътуването са свързани преди всичко с представи за превъзмогнати разстояния. И тъй като го интересуваха най-вече *превъзмогнатите между хората разстояния,* той изобрази времето като своеобразно изживяно в пориви и надежди, в крушения и болки човешко време, като индивидуално пътуване към едно единение, към една необходима човешка общност. Времето

в мига на внезапно припламналото и угаснало чувство, в непостижимостта на илюзията, в упоритостта на обсебващата, чужда на разума, „доживотна" привързаност-страст, привързаност-самоприсъда. Времето като низ от екзистенциални състояния, като поредица от потопени в приглушена емоционалност екзистенциални отношения, ситуации. Индивидуалното човешко време на героите (малко на брой, защото на писателя му бе нужно да разгръща в дълбочина, а не нашироко своите прозрения), времето — минало, настоящо, бъдещо (в спомена), на една относително постигната — реална за едни, илюзорна за други — човешка общност, времето — история и днешен ден на хана.

Времето в Антимовския цикъл ще постигне историческа ориентация, ще стане исторически сверено, уточнено, исторически реално човешко време едва в последния разказ, когато ханът на Сарандовица в Антимово ще се окаже не само на едно място, дето се пресичат много човешки пътища, но и на важен исторически кръстопът, във възела на заплетени пътища от националната ни история. Но макар и лишено от историческа конкретизация, то носи белезите на онова нашенско човешко време, което в края на миналия и началното десетилетие на нашия век се характеризираше вече с трудно съхранима, отмираща патриархална задушевност, идиличност в човешките отношения, но и с все още ненакърнена от градския духовен климат селска спонтанност, наивитет и интензивност на изживяванията, с чистосърдечна, езическа радост от живота.

Времето в Антимовския цикъл се реализира не толкова в сюжетно-фабулното разгръщане на повествованието, колкото чрез вътрешната, емоционалната биография на героите, чрез личните им човешки „истории", духовни „премеждия", докоснати деликатно, с разбираща, щадяща човешкото достойнство недоизреченост, с характерния за Йовков изискан психологически лаконизъм. Времето — темпорално измерение на човешкото съществуване — до голяма степен условно третирано, зафиксирано статично, забавено — присъствува тук умишлено избрано, със замисъл да разкрие най-пряко авторовата концепция за човека и света, за човека в света на другите. Предпочетена е есента — като сезон в годината и в кръговрата на човешкия живот, когато се стига до зрелостта на равносметките, до плодовете на труда и мъдростта, до волята да се огледа пътят назад, към началото. Да се осмисли изживяното и пропуснатото време, да се усети протяжността му, да се „забави" ходът му, за да изкристализират в спомени миговете на човешка реализация и пълноценност. Предпочетени са вечерите — часове на размисъл и съзерцание, на осезавана невъзвратимост на отлитащите дни.

Във „Вечерите" — в хана на Сарандовица — сред изгарящите страсти и безстрастното мълчание, в унеса на самозабравата и себеотдаването на мига, в тържеството на виталността и в задъхания ритъм на юнашките веселия се прокрадват кротките лъчи на залеза, на предчувствието за раздялата, за завършека, за края. В тях прозира носталгичната болка по необратимостта на времето, по чара на някога изживяното, по неуловимостта на ставащото — пред очите и в човешките сърца. В прощалната есенна атмосфера на „Вечерите", сам свидетел на сцени на мил, простонароден хедонизъм, един писател-сърцевед изрича просто, с безизкусна вещина философските си прозрения за мимолетността на живота, за необходимостта от празничност в него. Един романтично вгледан в човека мислител, пристрастен откривател-иманяр на оцелелите във всекидневието скрити „залежи" на човечност, етика и първич-

на душевна чистота, тълкувател на неведомите посоки по човешките пътища — избрани и подсказани от ритъма на човешкото сърце, ни приобщава към светлината на един хан, към хубостта на една жена, към неутолимостта на една общочовешка жажда. Жаждата да се постигне взаимност, празничност в сивотата на забързаните дни, да се получат, макар и малки, чезнещи и несъхраними, лични „обезщетения“ за нанесените от живота обиди, рани, щети.

Героите — основните — също са в залеза на своя живот. Те имат преди всичко минало, имат извървени пътища, имат спомени, а към настоящето ги води, приобщава, покорява едно присъствие. Присъствие — необходимост и човешко излъчване. Присъствието на Сарандовица.

Тя има три лица, три образа, три превъплъщения. Сарандовица — старата, живееща в спомена, олицетворила неговата непомръкваща прелест, неговото дълголетие. Тя е историята, живата традиция, летописът на хана, тя е будната и благодарна памет на посетителите му, тя е носталгичната болка, пронизала езическите пориви на вечерите в хана. Тя е властната привлекателност на онова женско начало — жизнено, благотворно, ласкаво, което внася равновесие и ведрост в човешките отношения и поддържа вкуса към живота. Сянката ѝ е вградена завинаги във високите зидове на Антимовския хан, за да внушава тяхната непоклатимост и устойчива белота. От нея тръгват, до нея застават, с нея се съизмерват Сарандовица — майката и Сарандовица — дъщерята. Те принадлежат на настоящето на хана, те са въздухът, слънцето и светлината в днешния му ден.

Три жени, три профила на един образ, три поколения онагледяват движението на времето и на сезоните на човешкия живот. Но тяхната повтаряща се (следваща класическия за фолклорната естетика и традиционните народни изисквания модел) женска хубост създава представата за непреходност, за упорита наследственост и съпротива срещу рушителните стихии на времето. Тази унаследена хубост, тези три поколения, израснали едно от друго, врастващи се едно в друго, символизират едновременно трансформационните процеси, възстановяването-обновяване на живота и оставащото устойчиво негово непроменливо съдържание, негов универсализиран смисъл.

Вгледаме ли се внимателно, ще забележим, че като цялостно образно внушение Сарандовица остава неизменна, недокосната от десетилетията, от превратностите на живота. Наистина нейните три преображения придобиват делнични очертания, свързват се с битови подробности, със социално-психологически и индивидуални отлики. Сарандовица — първата — началото на традицията, на мълчаливо следвания матриархат в хана, е жена лична, хубава и сладкодумна; нейната приемница е пресметлива, енергична, практична, а последната се помни с бляска на очите, с плавната походка и очарованието на разцъфващата младост. Но образът постига своеобразна монолитност, осигурява си властно присъствие не чрез реалистичното битуване (жизнено уплътняване и психологическа детайлизация), а чрез идейно-смисловото обобщение и психологическата мащабност, които носи, съдържа в себе си. Подробностите избледняват, изчезват, несъществени, преходни, остават енергично нанесените, плътни и категорични щрихи на един портрет. Остава образната конкретизация, „овеществяването“ на устойчиви ценностни представи, остава синтезираното в многосмислов образ, пресъздадено като общочовешко, нравствено значимо, познатото на автора етнопсихологическо, регионално обусловено човешко съдържание.

Обобщението е изведено докрай: Сарандовица се запомня като една усмивка — непринудена, естествена, добра, с която посрещат и изпращат от хана. Сарандовица се идентифицира с „добра дума“ и „обикнат глас“, който носи „сладостта на почивката“, и най-сетне — Сарандовица — това са две ръце, умеещи с еднаква сръчност да шетат край тезгяха и да свързват и развързват около себе си възлите на трайни привързаности, на усложнени човешки съдби. Сред галерията от женски образи в творчеството на Йордан Йовков (имащи своите равностойни аналози само в ненадминатата портретна живопис на Владимир Димитров — Майстора и сред „селските мадони“ на Васил Стоилов, създадени в близки години и според повелите на една и съща естетика — тази на движението „Родно изкуство“), които варират между полюсите на изящната, спиритуализирана женственост и властното сексуално обаяние, Сарандовица е постигнала свое категорично място, свое неподражаемо присъствие.

Сарандовица е внушителен образ-обобщение на народните представи (съзнателно усвоени от автора) за жизнеспособност, за душевна жилавост и пъргавина, за традиционна женска виталност. Нейната наследствена хубост е хубостта на здравите, на силните; тя е предизвикателната хубост на жизнеустойчивите, приспособимите, на онези, които не се огъват под напора на ветровете по кръстопътищата на живота. (Затова и толкова трагично непоправима, жестока, внушаваща трагизма на националните исторически крушения е нейната смърт, дошла с изпепеляването на хана.) Сарандовица е нужно на всекиго, ненатрапващо се, най-често мълчаливо осезавано присъствие; тя е вълнуваща, цъфтяща женственост и човешко излъчване, в магнитното поле на които се движат — временно запленени или в дълголетна хипноза — посетители и гости, постоянни „обитатели“ и случайни спътници на хана. Сарандовица е липсващата топлина, уют, задушевност, празничност в техния живот.

Сарандовица не е и не може да бъде постигнатото щастие, осъществената в живота пълнота, сигурност, хармония; тя е копнежът по човешко щастие, тя е упоритостта, настойчивостта на човешкия порив по хармония. Тя е волята за човешко осъществяване. И всички в хана знаят, без да го изтъкват, че докато има самота, лутане и суета, умора и неудовлетвореност от бързането по пътищата на живота, ще има нужда от една Сарандовица, от една незалязваща усмивка.

*

А какво е ханът на Сарандовица в Антимово? Светофар-ориентир в морето от човешки съдби? Вълнолом на човешки страсти? Пристан за самотници? Както вече бе посочено, съдържателността на този образ е далеч по-сложна, многостепенна, неразчленима. Антимовският хан е символ със значителна смислова плътност и, което е по-важно — с постоянно нарастваща — заедно със сюжетно-фабулното прогресиране — семантична обемност, изразителност.

Откъде идва този символ в творчеството на Йордан Йовков, случаен ли е той или има своя история? Ако се вгледаме в ранната проза на писателя, ще забележим неговата симптоматична поява. Още тук ханът, застанал на кръстопътно място, се налага с очертания, предричащи трайното му присъствие в художествения свят на Йовков, и онези символни значения, които,

обогатени, ще бъдат вложени в образа на Антимовския хан. Представите за пътища, пътувания, движение, за съсредоточаване на посоки, за отправни кръстопътища са залегнали дълбоко в емоционалната артистична памет на художника; те са биографично и психологически обусловени. По време на войните Йовков е бил поразен от придвижването на големи човешки маси, от пулсирането на военното всекидневие по „белите артерии", по пътищата, извеждащи към големите демографски средища — към градовете. За личност, склонна към заседнал живот, влюбена в тишината и съзерцанието, в душевния покой, който ражда откровенията, това могъщо движение е представлявало незабравима, разтърсваща гледка.

Но с решаващо значение за емоционалната впечатлителност на писателя, за оформянето на пространствените му представи и нравствено извисения поглед към света е навлизането на добруджанския пейзаж в духовния му кръгозор. Заедно с представите за „високо небе и тишина", за „простор, който зове, ласкае и облекчава" („Могилите"),[4] Добруджа живее в съзнанието му с онези пътища, източени и прави, изчезващи в далечината на невидимия хоризонт: „В Добруджа посоката на пътищата не се определя от естествената проходимост на местността в една или няколко само посоки. На всяка крачка тук се пресичат и се разделят безбройни пътища, които бог знае къде водят"[5] („Кръстопът"). Пътища, които носят усещането за безгранично пространство, за спокойствие и волност, които големият човеколюбец ще съгледа отразени в душевната щедрост на героите си. И още в ранната, военна проза Йовков ще насочи вниманието си към онези кръстопътни места („Кръстопът"), в съществуването на които ще открие особен, очовечен смисъл: тук човекът-пътник (в случая — войниците от различни националности — все едно, те за Йовков са все пътуващи хора, измъчени от войната човеци) постига ориентация, намира посока, докосва се до една надежда. Тук, на кръстопътя, „някаква невидима ръка грижливо сочи пътя и сякаш някой с трогателно участие прошепва: „Уморени сте, измокрени и гладни. Чакате да научите нещо, което не знаете и ви измъчва. Ей по тоя път! Още малко. Близо е — и там всичко ще се уреди."[6] Дали не същата жажда за отмора, за съучастие отвежда пътниците към отворените врати и светещите прозорци на Антимовския хан?

В кръстопътя Йовков ще види мълчалив свидетел на стопанския и, което е по-важно, на историческия живот на Добруджа. Кръстопътят е ням съвременник на миналото: „Кубадин ще рече — възел на седем пътища. Тук е бил, пък и сега е, голям кръстопът: идат и се пресичат пътищата Добрич — Меджидие, Добрич — Кюстенджа, Силистра — Кюстенджа и още много други. Тоя кръстопът познава много зрелища от миналото. Някога оттук са минавали мирните търговски кервани, минавали са и са се връщали войски не през една война"[7] („В Кубадин"). Към тези представи ще се прибавят наблюденията върху все още незатихналите по времето на Йовковата младост миграционни процеси в Добруджа (осъществени в няколко посоки, особено активни до средата на миналия век) и свързаните с тях етнопсихологически промени, към които писателят — сам произлязъл от преселническо семейство, съхранил в душата си сладостния спомен за две „родни места" — ще проявява изклю-

[4] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 487.
[5] Пак там, с. 497.
[6] Пак там.
[7] Пак там, с. 493—494.

чителна отзивчивост. Но не етнографската пъстрота, не ярката зрелищност на преселенията се врязват в съзнанието на бъдещия писател. Те могат да бъдат само отправни мигове, опорни точки на художественото му мислене, те стимулират зоркото му внимание към човешките проблеми на всяко пътуване, към отношението човек — пътища, човек — кръстопътни срещи. Движението, разнопосочията в заобикалящия го материално-веществен свят са били винаги за Йовков преди всичко основание за изострената му чувствителност към душевните движения, към психологическия жест и мимика на героите.

И ето че още в ранната му проза се появява образът на един хан, който ние не можем да отминем, защото от него до Антимовския хан отвеждат преки пътеки. Това е ханът в Баладжа. Ако влезем в него, ще почувствуваме нещо от антимовската атмосфера. Ако се вгледаме в библейската осанка на неговия притежател, ще доловим нещо от вродения артистизъм, от радостта да се живее чрез радостите на другите, тъй характерни за майстора-създател на пеещи каруци Сали Яшар. „Пътниците неминуемо трябваше да се отбият" през хана на Баладжа, тъй както керваните от коли „нямаше през де другаде да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица". И какво ги привлича тук? „Ханът в Баладжа привличаше с хладната сянка на старите си акации. Тук можеше добре да се похапне и да се отдъхне от жегата. Но забележителен беше и съдържателят на хана. И той също като клиентите си — файтонджиите — туряше някакво лично удоволствие над материалните интереси. Той имаше голям чифлик в Баладжа, цели стада добитък и овце и тоя хан надали можеше да прибави нещо към богатството му. Сякаш той беше го построил само да може да се любува на пъстрото и шумно движение по шосето."[8]

Не е ли ханът в Баладжа своеобразен първообраз на Антимовския хан? Не бихме ли могли да забележим, че в този „неизменен" старец, в този „забележителен" съдържател на хана, който „някак интимно и своеобразно" се забавлява, радва на „движението по пътя",[9] антимовската ханджийка ще открие свой незнаен родственик? В жилите им тече една и съща, здрава кръв. И двамата са от жилавия корен, от соя на онези, които умеят да живеят, защото поглъщат с жадни очи пъстроцветието на живота, увличат се в неговото движение, променливост и знаят да поставят „някакво лично удоволствие" над „материалните си интереси". Удоволствието да се живее с достолепна съпричастност животът на другите, да се живее с достойнство сред другите и самото съществуване да се превърне в малък „себап" в името на другите. И двамата са чеда на Добруджа, и у двамата диша „могъщата хубост на земята"[10] в този край.

Преди години нарекоха Антимовския хан „езическия храм на Сарандовица" (Иван Мешеков). Без да се опитваме да изрисуваме ореоли на светост и благонравие около „опалените от слънцето и вятъра лица" на неговите посетители, без да разкрасяваме излишно „хубавата и в напредналата си възраст" Сарандовица, нека влезем в този „храм". „Езическият храм на Сарандовица" ще се окаже в по-голяма степен йовковски „храм" на особен тип човешко общуване. Защото в този храм езическите радости от живота са по йовковски есте-

[8] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 480.
[9] Пак там, с. 481.
[10] Пак там, с. 484.

тизирани, одухотворени, етично пречистени, извисени до радости на духа и сърцето. Езическите волности, напиращата виталност тук са усмирени от малки духовни ламтежи — според духовния ръст, според вътрешната мяра на героите. И ако се позовем на спреведливото твърдение, че „кръчмата и манастирът“ са „полюсните средища на българския бит и духовност“, че те „изразяват крайните предели на българския . . . живот“,[11] ще кажем, че в света на Йовков тези „средища“ не могат да съществуват полюсно отдалечени; че Антимовският „храм“ обединява, сближава, обвързва (без да градира ценностно, защото на Йовков е чужда каквато и да е менторска поза), а в тяхното реално разнообразие, съотносимост „крайните предели на българския живот“, пък и на българската душевност (в още по-голяма степен).

Затова и антимовските посетители не са фанатизирани поклонници в храма на Бакхус и Дионисий, нито безмълвни манастирски служители. Антимовските посетители не са и не могат да бъдат аскети, щом са обикнали хана и упойващото вино на ханджийката. Те не са отшелници и праведници, защото стъпват направо върху грешната човешка земя. Но те не познават и низостта, не стигат дъното на грехопадението. На тези обвеяни от вятъра, обгорени от слънцето добруджанци им е природно чужда метафизическата самота, но те обичат съзерцанието, знаят сладостта на спомена. Те не се отдават на духовна резигнация; самоотричането от радостите на плътта им е непознато, но не по-малко непознати са им епикурейските наслади, хедонистичното ликуване и езическата предизвикателност на инстинктите.

„Езическият храм на Сарандовица“ — Антимовският хан, е в същност един традиционен, български и — никак не е без значение да се подчертае — един йовковски храм на Бакхус и Дионисий, в който здравият простонароден хедонизъм, природната, езическа радост от живота, празниците на първичната виталност се изживяват в отрезвяващия климат на традиционното народно целомъдрие. Тук — все според традиционните изисквания на това целомъдрие — женското сексуално обаяние се потапя в атмосфера на носталгична съзерцателност, сантименталност. Съхранена е дистанцията на одухотворяващата, отдалечаваща непостижимост. В мълчаливо следваните повели на народната непокварeност прозират не фалш и притворство, а логиката и нравствеността на едно традиционно — едновременно природоцелесъобразно и склонно към индивидуална строгост, суровост житейско поведение. Затова и еротизмът, скрит дълбоко в същината на взаимоотношенията в хана, е само загатнат; той е фолклорно свенлив, неназован, той е по йовковски облагороден, етицизиран. Тук, в хана на Сарандовица, идват не толкова да съзерцават яката ѝ, трептяща от здраве и жизненост снага, колкото да се погреят на топлината — пряка или отразена, — дошла от незагасващата ѝ усмивка. И не е случайно, че тъкмо усмивката става своеобразен синоним на нейното присъствие. Усмивката се запомня като сигнален образ, образ-символ и условен знак на антимовската ведрост, на човешкото излъчване на хана.

И още нещо: не трябва да се забравя, че „езическият храм на Сарандовица“ е добруджански храм. А това ще рече — храм, пристан и убежище на хора, обременени с наследството на десетилетна носталгия, с етнопсихологически предразположения към сантименталност и тиха мечтателност, зад която се задържат поривите на горещ и буен темперамент. А скиталчествата на предишни поколения са ги обрекли на интимна принадлежност към миналото,

[11] Св. Игов. Между кръчмата и манастира. „Вечери в Антимовския хан“ и „Под манастирската лоза“. — Лит. фронт, бр. 47, 20 ноем. 1980.

влели са в кръвта им източна, балканска склонност към мистицизъм. Но нека чуем автора: „. . .по едно странно съвпадение и на самите хора, които населяват тия места, животът е дал много нещо от старинния епос. Защото те са потомци на ония българи от Сливенско и Старозагорско, които някога в голямата горест на разочарованието си напуснаха огнищата си, тръгнаха след Дибича и готови да идат и накрай света, стигнаха до полетата на Крим и Бесарабия. Но скоро, измъчени от болезнена носталгия, те се повърнаха назад и се заселиха в Добруджа. Рядко се среща в историята подобна одисея. Възвишено и трогателно пилигримство, родено не от мъртва някаква догма, а от живата любов към родината. Селянинът и тук си е практичен и хладен, но това *минало* е вложило у него зародиша на *мечтателност* и *мистицизъм*. Тези хора *помнят миналото*, страданията и радостите му, *живеят* с *него*“[12] (к. м. — М. Ш.).

Ако това са черти, регионално-исторически обусловени, в портрета на антимовските посетители, в него ще открием и други, които настоящето полага с настойчива категоричност. Съкровено свързани с миналото, те са хора на кръстопът; застанали на прелома на две епохи, те са принудени да късат нишките на някогашното у себе си, да дирят нови привързаности. Принадлежат на две различни социални реалности, затова олицетворяват два типа човешко съществуване, два типа самосъзнание на личността. Изтръгната от лоното на старата патриархална общност, личността поема свой път, търси свои компенсации за изчезващата задушевност и интимна приобщеност към старото патриархално семейство, към отколешната родова идиличност. Известно е, че тъкмо в годините на онези войни, първата от които народите на Балканите изстрадаха като своя, Балканска, и другата — наречена Първа световна война (заради колосалните ѝ за цялото човечество последици), старото българско патриархално семейство изживява упадък; засилват се центробежните сили в него, оголват се противоречията, зейват пукнатините на растящото отчуждение. Загледан в себе си, индивидът се усеща сам. Осиротял, той ще подири нови общения, нови социални общности (от друг разред) — извън сферите на патриархалната власт, далеч от родовата привързаност и опека, сговор и подчинение.

Вгледаме ли се внимателно в посетителите на хана, ще забележим, че тук всички са по своему самотни, отлъчени от патриархалната задружност, разколебани в предишни стойности, търсещи, неудовлетворени. Бегълци от старата патриархална общност, превъзмогващи у себе си стария тип принадлежност, те са в дирене на нови опорни точки за личностната си самозащита, за индивидуалното си човешко самочувствие.

Временно ще открият свои упования, свое място в Антимовския хан. Защото Антимовският хан е малък свят на своеобразно интимизирано, „усвоено“, очовечено и в известен смисъл социализирано пространство. Свят на мълчаливо регламентирана търпимост към другия, според негласно приетите закони на която всеки живее и се проявява такъв, какъвто е, без притворство и поза, без усилие да се харесва. Търпимост към различни типове човешко поведение, към различни вкусове, предпочитания, странности, съдби. Толерантност от нов вид — по-съвременна и хуманна, свързана със социално-психологическите нововъведения на двадесети век, зачитаща индивида като такъв, индивидуал-

[12] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 489.

ността в нейната капризна отличителност, неповторимост. Ето защо и Йовков ще потърси сред гъмжилото на това кръстопътно социално средище — сред своеобразно постигнатото, мимолетно, крехко и уязвимо общение — откроявящото се индивидуално присъствие на героите, реализацията на отделната човешка личност (доколкото може да се говори за „реализация" в атмосферата на отморяващите вечери в хана).

При такъв художествен замисъл естествено е писателят да вижда в Антимовския хан не хранилище на старинен материален реквизит, не място на колоритен етнографски интериор (макар че неведнъж в произведенията си е доказвал, че притежава рядък усет към красотата на материално-вещественния свят на миналото и дори към символно-живописните стойности на багрите в него), а преди всичко — сцена на човешки взаимоотношения, фокус на човешки съдби. Ханът го интересува не като консервация на локално-затворена старина, а като *отворено епическо* и в не по-малка степен — *символно пространство,* открито за динамиката на живота, за неговото неспирно обновление. Ханът в художествения мир на Йовков добива смисъл тъкмо със своята обърнатост, насоченост, разтвореност към щедрата променливост на света, като възел на движения, съсредоточие на посоки. Към хана — кръстопът на живота — са отправени, тук се събират, пресичат, кръстосват, оттук излизат посоките на много човешки пътища, на човешки стремежи, лутания, терзания, мечти. Ханът е едновременно цел и отправна точка на човешки странствувания; той е ориентир и примамлива светлина на завръщания. От хана-кръстопът се вижда нашироко, но към света на героите — най-значителния за Йовков свят — се откриват две посоки: към миналото — началото на жизнения път и стимулите на пътуването, към изстрадания жизнен и психологически опит, към прокараната просека и оставената диря; и към бъдещето — към избраната по неизбежност или по повеля на сърцето своя, лична пътека. Затова едва ли ще бъде пресилено, ако кажем, че над този хан, на този йовковски кръстопът би могъл да бъде поставен древният надпис: „Quo vadis?" Отговорът, наложителен и нужен за герои и читатели, ще бъде с днешна дата, но с универсализиран смисъл: „Идвам от миналото, принадлежа на настоящето, отивам в бъдещето."

В света на „Вечерите" миналото, настоящето и бъдещето (като следа, спомен, преосмислени ценности) са в постоянна среща: непрекъснато се съотнасят, взаимоотекват, отсеняват, за да внушат в многообразното си единство мъдрата и целесъобразна регенерация на живота, необратимия му ход. Животът като неумолима последовност, смяна на поколения, животът като изкачване нагоре — към някакъв собствен връх, към една хубост, към една цел, към една извисяваща илюзия и. . .животът като слизане, като отказ от някогашното у себе си, като самоотричане, себепредателство. („Светът е като стълба: едни се качват, други слизат. — Не стълба, а колело" — ще кажат с библейска яснота двама от посетителите на хана.) Животът като изгреви и залези — в един човешки ден, в краткия отрязък от време, наречен индивидуално човешко съществуване. Изгреви и залези в появата на едно чувство, една привързаност, една страст. Животът като разминавания, срещи и раздели, като продължаващо съзерцание и мимолетни дела.

Така Антимовският хан — това многозначещо и отворено символно пространство — се откроява в едно от най-внушителните си значения като *синоним на човешкия живот.*

*

Но в своето художествено битие ханът край Антимово остава неизменно противоречив, амбивалентен; той е в непрекъснато колебание между полюсите на символната многозначност и житейски реалното, „приземено", конкретизирано функциониране.

Съсредоточие на общото, неумолимо протичащо време и на различно изживяното субективно време на героите, открит за човешки посоки, застанал на кръстопът, ханът на Антимово се помни с каменната си устойчивост, непоклатимост, здравина. Тук всички пътуват, пристигат, отминават; ханът остава извисен, неподвижен, сигурен — като място на временен покой във всеобщото движение, като временна устойчивост сред печалната неустойчивост, бързопреходност на човешкия живот. При цялата си отвореност към света ханът е самобитно обособен свят. Той е малка цивилизация със свои закони, със свой мълчаливо следван ред, с вътрешна ценностна йерархия. И най-важното — с високо ценени собствени традиции, нрави, обичаи. В този условно обособен свят — в своеобразно редуциран план — писателят проецира реалните проблеми на човешкото битие (или поне насочва вниманието към техните нравствени, индивидуалнопсихологически измерения), включва реално съществуващия в живота, даващ смисъл на живота драматизъм, конфликтност на човешките съдби. В относителната статика, в привидно постигнатата хармония в хана съзряват тихи човешки драми (историята на дядо Моско); тук правят опити за убийство и се самоубиват (учителят от Сърнино, Баташки), тук страдат от безсилие в безизходността на инертното, сиво съществуване, в невъзможността да се изтръгнат от обятията на навичното, познатото (частният учител Палазов). Ханът не е самотен, безметежен остров на утопично спокойствие; в хана пулсира реалното човешко всекидневие, но тук то се излива в характерни, самобитни форми.

Възел на разнопосочия, свидетел на промени, синоним на преходния човешки живот, ханът на Сарандовица знае да зачита и традицията, утвърждава чрез самото си съществуване приемствеността, унаследимостта и повторението. Място на кръстопътно движение, той се съхранява, защото в него действуват и центростремителните тенденции в живота, преобладава стремежът към повторното пристигане — завръщане. В съзнанието на своите посетители той съществува главно чрез магнетизма на подновеното, повторено съизживяване на някога изживените красиви мигове. Споменът тук е на особена почит. Споменното начало, което все повече се утвърждава с навлизане в сърцевината, с достигането до живеца на човешките отношения в хана, постепенно се налага като доминиращо, смислово най-продуктивно, извеждащо към финалните обобщения начало. В света на хана хубостта на Сарандовица затова е хубост — обикната, скъпена от всички, защото е позната, унаследена и носи усещането за непреходна сигурност, за стабилитет. Тук бащата повтаря сина, синът повтаря бащата, попаднат ли в плен на тази хубост („Баща и син").

Калмука — най-ревностният пазител на този свят, е избрал за своя участ повторението, повторението-вярност към самия себе си, към климата на вечерите в хана, към спомена за една жена. В тази вярност има навичност, има инертност, но в нея се долавя и достойнството на човек, упражнил най-човешкото си право на избор, на предпочитание, право на зачитане на себе си чрез зачитане на един „свой" свят. В мълчаливото бдение, скрито зад привидността на унеса, на дълголетната полудрямка, той е открил смисъла на своето

на пръв поглед чудаческо съществуване. Повторението в безвъпросната му преданост, в безсловесната му вярност — примитивна, трогателно-грубовата, ръбовата в спонтанните ѝ прояви, го прави личност със своя логика и патос. За Калмука няма друга съдба, няма дилеми, няма пътища, които излизат от хана, няма примамливи посоки. Неговият път е един, концентричен, пътят на приковаващата вярност — във и около хана. Той носи у себе си една единствена посока — тази към миналото, все още осезавана, жива реалност. За Калмука има цена само оцелялото в пороя на приижданите дни. Настоящето има смисъл като повторение-продължение на някогашното, като отзвучаващо ехо и бавно чезнещо очарование. В настоящето той участвува единствено чрез спомена. Споменът го крепи, задържа в течението на живота. Защото Калмука е спрялото време на хана.

Вътрешно силен с веднаж постигнатото съгласие със самия себе си, с избраната обреченост, отвеждаща към саможертва, човек без колебания и съпротива, в този смисъл — единен, хармоничен, цялостен, — Калмука носи черти от портрета на романтичния тип герои. Той е подчинил съществуването си на една върховна за самия него повеля, осъществява себе си чрез една страст; една обсебваща и нужна илюзия осмисля дните му. Жрец на едно божество, той му служи с цялата всеотдайност, влюбеност и затрогващ фанатизъм, на каквито са способни само романтичните натури.

Повторяемостта се е превърнала във всепризнат закон в „царството“ на Сарандовица, във „върховен разум“, демиург на тази одухотворена малка вселена на трайни привързаности и мимолетни страсти. Тук всичко чуждо, необичайното, дошло „отвън“ с белезите на друг тип човешко съществуване и друг човешки статус, внася смут, безпорядък, душевен хаос. Цирковите артисти, връхлетели изневиделица в този по своему хомогенен (с вътрешната си пъстрота) свят, дошли с примамливостта на изненадата, на неизвестното и чуждото, оставят след себе си пустотата на непостигната взаимност и отломките на едва съхранено човешко достойнство. Оставят горчилката на осъзнатата безизходност у един от най-милите самотници-мечтатели на Йовков— у учителя Палазов („Частният учител“). Неговият измъчен, трагично неосъществим порив към духовен полет е разбит в прозата на банални жизнени обстоятелства, в баналната за човешките отношения неадекватност.

Но Йовков щади своите самотници с изисканата, прощаваща деликатност на неповторен в българската литература човеколюбец. Той постига тяхната духовна реабилитация дори в обстоятелствата на външновидимото им житейско крушение. Поражението на героя е явно, житейският крах — неизбежен, кръгът на реалните възможности на самотния „малък човек“ — неумолимо затворен. Краят на пътя му го отвежда при началото. Сломен, той се завръща там, откъдето се е втурнал, за да настигне сладостната надежда, да догони необходимата самоизмама. Ала за Йовков е по своему красив поривът към духовна окриленост, удивлява го „опитът за летене“. За мъдрия човеколюбец е от значение спонтанното извисяване на героя — макар и за кратки мигове, за скъпоценни мигове — до собствения му духовен връх.

Защо Палазов се завръща в хана? Защо дядо Моско не може да отпътува от хана? Защо след двадесет години отсъствие Витан Чауш, чието бързо протичащо време, наситено със събития и преживелици, го е отнесло надалече, се чувствува добре при повторното си идване в хана? Защо Матаке от Преселци се отдава с такава ненаситност и сам създава празничната атмосфера в хана? Наистина и той като другите не може да откъсне очи от „ханджийката“—

„хубава, силна жена, с черни очи, с извити вежди“ (как близко стои Йовков до портретноживописните традиции на фолклорната ни естетика!), но той не може да извърне и духовния си поглед от нещо друго — по-могъщо, даващо смисъл на човешкия живот.

В хана на Антимово пристигат, тук се заседяват, тук многократно се завръщат, тук някои остават, за да търсят удовлетворение на човешката си жажда за принадлежност, на глада за съпричастие и обвързаност с една общност. Покрай всичко друго този хан е място за изява, за утвърждаване на социалната природа на човешкото „аз“. В откроването на това човешко „аз“ Йовков подчертава ролята на човешкото общуване, приобщава ни към емоционалната природа, към вътрешния, духовен заряд на това общуване. Човешкото „аз“ тук се реализира в жаждата за духовно единение с другите, в необходимостта да бъдат съизживени общи радости, мигове на духовно разкрепостяване; да възкръснат спомени, да се възродят отколешни приятелства, да се повтори сладостното съзерцание на една и съща, обикната от всички хубост.

Жаждата за социалност, гладът за общение, усещането за принадлежност към една общност тук обогатяват личността; необходимостта от повторения, от интимна съпричастност и сродяване, достигащо до фамилиарност, не обезценява, не обезцветява, не унифицира отношенията. Тук е зачетена суверенността на човешката личност, която писателят — сам суверенна, духовно независима личност — поставя над всичко. За Йовков е важна перцептивната страна на социалното общение — взаимното възприемане и взаимоосмислянето на участниците в него; интересуват го междуличностните отношения и включването на човека като индивид в общението. В Антимовския свят всеки присъствува, верен на себе си — героите не си влияят, не си подражават, не си взаимодействуват, те дори не се развиват; те просто се разкриват в сюжетното развитие с човешката си отличителност и причудливост. Те излизат на сцената на живота, слизат от сцената на живота, за да внушат с мимолетното си появяване, че са индивидуалности — ярки, неповтарящи се, но. . . ,но повтарят чрез съществуването си познати, универсални човешки състояния. Съзнанието за принадлежност към общността тук се изживява пълноценно само когато е съхранено при тази принадлежност и в човешкото общуване чувството за собствено достойнство. Не е достатъчна личната пристрастеност, не стига силата на привързаността, дълбочината на изживяването, магията на спомена, за да изпитваш нуждата от това общение; тук трябва да си личност забелязана, зачетена, необезценена. Пренебрегнатото човешко достойнство, нараненото честолюбие водят до трагично отчуждение, превръщат те в чужденец сред своите (дядо Моско от „Една торба барут“).

Към Антимовския хан се стремят, защото откриват в него свят с ясна ценностна ориентация, с познати ценностни изисквания и по традиция следвани етични максими. А това също създава усещане за социална принадлежност, за социална адаптация и приобщеност, поражда чувство за яснота, безпроблемност и душевно равновесие. Според високите нравствени представи на Йовков за народа ни (следващи класическия образец на изисквания към човека) тук се приема за най-голямо достойнство хубостта — душевна и физическа, възведена до нравствена и естетическа категория. Хубостта, която свързва и обединява, хубостта на повторението, на съприкосновението до отдавна познатото („Среща“), добрата хубост на съчувствието („Частният учител“), здравата хубост на жизнелюбието, на вкуса към живота (Сарандовица). Тук — особено трябва да се подчертае — високо ценят жестовете на духовна щедрост, проя

вите на душевен размах, които носят усещане за пълнота на изживяването; ценят умението да се създава празничност, да се живее с достойнство и самосъзнание, ценят екзистенциалните радости, получени от петте човешки сетива. (Наблюдавайки изразителния диалог на усмивки между Сарандовица и Матаке, усвоил ценностните представи на своите герои, писателят ще каже: „Такава усмивка имаше на всяко лице. Всички гледаха Матаке: не че беше ги черпил — все имаше пари да плати, каквото беше пил, — а човекът им харесваше. Човекът беше с широко сърце, туй беше главното!" — „Баща и син".)

Но Йордан Йовков не е пожелал да изолира от могъщото течение на живота този свят на съзерцание, на малки човешки празници и здрав, народен хедонизъм. Животът нахлува в него — многолик, шумен, шеметен, стихийно-рушителен — с междуселските крамоли, свади, сплетни, с цирковата си атракционност и най-сетне — с неумолимостта на парадоксите в националната ни историческа съдба. Йовков не е пожелал да го опази от времето — реално-историческо и човешко, — той не се стреми към неговата идилична (затова и антиисторическа) консервация. Антимовският хан ще си отиде по логиката на живота — няма нищо вечно — знае мъдрецът-писател, както го знаят и героите му; но той е пожелал да ни припомни за ония материални и духовни богатства, които си отиват, пометени от алогичността, недомислията и абсурдите в националната ни история. Хуманистът Йовков е в съюз с патриота, мислителят — с човека, болезнено изживял националните ни рани, изпитанията на три войни. Ханът от място на цъфтящ живот, на радост от живота, на движение се превръща в място на гибел, пустота, забвение. Историята с абсурдите на войните „засича", спира неговото време. Секва целесъобразното повторение-обновление на живота. Няма изгреви и залези. Няма вечери и хубост, няма съзерцание. Защото Антимовският хан се е оказал на важен исторически кръстопът в националната ни одисея. И ние се питаме — дали в многозначната си символна внушителност Антимовският хан не е обхванал в себе си значенията на своеобразен символ на нашата национална — географска, историко-политическа, етнопсихологическа и духовна — кръстопътна разположеност? Не съдържа ли той в редуцирана, художественоусловна форма някои от историческите предимства и недостатъци на тази разположеност, на нейните народопсихологически и културно-исторически последици?

Но Йовков отделя повече внимание на общочовешките аспекти на широката проблематика, вместена в малкия свят на Антимовския хан. В трагичния епилог на цикъла, в „Шепа пепел" — този непретенциозен наглед разказ-есе за преходността на човешкия живот с прозрачна условност на сюжетно-фабулната конструкция и сгъстена афористичност на обобщенията — писателят ни изправя пред развалините на хана: пред зиналата празнота на унищожената човешка близост, пред изпепелената общност. Изправя ни пред края, наречен небитие, безвремие. „Камъни и пепел. Туй е то всичкото, щото остана от Антимовския хан" — размисълът-внушение за ефимерността на човешкия живот е недвусмислен, алюзията — откровена, осъществена с философски реализъм, с трезво проникване в суровата логика на битието, включваща в себе си смъртта като необходим компонент на възстановяването—обновяване на живота и света.

И все пак — какво остава заедно с „камъните" и „шепата пепел"? Остава тъжната привлекателност, властната привлекателност на спомена, остават браздите на миналото в човешките души, остава присъствието на предходниците в нас, дирята на сътвореното и изживяното като човешка реализа-

ЧИТАЛНЯ

ция. Остава убедеността в съществуването на истини и на идеи, на духовни ценности и човешки ламтежи, на нравствена красота, които не са вечни, необезценяеми, но са дълголетни, унаследявани, обвързващи поколенията едно с друго, времената — едно в друго. И тези прозрения за преходното и трайното, за мимолетното и съхранимото в живота звучат като откровения-послания на писателя — сърцевед, художник и мислител. Те съдържат едни от най-значимите философско-моралистични акценти, които неговото поразяващо с вътрешната си монолитност художествено дело познава. Заедно с това те съхраняват елементи на лична равносметка и преоценка на стойностите в живота, осъществена в зенита на един труден творчески път.

Остава още и природата — дълголетната, неунищожимата, — остава добруджанският пейзаж, претворил в себе си вътрешното равновесие, хармония и духовна широта на Антимовския свят: „Всичко си беше същото: леките приливи на хълмовете, полето; ивиците на нивите с жълти стърнища, пътищата, легнали между тях като змии; после този простор, тая безконечна черта на хоризонта, развърната колкото се може по-широко, за да побере цялото небе над себе си.“ Мащабите на човешкия дух са прераснали в мащаби на пейзажа. Класически моделиран, уравновесен в спокойната си композиция, пейзажът съдържа Йовковите пространствени представи (разгърнати най-често успоредно — проследяващи едновременно пространствената хоризонтала и вертикала), според които земя и небе се стремят към единство, сливане, за да внушат в могъщата си обхватност величавата красота на всемира. Етична възвишеност на погледа към света, безсмъртен човешки копнеж по висш, хармоничен порядък се долавят в тежненията към монументална експресивност в този характерен йовковски пейзаж. Все същият порив към непреходност, към дълголетие се съзира в монументалното третиране на образите на Калмука и на последната Сарандовица — тези два стожера на антимовската общност, прекършени, поломени, приобщени към земята, доловени в извънвременна статичност, в хладната скованост на безвремието: „. . . на земята лежи Калмука, до него Василка. Той с лицето си нагоре, тя с лицето си към земята.“ Уедрени, сякаш обвеяни от полъха на безсмъртието, монументализирани в застиналата неподвижност на мигновенията, сливащи индивидуалното човешко време с вечността, тези образи извеждат Антимовския свят в света на митологично-легендарното в националната ни художествена култура.

*

Земно-неземен, делнично обикновен и философски мащабен, съществувал някога в Добруджа, а сега в литературната ни класика, Антимовският хан е изпълнил сложната си художествена задача. В многостепенната си реализация той се е утвърдил като постоянно нарастващо символно пространство, споено от вътрешната градация на многообразните смислови значения. Антимовският хан е просъществувал като типично добруджански хан, като хан — кръстопът на човешки съдби, кръстопът на живота, сам образ на живота в неговата променливост, бързопреходност, на кръстопътната ни национална историческа участ. Показал е по недвусмислен начин как „тук времето като че ли се влива в пространството и тече по него, образувайки

пътя. . ."[13]. В своето художествено битие той е съсредоточил в себе си движението и покоя, изблиците на виталността и тихото съзерцание, пътуването и застоя, традицията и обновлението, спомена и мечтата, жаждата за принадлежност към една общност и волята на индивидуална свобода. . . Но Антимовският хан се е наложил не като символ на тези състояния и прояви в тяхната гранична, крайна противопоставеност, а, тъкмо обратно — като символ на постоянното им съжителство, преливания и нюанси в реалния човешки живот, на вътрешната противоречивост и колебания на човешката природа, изразяваща се чрез тях. В сложната си многозначност Антимовският хан е осъществил онова движение на художествената, философски обагрена мисъл (отразено в рамките на отделното изречение, за което стана дума в началото), движение от единичното, конкретното, уникалното, обособено-затвореното — навън, към света на множествеността и повторенията в човешките съдби, отношения, връзки и, обратно — от простора на универсалното — по добруджанските пътища — към интимизираното, очовечено човешко пространство. В реално-нереалното си съществуване той е постигнал онова постоянно привличане — оттласкване на полюсите на живота — младост и старост, прераждане — унаследяване и смърт; постигнал е непрекъснатото съпоставяне — противопоставяне на малкото гнездо на човешка солидарност на големия свят на историческите драми; на традиционно-националната и общочовешката проблематика; на мимолетно-епизодичното и изначално-същностното, универсалното в човешкото битие. . . , които определят богатата съдържателност и духовното дълголетие на големите произведения на изкуството.

Покрай всичко това „Вечери в Антимовския хан" реализира още едно, съществено за съвременното литературознание симптоматично „единство". Оригинално и талантливо художествено дело, създадено от духовно независима, изключителна в своята цялостност и самостоятелност творческа личност, „Вечери в Антимовския хан" доказа чрез себе си и аналогичните в чуждите литератури явления (в руската — „Вечери в чифлика край Диканка" на Гогол, и в румънската — „Анкуциният хан" на Михаил Садовяну) наличието на типологични сходства и идейно-тематична, образна, изобразително-изразна синонимика в литературния процес на родствени народи. И дори само това особено показателно единство с множество съвременни аспекти е достатъчно основание за подновен, актуализиран интерес към Антимовския свят, национално обособен и отворен, устремен към „безконечната черта на хоризонта", към големите духовни достояния на човечеството.

---

[13] М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 392. Тук Бахтин разкрива художествената природа на „пътя" като един от големите, устойчиви хронотопи; посочва богатата му и многопланова метафоризация — „жизнен път, „да тръгне по нов път", „исторически път" и пр.

Пирин Бояджиев

„АНКУЦИНИЯТ ХАН“ И „ВЕЧЕРИ В АНТИМОВСКИЯ ХАН“

Двамата връстници, румънският писател Михаил Садовяну (5 ноември 1880—9 октомври 1961) и българският писател Йордан Йовков, замислят почти едновременно тези свои шедьоври и почти едновременно публикуват първите разкази от бъдещите сборници. „Кобилата на княза“ излиза в седмичника „Adevĕrul literar si artistic“, бр. 53 от 27 ноември 1921 г., а „Дрямката на Калмука“ — в бр. 1 за януари 1922 г. на сп. „Златорог“. През лятото на 1928 г. излиза книгата „Вечери в Антимовския хан“, а през есента — „Анкуциният хан“. През 1932 г. Вангеле Хрисику, тогава аташе по печата в румънската легация в София, превежда на румънски Йовковата книга, като разказите излизат най-напред в сп. „Boabe de grîu“, а после в отделен том в колекция „Boabe de grîu“ с илюстрации от Г. Теодореску-Сион. Редакторът на списанието, писателят Еманоил Букуца, прави връзка между двете книги: „. . .„Вечери в Антимовския хан“. . .е един вид „Анкуциният хан“.“

Това е очевидно за всеки читател. И всеки, който не знае точната датировка на отпечатването на първите разкази, би потърсил въздействието на румънския писател. Та Йовков е вече от година в румънската столица, когато пише „Дрямката на Калмука“, а служебните му задължения са на преводач от и на румънски в българската легация в Букурещ. Такова въздействие се опита да потърси Л. Баз-Фотиаде в две свои студии.[1] Наистина тя отбелязва, че приликата е „едно обикновено съвпадение между двама писатели с еднаква душевност“, но все пак твърди, че „цикълът на Садовяну е внушил на Йовков идеята, заглавието на целия цикъл и някои черти на героите“.[2] Основателно С. Султанов оборва всичките ѝ съображения и твърдения за Йовкови заимствувания, но все пак приема невярната ѝ констатация, че разказът „Кобилата на княза“ бил излязъл една година преди „Дрямката на Калмука“.[3] А истината е, че когато на 27 ноември 1921 г. бива отпечатан първият разказ на Садовяну от въпросния цикъл, и то даже със заглавие „Разкази в Анкуциния хан“, Йордан Йовков вече бил изпратил в София заглавията

---

[1] L. Baz-Fotiade. Licul lui Iordan Iovcov în relaţiile literare româno-bulgare din secal XX-lea. — Studii de literatură universală. III. Bucureşti, 1861; Jordan Jovkov et Mihail Sadoveanu. — Etudes balkaniques, Sofia, 1970, № 2, p. 57—73.

[2] L. Baz-Fotiade. Jordan Jovkov et Mihail Sadoveanu, p. 65.

[3] С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1968, с. 243—254.

на разказите, с които обещавал да сътрудничи през 1922 г. в сп. „Златорог". Те са отпечатани в поканата за записване абонати, приложена към кн. 10 за 1921 г.: „Вечери в Антимовския хан", „Старият бор", „Полковник Калоянов". Разказът е изпратен до редакцията поне до края на годината, вече с променено заглавие — „Дрямката на Калмука". А този разказ е замислен като завръзка на цикъла разкази за обаянието на Сарандовица, както първият разказ на Садовяну е замислен като прелюдия на цикъла приказки във и за Анкуциния хан. И началото, и краят на „Дрямката на Калмука" подсказват развръзката — последното посещение на писателя при пепелището на някогашния хан, където трите Сарандовици са били десетилетия стопанки, щастливи и спокойни под закрилата на дремещия Калмук.

Изследователят все пак трябва да открие извора на един знаменателен детайл в тези два разказа, и то в някоя народна книга.

Още с първите редове „Анкуциният хан" ни въвежда в един приказен, легендарен свят, и то даже с хронологията на самия разказвач. „. . . в годината, когато по Илинден се изляха страхотни дъждове и разказваха хората, че били видели черна хала над пороищата на Молдова. А някакви небивали птици се виели сред вихрушката, като гребели все към изток; а дядо Леонте потърси в книгата си за зодиите и изтълкувал знаците на император Хераклий, обясни, че тези слаконерни птици са се били залутали от островите накрай света и предвещавали война между царете и берекет по лозите."[4] В разговора между дядо Гено и Сарандовица в началото на разказа „Дрямката на Калмука" става дума за същите знаци: през „големите дъждове по Спасовден. . .овчари разправяха, че уж били видели една нощ да пада от облаците огнен змей. . ., а птичетата. . .[от които] небето почерня [и които] идат от островите, що са накрай света". Те пък предвещавали, „че ще има берекет, ама ще има и война". Това дядо Гено е изтълкувал по книгата на Казамия.

Само че такива знаци и тълкувания няма нито в „Громовник ал луй Ираклие ъмпърат, кареле ау фост нумъръторю де стеле", Букурещ, 1817, нито в „Знаменитаго астронома Казамия месяцослов предвещателний, содържающий всеобщо оумозрение за лято 1850", Цариград, 1849.

Настоящата типологическа съпоставка има за цел да изтъкне различията в композицията, идеята, замисъла, характеристиката на персонажите, в стила на изображение именно там, където повърхностният наблюдател би открил сходства, съответствия, въздействия.

Тези два шедьовра са съпоставими и на етнопсихологическа и регионална основа. Такава задача си е поставил и румънският учен Мирча Муту, който в книгата си „Румънската литература и югоизточноевропейският дух" съобщава, че във втория том на изследването си със заглавие „Югоизточноевропейски литературни перманентности" щял да проследи в отделна глава югоизточноевропейските координати в „Анкуциният хан" и „Вечери в Антимовския хан".[5] Той е доразвил една забележителна мисъл на Джордже Кълинеску, който типологизира три основни манталитета на румънските писатели: на болярина, на селянина и на балканеца. М. Муту разглежда писатели и творби, посочени от Дж. Кълинеску.[6]

---

[4] M. Sadoveanu. Opere alese. IV. Hanu-Ancuței. București, 1953, p. 3.
[5] M. Muthu. Literatură română și spiritul sud-est european. București, 1976, p. 183.
[6] G. Călinescu. Istoria literaturii române dela originipână în prezent. București, 1941, p. 730.

Би могло да се направи тематична съпоставка на тези два сборника с редица творби на знаменити френски, английски, руски (А. Франс, Ч. Дикенс, Н. Гогол) писатели. Но най-подходящо, най-целесъобразно е съпоставянето само на „Анкуциният хан“ и „Вечери в Антимовския хан“, за да се види още по-отчетливо своеобразието и неповторимостта на всеки от тези два шедьовра.

*

На пръв поглед биваме озадачени от един необикновен за творческия процес у Садовяну факт: първият разказ от цикъла, озаглавен първоначално с обобщителното заглавие „Разкази в Анкуциния хан“ — „Кобилата на княза“, излиза в края на 1921 г., последният — „Разказът на Захария кладенчаря“ — в края на 1927 г., а книгата „Анкуциният хан“ излиза през 1928 г. заедно с още три тома съчинения на Садовяну. През този период от шест години излизат петнадесет тома на плодовития писател, от които осем с разкази. От публикуваните там повече от сто разказа според замисъла на писателя нито един не можел да бъде включен в отдавна проектирания цикъл разкази за Анкуциния хан. Подбирал е такива, които биха могли да разкрият приказната атмосфера на хана, с лъх на съхранена вечност и патриархалност. Нещо повече, той е инсценирал, пресъздавал е в действителност тази атмосфера, като е отварял в определени дни широко вратите на чифлика си в Копоу за сиромасите, угощавал ги е пантагрюеловски, разговарял е с тях, наблюдавал ги е.[7]

Садовяну има влечение към временната общност в отдалечените от селищата ханове, където пътникът намира почивка, изобилна и вкусна храна, хубаво старо вино и приятни събеседници. Една от четирите книги, с които той дебютира в 1904 г., е „Кръчмата на дядо Преку“, която според Помпилиу Марча е първи вариант на „Анкуциният хан“.[8] Според дъщерята на писателя, Профира Садовяну, „Приказка с Петришор“, разказана от писателя най-напред на двамата му първородни синове, е пролог на „Анкуциният хан“.[9] Приказният елемент тук са вълшебствата на унгареца Могош, съпруг на ханджийката Аница, за чиито любовни похождения се намеква.

В сборника „Анкуциният хан“ няма и помен от такива похождения на Анкуца, но поезията на творбата идва и от неулозимото обаяние на сегашната, и от спомена за отколешната Анкуца. Физическият й портрет е бегло скициран на десетки места. Тя е с „вити вежди“, „с черни очи“, „със заруменено лице“, слънцето го позлатява, свещта го заруменява, очите й изглеждат по-големи и по-черни, в тях светят две факлички. Говорът й е като гугукане на гълъбица, когато се смее, отронва „цъфнали момини сълзи“. Когато я ласкаят, тя „се смее, като че ли я гъделичкат“, „носи след себе си дъх на босилек“. Когато се каже неприлична дума, свива устни и се заглежда някъде далеч. Пред капитан Некулай Исак проявява кокетство, наглася се, кърши снага, а когато той й хваща ръката, „тя не се посвени, само бавно запремигва като погалена котка“. Когато бедният слепец опипва лицето й, тя му целува дланите.

На два пъти някогашната Анкуца е участвувала в разказаните отколешни събития, за да помогне на влюбените двойки да се отърват от потерята, която

[7] M. Sadoveanu. Opere. VIII. Bucureşti, 1957, p. 588.
[8] P. Marcea. Umanitatea sadoveniană dela A la Z. Bucureşti, 1977, p. 365.
[9] M. Sadoveanu. Opere. T. III. Bucureşti, 1943, p. XVII.

ги преследвала. В разказа „Другата Анкуца“ тя добива „магически ореол“ на покровителка на любовта.[10] Анкуца се намесва на няколко пъти в разговора, за да сподели смътните си спомени за разказаното ѝ от майка ѝ. Винаги сред гостите, тя разнася вино във ведро, донася нови канчета, печени пилета, тепсия с точено, пита, влиза в мазата, поддържа настроението и със своето присъствие, но и с питието и храната, които тя има грижа да не свършват — „разнасяше вино и ядене, смехове и благи думи“. Затова гостите на хана признават: „От Анкуца ни идват всички блага.“ Благодарят ѝ не само за виното, но и за погледа ѝ. Дядо Леонте Астрологът, най-старият посетител на хана, свидетелствува красноречиво: „Откакто се помня, още от времето на отколешната Анкуца, ние сме си създали обичай да си правим тук събори и да се занимаваме с вино от Долна земя. Вкусваме от хубавото вино и слушаме някогашни случки. Смятам аз, почтени комите Йоница, че не ще намериш друг хан като този, колкото и да обхождаш пътищата на земята. Такива стени като на крепост, такива решетки, такава изба, такова вино другаде го няма. Нито пък такава сладост, такова веселие и такива черни очи: аз като че ли при тях бих стоял, докато ми дойде времето да си отида в безбурния пристан.“[11]

Садовяну разказва за една от многото необикновени нощи в този хан на кръстопътя между планините и равнината, когато кервани коли с вино отиват към планината. Това е коя да е нощ, през късна есен, в едно отдалечено, неопределено време, типична нощ за непреходността на румънската душевност и природа, разкрита чрез краткотрайната общност на събралите се за една нощ пътници. Много от Садовяновите герои си спомнят събития, станали някога във или близо до Анкуциния хан. Редица спомени и събития са свързани с хана чрез атмосферата на носталгично възсъздаденото минало и на обаянието на двете Анкуци. Основната тема на тези разкази за някогашни страшни случки е любовта, отминалата всеизгаряща любов, която пренебрегва социалните условности и прегради („Другата Анкуца“, „Разказът на Захария кладенчаря“), която завършва трагично („Кладенецът сред тополите“) или с отмъщението над болярина-похитител (“Съд на сиромасите“) или над съпруга „синя брада“ („Змеят“). Понякга фабулата се свежда до кратък анегдот („Кобилата на княза“), до разговор за пътешествие на Запад („Липискански търгровец“), за скиталчеството на сляп просяк („Беден слепец“). В тези повествования се разкриват социално-икономическите отношения на епохата и душевността на на румънския селянин.

Композицията е на пръв поглед произволна, редът на разказите е случаен. Прелюдия на това угощение от приказки и вино е анекдотичният разказ на комит Йоница за майката на старата му кобила — символ на съхранено минало. Приказките за някогашните случки, които разказвачите-герои си припомнят, а може би и украсяват с измислени, желани като действителност, подробности, са все по-драматични и поетични, за да се стигне до кулминацията от трагично напрежение и поезия в „Кладенецът сред тополите“ и „Съд на сиромасите“. Като интерлюдия е разговорът с липискaнския търговец за една цивилизация, която примитивните персонажи не възприемат. Последният разказ, изтръгнат откъслечно от устата на Захария кладенчаря, който предпочита пиенето пред говоренето, и доразказван от леля Саломия,

[10] Ov. S. Crohmălniceanu. Intre atmosferă fabuloasă şi mit. — Contemporanul, 7. XI. 1980, p. 8.

[11] M. Sadoveanu. Opere alese. IV. Hanu-Ancuţei, p. 21.

подсказва и умората на слушателите след толкова приказки и пиене в късния нощен час. Затова той е умело подбран епилог на този „Моновесперон", на тази „Една нощ в приказния хан на някогашната Анкуца".

Всички разказвачи са на пределна възраст. Най-младият е четиридесетгодишният липискански търговец и той е единственият, който споделя впечатления за съвременността. Всички други персонажи „идват от времето, както и природата". Защото „Анкуциният хан" — това е „старинността, пълна с изгубени в легендата спомени".[12] Времето е митологично, легендарно, въпреки че на два пъти в сборника има датировка. Още в началото разказвачът уточнява знаците и събитията през годината на есенната нощ, която си припомня — началото на Кримската война. А разказаните случки са станали най-рано преди двадесет години, през първата година от князуването на Михаил Стурдза (1834—1849) в Молдова. Повечето са станали към края на XVIII в. Затова тук можем да говорим за тристепенно минало — на автора, на разказвача и на повествованието. То е „безкрайно хиератично време, което пронизва и преобразява всичко"[13]. Времето се превръща в легендарна вечност, природата — в легендарна безбрежност. Ето най-характерният садовяновски пейзаж в перспективата на „Анкуциният хан": „Молдова течеше бавно под златното слънце в някаква самота и някакъв покой, идещи сякаш от вековете. . . , а конникът на шарен кон идваше към нас като че ли отдавна, от далечни светове."[14] Природата е великата сцена, където стават всички събития, разказани край огъня в Анкуциния хан. Садовяну е голям поет на природата и нейната поезия придава обаяние на разказаното. Природата преобразява, привнася нова нравствена и естетическа стойност на сенсуалната любов на Садовяновите герои.

*

И творческата история на „Вечери в Антимовския хан" е продължителна и мъчителна поради убийствените и унизителни служебни задължения на Йовков като дребен чиновник в букурещката ни легация. През 1921 г. той не успява да изпрати нищо на сп. „Златорог", въпреки че в проспекта на списанието за 1921 г. Йордан Йовков е на първо място в списъка на най-близките му сътрудници. Изпратил е едва в края на годината „Дрямката на Калмука", излязъл в кн. 1 на „Златорог" за 1922 г., а единственият му разказ, печатан през 1921 г., е излезлият в последната книжка за годината на сп. „Демократически преглед" разказ „Съд". През 1922 г. написва само „Частният учител", от цикъла „Вечери в Антимовския хан". Останалите разкази ще напише на един дъх, в началото на 1928 г., но вече в София. В Букурещ през тези години на отчуждение замисля и довършва само „Старопланински легенди", „за да намери упование за съществование и творчество"[15].

А Йовков е чувствувал нужда да изобрази един познат, любим, но изчезнал, далечен свят на веселие и жизнерадост, за който бил запазил съкровен спомен и непреодолима носталгична тъга. Той е трябвало да разкрие в няколко цикъла преходността на един патриархален бит, но за да подчертае

[12] E. P a p u. Цит. по F. B ă i l e ş t e a n u. Mihail Sadoveanu interpretat de. . . Antologie, tabel cronologic, şi bibliografie de F. Băilişteanu. Bucureşti, 1977, p. 252.
[13] E. P a p u. Op. cit., p. 253.
[14] M. S a d o v e a n u. Opere alese. IV. Hanu-Ancuţei, p. 34.
[15] И. С а р а н д е в. В света на „Старопланински легенди". С., 1980, с. 23.

вечността на народностната ни психика, на трудолюбието, свободолюбието, жизнерадостта, преклонението пред труда и пред красотата на нашия народ. Йовков е пресъздал във „Вечери в Антимовския хан" привлекателността на редица добруджански ханове. Изобразеният хан е задължителен престой за отдих, пък и за кратък сън за каруцарите, превозващи златното добруджанско жито. Те всички бързат, „прави, с чаши вино в едната ръка и с камшик в другата — уж все готови да си ходят". В тези есенни дни започват веселбите в хана, където пътниците и гостите са привлечени и от местоположението, от виното и атмосферата в хана, но най-вече от непреодолимото обаяние на Сарандовица. Но никъде и никога Василка не подчертава своята привлекателност, никъде и никога у нея няма предизвикателност и похотливост. Тя само се усмихва. Наистина, и това Йовков го изтъква — тя знае кога и на кого да се усмихне. Тя се изчервява, когато Киро намеква пред Матаке: „Конете знаят пътя." Витан Чауш се развълнува, когато след двадесет години пристига в кръчмата, която разглежда, „като че си припомняше нещо отколешно". А младата Сарандовица се изчервява и усмихнато го гледа, „неволно обзета от онова уважение, което мъжественият вид на стареца вдъхваше". Ето детайлите, от които пестеливо е изграден физическият ѝ портрет. „Снажна, мъжествена и хубава и в напреднала възраст" „и се усмихна с оная усмивка, която веднага се появяваше на лицето ѝ, щом поискаше", „вървеше с лека, плавна походка, усмихваше се и очите ѝ се заливаха с блясък", „как очите ѝ лъщят и как лицето ѝ цъфти и се хубавее, като божур", „беше хубава, пълна жена, с черни очи и извити вежди". Най-богато е скициран портретът ѝ в „Една торба барут": „По-тънка, по-стройна, по-гъвкава, също като змия, сменила кожата си", косите ѝ са „черни като бъз". А има и нещо ново в постоянната ѝ усмивка: „очите ѝ сега светеха, като че в тях имаше нещо от слънцето, което грееше навън".

Най-показателни за сдържаността на ханджийката, за дискретността на нейното кокетство са отношенията ѝ с Палазов. Йордан Йовков само тук се е намесил, за да не падне върху любимката му подозрението, че имала „тайни някакви връзки" с частния учител, което той самият не опровергава. А на нея ѝ е било винаги весело, когато говорела с него. Затова тя е „неособено разположена", когато Палазов се задържа продължително в компанията на г-ца Шмид. Замисълът на цикъла разкази отново бива изтъкнат в края на „Частният учител". Когато един селянин твърди, че заминалият да става цирков артист учител „няма да се върне", Сарандовица „погледна в земята, помисли нещо и, без да се намеси вече в разговора, прибра се в хана". Не ѝ е приятно, че един от нейните почитатели, ласкател на женското ѝ самолюбие, постоянен гост на хана, е отпътувал завинаги.

Извънредно пестеливият в изображението на героинята си Сарандовица Йовков става разточителен, когато рисува г-ца Шмид. Симеон Султанов коментира подробно как „влюбеният" художник инсценира „влизането ѝ".[16] Ще припомним само метафорите, с които писателят говори за косата ѝ: „от злато", „размотани от косите ѝ влакна блещяха като златни жици", „г-ца Шмид се загледа към месеца и по косата ѝ, по раменете ѝ, по цялата ѝ снага сякаш потече разтопено сребро". С особена любов той рисува следобедния, вечерния и нощния пейзаж, както и преживяванията на омагьосания от красотата, добротата и вниманието на цирковата ездачка учител.

[16] С. Султанов. Цит. съч., с. 161—163.

А Йовков внушава красотата на трите Сарандовици чрез оценката и поведението на гостите на хана. Нещо повече, в почти всички разкази от цикъла събитията са определени от красотата и поведението на ханджийката. Тема на „Дрямката на Калмука“ е самоубийството на отритнатия жених. „Баща и син“ представя пристигането на нов обожател. Баща, тръгнал да проследи къде синът му си пропилява парите, бива отведен от конете в Антимовския хан, където и той става постоянен и щедър гост. „Частният учител“ е разказ за заминаването на един поклонник. „Една торба барут“ е разказ за завърналите се бегълци. Палазов е отдавнашен обожател, завърнал се с престижа на избягал от обаянието на Сарандовица, привлечен от друга очарователна жена, но завърнал се отново като постоянен клиент на хана. Червенаков казва: „Ходим, де ходим, все около Антимовския хан обикаляме. Въртим се около Василка, като хърманджийски коне около стожер.“ Палазов има самочувствието на някогашен любимец и заедно с Червенаков обобщават, че „светът е като стълба“ или „колело“, понеже на почит в Антимовския хан са все нови хора. Но този разказ е и най-страшният разказ за съдбата на пренебрегнатия, завърнал се почитател. И само него, дядо Моско, Василка иска да отстрани, и само тогава проявява необичайна щедрост към разорилия се и поради нея дребен предприемач, изоставил семейството си само заради нея. Тя се страхува от неговото завръщане. Йовков ни е подсказал подтекста. След думите на Червенаков: „. . .Страх ме е да не се върне“, „Сарандовица погледна Червенаков, погледна *още повече Палазов* (к. м. — П. Б.) и очите ѝ светнаха.“ Тук има и страх от нежелателно вече завръщане, но и поласкано женско самолюбие. Даже и в разказа „Среща“ има една, на пръв поглед несвързана с темата на разказа малка сцена за неотразимото обаяние на Сарандовица. Тя сяда при разбойника Солаколу, дошел да ограби и убие преспал в хана ѝ търговец, и го „замайва“ цяла нощ, та го накарва да „се забрави“. „Шепа пепел“ е истински епилог на този цикъл за привлечените от вълшебната, внушителна красота на Сарандовица, както и апотеоз на красотата ѝ даже в смъртта. Самата ѝ смърт показва, че тя не е била порочна, похотлива жена. Всички постоянни гости на Антимовския хан биха се върнали отново, за да преживеят отново приятните часове, да усещат до себе си присъствието на Сарандовица, която прибавя нещо неосезаемо в тяхното опиянение от виното. Затова и Киро Торомана възклицава: „Свърши се тя. Няма я Сарандовица, няма го хана. Останахме като сираци. Ако ханът стоеше, тука ли щеше да ме намериш?“

Наблюдението на Владимир Василев, че Йовков замислял всеки том разкази като органично цяло,[17] се потвърждава и в цикъла за събитията в Антимовския хан. Разказите са композиционно обединени. „Дрямката на Калмука“ е замислен като пролог — затова в проспекта, печатан в „Златорог“ за съдържанието на третата му годишнина, е обявен със заглавие „Вечери в Антимовския хан“. Още в началото ние се запознаваме с хана, с местоположението му, с гостите му, с развлеченията, с разговорите в хана, с красотата на двете Сарандовици. Младата е в „разцвета на оная красота, чиято сетна *съблазън* (к. м. — П. Б.) загасваше вече в другата“. Разбираме Калмука и неговата дрямка, и неговото предназначение да бди над Сарандовица. „Баща и син“ показва как мястото на старата Сарандовица бива заето от младата, от свежата красота на Василка и как тя примамва и бащата Матаке след сина му

[17] И. Сарандев. Цит. съч., с. 54.

Матея. „Частният учител“ разказва за нетипичен случай на отскубнал се от обаянието на ханджийката посетител. „Врагове“ е епизодичен случай за групите гости, отбиващи се за почивка в този хан, разположен на кръстопът, където минават пътища от различни села. „Една торба барут“ загатва за завръщането на един комичен посетител, за да не бъде така ужасна и изобличителна историята за трагичната смърт на завърналия се постоянен посетител дядо Моско, пропил в хана на Сарандовица и по нея имота си. И пак като един приглушител за трагичната вина на Василка е вмъкнатата отколешна история за събития в хана и близо до хана от намерилия място в композицията на цикъла разказ „Среща“. Той е поставен между двата трагични момента — от кулминацията в „Една торба барут“ и от развръзката — „Шепа пепел“. Когато Йовков е пишел в „Дрямката на Калмука“: „Тъй бях запомнил аз Антимовския хан. . .Ето това време беше най-приятното за нас с дяда Гена. Приятелството и спомените ни бяха свързани най-вече с него и с Антимовския хан“, той е знаел как ще завърши цикълът, как ще започне последният разказ: „Шест години и повече не бяхме се виждали с дяда Гена. . . Всичко си беше същото. . .“, как ще завърши: „Аз стоях като пред гроб.“ И това е голямата метафора, вложена в този обобщен образ на добруджанския хан.

В сборника „Вечери в Антимовския хан“ има и девет разказа, съвсем отделени от цикъла за Сарандовица. Само в „Другоселец“ действието става в селска кръчма и на мегдана пред нея.

Албена е друга, непресметлива Василка, греховна в своята изневяра, но не и престъпница, неволна участница в убийство. Чрез Албена Йовков премахва и последното подозрение за някаква греховност у Василка.

Николай Райнов обвинява Йовков, че Сарандовица, Албена, Женда били типове на „развратница от народа, селянка, у която сластолюбието, кокетството и престъпността са вродени“, а това бил тип, изкуствено присаден, зает от наблюденията на Йовков в Румъния или създаден под влиянието на чужди романи.[18] Доколко е греховен ханът в творческото и нравствено виждане на Йовков, може да се съди по откритите от Светозар Игов парадокси при съпоставката, която е направил между „Вечери в Антимовския хан“ и „Под манастирската лоза“. Та в Йовковия хан има повече праведници и светци. Пък даже и мъченици.[19] И във „Вечери в Антимовския хан“ се проявява онова своеобразно йовковско тълкуване на естетическата категория калокагатия, ярко изразено в най-психологическия му разказ за трагично раздвоение — „Съд“. Преклонението пред красотата, споменът за някогашната всеизгаряща любов се оказват за Токмакчията по-силни и от желанието да отмъсти на убиеца на сина си, и от съвестта на заклел се свидетел, даже и пред мисълта за неизбежната смърт.[20]

Във „Вечери в Антимовския хан“ Йовков се стреми към лапидарната фраза на латинските класици. В замяна на това неказаното, недоизказаното говори все повече, разкрива все по-големи хоризонти, все по-дълбоки народностни пластове. А текстът става все по-метафоричен. Антимовският хан е

---

[18] Н. Райнов. Вечното в нашата литература. Т. 9. Й. Йовков. Н. Лилиев. Д. Дебелянов. С., 1941, с. 58—59.

[19] С. Игов. Между кръчмата и манастира. „Вечери в Антимовския хан“ и „Под манастирската лоза“. — Лит. фронт, бр. 47, 20 ноем. 1980.

[20] П. Динеков. Животът и смъртта в творчеството на Й. Йовков. — В: Историческа съдба и съвременност. С., 1972, с. 260.

средище, където се пресичат много пътища, но и много съдби, преходното с вечното, миналото със сегашното, събитията със спомените, старостта с младостта, приемствеността с обречеността.[21]

*

Вълшебната нощ в „Анкуциният хан" започва и завършва с комит Йоница от Дръгънещ, дошъл за тези „изобилни и весели дни", за да участвува в неповторимото „угощение" с приказки за отдавнашни времена и далечни местности и страни, разказвани от случайно попаднали тук за една нощ пътници. Той превръща това ефимерно общество в задушевна общност за една нощ, а угощението се преобразява под неговата палка и в събор на сладкодумни разказвачи на необикновени, страхотни приключения. Той сам търси повод и предлага да разкаже случката с кобилата си и княза. А веднага след това обещава, че след като си напълнят отново глинените канчета с вино, ще „започна друга история, която отдавна исках да ви разкажа". Обаче сладкодумният комит Йоница обича не само да разказва, но и да слуша. Защото умее да бъде център на непрекъснато увеличаващата се с новодошли пътници общност, която става все по-весела, приказлива. И всеки бърза, пък и самият комит го подтиква да разкаже и той за къде и за какво е тръгнал, за змея, който на него още не бил се появил, или съобщава, че „страхотната" случка, в която приятелят му си е загубил окото, „ще ни разкаже сам капитан Некулай". Понякога е недоволен, че прост селянин взема думата, ще го запита „каква случка", ще го гледа „с известно нетърпение и презрение". Времето на неговия разказ все се отлага. Идва липисканският търговец, той става център на вниманието, но за разказ пак комит Йоница го предразполага. Само споделеното от амбулантния търговец в „Другата Анкуца" става без намесата на комита, а в разказа на кладенчаря се намесва и той, за да изрази нетърпението си да го чуе докрай. Винаги по различен начин, с различно настроение, понякога привидно обиден, че са го прередили, той е все в центъра на повествованието, към него се обръщат всички разказвачи. И така докрай той все отлага своя втори разказ. Книгата завършва, но писателят не забравя да ни припомни в последното изречение, че прегърнал приятеля си от младини, той заспива, „забравил напълно, че щеше да ни разказва нечувана история"[22].

Същата роля в рамката, която обединява цикъла, има ханджията в „Кентърбърийски разкази" на Джефри Чосър. Той коментира всеки разказ и дава думата на всеки следващ разказвач, предразполага го, подбира го. Но режисурата на комит Йоница е блестяща, несравнима.

Разказите на Йовков за няколко епизода от трагичната история на Антимовския хан и неговата стопанка започват и завършват с Калмука. Той е привлечен още на младини от обаянието на Сарандовица и остава завинаги в хана. „Аз бях млад и остарях, а ти все тъй седиш" — казва той на Месечката. Може би се е наслаждавал някога на интимността на отколешната Сарандовица,[23] но не може да се говори и за „трагизмът на отхвърления от жената нещастник"[24]. В своята дрямка до тезгяха той е станал символ на пазача

[21] С. Султанов. Цит. съч., с. 102, 248.

[22] M. Gafiţă. Fantoma comisului Ioniţă. — Fhautul lui Marsias (Schiţe literare). Bucureşti, 1977, p. 426—431.

[23] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. II. С., 1967, с. 331.

[24] С. Василев. Естетически проблеми в творчеството на Йовков. С., 1961, с. 196.

на живота и непокътността на ханджийката. Това е смисълът на фразата, с която завършва първият разказ. От тази дрямка той излиза само когато трябва да бди над Василка. Той чува само стъпките и гласа на младата и старата Сарандовица и се разбира с тях с поглед, без думи. Иначе винаги ненавреме и неуместно се намесва в разговора. Недочул и неразбрал разговорите в кръчмата, той вика на самите сърненци: „Сърненци ли? Да пукнат тия мечкадари!" Развълнуван е от срещата с Витан Чауш едва когато той започва разказа си за Солаколу Реджеб. Той сам признава, че едва тогава „като че се събудих".

„Среща" е разказ в Антимовския хан за отколешно събитие и с това носи атмосферата на „Анкуциният хан". Но понеже в Садовяновия разказ „Кладенецът сред тополите", печатан в 1922 г., и в Йовковия „Среща", печатан в 1928 г., присъствуваме на трогателна среща на двама добри, отдавна невидели се приятели и новодошлият разказва какво му се е случило някога по тези места, та си изгубил окото, събитие, за което и младата ханджийка си спомня смътно, че е чувала от майка си — не бива да търсим и откриваме на всяка цена въздействие на Садовяну. И двамата писатели са спазили художествената правда. Капитан Некулай Исак си е загубил окото в една любовна среща, която трябвало да послужи като примамка, за да го ограбят и убият. Но любимата иска да го спаси и заплаща с живота си, а той се отървава само с прободено око, което му напомня винаги тази най-всеотдайна негова любов. Витан Чауш си е загубил окото при арестуването на един разбойник. Само че то бива прободено от майката на разбойника, която с хитрост били пратили, за да го извади от скривалището му. Това е отмъщението на майката към тези, които са се подиграли с майчиното сърце. Та и затова Витан Чауш не позволява да ѝ сторят зло: „Оставете я, рекох, майка е." Това не е само великодушие, а йовковско преклонение пред майчината любов. Затова Йовков си е позволил да преработи разказа на прототипа на Витан Чауш, който се е възмущавал: „Тъй ли му разказвах. . . , та ме е изкарал кьорав!"[25] Рамката на двата разказа е удивително еднаква, но не защото двамата писатели боравят с композиционни клишета, нито поради въздействието на Садовяну. С този разказ Йовков разкрива още една функция на хана — среща на стари приятели, разкази за отдавнашни, почти забравени случки. Също така се отдалечава в невъзприето от него време. След трогателния разказ за най-забележителното приключение през младините им естествено е да се събере в едничкото око на героите-разказвачи мъката по безвъзвратното минало. Въпрос на стил е как всеки писател ще представи душевното състояние и поведението на героя. Садовяну го прави с пищната си метафорична фраза — описва държанието, лицето на потъналия в спомени капитан, чието читаво око гледа „в черния кладенец на миналото". Йовков се стреми към изразителността и лаконичността на говоримата реч и Витан Чауш споделя мъката си по изгубената младост, но и желанието си да се изтръгне от нея.

*

Шест години Йовков е бил в Букурещ, обикнал е румънския народ, опознал е и ценял румънската литература, интересувал се е от нея до края на жи-

[25] Д. М и н е в. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 320.

вота си, мислел да я отразява в проектираното от Георги Цанев списание „Изкуство и критика“[26]. Знаел е за Садовяну още преди да замине за Букурещ.[27] За него той е бил „най-големият съвременен румънски белетрист. . . Епически размах, пластично изображение и непосредствена поезия отличават произведенията му.“[28] Открил у него сродни мотиви и теми, народностен характер, чувство за социална справедливост, любов към животните, преклонение пред човешката красота и пред величието на природата. И не се е повлиял. Защото е бил вече оформен художник, с болезнено чувство за собствено творческо виждане, със стремеж към все по-голяма лаконичност. Метафората, сравнението, аналогията не са вече у него тропи, стилни фигури, а композиционни похвати.[29] Обаче в Букурещ назрява у него съдбовната нужда да открие пътина към легендарното минало, където да намери изконно родното.[30] За това той бил подпомогнат и от Садовяну, от неговите големи исторически романи и разкази, с които е станал най-автентичен изразител на съкровено румънското през вековете. А към тази тема Йовков се насочваше и от цялото си дотогавашно творчество. Защото и по думите на Садовяну той и Йовков са „близки по дух писатели“.[31] И това обяснява всичко — тематичните прилики и стиловите различия[32].

---

[24] Г. Цанев. Из моите срещи и разговори с Йордан Йовков. —Юбилеен лист Й. Йовков. 1880—1970. С., 1970, с. 4.

[25] Д. Минев. Цит. съч., с. 172.

[26] Бележка към преведения от Йовков разказ „Непознатото“ от М. Садовяну, печатан в Зора, бр. 5435, 1937.

[27] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975, с. 151.

[28] И. Саранде в. Цит. съч., с. 20—24.

[29] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1956, с. 410.

[30] За съжаление българският превод на „Анкуциният хан“(М. Садовяну. Избрани творби. Т. 2. С., 1980, с. 265—357), направен от най-добрата ни преводачка от румънски език, страда от няколко съществени недостатъка. В лексиката се чувствува гражданката, която не може да вникне в първичната душевност на селянина, та замества архаизмите с неологизми, фантастичното с баналното. В стила усещаш рационализма на преводачката, която свежда неизчерпаемата многопластовост на метафората до прозаичното сравнение, превръща лаконичността в многословие, внушението в описание. Затова и количествено обемът на разказите в български превод е с 10% повече страници. Лишила е и говора на дядо Леонте и комит Йоница от онази народна книжовност, която ги характеризира. Ще се ограничa само с няколко примера.

Вместо „Не беше кон като всички други, а сякаш беше конят от приказката, преди да е изял жаравата от тепсията“ (с. 266), е трябвало да каже: „Беше приказният кон, преди да е изял тепсията жарава.“ За кобилата от преди двадесет години комит Йоница казва не: „От нея може да не е останало нищо, кой знае, може вълците да са я изяли“ (с.268), а: „Сега тя, кой знае, може да е вълчо око или зъб.“ Калугерът Герман казва за Анкуца: „И когато се усмихва към нас като сега, показва цъфнали момини сълзи и си спомням пролетта“, а не както е преведено: „Защото, като ни се усмихва, както ни се усмихва сега, и си показва белите зъби, като момина сълза, подсеща ме за пролетта“ (с. 274). Бащата на дядо Леонте в края на разказа е наречен не „мъдър звездоброец“ (с. 290), а „благоразумен вълшебник“

Лидия Велева

„ЖЕТВАРЯТ“ — ПЪТ КЪМ НОВИ ТВОРЧЕСКИ КОНЦЕПЦИИ

Повестта „Жетварят“ е първото завръщане на Йордан Йовков към мирновременен сюжет след войните. Тя е създадена през последните няколко месеца от живота на Йовков в Добруджа, преди той да се раздели окончателно с този най-близък на сърцето му край, сред тревожна атмосфера, наситена със слухове за предстоящата чужда окупация. С нея той се връща към свой отдавнашен замисъл, изтласкан в съзнанието му на заден план от няколкото дълги военни години. Тази повест все още не означава край на военното творчество на Йовков. Основните, от решаващ характер морални и мирогледни проблеми, които са възникнали пред него по време на войната, продължават да го вълнуват и по-късно и той търси окончателния им отговор в последните си военни творби. Но вече и в този момент във военните разкази на Йовков в лицето на неговите селяни-войници ясно се е очертало онова здраво и устойчиво човешко ядро, което е и морална, и творческа опора на писателя. Човекът, когото Йовков толкова дълго е наблюдавал в една мъчителна и ненормална за него обстановка, в „Жетварят“ се намира отново в своята естествена сфера на проявление, за да бъдат разгледани от друга страна и по друг начин неговите възможности.

Чрез „Жетварят“ Йовков възстановява прекъснатите връзки с миналото, с постоянството на нормалния живот и неговите проблеми. Той възобновява в предишния им вид своите размисли върху живота на българското село, прекъснати от войната. Те се отнасят до справедливостта в човешките взаимоотношения, до най-достойния и смислен начин, по който може да се живее.

Тази повест повече от всички други следващи Йовкови творби има своето исторически конкретизирано време, въпреки че в нея не се споменават никакви обществени събития. Обратно — в „Чифликът край границата“ например, чието действие е точно датирано, нещата са неуловимо разместени във времето, близко и далечно се смесват. В „Жетварят“ обаче ясно личи обществената обстановка на село от края на миналия и началото на сегашния век с характерните за момента социални фигури и конфликти, с идеите и настроенията на онова време. Тук не липсват нито чорбаджията, който бързо забогатява за сметка на цялото село, нито разорения и разбунтуван бедняк, нито селският учител, който активно се намесва в селските борби.

Йордан Йовков. Нови изследвания
Институт за литература. БАН. 1982

Конфронтациите в повестта и аргументите на всяка от воюващите страни карат да си спомняме цялата богата литература, посветена на проблемите на селото, създадена преди войните. Герои от типа на споменатите ще намерим и у Страшимиров, и у Влайков, и у други по-второстепенни автори на времето. У Елин Пелин са пак същите, но учителят, особено в по-късните му разкази, не играе вече такава съществена роля. В специфична интерпретация ги срещаме и у Михалаки Георгиев. Сюжетът и конфликтът в „Жетварят" са в духа на тази литература. Развитието им обаче и решенията, до които се стига, вече се отклоняват значително от нея.

Разстоянието на изминалите години и опитът на изпитанията, изживени през тях, налагат друг поглед, друга перспектива във виждането на явленията. За прозата от 90-те години, която върви по дирите на настъпващите промени, открива ги в момента на тяхната проява, тези находки са вече сами по себе си достатъчно значителни като задача. Но след войните е вече наложително по-широко осъзнаване на смисъла на всичко, което е станало, нужни са обобщения и оценки от по-голям мащаб. И това личи, да речем, в опита на Елин Пелин в повестта „Земя" да потърси символичен завършек, който да санкционира нещата не от гледна точка на текущото всекидневие, а на друго, по-високо равнище. Финалите на повести като „Кметове", „Кръстопът", „Гераците" например са от друг тип. Те са като въпрос, отправен към бъдещето: събитията остават някак незавършени, въпросите — без окончателен отговор.

В „Жетварят" Йовков борави с конфликт, на който не той е първооткривателят, но социалната ситуация, показана тук, е толкова характерна за времето, когато той е живял на село, че е способна да въплъти динамиката на неговия тогавашен опит, търсенето му на жизнена позиция. Той сам разкрива пред проф. Казанджиев доколко повестта е тясно свързана с неговата собствена духовна биография: „В края от разговора на учителя с учителката направих едно разрешение на тази идея така, че тук цялата работа бива идейно синтезирана. Това разрешение е собствено моя изповед: така преживях аз тия неща на село и така ги почувствувах."[1] В същото време „Жетварят" определено внушава впечатлението, че като се връща към познатото си всекидневие от преди едно-две десетилетия, Йовков е привлечен преди всичко от хората. Заедно с техните образи той възобновява въпросите, които са ги вълнували, и търси не просто отговори на тези въпроси, а спасителни решения. За него това е още една причина да не бъде удовлетворен от житейските поражения, от безпътицата и тревогата пред бъдещето, с които най-често завършват творбите на неговите предшественици, писали за селото. Нужна му е окуражаваща перспектива, той иска да посочи възможност за преодоляване на трагичните, безизходни ситуации, чиято тежест чувствува така мъчително през следвоенните години.

Но независимо от това в сравнение с цялото по-нататъшно творчество на Йовков „Жетварят" е творбата, изградена върху най-непримирим конфликт, в която омразата и отмъстителността играят най-голяма роля в развитието на действието. В разкриването на тази конфликтна ситуация обаче вниманието на автора не се разпределя уравновесено между двете й страни. Не само симпатията, но и интересът на Йовков е съсредоточен преди всичко върху единия от двамата враждуващи герои — Гроздан. Разбира се, най-нормално е симпатията на писателя да бъде на страната на този, който търпи

[1] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 20.

неправди. Но тук става въпрос за разбиране, за проникновено навлизане във вътрешните проблеми на героя.

В това разпределяне на акцентите подходът на автора съвпада с общественото мнение и оценка така, както те са представени в повестта. От двамата герои — Гроздан и Вълчан — много по-разбираем и свой за съселяните си е Гроздан, макар че те не одобряват много негови постъпки. Обратно — спрямо Вълчан те се държат винаги на известно разстояние, в разговорите им с него проличава нотка на официалност, а когато той напуща например кръчмата, чувствуват се по-свободни. Вълчан им е чужд и това има дълбоки корени.

Въпреки че в споровете си с Гроздан Вълчан се обявява за защитник на установения ред, на старото, неговото „старо" съвсем не е автентично. В действителност то е нарушение на норми, които са установени по-отдавна. С цялото си поведение Вълчан представлява опорочаването на наследения открай време ред в селото, с неговите неписани, но твърдо спазвани закони. Съселяните му се пазят от него, за тях той е „хитра лисица". Недоверието им идва от това, че той отдавна вече не се чувствува част от селската общност, между него и другите няма единство, той не може да почувствува спонтанно грижите на другите като свои. Във всички действия на Вълчан се проявява пресметливост, която го противопоставя на другите хора, а и той сам съзнава обособеността на своите интереси, които се задоволяват в ущърб на околните. В себе си той е откъснат от хората, взаимното доверие между него и тях е изчезнало. Той сам с формите на поведението си е подкопал основите му.

Вълчан е чужд на хората, предизвиква тяхната студенина и враждебност и с начина, по който отмъщава на Гроздан. Заради плесницата той му отнема нивите. . .Различните начини, по които се проявява омразата у двамата герои, са също многозначителни. Когато изгубва делото, вбесен от яд, Гроздан унищожава Вълчановото имущество, осакатява добитъка му. Неговата свирепост, разбира се, среща общо неодобрение; хората се отдръпват от него, като виждат как е изтървал юздите на страстите си. И все пак актовете на отмъщение у Гроздан не ги изненадват. Те очакват нещо подобно от него. Дори и Йовков отбелязва, че пакостите, които Гроздан върши на Вълчан, са нещо „обикновено по селата". Формите на Гроздановото отмъщение са включени във формите на бита. Макар и осъждани от всички, те в известен смисъл са все пак приемливи, защото не рушат основите на общите взаимоотношения. И освен това — всички тези действия на Гроздан не му носят нищо друго освен емоционално удовлетворение. Неговото отмъщение е отмъщение в чист вид, заради което той е готов да се подложи и на опасности.

Вълчан действува срещу Гроздан в пълна сигурност, защитен от закона. Неговото отмъщение се извършва по начин, непознат дотогава и далеч по-неприемлив за общия морал от Гроздановия. Той взема нивите, за които всички, и най-вече той самият, знаят, че са Гроздановн. Законите на буржоазната държава позволяват това, защото Вълчан има документ. Така той извършва узаконена кражба, много по-хладнокръвна и с по-добре премерени последствия, отколкото кражбите на Гроздан, който от яд и безизходица се е сдружил с разбойника Тачката.

Коренната разлика в оценките на основните герои на конфликта в повестта като човешки типове и на моралното им поведение личи и в това, че Йовков не вижда у Вълчан възможности за нравствено прераждане. В предсмъртния си час старият чорбаджия поправя извършеното зло, но Йовков не

загатва никакви перспективи за възможно друго бъдеще при него. Начинът, по който се разкайва Вълчан, обаче е наситен с дълбок смисъл. В съвестта, която заговаря у него, се пробуждат отдавна подтиснатите у него патриархални понятия за добро и зло. Те са били погазени от новите му амбиции да се изтиква напред за сметка на другите, но не са били заменени с друга система от морални норми. Те продължават да присъствуват у Вълчан като далечен, но незагаснал спомен, като първоначална мярка за нещата. За синовете на Вълчан повикът на неговата съвест вече не изглежда убедителен. Едва когато баща им ги заплашва да ги прокълне преди смъртта си, те приемат да изпълнят искането му и да върнат нивите. Така с това зачитане на бащината воля се сключва този патриархален кръг от ценности, в който се извършва възстановяването на доброто.

Гласът на съвестта у Гроздан е персонифициран в образа на покойния му баща, някогашния съдружник на Вълчан, който е бил безупречен от гледна точка на нравствената традиция. Единствените правила на поведение, които съществуват за Гроздан (за разлика от Вълчан), са тези, които е наследил от баща си. Отклонението от тях става под знака на афекта, но не се превръща в жизнена инерция, в установена линия на поведение. Грабежите не са път за Гроздан, а отбиване от пътя. Прегрешенията му нарастват стремглаво, за да стигне до най-голямото се падение — грабежа в църквата, и заедно с това — до ужаса пред реалната заплаха да прекъсне завинаги връзката си с всичко, което е обичал и което му е придавало нравствена устойчивост. След тази криза, която кара Гроздан за пръв път да се замисли за живота си като цяло, решенията му нататък идват с пълна сигурност, насочвайки го към единствения възможен добър изход. Прераждането на Гроздан е описано не като поражение, а като победа. Той се освобождава от сляпата злоба и страха, за да стане отново господар на живота си.

Сцената с обуздаването на конете, която се възприема винаги като кулминационен момент от повестта, идва непосредствено след възраждащата душевна криза, която Гроздан е изживял насаме със себе си, след като е взел решенията да заживее по друг начин, решения, които му носят радост и облекчение. Тази сцена повтаря в най-непосредствено въздействуваща форма, чисто по йовковски, вътрешната победа на Гроздан над себе си и става неин завършващ момент чрез освобождаващото натрупаната душевна енергия действие. Психологически този момент дава изход на пробудената отново у Гроздан жажда за активен живот и за добро.

Гроздан се втурва да спре конете, без да се пита кого ще спаси. Постъпката му е спонтанна проява на неговата мъжественост и безстрашие. След като вижда обаче, че спасеният от него е Вълчан, действията му продължават със същата увереност, следвайки единствено логиката на човек, който помага. Няма стъписване или пауза, които да посказват за колебание у Гроздан, за друга възможност в поведението му. Вътрешната борба за него е приключила още в предшествуващия момент, постъпката си той извършва с облекчена и прояснена душа, без да изпитва раздвоение. В решителния момент той е цялостен и действията му изразяват неговото органично вътрешно единство.

Възвръщайки си възможността да взима по съвест решенията си, Гроздан си възвръща и свободата, става отново силен човек. Той извършва великодушния си жест спрямо Вълчан с лекота, защото е надраснал далеч противника си в морално отношение. Другите хора придават на спасяването на

Вълчан повече значение, отколкото му придава самият Гроздан, защото не знаят, че преди той да се изпречи така неочаквано пред побеснелите коне, в душата му се е извършило най-важното. Учителят Радулов например, който е свидетел на сцената, се изненадва, че Гроздан не е оставил стария чорбаджия да се убие, след като дотогава толкова пъти го е заплашвал. Вълчан, разбира се, очаква същото, затова слисването и уплахата му са двойни. Той не казва нито дума на Гроздан, нито произнася името му, докато разказва как се е случило всичко, сякаш не намира сили да проумее кой в същност го е спасил. В този момент от развитието на сюжета на повестта се извършва своеобразно разминаване между героите — Гроздан е изпреварил далеч всички останали, стигнал е до друго стъпало в развитието си. По-нататъшните действия се определят от неговата промяна.

Така ходът на събитията в повестта е предопределен от вътрешното развитие на Гроздан — то има приоритет, то е решаващо. Всички останали герои определят отношенията и оценките си за нещата, след като са налице резултатите от Грозданово развитие. Това се отнася и до Вълчан, който също не е истински двигател на действието, въпреки че във външния конфликт, който се разиграва, ролята му е на пръв поглед равнозначна с тази на Гроздан. В действителност значението му в разрешаването на основните проблеми е второстепенно. Това говори и за по-ниска степен на художествен интерес у автора към този герой. У Вълчан не можем да открием онези страни на човека, на човешката душа, които неизменно вълнуват Йовков и привличат интереса му. В този образ не се поставят и решават художествени и психологически проблеми с по-общо и съществено значение.

Образът на Вълчан си остава единственият по-разгърнат отрицателен образ в Йовковото творчество. Той не намира развитие по-нататък. В следващите си творби писателят отминава неговия тип и причините за това могат да се отгатнат, ако отбележим какво го отдалечава от предпочитаните Йовкови герои. Пресметливостта на Вълчан ограничава силно душевните му пориви. Човешкото у него се проявява в много стеснени рамки. Той не изживява стремглавото падение на Гроздан и нито един миг не е застрашен от гибел като него, но не може и да се извиси. За да се проявят пълнотата и съвършенството на жизнената изява, които Йовков винаги се стреми да изобрази в творчеството си, е нужна всеотдайност, способност да се премине отвъд пресметливата предпазливост, която затваря човека като в черупка и го отделя от широтата на битието.

Тъкмо поради това личността от буржоазен тип с нейния рационализъм и деловитост е съвършено чужда на художествените интереси на Йовков. Неговите селяни са разумни и трезви, практическият им усет рядко ги напуща, но той е винаги в границите на елементарното житейско самосъхранение, изработен е, за да поддържа устойчивостта им в една неизменно трудна борба за живот. Той е също така проява на усета им за реалността, на връзката им с нея. Практицизмът на Йовковите селяни обаче не е движеща сила на тяхното нравствено поведение. Когато извличането на полза от всичко се превърне в основен житейски принцип, който противопоставя индивида на останалите хора, той излиза извън обсега на Йовковите интереси. Собственическото чувство в неговата обществено значима форма, като основен и определящ фактор в отношенията между хората, също не намира място в творческите интереси на Йовков. Той никъде не проследява неговата разрушителна сила, не спира вниманието си върху неговите самостойни прояви, когато

именно то придобива решаваща роля в отношенията между хората и в живота на отделния човек. Това чувство никога не обхваща до дъно душите на неговите герои, в тях неизменно остава нещо по-важно и безкористно. Човешкото ядро на Йовковите герои се създава винаги извън сферата на собствеността и буржоазните отношения.

Чрез образа на Гроздан обаче намират израз именно най-важните и от общ характер вълнения на Йовков за човека и това го свързва здраво с основните линии на неговото по-нататъшно творческо развитие. И по отношение на жизнената основа на образа, и по начин на изграждане много нишки водят от него към централните образи от по-късните творби на Йовков.

Обяснимо е във връзка с всичко това защо в „Жетварят" цялото напрежение на проблематиката, вълненията на художника са съсредоточени върху Гроздан. У Вълчан липсват тези общозначими човешки черти, чрез които Йовков търси отговор на основните въпроси на живота. В това отношение Вълчан придобива известно значение едва след като в известен смисъл напуща своята позиция. Когато у него заговарят тези човешки начала, които формират типичния йовковски герой, основното противопоставяне в повестта се разрушава и конфликтът между героите е ликвидиран. В прераждането на Гроздан в замяна на това за Йовков се разкриват богати възможности за усъвършенстване на отношенията между хората и на живота изобщо.

В последователното и паралелно противопоставяне на личностите и характерите на двамата основни герои на повестта се противопоставят две позиции в живота, всяка от които има своите обществени корени. Срещу ненаситната лакомия на Вълчан, готов винаги да отнеме нещо от другите, виждаме готовността на Гроздан да се застъпва за общите интереси, воден единствено от накърненото си чувство за справедливост. На коварната и пресметлива отмъстителност на Вълчан се противопоставя стихийната и необуздана ярост на Гроздан. На дарението на Вълчан се противопоставя дарението на Гроздан: Вълчан подарява златен венец за иконата, който в същност е само позлатен, и прави всичко само от суетност, а Гроздан подарява в пълна тайна венец от чисто злато.

Примерите могат да се умножат, но това, което личи навсякъде, е, че Вълчан винаги действува сам за себе си и винаги трябва да крие нещо от другите, докато това, с което му се противопоставя Гроздан, неизбежно го сближава със селото, с общото мнение. С всички свои положителни действия той става изразител на позицията на мнозинството.

Отклоненията на Вълчан от общоприетите оценки в същност не са просто отклонения. Те са напущане на традицията и преминаване в друга система. Това личи особено ясно в отнемането на Гроздановите ниви чрез съда. Писаният държавен закон му позволява да извърши това, което е недопустимо от гледна точка на общия морал. Прегрешението му е не само в това, че си присвоява нещо, за което и той, и другите хора добре знаят, че не му принадлежи по право. Не по-малко разрушителна по отношение на морала е и другата страна на неговата простъпка — той нарушава думата, която е дал пред покойния си съдружник. За Вълчан, както и за съда, до който той прибягва, дадената дума е изгубила своята стойност, а хартията на документа се оказва по-важна. Обезценяването на думата е сигнал за нахлуването на отчуждението между хората. Непосредственото общуване между тях се лишава от стойност, основата за доверието е премахната. Това, че най-съдбоносните въпроси от техните взаимоотношения вече не могат да бъдат решени

пряко, а единствено чрез съда, има симптоматичен характер. Самият Йовков в началото на повестта говори за упадък на взаимоотношенията на село, за рухване на старата, „осветена от времето“ „патриархална власт“, като един от най-важните признаци за влошаването на нещата вижда в това, че „пътеките към адвокатските кантори и съдилища станаха известни на всекиго“. Законът обаче, който е призван да внесе ред в отношенията между хората, според това, което виждаме в повестта, раздава справедливост по унифициран и безличен начин и затова — неудовлетворително. Решенията на съда винаги се оспорват, защото между моралното чувство и закона има разминаване. Възприемайки, че истината се установява единствено чрез документа, Вълчан влиза в крак с настъпилите нови времена, които дават право на посилния и по-хитрия. Една от чертите, с които той е представен още при първото си явяване на страниците на повестта, е неговата карикатурна „книжовност“. От нея идват предвзетият му и трудно разбираем начин на изразяване, наперените му и странни обноски, които правят общуването му със съселяните сдържано и лишено от сърдечност. Книжовността на Вълчан е антипатична, защото тя е негово оръжие срещу хората. С усвоения от него официален закон той се огражда пак от хората, от тяхната непосредствена оценка, в която нравственият закон и спонтанното чувство са единни.

В оценката си за начина, по който настъпва упадък в човешките взаимоотношения на село, Йовков не е сам. В това отношение той разглежда нещата пак в духа на литературата от 90-те години. В една или друга форма у всички автори, които пишат за селото в оня период, присъствува мисълта, че хората са започнали да се разбират по-зле помежду си. Съдът като невралгична точка, в която се проявяват болките и противоречията на времето, се появява и у други автори. Особено значение придобива той в творчеството на Михалаки Георгиев — в неговите разкази често се говори за съдене и съдилища, неведнъж са показани сцени в съда. Дори хумореската „Разкумил кума си“, която сякаш е построена на безобидно недоразумение, завършва многозначително с думите: „Ще има и глупци, дека ще се смеят, па ще има и мъдри хора, дека ще плачат! . . .“ Уреждането на взаимоотношенията на хората чрез съда е особено нагледна демонстрация на факта, че те са включени в системата на буржоазната държава — на един разклонен обществен механизъм, който не се обхваща чрез непосредно общуване и по своя размер надхвърля далеч границите на достъпния и близък свят на семейството, селото, малкия градец, в който всичко е интимно познато, близко, разбираемо. От всичко това зависимостите между отделния човек и света стават сложни и разклонени, трудно се поддават на предвиждане, нещо, което се отразява особено трагично на слабите и безкнижните като дядо Кольо от „С тебешир и с въглен“, който докрай не успява да проумее как е станало възможно да му се вземе воденичката, след като всички знаят, че тя е негова.

В положителните черти на Йовковите герои можем да открием много от най-важните белези на патриархалната душевност и, на първо място — оная „дружна човещина“, за която говори Иван Хаджийски.[2] В задълбочаването си в интерпретацията на човешкия образ писателят върви към разкриването на философското съдържание на тези черти, на които придава универсален смисъл, като насища творбите си с проблематика, подсказана от новото време, в което живее. „Жетварят“ обаче е първа стъпка в изясняването на

[2] Ив. Хаджийски. Съчинения в 2 тома. С., 1974.

специфичните задачи, които Йовков ще си постави при изобразяването на човека. Затова тук личат в много по-конкретен вид тези сблъсъци между патриархалното съзнание и нравственото отношение към нещата и новите закони на живота, наложени на хората от буржоазната обществена система, чрез които това съзнание и това нравствено отношение се самоопределят.

Чрез съда в отношенията между хората навлиза не само отчуждението, но и официалната принуда, намесва се държавата като посредник и като господар, който урежда всичко в съответствие със собствените си интереси. В „Жетварят" ясно се противопоставят два критерия за нормализиране на човешките отношения: законният, който допуска извършването на една явна направда, защото е формален и не взема под внимание живия човек, и традицията на нравственото поведение, изградена в течение на многовековно общуване между хората, поставено на основата на задружност и равноправие, а също тъй — и на конкретност на отношенията и преценките. За Йовков и за неговите герои справедливостта може да се осъществи истински и пълноценно, без грешки и случайности само в рамките на тази традиция, защото нейният критерий е всеобщ и ясен и действува еднакво и при изграждането на общото мнение, и в съвестта на отделния човек.

И пак в съответствие с традиционното мислене този критерий се персонализира в два образа, които стават най-верни негови изразители. Единият е покойният баща на Гроздан, който остава завинаги в паметта на сина си като живо олицетворение на правилното поведение, на ясното разграничаване между добро и зло. Той е вътрешният съдия на Гроздан — строг и неумолим. Другият подобен образ е старият поп Стефан, който стои през цялото време настрана от действието, но неговото присъствие въздействува неведнъж на героите като укор на съвестта им. Общото между двамата е, че те са свързани с едно по-старо време, в което очевидно техните нравствени критерии са действували по-неоспорвано и цялостно. Но и сами по себе си те представляват ценност вътре в самата система на патриархалното мислене. Старият човек според него е носител на наследената мъдрост на поколенията и на реда в човешките взаимоотношения. Затова и съдията според обичайните представи е стар, защото за него е задължително да притежава опит и да не се поддава на страстите си. В разказите на Михалаки Георгиев например младите съдии се трактуват като абсурдно явление. В „Жетварят", макар и по непряк начин, старците също влизат в ролята на съдии. Така се подчертава още веднъж това, което Йовков декларира направо още в началото на повестта — че мярката за нравственост е отнесена към по-старото време, в което интересите на хората не са се сблъсквали така масово помежду си, имало е „ред и сговор", а значи и по-голямо единодушие и яснота в определянето на критериите за добро и лошо.

В „Жетварят" има и два образа на млади хора, които се стремят да въведат някакъв по-общ ред в живота, разсъждават, така да се каже, теоретично. Тяхната некомпетентност по въпросите на човешките взаимоотношения обаче е подчертана навсякъде и категорично. Намесите им (най-често косвени) в конфликта между Вълчан и Гроздан обикновено влошават нещата. Става въпрос за младия поп Дочо и за учителя Радулов.

Първият от тези два образа е отминат съвсем бегло от Йовков. Той е показан чрез някои външни прояви, без симпатия и проникновение от страна на автора, дори с известна ирония. При това в своята доста енергична обществена дейност той има на ум една цел, която сякаш е в пълна хармония с

разсъжденията на самия автор в началото на повестта: „да направи от цялото село едно общо, голямо и многобройно семейство и, както в едновремешните задруги, наред с труда и грижите, щеше да зацари в него и сговорът, взаимното доверие, любовта". Тези проекти обаче нямат отношение към главните линии, по които се развива творбата. Те са само фантазия на поп Дочо и тяхната очевидна нереалност се вижда вече само от това, с какъв човек са свързани. Една от малкото индивидуални черти, които Йовков отбелязва у него, е, че е „твърде практичен, заробен от дребни интереси и сметки". Тази тесногръда буржоазна деловитост вече обяснява липсата на афинитет у автора към неговия герой. За амбициозния поп Дочо успехът на дружеството е по-важен от всичко друго и това силно намалява стойността му като човек. Целта му започва да става съмнителна от това, че в стремежа си към бързи и очевидни успехи той започва да залага премного на Вълчан и с това неусетно потвърждава думите на Радулов, че дружеството е на чорбаджиите. Погълнат от своите амбиции, поп Дочо се оказва и нечувствителен в морално отношение. Той последен научава за неправдата, извършена от Вълчан. От този момент, в който той, смутен и засрамен, напуща кръчмата, защото не намира какво да каже на селяните, и той, и дружеството изчезват от страниците на повестта. Проектите от такъв тип за решение на взаимоотношенията между хората не привличат Йовков и това личи от факта, че ги свързва с такъв герой, който най-много от всички други е лишен от житейска мъдрост и от непосредствено отношение към хората.

Другият млад герой — учителят Радулов, е непосредствен и сърдечен във взаимоотношенията си със селяните и те се отнасят към него със симпатия и разбиране, но често и с шеговит скептицизъм. Неговата житейска незрелост личи преди всичко в желанието му да си създаде незабавно всеобхватна теория за живота и в противоречията, които се откриват в разсъжденията му. В действителност в своите теоретични разсъждения Радулов търси не толкова храна за ума си, колкото за сърцето си. Той иска незабавно и всеотдайно да повярва в нещо, за да определи по този начин пътя си в живота. Неговите разсъждения за разоряването на селяните, за скорошното превръщане на такива като Гроздан в работници се съпровождат от горещото му желание по-скоро да отиде в града, да се види с хората, сред които непосредствено ще почувствува силата на идеите си. Но тази перспектива за него е далечна и теоретична, живото чувство му подсказва нещо съвсем друго и в разговора с учителката разсъжденията му внезапно правят остър завой и той отрича това, което току -що е говорил:

„— Кой знай, може да се лъжа пък — заговори Радулов и въздъхна. — Може и в София да не е тъй хубаво, може и по-лошо да е от тука. Право да си кажа, започва да ми омръзва всичко. Работиш, блъскаш се, а нищо не излиза от труда ти. Все се чувствуваш нещо като пето колело. Друго нещо е обикновеният, физическият работник. Той има едно занятие, което владее добре, има здрави мускули и това му стига. За него животът е прост и ясен . . . Да, ясен . . . Защо ний мислим, че стоим по-горе от такива хора, а самият им вид ни побеждава? В Люляково има един ковач, прост ковач, но право да си кажа, не мога да му се нагледам. Къде? — аз в нищо не мога да се меря с него . . .

Радулов се загледа надалеч, където под ведрата синина на небето се виждаха краищата на нивите, с разлюлени вълни над тях.

— Или пък да си земеделец — продължи с още по-голямо въодушевление той, — да работиш земята. Че е черен труд и мъка — то се знае. Но тоя

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

труд е достоен за човека, та той го прави човек! Да не мислиш, че говоря за селските идилии, както се описват в книгите. Друго, друго има тука — има пълно приобщаване с природата. Природата и човекът — това е едно също нещо. Изправиш се, да речем, пред нивата, която си изорал — това не е само пръст, а живо нещо, нещо добро и благосклонно, което разбира и приема труда ти. И тъй е и когато нивата изкласи, когато и тя се радва по своему, тъй е и когато — не дай боже — я очука град. Радостта на земята е твоя радост, мъката ѝ — твоя мъка. Ей това е то живот. Да ходиш по света? Да се учиш? Защо? — Стой си, дето си се родил, и си живей, както бог те е научил. Живей тъй, че като подигнеш очите си, да видиш звездите, а вятъра да лъха лицето ти. Живей, както живеят тревите. И умри като тях. Като една трева, която пониква, цъфва и най-после изсъхва и се стопява в същата тая земя, от която се е родила. Това е то! Това е всичкото . . ."

В разсъжденията на Йовковия герой могат да се открият лесно противоречия, но това, което тук е изразено категорично и пламенно, са неговите чувства — всеотдайната му любов към селския човек, преклонението пред неговия труд, в който се разкриват възможности за хармонично съществуване. Тази изповед, която според думите на писателя е и негова собствена, потвърждава ярко неговия отказ да очаква от теориите обяснение за света и за пътищата, по които той се развива. За жизнените въпроси, които най-непосредствено го вълнуват, той търси отговор в нравствената и емоционалната сфера и това се проявява в самата постройка на повестта, в пътя, по който се развива нейният герой, в изместването на тежестта на конфликта. В изповедта на Радулов се проявява Йовковият копнеж към първоначалната простота на нещата, към пределно ясните, достъпни за разума, за чувствата, дори и за сетивата решения, които ни възвръщат към тази начална простота. Сякаш пейзажът, който Радулов обгръща с поглед, докато говори, подсказва думите му. Той жадува да се избави от самотата на изолираното си индивидуално битие, да усети своето неделимо участие в огромния живот на природата и видът на развълнуваните нивя го насочва към отговора. Трудът сред полето е възможността за човек да почувствува истински своето единство с всичко живо и да усети у себе си пълнокръвно избликнали същите сили, които преливат в огромния живот около него.

Развитието на Гроздан е непосредствена реализация на същите тези копнежи. Мислите за труд и жаждата за труд нахлуват у него винаги в повратните моменти на живота му. Чрез тях той най-напред усеща истински болката от това, че земята му е отнета. Болка, която преминава в самозабравата на яростта и пълната безизходица. Развитието на душевното състояние на Гроздан в този момент от повестта внушава, че отказалият се от труда човек се вижда отблъснат от нормалния живот, в чиито най-важни моменти задружно и еднакво участвуват всички хора. Това желание за труд, смачкано още в зародиша си, води Гроздан до върхната точка на отчаянието. Но зароденият отново у него сред нивята копнеж по труда го кара да усети силата си, да повярва в себе си, да овладее живота си. Това, което става с Гроздан в сцената сред нивята, прилича на оздравяване. С прилива на сили и на желание за работа сякаш се възражда целият човек — виждаме го обновен, ведър, готов отново с открита душа да посрещне живота — без подтиснатост, без страх и лоши мисли. Невъзможно е да се отделят тук едно от друго възраждането на физическите и душевните сили, да се посочи откъде започва обновлението на Гроздан. Тук вече виждаме онова сливане в единно движение на душевното и фи-

зическо начало у човека, така характерно за Йовковите образи, а заедно с това и потвърждение за представата за хармония, изказана в монолога на Радулов.

Възторженото отношение към физическия труд, което виждаме тук и навсякъде у Йовков, съдържа нещо много повече от обикновеното разбиране, че всеки труд трябва да се уважава. В този труд Йовков вижда не само пряката му полезност, а още повече — път за богато и хармонично жизнено реализиране на човека. Той проявява предпочитание именно към физическия труд, като вижда в него по-всеобхватна и цялостна форма за изява на човешките заложби. В отношението на Йовков към физическия труд сред природата, в начина, по който пресъздава вдъхновените му моменти, личи копнеж по изгубената пълнота на битието. Жизнените блага, които ще се създадат чрез труда, интересуват Йовков значително по-малко от израстването на човека в него. Затова и нещата, създадени от човешкия труд, в разказите на Йовков носят белега на неговата одухотвореност. Каруците на Сали Яшар имат всяка свой глас и своя отделна история и участие в живота и съдбата на хората. Това, че именно в тежкия труд на един ковач Йовков вижда въплътена в най-образцов вид творческата сила на човека, че именно чрез него разрешава големия въпрос за следата, която човек може да остави във вечността, има много важно, принципно значение, засягащо изобщо разбирането на Йовков за основата на отношенията между хората. Йовковата възхвала на физическия труд има за основа отхвърлянето из корен на всяка идея за неравенство между хората, която идва с признанието, че определени видове дейност издигат човека над другите. У Йовков не се допуща изобщо мисълта, че характерът на извършваната работа може да бъде основание за социално превъзходство.

Едно неизречено, но ясно доловимо чувство на завист обхваща Гроздан при вида на работниците, които отиват към нивите — той се чувствува в този момент лишен от нещо много важно. И макар че мисълта му го отвежда веднага към загубата на земята, в същност истински важно е първоначалното му чувство, към което той се връща отново по-късно. Това, което е изгубил Гроздан и което му се разкрива наново чрез труда, е възможността да изяви своето присъствие в живота. Самоизявата чрез труда в Йовковото творчество има дълбоко хуманен характер. Признанието на хората, което се постига чрез нея, е признание на любов, не на подчинение. Човек се налага и бива приет сред другите не с превъзходство, а защото става необходим. Затова ценността на всеки труд в Йовковите творби се измерва не с количеството и качеството на произведените неща, а с отношението му към другите страни на живота и с желанието за добро, вложено в него.

В „Жетварят" възвръщането на Гроздан към труда е възвръщане и към хората. Неговият завой към доброто е подкрепен от доброжелателното участие на Монката, на ковача. В отношението си към Гроздан те са колкото сърдечни, толкова и непринудени. Когато подава ръка на Гроздан, Монката не си поставя за цел да го поправи. Той му помага по най-естествен начин без задната мисъл да го превъзпитава — просто като му предлага приятелството си за задружен труд, а заедно с това възможността да се върне при хората. Въпреки че в себе си Монката вече не е съвсем сигурен, че Гроздан ще му бъде добър съдружник след всичко станало, той все пак пристъпва към приятеля си без злопаметство. В неговото държание се отразява патриархалното доверие към човека. Монката не е безличен, лишен от индивидуалност, в отношението си към Гроздан той изразява себе си и своята воля, но с приятелството си той

връща Гроздан в лоното на общите, узаконени разбирания, които дават на човека спокойствие и чувство за душевна сигурност.

Отделянето от хората се чувствува като проклятие в „Жетварят“. Когато в упреците на Петра към Гроздан се отприщва цялата горчивина, насъбрана в душата ѝ от мрачния и нерадостен живот в техния дом, концентрираният израз на всички нещастия за нея се оформява в мисълта, че те не живеят като хората: „Я виж хората: всеки си има добитък, работи си . . . А ний . . .“ Петра е нещастна не от немотия и глад: „Не съм гладна, хляб има. Ама какъв хляб — купен . . .“ Това възклицание напомня, че в продукта на труда се съдържат стойности от морален характер. То ни подсеща и за „Изгорелите снопи“ на Вазов. Без още Гроздан да е изобличен в някакво престъпление, купеният хляб, който се яде в дома му, го обгражда с недоверие и подозрение. Жена му е като болна между хората, защото не смее да се доближи до тях. Тази изолация я кара да страда и да се чувствува лишена от човешки живот. В чувството на Гроздан, че върви към неизбежна гибел, е неделимо вплетена и неговата самота.

Общото мнение, общата преценка имат най-решително значение за душевното равновесие на героите в „Жетварят“ и това е показано в напълно уточнен вид, не само като някакво неясно внушение за психологическа атмосфера и настроение. „Обществената съвест“ е композиционно обособена в повестта. В най-важните моменти нейният глас е винаги отбелязан. Тя придобива самостоятелна, водеща роля. Преценката на общото мнение бележи повратите в развитието на действието — тя звучи в пълен унисон с позицията на автора и отбелязва моралните акценти. Тази обща присъда не е веднъж завинаги установена — везните ѝ се накланят на една или друга страна в зависимост от поведението на човека. Тя е променлива, но заедно с това — ясна и безкомпромисна. Справедливостта ѝ не се подлага на съмнение, защото тя е неподкупна и има своите твърди и ясни критерии.

Когато Вълчан се опитва да спечели разположението на съселяните си, като тича за докарването на вършачката, хората са готови да повярват в доброто, „греховете и недостатъците му се забравиха“. . . Всичко се променя обаче, когато излиза наяве неговата постъпка с нивите. Отново общата морална присъда се определя без предубеждение, независимо от това, че доскоро всички са осъждали Гроздана и са хвалили Вълчан: „Нещо страшно и неизбежно имаше да се случи. Неправдата беше тъй явна, че всеки се туряше настрана. Заслужилият и довчера почитан чорбаджия се видя изоставен, никой не казваше добра дума за него. Напротив, с нетърпение и голямо любопитство, в което не липсваше и злорадство, всички чакаха да си дойде Гроздан, за да видят какво ще направи.“

Това „всички“, толкова активно в преценките си, в действителност диктува много от постъпките на героите. Във всеки важен момент от тяхното развитие се чувствува, че те са в центъра на едно обкръжение, сподиряни от неговата укоризнена или одобрителна мълва, съсредоточили постоянно върху себе си учудени или изпитателни погледи. Това обкръжение е важно, защото всеки поотделно може да види в него реализация на собствената си съвест. Срамът от хората се превръща в глас на съвестта. Отделният човек може да бърка, подведен от егоистичните си стремежи, но когато се чувствува свързан с другите хора, той става по-справедлив, способен да съди вярно и за другите, и за себе си.

В цялото Йовково творчество никъде противопоставянето на индивида срещу множеството, срещу хората не се възприема положително. Такова про-

тивопоставяне е равнозначно на откъсване от човечността и доброто. Негов символ е вълкът — обикнато сравнение на Йовков за тези, които действуват сами и срещу хората (може би неслучайно е и името Вълчан). Най-значителното възмездие е моралната изолация и всяко обръщане към доброто у Йовков е отбелязано с обща любов и признание, както и в „Индже“ например. Романтичната фигура на гордия самотник е напълно чужда на Йовковото творчество. Посредствеността при него не се идентифицира с множеството. Идейната основа, върху която се гради образът на силния герой у Йовков, не е литературно заимствувана. Проявите му, начинът, по който се утвърждава в живота, могат да се реализират при такъв тип човешки отношения, които са основани върху равенство и единство на интересите. Тогава в общата присъда отделният човек се оказва най-сигурно защитен, защото неговите по-важни и трайни интереси са тези, които го сближават с другите хора.

В „Жетварят“ в отделните гласове, които представят общия говор на селото, понякога се долавят ограниченост и заблуди, общото мнение се люшка в някои моменти, подхванато от стихийни суеверия. В последна сметка обаче и в основните неща Йовков категорично и безрезервно му дава право и го приема като единствена мярка за справедливо решаване на конфликтите. Никой от неговите представители поотделно не става негов съвършен изразител. Като цяло обаче то води до най-верните разрешения. Важното е да има кой да го долови и разбере.

Именно така Йовков намира и благополучния край на повестта. Злините, зародени от допуснатата веднъж неправда, биха могли да се разраснат като лавина, да придобият такива мащаби, че да не могат да бъдат вече овладени. Намира се обаче кой да предотврати това. На сцената се появява един старши стражар в ролята на помирител, която той изпълнява, отклонявайки се от служебните си предписания.

Най-важното действие в повестта — нравственото възраждане на Гроздан, е вече извършено. То става напълно свободно. Върху Гроздан отникъде не е извършено насилие и това определя стойността на избора му, вдъхва доверие в значимостта на промените, които са се извършили с него. С преобразяването той изпреварва възможните принудителни мерки.

Над Гроздан обаче тегне заплаха, която идва от автоматичното, но закономерно развитие на нещата. Следствието около грабежа в църквата и кражбите, извършени заедно с Тачката, върви по установения си път. Върху него естествено не могат да влияят моралните процеси, извършени у Гроздан, и готовността му да заживее по друг начин — то идва от друга сфера. Тук отново се разминават нравственото поведение и законът: това, което се извършва в душата на Гроздан, е много важно за хората от селото и те го оценяват незабавно. За държавата обаче то няма никакво значение. Нейното наказание би трябвало да последва неминуемо; окончателно и безвъзвратно да разруши постигнатото нравствено равновесие и чувството за справедливост между хората. Това именно се осуетява от автора с въвеждането в действие на един нехарактерен представител на държавата, за когото живите хора са по-важни от формалните предписания. Именно поради това, че е натоварен да представлява закона, старшият стражар Витанов успява да неутрализира неговото разрушително за човешките отношения действие. Фактически в повестта той се изправя между селото и държавата, между живата човешка съдба и административния формализъм, който не държи сметка за конкретните хора.

В повестта Витанов е въведен, за да изпълни една функция, обратна на тази, която му е предписана от неговото житейско положение. Така е представен и от Йовков: „Той умееше да смекчава конфликтите, да ограничава нещастията в най-малките им размери. Намираше тая златна средина, която можеше да задоволи и двете страни.“ Сякаш задачата си Витанов разбира в това — колкото може по-малко да действува като представител на властта. Очевидно именно това е значението, което се придава на „ограничаване нещастията в най-малките им размери“. „Витанов не започна веднага следствието“ — това е отбелязано като първо негово действие. Нататък, все в този дух, старанията му се насочват да обуздае отприщените зли сили — най-вече злобата и отмъстителността на властниците, представяни от кмета Нейко, който е „предпазлив и страхлив там, където срещнеше съпротива“, но „жесток и безмилостен към всеки паднал и беззащитен човек“. След като се ориентира в станалото, Витанов просто обявява следствието за приключено: „Нови разследвания той не направи и остана глух и непреклонен на всички подучвания от страна на кмета.“ И нататък: „Спрямо Гроздана той не предприе нищо. И след няколко срещи с приятели, след много ядене и пиене, той си замина за града, като към направеното разследване се задоволи да прибави само точното описание на чертите и отличителните белези на избягалите престъпници.“

Така от официален представител на държавата Витанов се превръща в застъпник на същата онази „осветена от времето патриархална власт“, на някогашните традиции и обичаи, за чието погазване се говори в началото на повестта. И това също се казва направо: „Старият службаш добре познаваше живота и на много престъпления той беше готов да погледне не тъй, както ги преследваше законът, а както ги преценяваше обществената съвест.“ Той в същност е много по-тясно свързан със селото и хората му, отколкото със службата. В Люляково той изобщо идва като свой човек, „познат на мало и голямо, обичан от всички“. Така самото му идване става желано и нормално събитие, от което не могат да се очакват сътресения.

Появяването на това ново действуващо лице в края на творбата е единственият възможен начин да се стигне до благополучен изход на събитията. Той идва, за да сложи преграда на разрастващото се зло, което действува по свои закони. Тъкмо този обрат на нещата оставя впечатлението за прекалено благополучие, а не прераждането на Гроздан, нито дори разкаянието на Вълчан. Премахването с външна намеса, почти по магичен начин на опасността, която обективно надвисва над Гроздан, е истинското отклоняване от закономерното развитие на нещата, изкуственият елемент, който се внася в хода на действието. Впрочем, ако искаме да бъдем точни, на едната страна на действието.

Именно наличието на две действия в повестта, различни по характер, по вътрешни закономерности и по логиката си на развитие, създава възможността за такова неадекватно решение на конфликта между Гроздан и обществото. Напрежението на сюжета в повестта се раздвоява между вътрешното, нравствено израстване на Гроздан и външния, социално обусловен конфликт, като в хода на развитието на повествованието решително надделява първата от тези две линии на развитие, а втората се омаловажава напълно, като в края на краищата се и ликвидира с намесата на Витанов.

Вътрешното развитие на Гроздан е пределно осмислено, обосновано е психологически: в началото той е стихийно подвластен на инстинктите си и в същото време безпомощен вътрешно, зависим в решенията си от държанието на другите, податлив на влияния, докато, преминавайки през мъчителни кон-

фликти със себе си, стига до ясно осъзнаване на мястото и дълга си сред останалите хора, което му донася чувство на свобода и вяра в себе си. Това развитие на Гроздан се осъществява в различните сблъсъци с живота, на които той е подложен, и на свой ред го вплита в нови социални и битови конфликти, тласка го към опасни действия в определени моменти. Тези външни конфликти обаче се оказват твърде самостойни. Те имат собствени закони на развитие, които не могат да се пренебрегнат. Сферата, в която се проявяват техните закономерности, няма нищо общо с нравствените закони, с добрата воля на отделния човек. Най-голямото противоречие в повестта е наличието на два неоднородни центъра на тежестта, които не влизат в истинско взаимодействие, а простото отстраняване на един от тях не разрешава това противоречие.

Наистина въвеждането в действие на едно лице, което „смекчава конфликтите", не може да премахне самите конфликти. Наличието на един такъв държавен служител като Витанов не може да промени безликата същност на апарата, който той представлява. Като характер Витанов е грижливо изграден и обоснован. Не е оставено място за съмнение, дали са били възможни такива служители като него. Но работата не е в неговата жизнена достоверност, а във функцията, която той изпълнява в творбата. Със своята жива човешка воля той трябва да сложи край на конфликт, възникнал в друга сфера, в която господствува автоматизмът на буржоазната държавна машина и обезличаването на човешките отношения. В същност от гледна точка на нравствената проблематика именно такова развитие е особено характерно, защото в този кръг от проблеми волята на човека е решаваща, тъй че намесата на Витанов е действително решителен завой към сферата на нравствените отношения.

По такъв начин Йовков постига пълно очовечаване на всички връзки на героите със света и между тях самите и това е особено важна стъпка към зрялото му творчество. На базата на нравственото единство, постигнато между героите, Йовков постига единство на своя художествен свят, като отстранява хаоса на отчуждението.

С щастливия завършек на повестта си Йовков сякаш иска да докаже всеобщата валидност на нравствените закони, да внуши, че светът може да живее именно според тях. Но в същото време той ограничава размерите на този свят. Едно от най-съществените действия, които Витанов извършва в своето ограничаване на злото, е, че той не позволява конфликтът да излезе извън пределите на селото. Йовков добре чувствува границите, в които разбирателството и доброто желание могат да бъдат доминиращи, без това да осакати житейската правда. Това може да стане там, където всички се познават помежду си, където старите родови връзки още не са напълно прекъснати и хората чувствуват някогашната взаимна обвързаност на своето съществуване. Единствено тук житейската мъдрост и доброжелателството могат да изиграят решителна роля в решаването на проблемите. Всичко трябва да приключи в селото, защото извън него вероятен става именно крахът на доброто, а не неговата победа. В „Жетварят" това ограничаване става донякъде неволно, като резултат от компромисното художествено решение, до което се стига в тази още неизбистрена по отношение на основните творчески насоки на писателя повест. То обаче има важно значение в по-нататъшното развитие на писателя.

С първата творба с мирновременен сюжет, създадена непосредствено след войните, Йовков стъпва на здрав и добре познат жизнен терен. Сблъскванията, за които той разказва в повестта, са нещо отдавна изживяно от него; те бледнеят пред изпитанията и напрежението по време на войната. В своя спомен за

мирновременния живот Йовков търси друго — противодействие на всичко, което е смущавало духа му сред сблъсъците и жестокостите на войната. Картината на селото, в което е живял, го привлича с чувството на сигурност, което тя вдъхва, сравнена с военната обстановка. Особено важно е това, че в нея действуват същите онези „осветени от вековете“ нравствени закони, в чиято всесилност войната е карала хората да се усъмнят. Той се стреми да представи такава житейска възможност, която да потвърди универсалния и неотменим характер на нравствените закони, тяхната способност да се разпространят върху всички прояви на живота. Това ясно личи в „Жетварят“. Но там забелязваме и нещо друго: отвъд възникването на новите нрави с тяхната егоистична затвореност на човешкото съществуване Йовков търси увереност, че те не са вечни... Според своите спомени и познания за селото той няма съзнанието, че господствуващ в него е именно буржоазният морал със своите принципи на поставяне на всички човешки връзки върху основата на сметката и взаимната изгода, на противопоставяне на индивида на целия останал свят в борбата за съществуване. Йовков схваща тези черти все още като отклонение от нормата. Той не допуща, че те могат изцяло да завладеят живота. И все пак именно към техните прояви той е особено чувствителен. Целият нравствен патос на неговите творби е насочен към развенчаването и отричането им.

Увереността на Йовков, че социалният конфликт в „Жетварят“ е преодолим, говори за неговата вяра в моралните сили у човека. Но тя се гради също и върху едно такова състояние в развитието на селото, при което върху патриархалния морал не са нанесени все още такива поражения, които да говорят за неговото непоправимо разрушаване. Той все още съществува като цялостна система и авторитетът на неговите традиции се признава масово. Според Иван Хаджийски отпадането на патриархалната нравственост става забележимо на тласъци, предизвикани от големите обществени сътресения, но дори през 30-те години той намира основание категорично да твърди, че „има останало нещо здраво от старото“, и търси в такива черти като зачитане на човека, обществена солидарност, отвращение към паразитизма и т. н. залог за едно бъдещо развитие към комунистически взаимоотношения в обществото.

Не би трябвало да ни учудва в такъв случай, че Йовков е чувствувал този морал като реална сила, способна да движи и да променя живота. Той е виждал непосредствените му прояви в живота на хората и неговата масовост е ставала за него източник на увереност в добрите възможности на човека.

Всички надежди на Йовков са съсредоточени именно върху хората. Конкретните форми на обществени и стопански отношения от миналото не го интересуват така, както интересуват например Михалаки Георгиев. Затова картините на старото време у Йовков не носят печата на архаизъм, на нещо отдавна отживяло. Когато в „Старопланински легенди“ или „Вечери в Антимовския хан“ той обръща погледа си към легендарни, далечни времена, то е, за да открие в тях тези черти и особености на живота, които ги свързват с миналото и бъдещето. Йовков сближава времената, за да открие навсякъде човека. Не е случайно, че в „Жетварят“ теориите относно общественото устройство са предоставени на героите му. Не Йовков, а поп Дочо гради планове за връщане към някогашните задруги. На Йовков му липсва специфичен интерес към такъв род проблематика. Затова може би в „Жетварят“ той я решава с други средства. Това обаче не пречи на Йовков да изрази ясно своите социални симпатии, категоричната си неприязън към буржоазните принципи на човешки взаимоотношения.

Стремежът да се търси решението на човешките проблеми в морален и естетически аспект като доминираща черта на Йовковото творчество се определя вече в „Жетварят“ и заедно с това още тук е очертан вече този предел, отвъд който нравствените императиви губят абсолютната си сила и отношенията и съдбите на хората влизат в сферата на действие на други закони. Тази граница очертава по съвсем видим, осезаем начин размерите на Йовковия свят като физически съществуващ обект на изображение. Той се простира дотам, докъдето хората могат да влезат в разбирателство помежду си на базата на единен морален критерий. В „Жетварят“ съвсем очевидно личи, че отвъд границите на селото законите на човечността нямат сила. Там влизат в действие други закони — безлични и неумолими, законите на държавата, които пренебрегват човека и неговото благо. Без да ги отрича категорично, Йовков търси да смекчи тяхното въздействие, като изпречва между тях и хората, към които те са насочени, човека, който ги прилага. С фигурата на хуманния тълкувател на държавните закони обаче, както видяхме, Йовков по същество постига тяхното обезсилване в човешката съдба.

Тази граница, която затваря Йовковия художествен свят, има и друг смисъл. Всичко в Йовковото творчество — добро или зло, важно или незначително, се измерва с мащабите на конкретното човешко съществуване, чрез реалния, жив, всестранно определен чрез проявите си човек, у когото душевните движения естествено и безпрепятствено преминават в действие. Конкретното човешко действие, живото човешко отношение единствено може да придаде смисъл на нещата в художествената система на Йовков. Всичко, което излиза извън тази мярка, за творчеството на Йовков е фактически лишено от съдържание, невалидно за истинския живот. Йовков отхвърля по принцип абстрактното разглеждане на човешките въпроси, което за него е кухо, осакатяващо истината за живота.

Конкретният човешки образ и немногобройната човешка общност, в която хората се познават и влизат в непосредствени отношения помежду си, представляват пространственото и житейско ограничение на Йовковия свят. Вътре в него обаче Йовков не познава ограничения. Стъпил здраво върху тази територия, в която се чувствува напълно уверен, той успява да постигне цялата безкрайност на живота, неизчерпаемостта в проявите на човешкото.

Светът на Йовков се изгражда в обстановката на тежка морална криза, нахлула в следвоенния живот. С всеки свой елемент той противостои на подтискащите впечатления, с които връхлита върху писателя неустойчивата, променлива, наситена с тревожни противоречия обкръжаваща действителност. В същата обстановка в българската литература се появява и диаболизмът. Господството на ирационалното и непознаваемостта на света са неговите предпоставки. Срещу това Йовков противопоставя един свят на разумни, познаваеми връзки, достъпен за разума и чувствата, уютен и интимно познат, който носи не заплаха, а чувство на сигурност. Все така срещу трагичното рушене на моралните устои в „Морава звезда кървава“ на Константин Петканов у Йовков виждаме стабилност, вечност, непререкаеми морални истини, неоспорими вътрешни мотиви в стремежа на човека към доброто. Човешката природа в разбирането на Йовков е благосклонна, открита към света и живота дори и в най-дълбоката си същност.

Малкият по физическите си размери, но тъкмо затова пределно познат, обичан и познаваем свят на Йовковата младост, на пейзажа на Добруджа и на нейните хора вдъхва неизменно у него чувството на сигурност и щастие.

Но връщането към спомена в художествения свят на Йовков не е прост и лесен процес. То представлява непрестанно напрегната преоценка и преоткриване на живота. В пристъпването на Йовков към неизменната и близка до сърцето му обстановка на неговите разкази, в която всеки детайл е многократно разгледан от всички страни, се съдържа мъдростта на целия му по-сетнешен опит и мъчителната му борба за надмогване на несъвършенствата и жестокостите на живота. Този трагизъм не е изповядан от Йовков, но в неуморното търсене на съвършенство в човешките отношения, в изпълненото с копнеж насочване към пробуждането на доброто у човека личи колко болезнено нужни за самия писател са тези разрешения, до които той достига. Хармонията на Йовковите разкази е изстрадана хармония.

В художествения свят на Йовков жизнената необходимост и нравствената повеля се сливат. Нравствената постъпка се превръща в естествен път към щастието на героя — не само в „Жетварят", а в цялото му творчество. За Йовков не е достатъчно това щастие да бъде реализирано само във вътрешното състояние на героя, в удовлетворението от душевното равновесие, постигнато от съгласието на човека със самия себе си. Благодарение на единния свят, в който живеят, героите му могат да бъдат щастливи и в реалното си битие.

Йовков се завръща в творчеството си към нравствено-психологическия тип на патриархалния човек, но той пристъпва към него с обогатено отношение, изработено в друго време. Хората у Йовков вече не са представители на рода, а личности. Те се разкриват винаги в мигове на решения, на определяне на своята самостоятелна позиция в живота. Човешката личност става за Йовков средището, в което намират разрешение всички най-важни проблеми на живота. Без да лишава героите си от жизнена конкретност, чрез задълбочаване в техния духовен свят Йовков ги извежда до просторите на най-широката общочовешка проблематика, прави ги достъпни и значими за всички следващи поколения.

Александър Йорданов

ЕДИН СИМВОЛ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

„Най-обикновени неща са ми правили най-чудни и тайнствени впечатления. . ."

Й. Йовков

„В гора от символи човек се лута сам" — твърди категорично познатият стих на Шарл Бодлер от „Съответствия", деликатно предупреждавайки може би и за онази смислова многостранност на художествените значения, която уплита бавно, но уверено изследователя на литературната символика. Сред несекващото напластяване и неуморната динамика на символната семантика човек наистина рискува да остане самотно неразбран, да не намери никога своята просека в „гората". А когато това търсене — намиране е движение в света на художествената литература и когато този свят е властно покоряващият, концептуално многозначен „мир" на един от големите майстори на световната повествователна култура, опасността на останеш под неговата „дебела сянка" е толкова реална, колкото реално-нереален, лесно разпознаваем и призрачно смътен е и един от примамливите с „духовната си масивност" символи в него — Антимовският хан.

Разбира се, не само опасенията и опасностите от неловката самота са причината навлизането в съкровената смислова „перспектива" на хана да начене по обиколни пътеки. Така, както и до самия хан отвеждат „много", но пресичащи се на „едно място" пътища. Основната причина е в относително занемарената от родната литературна наука област на литературната символика и по-конкретно — на Йовковата символика. Затова едно обиколно, кратко и неизчерпателно въвеждане в нея е необходимо. Поне като предпоставка за бъдещо цялостно изследване на проблема за смисъла и функциите на символа в творчеството на писателя.

I

За Иван Ст. Андрейчин, първият доморасъл теоретик на българския символизъм, символът е „едно сравнение, едно оприличаване на абстрактното с

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

конкретното — сравнение, на което една от частите остава да се подразбира“[1]. Това смътно определение не трябва да смущава, още повече, че както ще сподели Алексей Лосев, понятието за символа в литературата и изкуството е „едно от най-мъглявите, неясни и противоречиви понятия“[2]. Вероятно сам доловил „мъглявата противоположност“ на своето определение, Андрейчин потърсва съпоставително контрапунктно определение, като навлиза по този начин в още по-заплетена територия. В статията си „Анекдот и символ“[3] той разграничава „двата начина“, „по които в едно произведение се предава едно явление от живота, един човешки тип, едно чувство“. Първият е „анекдотически“, при който случките се разгръщат в „тяхната последователност“. Вторият е „символически“. И тук Иван Андрейчин прави изненадващо верни наблюдения върху функциите и смисъла на символа в . . .реалистическото (за него „анекдотическо“) изкуство. Той отбелязва една от най-важните художествени функции на символа — „синтетическия“ характер на „символическата белетристика“. „Тя — пише критикът — познава много добре отношенията между външния мир и мира на чувствата. Тя не взема човека само като една форма на физическия свят, но отива до душата.“ Символът, настоява Андрейчин, е „синтез“, а „антианекдотическата белетристика може да се нарече психологическа или мистическа. . .“. И ако първото от тези „наричания“ е сравнително вярно, второто се прокрадва само за да оправдае предходната мисъл на автора, че „един символ има смисъл само за оногова, който го е създал, никой друг не може да проникне в неговата тайна“.

Не по-различна е интерпретацията на символа у всепризнатия теоретик на символизма у нас Иван Радославов. Продължавайки „навеяните отвън“ идеи на Андрейчин и особено тезата за „синтетичния“ облик на символа, той я обогатява с мисълта, че резултатът от изграждащия се във и чрез символа синтез е винаги концептуален създател на нови „необятни“ значения, чийто първоизточник е „богатият, безбрежният и неизчерпаем индивидуален интимен мир“.[4]

На „знаковата“ природа на символа пръв обръща внимание Николай Райнов. В неговата концепция за стила символът е продукт на „вътрешна аналогия“ между „идеята“ и нейната „проява“. Той „изразява състоянията на голата душа, която граничи в своите дълбочини с космичното“. Чрез символа се „влага“ „психично съдържание“ в неодушевената природа, а в одушевената — „космично“. В същност Райнов конкретизира (доколкото понятие като „космично“ може да се приеме за конкретизиращо понятие!) доловената още от Андрейчин връзка между символа и засиления психологизъм на съвременното изкуство. И той, както и неговите предходници, не пропуска да подчертае синтетичността на символа: „Боравенето със символи води всякога към синтетичен стил. . .“[5]

Според Гео Милев, „адепта на новото изкуство“, символът е „образ, създаден чрез асоциация“, който притежава „алюзивен характер“. Той сплита в едно цяло алогичните, „граничещи с абстракцията асоциативни елементи“ и „въплъщава смисъла, есенцията на нещата“. Поетът-критик поставя знак на равенство между „образите“ и „символите“ като „въплътители на идеята“.[6]

[1] Ив. Ст. Андрейчин. Декадентство и символизъм. — Из нов път, 1907, кн. 2.
[2] А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 4.
[3] Ив. Ст. Андрейчин. Анекдот и символ. — Из нов път, 1907, кн. 2.
[4] Ив. Радославов. Българският символизъм — Хиперион, IV, 1925, кн. 1—2.
[5] Н. Райнов. Символ и стил. — Везни, II, 1920—1921, кн. 1.
[6] Г. Милев. Фрагментът. — Везни, I, 1919, кн. 4.

Трудно е в едно частно изследване да се изчерпят интерпретациите и формулировките на понятието, които предлага родната модернистична критика от първите две десетилетия на XX в. И не това е нашата задача. По-важно е да се долови общата тенденциозно барикадна позиция на тези интерпретации спрямо реалистичната естетика, „която няма нищо общо с творчеството изобщо“[7]. Важно е, защото символното противостоене на реализма е явление закономерно, социално-исторически обусловено. То има своите корени не само в засиленото влияние на европейския модернизъм, но и в самобитния развой на националната ни култура и литература. То продължава и доразвива не толкова една естетическа концепция, колкото маркира специфичното движение на една *светогледна* позиция, която в родната култура не отминава и най-заклетите отрицатели на модернизма като Иван Вазов например. Да припомним само „програмната“ Вазова творба „Общество и певец“, в която далеч преди доктор Кръстевия естетически преврат и преди Пенчо Славейковите индивидуалистични копнежи по „душата на художника“ се прокрадва идеята за сковаващото духа настояще, за непокорната душа „без юзда“, за „другите светове“, „де мисълта се волно вдига“. Една бъдеща история на естетическия и стилов развой на националната ни литература, пречупена през социологическото осмисляне на движението на интелектуалните идеи от Петко Р. Славейков до символистите и Йовков, история на *светогледните* представи на художествената ни интелигенция би разкрила не толкова разнобоя на идеите, колкото тяхното сходство и единство. Неслучайно теоретиците на българския символизъм са плахо категорични в оценките си за творчеството и на Любен Каравелов, и на Захари Стоянов, и на Иван Вазов, и на Алеко Константинов, а и неведнъж определят, както това прави Иван Радославов в „Българска литература“ (1935), естетиката на символизма като „естетика на индивидуализма“.

Това малко отклонение може да ни обясни чрез бегло очертаната идея за идейно-естетическата хомогенност на националния литературен развой несретите в точната формулировка на понятието символ. Несрети, които са отражение на самата художествена ситуация в родната литература, където нито символизмът е „чист“, нито неговият илюзорен противник — реализмът, има претенцията да бъде натуралистично-бездуховна, фактографска картина на действителността. Амбициите на теоретиците на „новото изкуство“ да отграничат понятието от реалистичното творчество, да го противопоставят на него, да го заключат в така и недостигната кристална чистота на това изкуство търпят провал. И не е случайно, че у всеки един от цитираните автори се срещат символни характеристики, които и набеденият реализъм спокойно би вписал в своя изобразителен арсенал. Това е и подтекстовият („подразбиращият“ се) смисъл на символа, и синтетичността като важна негова функция, и многозначността, и психологичността, и акцентът върху „безбрежността“ на „индивидуалния мир“, и възможността за асоциативно-фрагментарната „въплътимост“ на „идеята“. В националните представи за функциите и смисъла на символа има много от тези неща, които карат един Вячеслав Иванов да говори за „реалистически символизъм“. А към твърдението на Валери Брюсов за „истинското художествено създание“, в което „зад външното, конкретното съдържание винаги трябва да се скрива второ, по-дълбоко. . . художественият символ, притаяващ в себе си цял ред от значения“,[8] спокойно може да се приоб-

[7] Ив. Радославов. Малък повод за големи въпроси. — Звено, I, 1914, кн. 1.
[8] В. Брюсов. Французские лирики XIX в. СПб., 1909, с. 22.

щи всеки писател, който не само на думи, но и на дело не стои на позициите на символизма. Ето как Йордан Йовков в разговор със Спиридон Казанджиев ще изрази по свой начин същите неща: „Чудно е наистина как някога вярата, силата на духа прави от спомена, от представата реалност, която и смъртта не може да победи, и как в други случаи и най-бруталната, най-плътната реалност е призрак и сянка за духа. . .“ И малко по-нататък ще упрекне Константин Петканов за неговото „външно изображение“, за да подскаже точно противоположните си виждания и стремежи в това отношение: „Не изобразява „отвътре навън“, а обратно, „отвън навътре“, дори бих казал само „отвън“.“[9]

Още в „Символизъм“ (1910) Андрей Бели споменава 23 формулировки—признаци на понятието символ, някои от които смущават със символната си мъглявост, а други изненадват с прозорливата си точност. Бели е сред първите, които обръщат внимание на трансформационно-„съединяващия смисъл“, заключен в символа: „Съпоставянето на предмета или на негови части с други предмети издига дадения предмет в нещо трето. Това трето става отношение, съединяващо много неща в едно, т. е. символ.“[10] Тук прави впечатление освен подчертавания и от българските теоретици на символизма „синтетичен“ процес в символа, но и акцентът върху втората основна негова страна — специфичното диалектическо преобразуване на „нещата“ в символа. Преобразуване, което е винаги *процес на отношение* между тях. Именно този процес, който се разгръща в безкраен ред в структурата на символа, ражда и типично символистичната теза за неговата „тъмнина“ („Символът. . . е многолик, многосмислов и винаги тъмен в последната си дълбочина.“).[11]

От тези две функции на символа тръгват и неговите днешни изследователи. В статията си „Символ“, включена в съветската Кратка литературна енциклопедия, Сергей Аверинцев отбелязва: „Преминавайки в символ, образът става „прозрачен“, смисълът му се вижда през него, бидейки даден именно като смислова *дълбочина*, като смислова *перспектива*. . .“ В цитираната вече книга на Алексей Лосев е разгледана както структурно-семантическата характеристика на понятието, така и неговата типология. Видният съветски литературовед е отделил и специално внимание на разграничаването на понятието от съседни на него структурно-смислови категории като алегория, олицетворение, художествен образ, емблема, метафора, тип, мит и други. Особено важен е акцентът, който той поставя върху диалектико-историческата изменяемост на съдържанието на символа на равнището на конкретния художествен текст, стилова насока или направление в литературата. Прочитът на символа във всяко време и във всяка отделна творба на изкуството е неизбежно обусловен от възможностите за възприемане на читателя. Връзката, която творбата строи с възприемателя, е винаги конкретно-историческа. В този смисъл откриването на цялата истина за символа означава трудно, но закономерно пътуване през неизчерпаемо разстилаща се поредица от смислови възможности, всяка част от които трансформира и снема в себе си и определена конкретно-историческа договорености между текст и реципи-

---

[9] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 23.
[10] А. Белый. Арабески. М., 1911, с. 139.
[11] В. Иванов. По звездам. СПб., 1909, с. 39.

ент. „Към същността на символа — пише А. Ф. Лосев — се отнася това, което никога не е непосредствена даденост на предмета или действителността, а представлява тяхната предпоставеност, не самият предмет или действителност като възникване, а като *пораждащ принцип*, като предпоставка.“ Символът е „не просто функция (или отражение) на предмета. Тази функция тук е разложима в безкраен ред, така че, имайки символа на предмета, ние в същност притежаваме безкрайно число от различни негови отражения...“ Той в „скрита форма съдържа всички възможни прояви на предмета“.

Символното „разлагане на действителността“ в този смисъл е само основата, върху която се гради символният синтез на *художествената* действителност. А пресечната точка на това „взаимодействие“ е онази „тъмнина в чист вид“, онази недостигаема дълбочина на „чистото битие“, която символистическата критика обгръща с плаща на мистицизма, а научната критика се стреми да доближи, извървявайки трънливия път на относителното познание.

II

Пръв споменава за символ, символизъм и символика в разказите на Йордан Йовков д-р Константин Гълъбов.[12] Думите на Стоил от „Земляци“ за земята, която „приказва“, той тълкува като символни думи и подчертава: „... Йовков не разбулва символа напълно, като оставя неговият смисъл да прозира само леко и да бъде повече изживян от чувството на четеца (както трябва да бъде при всеки символ), нежели разбиран от неговата мисъл (както бива при алегорията и баснята).“ Но К. Гълъбов открива и неефективно „разбулване“ на символа у Йовков. За пример той посочва разказа „Балкан“, в който символът е подтиснат от „алегоричния характер на образа“, „където на кучето се придават едва ли не човешки качества, за да изпъкне по-добре неговото преносно значение като изразител на мъката по изгубената връзка с родината“.

В последвалите статии и книги за Йовковото творчество понятието символ се среща все по-рядко. Една от причините за това е желанието и стремежът да се докаже същността на Йовковия художествен метод в двустранната зависимост на реалистично и романтично. Определения от рода на „романтик-реалист“ (Иван Мешеков), „полуромантик-полуреалист“ (Николай Райнов), „чудно примиряване на душата на романтика с тая на реалиста“ (Малчо Николов) зачестяват и твърде бързо предрешават проблема за символа в Йовковото творчество. Като че ли се изработва комплекс от „предохранителни“ мерки с основен девиз: ако един писател е романтик или реалист, неговите образи могат да бъдат само романтични или само реалистични, или както е в случая с Йовков, „романтично-реалистични“, но не и символични. Тази странна логика за съжаление дава и днес горчиви плодове, към които често се прибавя и критическата посредственост, която не се смущава да изрече и да напише следните неистини: „С основание Йовков е третиран като битописател и певец на българската земя. Родният чернозем като символ на сърцевината на българския народ е предмет на особено творческо внимание. Във всеки слог от прозата на писателя се долавя диханието на земята и се

[12] К. Гълъбов. Разказите на Йордан Йовков. — Общ подем, II, 1918, кн. 9—10.

отронват съзвучия от природата, които се преливат в пленяваща симфония."[13] Печалното е, че тази „критическа симфония" не е нито единствената, нито последната. Но това вече е друга тема.

Сред изследванията на Йовковото творчество, появили се между двете световни войни, привличат вниманието двете студии на Владимир Василев „Маршът на победата и на смъртта" и „От 1920 до днес".[14] В първата от тях за пръв път от нашата критика е въведено понятието „реалистически символ" за означаване на Йовковото изображение на „грандиозните гледки на масите" — „реалистически символи на някаква голяма, страшна, всеподчиняваща воля, която се носи с тях и която непременно ще се наложи". Критикът определя тези символи като рожба на особено „визионерство". По повод „крайно интересните зрителни и слухови възприятия от боя", които писателят „извлича", Василев набляга на тяхната „двойствена изразителност" — „на пълни реални съответствия и на една психическа значимост". Оттук и направеният по-късно извод, че „не във фабулата и композицията трябва да се дирят особеностите на неговия поетически индивидуалитет. Той се изявява в тая могъща обхватност на една епоха, която Йовков синтезира в няколко психически мотива, носещи една нова и ярка изразителност." В студията „От 1920 до днес" Василев утвърждава преповтарящата многократно след него теза за Йовков като „реалист — с идеалистическо отношение към живота", зад който се „таи романтикът", долавящ се в „*духовновъзвисяващия момент* — естетически, морален и философски, — към който отвежда всеки сюжет". Йовковият „идеалистически реализъм" Василев разглежда сравнително широко за разлика от интерпретациите на Николай Райнов и Людмил Стоянов, без да го сковава в предварително стъкмените рамки на „битовото" описателство. За „Старопланински легенди" той пише: „Историческите събития, преданията, житейските случки той разработва в един стил напълно реалистичен, но който не заковава нещата, а открива безконечни духовни перспективи. Това са образи, които подчиняват със своята духовна масивност." И на друго място: „И най-реалните наблюдения Йовков отвежда в света на фантазията, дето те стават обект на чисто съзерцание" без инвазията на автора-повествовател, който „не се намесва", а „оставя сами да съдим".

С оглед проблема, който ни занимава, безспорно най-голямо внимание заслужава студията на Николай Райнов за Йовковото творчество, която се радва на не дотам завидната съдба да бъде единствената „аналитично"-отрицателна работа върху това творчество. Включена в поредицата „Вечното в нашата литература", тя поразително напомня злополучната Пенчо Славейкова критика на Ботевия шедьовър „Хаджи Димитър". Оценката на Н. Райнов за Йовковите произведения е повече от отрицателна: „като се изключат няколко военни разказа, всички други творби на тоя писател са или посредствени, или слаби". Преди да стори този лекокрил замах на мисълта и перото, с който в миг са зачеркнати едни от най-големите достояния на националната ни литература, Райнов изминава нелекия път на едно странно за човек ерудит като него елементарно разказвателно предаване на фрагменти от Йовковите произведения, изпъстрено с кратки коментари: „психологическа и реална недостоверност", „книжност", несъобразности", „подражателство", „неук психолог", „бездарен портретист", „липса на въображение",

[13] Л. Б у ч к о в. Преломът в творческото дело на Йордан Йовков. — Език и литература, 1968, кн. 5, с. 36.

[14] Златорог, I, 1920, кн. 1; XIV, 1933, кн. 4.

„незнаене значението дори на обикновени думи", „безличен слог", „беден език" и т. н. и т. н.

От многото примери, които Н. Райнов привежда, за да докаже своите твърдения, ясно проличава неговата амбиция да навлече на Йовков усмирителната риза на натуралистичната „правдоподобност". Но във всеки един от тях тази амбиция се сблъсква с художествената оригиналност, със смисловата многозначност и остава само тръпчивият вкус на поредното за родната литературна критика разминаване с творчеството на писателя.

Но нека не профаниряме това разминаване. Зад неговата натрапчива невинност се долавят кротко притаени много важни неща. Студията на Николай Райнов е най-малкото следствие от неразбирането на творчеството на Йордан Йовков. Тя притежава свой историкоконцептуален патос с интересни последици не само за интерпретацията на Йовковото творчество, но и за развойния смисъл на неговите творби в контекста на националната ни литература. Защото Н. Райнов се стреми да заличи и омаловажи, да пренебрегне или определи като недостатък (подражание, влияние) *различията* на Йовковата художествена система спрямо нейните предходници — творчеството на Любен Каравелов, Иван Вазов, Тодор Г. Влайков, Антон Страшимиров, Петко Тодоров, Елин Пелин. Целта е да се „вкара" Йовков в малката територия на обикнатото от „модернистичната"критика понятие „битов реализъм". Естествено след тази деликатна операция следва разгромяващото твърдение: „И като портретист, и като психолог Йовков не може да се мери дори отдалече с Елин Пелина, Михалакя Георгиев, Антона Страшимиров и Тодора Влайков", като малко преди това е обвинил писателя в „подражателство" и на Петко Тодоров, „който е в сравнение с Йовкова много голям стилист".

Тезата за Йовковия „битовизъм" не е откритие на Николай Райнов. Още в началото на 20-те години тя има „солиден" защитник в писанията на Йордан Бадев: „Йовков има поглед повече за външния, отколкото за своя вътрешен мир и затова работите му имат в основата си битов характер."[15] И все пак размиването на различията, което прави Н. Райнов, не означава *само* закрепостяването на Йовковото творчество в контекста на една развойна традиция, в която и днес някои твърде прибързано вписват творбите на писателя (да припомним само по-горе цитираната „критическа симфония"). Съвременната ни критика и литературознание не споделят предразсъдъците и амбициите на „модернистичната" критика, а настойчиво търсят детерминиращите Йовковата художествена система особености в контекста на художествения развой на националната белетристика. Така Искра Панова, продължавайки някои верни наблюдения на критиката между двете световни войни, анализира сюжетно-композиционната специфика на Йовковия разказ и доказа неговата рязка отграниченост („крачка встрани") от преките му предходници.[16] Но в нейната книга, както и в изследването на Симеон Янев,[17] отсъствуваше отговорът на въпроса „защо". Защо и как функционират механизмите, които формират отграничаващата специфика на Йовковата поетика? Кои са тези механизми?

В студията си „Прозата на Елин Пелин и Йордан Йовков — два типа художествена постройка"[18] Енчо Мутафов обобщи предходните наблюдения

[15] Й. Бадев. Литературни зигзаги. — Златорог, III, 1922, кн. 10.
[16] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967.
[17] С. Янев. Традиции и жанр. С., 1975.
[18] Елин Пелин. Нови изследвания. С., 1978, с. 92—111.

върху поетиката на двамата големи творци на България и стигна до заключението, че не само на равнището на стила, сюжета, композицията, но именно като „художествено цяло" Елин Пелиновият и Йовковият тип разказ се реализират като „два противоположни художествени модела". Най-ценното обаче в това противопоставяне е не толкова неговата категоричност, колкото подтекстният полемизъм, с който Е. Мутафов защищава тезата за „синтетичността" на Йовковите творби като тяхно специфизиращо, развойно-актуално качество: „За синтез може да се говори при Йовков. И. Панова и С. Янев допускат увлечението да назоват Елин Пелиновите разкази синтетични. Двуединството на двата типа („фрагментния" и „монолитния" тип разказ — б. м., А. Й.) се снема синтетично у Йовков." Резултатът от този синтез е не само „развитие, продължение, различие, а просто „друг модел", непознат нито на „фрагментния", нито на монолитния тип разказ".

Но и тук, в тези верни изводи, е отпаднал въпросът за начините на осъществяване на синтеза и вниманието отново е съсредоточено върху „крайния резултат". И ако научното маркиране и описване на този „резултат" е безспорно важен момент на литературното проучване, то не е за подценяване и пренебрегване предходният етап — изследването на самия *процес* на осъществяване на „резултата". Без него „категоричността" рискува да не ни свърши много работа. Акцентът върху „процеса" занимава Никола Георгиев в студията му „Трансформационни процеси в развоя на новата българска литература." „На прелома между миналия и днешния век — пише Н. Георгиев — в хода на българския литературен процес съществено се променят някои от принципите на художествената семантика: на преобладаващите самостойни значения на художествения знак започва да се противопоставя една рязко засилена многозначност, а понякога и логическа вагност. Промяната се развива в рамките на две външно твърде отдалечени една от друга системи — символическата и „реалистическо-психологическата". . ." Никола Георгиев разглежда трансформационното напрежение само в границите на „реалистическо-психологическата" система. За типа на трансформацията в Йовковото творчество отбелязва: „Йовковото творчество е също тъй своеобразна антитетично-синтетична трансформация на предходните две системи (М. Георгиев — Т. Г. Влайков и П. П. Славейков — П.Ю. Тодоров — б. м., А. Й.), но за разлика от Елин Пелиновото то не ги оставя на равнището на ироничното напрежение и взаимното снемане, а прави опит да ги съчетае и примири като равноправни съставки на една *нова система*" (к. м., А. Й.).[19]

Това виждане на Н. Георгиев провокира широко разпространената теза за опозиционната напрегнатост между художествените системи на Елин Пелин и Йордан Йовков. То подсказва идеята, че творчеството на Йовков представя не просто антитетично преобръщане на Елин Пелиновата художествена система, не само естетически спор с нея, а *нов* модел, ново равнище, в което синтетично се отлагат редица от предходните (вкл. и Елин Пелиновите) художествени закономерности на националния литературен развой. Структурирането на Йовковия модел обаче не започва и не свършва само в границите на реалистическия художествен модел в българската литература, но активно се подхранва и от синтетичното осмисляне на трансформациите, които проти-

[19] Славистични изследвания. С., 1968. Като „ключ" за разгръщането на „модела" на развойните трансформации Н. Георгиев използува „пародийно-ироничното", антитетично-напрегнатото трансформационно равнище. Предполагам, че за автора то не е и единственото, а само един от „ключовете".

чат в художествената система на символизма. Двете художествени системи (символистическата и реалистично-психологическата) взаимно си влияят, проникват една в друга и се оттласкват и това тяхно неспокойствие определя и голяма част от собственото им своеобразие в българския литературен развой. Но ако за първата от тях (символистическата) това неспокойствие е многократно подчертавано и изследвано, то за втората — проблемът все още очаква своите изследователи. Своеобразната липса на „чистота" в българския символизъм носи отпечатъка на типично национални художествено-светогледни закономерности, на просмукването на „реалистическия психологизъм", а и на Петко Тодоровия „идилиен" индивидуализъм в него. Но не се ли отнася същото и до обогатяването на художествената система на реализма чрез търсенето на синтетичен стил, който да съвмести в *ново единство* актуалните и значими съставки и на двете системи? Опит за подобен синтез наблюдаваме у Николай Райнов (не е случаен в този смисъл акцентът на Н. Райнов върху дуалистичната философия на богомилите!), без той да постига резултатите, които получи неговият „съперник" Йордан Йовков, въпреки че запазва амбициите си в тази насока чак до последните си произведения. Движението на Йордан Йовков към *синтетичен стил* обаче минава и през този експеримент на Николай Райнов, опазвайки и доразвивайки в естетически спор с него един от най-съществените му белези — превеждането и разгръщането в „безкраен ред" на реалистичното изображение до многофункционалната многозначност на художествената символика. Оттук и необходимостта, когато се изследват пътищата, по които се гради Йовковият художествен модел на света, изследователското внимание да се съсредоточава и върху един от начините за неговото постигане — изграждането и интерпретацията на *символите* в творбите на писателя. Тази „особеност" на Йовковото творчество неслучайно Н. Райнов подминава мълчешком или пък огрубено тълкува като недостатък на стила, като нарушаване нормите на битовореалистичното изображение. „Неразбирането" тук е подсилено от умело прокарваната тенденция да се постави под свой знаменател Йордан Йовков, за да изпъкне стремежът на самия Райнов към синтетичен стил в националната проза. Стил, който обаче успя да „направи" именно Йовков, но не и без опита на своя критик. Още през 30-те години Георги Константинов бе писал за необходимостта от едно „специално проучване върху езика и стила на българския писател след войните", което би показало „колко много и благотворно е повлиял в тая област Н. Райнов".[20]

Днес тази „необходимост" само може да потвърди, че в определена степен и граници проблемът за символа в творчеството на Йордан Йовков има не само частно значение — като обогатяване на познанието върху поетиката на Йовковите творби, но и развойно-процесуален аспект — като значима подтака за изясняване историческия смисъл на Йовковия художествен модел в националната литература. Твърде далеч от крайната цел на едно истинско изследване — пълното описание на Йовковата символика, нека започнем с най-обикновения, многократно изтъкван, а, както понякога се случва, и нехайно подминаван символ в този модел — отдавна изпепеления, но все така живия и обаятелен, вечно прераждащ се Антимовски хан.

---

[20] Г. Константинов. Българската литература след войните. С., 1933, с. 39.

III

„Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища."

Великолепното начало на „Вечерите"! Малцина са писателите, които умеят да „хванат" читателите още с първите си слова. Българската литературна история припомня Вазовото „Тая прохладна майска вечер. . .", Елин Пелиновото „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа", за да открои още по-ярко може би различията между творческите светове на тези писатели. И наистина колко „лично" Йовковско е това начало. Нека се опитаме да се вгълбим в него.

Започват „Вечерите" с рязко въвеждаща точност и конкретизираност на описанието и назоваването. Към подлога, допълнително определен чрез членната форма, последователно следват доуточняващо определение и обстоятелствено пояснение за място. По-нататък тенденцията към езиково-смислова определеност се подхранва и от количествено повишената честота на притежателно-посочващия предлог „на". Сгъстеността и означеността на изказа, денотативната ясност на словото получава още по-силен тласък — чрез бройно числително и местоименно наречие. Изречението като че ли бърза да потвърди многократно споделяната теза за „простотата" и „естествеността" на Йовковия повествователен стил, за пространствено-топонимната уточненост — така настойчиво преповтаряна от критиката. Но . . . първоначалната тенденция започва да отслабва и бавно-възвръщателно, плавно и последователно, а към края дръзко пресичаща я, се утвърждава точно противоположната смислова тенденция — към максимална неуточненост и неконкретизираност, към пределна свобода на посочването и назоваването. Както обикновено става това у Йовков, тази втора тенденция започва лъкатушещо и сдържано — с отрицателната форма на сказуемото, придружена от едно уталожено разясняващо наречие и с отслабен в прецизиращата си функция предлог. Закономерно първата фаза на този нов синтактично-смислов процес — краят на главното изречение, завършва със смислово многозначното, обикнато от литературата, обстоятелствено пояснение. Писателят като че ли се е стремял да отрече, поясняйки допълнително, някакво неизвестно нам първоначално твърдение, че ханът на Сарандовица в Антимово е *само* на кръстопът. Този отричащо-поясняващ преход привидно продължава, но вече смислово раздвоен и разколебан, с поглед, вперен и към началото на изречението, и към неговия край. В сърцевината му е залегнало пунктуационно рамкираното и смислово обособеното подчинено обстоятелствено изречение, начеващо неслучайно със смислово двузначния съюз „а". Съюз, който, от една страна, връща изречението към неговото описателно-конкретизиращо начало (едно място — хана на Сарандовица в Антимово), а от друга — активно се противопоставя на непосредствено предхождащото го обстоятелствено пояснение (кръстопът). И следва вече отсечено различното подчинено обстоятелствено изречение „дето се пресичаха много пътища", запазващо част от първоначалната изясняваща енергия (наречие за място, възвратен глагол), но отвеждайки я в неочаквана смислова посока. В противоположност на точната определеност и непринуденост на назоваването, на бройната единичност и конкретизираност, на описателната поясненост в края се утвърждава широко разнопосочното, смислово „свободното" твърдение за многото пътища.

Неусетно, равномерно-пулсиращо, началното изречение на „Вечерите“ преминава през фазите на най-голямата смислова конкретизираност (важен нюанс тук внасят двете съществителни собствени имена), през плахото и смътно доуточняване, за да завърши смислово противопоставно — затвърждавайки топонимно-притежателната неизясненост и неконкретизираност. Изречението трепти, едновременно бърза и се бави да разпусне „мисълта“, непрестанно свива и сгъстява, пресича неведнократно отделните смислови единици: хана — Сарандовица — Антимово — кръстопът — едно място — много пътища. Гъвкаво и жилаво, то успява да постави смисловия акцент върху всяка една от тях, но без да им дава особени привилегии, взаимно ги кръстосва, внушава, че всяка от тях пояснява другата и че всяка е еднакво подчинена и еднакво важна съставка на „общия“ смисъл. В съзнанието на възприемащия то разгръща и налага две смислови вериги: хана — едно място, и синонимно-повторителната кръстопът — много пътища. И ако първата бележи полюса на максималната езиково-смислова затвореност и конкретизираност на художественото времепространство, втората покрива другия полюс — на смисловата раздвиженост и многозначност.

С риск да изпреварим малко хода на изложението нека припомним, че раздвояването на смисловите единици, тяхното многократно втурване в една или друга „нова“ смислова посока е обикнат структурен принцип на Йовковата повествователна система. Диапазонът на неговото действие е поразително голям — от контрастно-резките, логически неподготвените преходи в душевните състояния на героите до комплексното разколебаване в подтекстно ангажирани една спрямо друга насоки на сюжетно-фабулния поток на разказа. В Йовковите творби човекът и светът и човекът в света се изживяват и описват, взаимно осмислят и оспорват в несекваща „едновременност, съвпадане, съзвучие или контраст“ (Искра Панова). Нарушената сюжетно-фабулна логика на творбата е само едната страна на този процес. Тя е винаги нарушаване — *съзиждане* и е художествено значима и функционална само когато е път към изграждането на цялостно художествено въздействие, когато разнобоят на отделните смислови единици запазва тяхната „вторична“ смислова единност. Много са начините, по които Йовков осъществява тази хармония. Тук ще отбележим само два, тъй като те пряко са свързани със съзиждането на символа на хана.

Първият можем да наречем случайно-предупредителен. Вторият — постоянно-сигнален. Единият се реализира чрез „случайно“ вметнати в текста знакове-сигнали: образи, метафори, жестове, постъпки. Другият — чрез устойчиво постоянни, обикнати мотиви, символи, които преминават през цялото творчество на писателя. Двата начина понякога съжителствуват, както е например в целия цикъл на „Вечерите“, но често се развиват и самостоятелно. Но те винаги са съзвучни на общата многослойна паралелност на разказа, те са нейни спътници-предвестници и характеризират въобще творческия почерк и стил на писателя.

В „Последна радост“ например случайно-предупредителна функция изпълняват появилите се като че ли не на място пророчески думи на „инак кроткия“ луд дядо Слави, които изникват във възловите моменти на творбата. Във всички ключови точки от фабулния развой на „Постолови воденици“ неизменно присъствува и пръчът, сящаш за да сигнализира поредното нещастно стечение на „обстоятелствата“. Битката между двата сокола в „Най-вярната стража“ е ранен предвестник на двубоя между Косан и Драгота. И как-

то соколите в своя мъжествен спор забравят за бялата гургулица, така и при разправата помежду си двамата влюбени изтървават хубавата Ранка. Основните смислови преломи в „Юнашки глави“ са своеобразно символизирани в промените, които се извършват със столетната топола пред къщата на дядо Руси. Същото откриваме и в „Сенебирските братя“, където съдбата на двамата братя е неразделно вплетена в символния разказ за двата бряста. „Страшното убийство“, станало в дома на Албена, е „белязано и отвън“ — „къщата на Албена беше напусната, зацапана и разкъртена, като че ударена от гръм“. Ще спрем дотук, защото едва ли ще попаднем на творба, в която да не просветва предупредителният сигнал, предсказващ отдалеч бъдещата добра или лоша съдба на героите.

В творчеството на Й. Йовков се наблюдават и сравнително устойчиви, общи, постоянни сигнални съчетания, които често пъти се превръщат в символи. Така поне е с неднократно отбелязваният от различни изследователи бял цвят — белият ескадрон, бялата алаша, белите рози, бялата лястовица, бялата хризантема, бялата вълчица, бялата кърпа. Местата на появата на белия цвят са винаги в отношение с основния сюжетноповествователен поток на разказа, а смисловата многозначност, която той реализира, се включва в поразително широк обхват (аналог може да бъде само народният суеверен разказ и народната песен) — от внушенията за нравствена красота и духовна добродетелност до кобното вещаене на красивия, етичен порив в нещастието. В Йовковата художествена система белият цвят е „бездънен символ“ (Андрей Бели), който синтезирано снема смисловата перспектива на разказа и сигнализира разколебаването на съдържанието, плавното пречупване на нещата едно в друго, изящния преход между контрастни човешки и природни състояния. По повод разказа „По жицата“ и конкретно за типа на тази трансформация в него, подсказана още с въвеждането на устойчивия бял цвят, Любомира Парпулова отбелязва: „под натиска на действителността суеверният разказ се преструктурира в потока на повествованието и се превръща почти в символ. Но това е един Йовковски символ, в който трепти живата диалектика на реалността. Това не е символ нито на мъката, нито на надеждата, а на колебанието между мъка и надежда.“[21] Наблюдения в сходна насока могат да се направят и върху всички „бели“ Йовкови разкази.

Местата на появата на бялата хризантема в „Последна радост“ са и смислово важни точки на фабулния ѝ развой и бележат моментите на промяна в състоянието на героя. Същата ключова функция има и . . . черният цвят в „През чумавото“ — сигнал за настъпващите изменения в отношението на хората към слуха за чумата. А белите рози в едноименния разказ, омайващо хубави, искрено чисти, прецъфтяват малко преди Гергилан да поднесе новината за смъртта на офицера — годеник на учителката. И когато тя, „облечена в черно“, с „очи — потопени в земята“, минава покрай розовите храсти, те „бяха вече засъхнали, напрашени и черни като тръне“.

Богати са творбите на писателя на цветове и често пъти пъстрата яркост, неочакваните контрасти или нежните преливания на цветовата гама са не само подробност на описанието, но и важна съставка в художественото разгръщане на разказа. Затова и заслужават специално изследване.

Но да се върнем към „Вечерите“ и тяхното начало. Симеон Султанов в „Йовков и неговият свят“ (1971) обърна внимание, че то „предупреждава

[21] Л. Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — Лит. мисъл, 1975, кн. 4, с. 41.

двусмислено“ за протичащото в цикъла подводно течение на „философската концепция на книгата“: „Не е ли това един малък кръстопът на живота, едно малко пристанище. Какво ли няма тук: идват едни — други отиват, срещат се — разминават се, започва една любов — умира друга, залязва един човешки живот — разцъфва друг, виждаме щастливци и корабокрушенци, вечни пътници и такива, които никога няма да се върнат.“ Антимовският хан — подчертава изследователят, е „едно от големите обобщения на писателя, ярък символ, огромна метафора“.

Верните наблюдения на Султанов са продължение на вижданията на литературната критика между двете световни войни. За „Вечери в Антимовския хан“ Малчо Николов пише в книгата си „Творческият път на Йордан Йовков“: „Независимо от това, че те (разказите — б. м., А. Й.) са свързани по единство на място — обстановката е сѐ Добруджа, — първите седем се въртят сѐ около Антимовския хан. Така от място, дето се пресичат много пътища, той се обръща и на художествен център, на жива композиционна връзка, не само външна, но и вътрешна. . . И тук в осветлението на този център, в начина, по който е представено неговото необикновено значение, Йовков извършва същинско психологическо чудо: този обикновен хан израства като ярък символ на едно прекрасно минало, пълно с буен живот, озарено с усмивката на Сарандовица. Нещо повече: в неговата съдба виждаме и оплакваме трагичния край на цяла една родна област. Йовков тук се издига до върховен изразител на целокупната народностна душа в един от най-трагичните моменти на родината ни“ (с. 53—54).

За Иван Мешеков Антимовският хан е „символ на първобитното патриархално време“[22].

В „най-мъдрата книга“ на писателя Владимир Василев вижда „оценъчно философско отношение към хора и събития“. „Тъкмо на тоя непрекъснат поток на дните и хората в Антимовския хан — отбелязва той — се чувствува преходността на всичко. Всичко на света тече и всеки ден изместя другия във вечността и на негово място идва нов. . . Животът е по-силен от смъртта, не държи сметка за нашите трагедии. Светът е бил и ще бъде. Кому каквото е писано.“[23]

Същата мисъл застъпва и С. Султанов: „Животът върви — тече — бърза. Всичко е преходно, минава — заминава, за да останат накрая само спомените, хубави или лоши.“ „Големият хуманист Йордан Йовков, който търси непрекъснато трайните ценности на духа, ни показва не само преходното, онова, което отминава — заминава, но и вечното, това, което хората оставят след себе си: понякога — като реалност, друг път — като красив спомен. И тази хубава идея върви паралелно като втора тема („вечност“), която е контрастна на първата („преходност“).“

И така още със своето начало „Вечерите“ ни поднасят и ключа, сгъстената смислова перспектива на темите за „вечността“ и „преходността“, деликатно ни подсещат и за онази мисловна дълбочина, която е понесъл символният образ на хана. Нека приемем този ключ и продължим по-нататък.

„Кръстопът — много пътища“ е обикната и обичайна смислова връзка в творчеството на Йовков, която разгръща относително стабилен кръг от синонимно свързани значения: идване — отиване, срещане — разминаване,

---

[22] Ив. Мешеков. Вечери в Антимовския хан. — Златорог, IX, 1928, кн. 8.
[23] Вл. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков, с. 193—194.

очакване — несбъдване, надежда — отчаяние, приближаване — отдалечаване, движение — изменение. На пътя Шибил среща Рада и на пътя — романтично-възвишен, свършва красивият земен път на юнака. По този реално-нереален път Боянов от „Мечтател“ очаква да се сбъдне неговата илюзия. Песенно връщащите се по пътищата каруци разкриват на стария Сали Яшар истината за неговата дарба и за смисъла на живота му. В „Последна радост“ два от основните повествователни потока — мирновременният и военновременният, своеобразно контрастно се пресичат в епизодите на пътя. На пътя, не в кръчмата, започва, протича и завършва истинската вътрешна драма на другоселеца. „От горе, откъм баира идеше“ „грешната“, но и божествено „хубава“ Албена и селото като с магическа пръчка променя „лошото“ си мнение за нея.

Във всички тези и много други случаи (особено в „Старопланински легенди“) мотивът за *пътя* символизира и сигнализира поредното съвпадение или контрастно разминаване между фабулен и вътрешнопсихологически развой на разказа. Но не само това. Пътят е отвореният взор на човека към тайнствата на „външния“ свят, мястото на съпричастяване на човешкия дух с неочакваното и неизвестното, сродяването с универсалността на битието. Докато, както ще видим и по-нататък, зад яките зидове на хана светът е познат и близък, затворено самотен, предварително известен. Тук всичко се изживява и изстрадва по неведомите закони на селското човешко общежитие. Тук чудесата не са чудни, странностите и случайностите са непознати (ако те бъдат „разказвани“, това ще стане от „външен“, дошъл от „пътя“ човек, както е в разказа „Среща“).

В Йовковата художествена система мотивът за пътя се реализира като символ на вечното неспокойствие и динамичност на човешката мисъл и тяло. Той е общото, постоянно място и в „Легендите“, и във „Вечерите“. Героите на „Легендите“ са юначните мъже, поривните и непреклонни натури, които обладават света с физическата си мощ и сила. Те не толкова *разбират* този свят, колкото се стремят да се включат в неговия неведом ход, в бързея на дните, да се осъществяват в него. Не мисълта, а чувствата, не разсъдъчността, а волевото действие — откровено и безхитростно, е тяхната съдбовна предопределеност. За тях Вл. Василев пише в цитираната вече студия: „Страшни хайдути или обикновени хора — с примитивна, елементарна психика, цялостни, които живеят и действуват под напора на едно чувство, на една страст, стихийна и катастрофическа. Когато обичат — обичат на живот и на смърт, когато мразят — светкавици светят в очите им, когато се веселят — бъчви се леят, километри огласят гайдите и тъпаните им, когато се сърдят — мръщи се Балкана.“

Други са хората в хана. Физически-телесното тук е на почит не като сила, а като *хубост*, но дори и тя отстъпва място на акцента върху съзерцателно-разсъдъчното, а не емоционално-чувственото й възприемане. Контактите с външния свят тук се осъществяват чрез спомена или смътното желание, но не и чрез действения допир с реалното. Обитателите на хана, това са люде, които преди да са тръгнали нанякъде, са се вече *завърнали*. Мъдреци, без да са пророци, те знаят, че светът е „колело“ и че уседналостта, душевната благост и спокойствие, затвореността и усамотеността не са противопоказни на пълнотата на човешкото познание. За тях многото пътища са мисловно изживени и извървени, не са те далеч от прозрението, че нищо ново и неизпитвано не ги чака по тях, че това са пътища за *никъде*. В този смисъл мотивът за пътя и във

„Вечерите“, и в „Легендите“ е общ, но ако в „Легендите“ той е естествен и закономерен изразител на основната художествена доминанта на цикъла, то във „Вечерите“ той е по-скоро контрастната алтернатива, наистина примамлива, но и позната, изкушаваща, но и разочароваща, на хана. С други думи, на първичната *физическа* и природосъобразна *свобода* на „Легендите“ отговаря (и я оспорва!) осмислената *духовна* свобода на хората от хана.

Във взаимното подчертаване и сблъсък, в интригуващото кръстосване и взаимоосмисляне между символния образ на хана и символния мотив „кръстопът — много пътища“ се таи и въздействената привлекателност на цикъла „Вечери в Антимовския хан“, и неговата философска концепция. Въвеждането на мотива за пътя още в началното изречение на „Вечерите“ е първата стъпка в тази насока. Следващата е още по-интригуваща.

Във „Вечерите“ Йовков пропуска да назове поименно „многото пътища“, с едно единствено изключение — Балчишкия път, който минава през Иланлъшката гора, и по-скоро внушава значенията за отдалеченост, за дългото и изнурително пътуване, от което Матаке се връща, без да е успокоил душата си. Но че всичко това не е случайно, показва фактът, че той съкращава от първоначалния текст на разказа „Частният учител“ точно тази част, която се е опитала да продължи поименното назоваване на „многото пътища“.[24] Затова пък, в противовес на тази „забрава“, Йовков неслучайно акцентува върху „отбиването от истинския път“ на конете на Матаке и върху обстоятелството, че те „поемат по друг“, който отвежда господаря им в Антимовския хан. А на „забрава“ или бедност на езика да отдадем факта, че в два следващи непосредствено един след друг разкази — „Дрямката на Калмука“ и „Баща и син“, двама различни герои, но с почти едни и същи думи описват неподвластния на времето чар на „вечната“ Сарандовица, като силата на това „описание“ е не толкова в повтарящите се епитети, колкото в набягането върху „отбиването от пътя“:

Дядо Гено: „Тази жена няма да остарее. Като я гледам, сякаш гледам майка ѝ, оная, старата Сарандовица. А! лична жена, тя беше по-хубава от тая, по-сладкодумна. Пашà да минеше по тоя път, трябваше да се отбие и да я види.“

Киро Котомана: „Виждаш ли я? От стара коза яре е. И майка ѝ, старата Сарандовица, и тя беше такава. Като тая беше, пълна, хубава. Пашà да минеше из пътя, отбива се да пие кафе и да я види. И таз я бива.“

Повече от ясно е, че скрит зад двамата герои, тук говори „авторът“. Но ако за момент се абстрахираме от привидно монотонните и едва ли не „баналнии“ епитети-сравнения, с които е нагиздена Сарандовица (а нима именно повторителната еднотонност не поражда и своеобразната митологизираща енергия на това описание — временната се менят, а жената си остава все същата!), за да продължим „пътните“ наблюдения, не се ли натрапва резкият преход между изначалните „много пътища“ и „*тоя* един-единствен път, по който дори паша да мине, се отбива. Нека не се изненадваме, защото пашовото уважение в същност се отнася до. . . две различни жени. В разказа на дядо Гено това е старата Сарандовица. У Киро Котомана „старата Сарандовица“ е вече майката на Василка, героинята от „Дрямката на Калмука“, за която дядо Гено ще рече в първия разказ, че „няма да остарее“, сякаш за да подскаже неочакваната ѝ смърт — „оная бърза смърт, която често грабва здравите и сил-

[24] Срв. текста в Златорог, III, 1922, кн. 6, с. 339.

ни инак хора". А това раздвояване на „уважението" говори по-скоро за неговата многозначно-условна същност, за „уважение" въобще, отколкото да визира истински случай. Защото у Йовков винаги на пръв поглед случайното, неестественото, страничното е истински закономерното, типичното. Неестествено е например при „многото пътища", които се пресичат пред хана, героите от разказа на Киро Котомана да „стават и се блъскат" из виелицата, „не път виждат, не нищо. По едно време светва прозорец, мислят, че са в някое село, а то— пак Антимовския хан." И обратното — естествено, закономерено е в това вълшебно „едно място", където хората не остаряват, макар и да умират, случайно да се попадне. Матаке заспива и случайно пристига в хана, който „никога не беше виждал в живота си". Но. . . „да не се чудиш, че конете те докарали тук" — успокоява го Котомана.

Наближава хана и бигленският даскал и „като подигна случайно очи, видя през отворения прозорец на една от стаите, в която живееше Сарандовица, непозната млада жена. . .". И също така неочаквано-случайно той ще замине неизвестно къде с тази неизвестна никому жена, за да се появи отново, като че нигде не е бил и нищо не е било.

Ненадейно ще закука кукувицата и няма да я чуе дядо Моско. Но след тази многозначителна сигнална инерция в разказа (още един функционално използуван от Йовков елемент от народните суеверия) неслучайна ще бъде „предречената" вече смърт на стареца, въпреки че и тя е като че ли неочаквана („Как е станало, не се знай. . ."), но и закономерна („Разбира се, че ще се изгори, такъв пиян човек. . .").

При тази игра на случайно — неслучайно не трябва да ни смущава фактът, че писателят не държи особена сметка за точната топонимно-пространствена определеност. В „Среща" родното място на Солаколу Реджеб е дважди определено и двата пъти по различен начин. Първият път се казва, че той е дошъл „откъм Камчията". Малко след това Витан Чауш среща майката на „разбойника", но разказът не казва къде — дали в Камчийския край или в Добруджанския. И към края: „разбрахме, че се крие в генгерлиците около неговото село" — „добруджанската гора".

Несъобразности от този тип занимават особено много Николай Райнов в студията му за творчеството на Йордан Йовков. Но за разлика от Райнов целим да доловим закономерното зад случайното, художественофункционалното в смисловия развой на разказите от „Вечерите". Та нима не е естествена и логична неопределеността на родното място на Реджеб, след като тънкият наблюдател на природата Йовков се колебае как да определи „страшната нощ", когато става залавянето на Реджеб. „Нито беше светло, нито беше тъмно" — разказва Витан, но това „нито" е напълно достатъчно, за да се види „месеца над баирите изтънял и обърнат надолу като жетварски сърп", също така, както малко след това ще бъде обърната и хурката, с която майката на „разбойника" ще бодне в окото ранения Витан Чауш.

Във „Вечерите" семантичната връзка „кръстопът — много пътища" с подтекстовия си ореол от значения — общ за цялото творчество на писателя, активно се приобщава към конкретната предупредително-сигнална разколебаност на разказите между случайното и закономерното. Най-често срещаната смислова разколебаност във „Вечерите" е „пътната" или тази, която протича на „пътя". И най-обичайният вътрешен преход при нея е преходът от количествената множественост и неизясненост към единичната показателност — тия пътища, тоя път. А този преход е малка, но важна крачка към все по-за-

силващата се, колкото наближава краят на цикъла, приобщеност, близост и сгъстеност на образната пластика на „Вечерите", все по-голямата плътност на тяхната „философска" концепция. Ще онагледим това движение (и резултатите от него) към по-голямата слятост, интимност, кондензираност на смисловия развой на „Вечерите" чрез анализ на последния разказ от цикъла „Шепа пепел".

„Шест години и повече не бяхме се виждали с дяда Гена. Шест години и повече не бяхме минали по тия пътища." Така, отново с акцент върху символния мотив за пътя, начева последният разказ. Да спрем дотук, до бройната разколебаност и неизясненост на това начало. И ако двукратното появяване на „и повече" можем да отдадем на слабата памет на разказвача, как да обясним очевидно „невярното" наблюдение, че Киро Котомана е „два пъти повече" остарял, „два пъти повече беше отпаднал, невесел".[25] Несъмнено не количественоизмерителната точност и „обърканост" в това отношение на разказвача тук е основното, а самото „общо" внушение за изтеклото, за преминалото време. Смислово важно, това внушение е интересно и поради факта, че в своеобразното единство на времепространството във „Вечерите" то се актуализира едва в последния разказ. Творбите в цикъла често са разлюлени от поплавни или по-мощни втурвания по темпоралната скала. Минало и настояще, спомен и сегашна реалност, блян и даденост в тях непрестанно се пресичат. Но тази временна непоследователност е винаги *статично* фиксирана. Няма разлика между спомена и реалността, между вчера и днес. Сарандовица си е все същата, „никой не можеше да каже на колко години е Месечката", не променят годините и Калмука, „ходим де ходим, пак около Антимовския хан обикаляме", защото „света" и времето тук е „колело". Тази застиналост на времето е подсказана още в заглавието на цикъла. Времето е спряло на „едно място" — вечерите, въпреки че случките и събитията в цикъла се разгръщат и през четирите годишни сезона, и през утринните, дневните и вечерните часове на човека. Ханът в този смисъл е мястото, където реално историческото време забавя своя бърз ход, светът тук замира в особена неподвижност и скованост, извечните нравствени и социални стойности не търпят промяна. Но същевременно времето във „Вечерите" присъствува като екзистенциално човешко време — като младост и старост, като неочаквано идване — отиване, като несекващо, вечно пътуване през живота. Затова то е в *всяко* човешко време, нестеснено и нерамкирано в конкретно-историческа реалия. То е и „първобитното патриархално време" (Ив. Мешеков), и времето на „цяла една родна област" (Малчо Николов), и времето на България, и времето на човека въобще. Но то започва да се проектира и уточнява като реално-историческо време едва в последния разказ. И това уточняване е типично йовковско — сложно раздвоено, многозначно разколебано с шестте и повече години и с дважди повече остарелия Киро Котомана. Времето захваща да тече, когато в затвореносамотния свят на хана нахлува един чужд свят, с друг нравствен и житейски статут, с друго отношение към човека — светът на войната.[26]

---

[25] За първи път „Шепа пепел" е печатан в Зора, бр. 2606, 12 март 1928. Включвайки го във „Вечерите", Йовков прави малки, но твърде важни поправки. Първо — удвоява „два пъти повече". Второ — пренася го върху душевното състояние на героя: „два пъти повече беше отпаднал, невесел".

[26] Едва ли е случайно обстоятелството, че само още веднъж във „Вечерите" Йовков се е опитал да „съобщи " реалното време и отново във връзка с темата за войната: „от два месеца насам Америка бие мексиканеца" („Дрямката на Калмука").

Във „Вечерите“ и преди това стават страшни неща. Сърненският учител Баташки прави опит за убийство и сам се убива. Загива и дядо Моско. Не по-малко страшна е и кървавата драма, която разказва Витан Чауш. Умира и „старата Сарандовица“. Смъртта не е чуждо тяло във „Вечерите“, но в нравственофилософската концепция на Йовков за света и човека тя е само частица от безкрайния низ и вечно тържество на живота. Тя не е плашеща, трагична „черна“ смърт, а е обагрена от същата естественост и непринуденост, от същото колебание между неочакваното и закономерното, с което са белязани всички постъпки и действия на героите. Тя винаги е кратка и бърза, неподозирано внезапна, но непроменяща хода на живота. Повествователят е крайно лаконичен при нейното споменаване и описание. Обикновено тя се констатира, без да се разгръща в болезнени подробности. А колко различна, „страшна работа“ е тя в последния разказ на цикъла. Въвежда се бавно и мъчително, лъкатуши през личната съдба на Киро Котомана, постепенно се разгръща в разказа за убийството на Сарандовица и Калмука, за да достигне и до края на хана. Но това своеобразно разтегляне на историята за смъртта на хана е колкото неочаквано, толкова и закономерно. Големият хуманист Йовков и тук е верен на себе си. Отказът да разкаже бързо смъртната история се компенсира от стремежа да се поотложи и смекчи страшният ѝ финал.

Разказът на Киро Котомана е плавно и постепенно градиран, предупредително успокояващ. Той започва отдалеч — още с „плашещия“ знак на дядо Гено и с рязко категоричното твърдение: „Свърши се то. Няма я Сарандовица, няма го ханът.“ Внушението за смъртта се долавя, но не е и пряко назовано. Очакването, че това ще последва веднага, както е било в не един и два предходни разказа, не се сбъдва. Разказът се проточва многослойно описателно, сигнализиращо предупреждаващ за смъртната сцена, разиграла се в хана. Започва боязливо, преплитайки постепенното подсказване на истината с плахото чувство за надежда и спасение. Чувство, което е и една от основните теми във „Вечерите“, доколкото именно пътят е мястото, където героите несретници изстрадват своята бурна, изпълнена с премеждия, но и с очарованието на надеждата съдба. Четирикратно градирано се появява недвусмисленото наречие „лошо“ и всеки път с различен нюанс, но стъпка по стъпка заплитащо мрежата на грозната истина:

„Лошо стана, още щом се чу, че ще има война.“[27]
„Но, хайде да оставим туй, ...и по-лошо има...“
„Сега е лошо...“
„После взе да става лошо...“

Създава се представата, че „разказът“ на Киро Котомана се стреми бързо да извърви нелекия път към „лошото“, но и непрестанно да го отлага, да го предсказва, но и да го забавя. Това отлагане — забавяне върви по няколко линии. Първо, то е отказът на единия от героите (дядо Гено), който знае „историята“, да я разкаже. Второ, то е забавяне — предупреждение чрез разказа за случилото се в дома на Котомана, когато се прокрадва надеждата в щастливия краен изход на цялата история, но се въвежда и неслучайно мотивът за „брадвата“. Трето, когато вече е казано, че има и „по-лошо“, следва недву-

[27] Едва ли е случайна асоциативната връзка между тези думи на героя и пророческите слова на дядо Гено за птичетата и войната от разказа „Дрямката на Калмука“. И след едните, и след другите се задействува сигнално-предупредителната функция и смъртта посещава хана.

смисленото: „Сега е лошо.“ Но и то не е толкова страшно — ханът е отворен и Василка е там, и както винаги нагиздена и весела. Четвърто — отново предупреждаващ знак: „Гледам я аз, смигам й, правя й знак да се махне, да избяга.“ Нажежава се вече атмосферата на разказа и. . .следва нов, вече мъчителен момент на успокоение: „тя зата такава си е, весела“, предхождан от поредното предупреждение „кога бог ще погуби някого. . .“.[28]

След тази предупредителна забавеност на разказа търпението на ревностния слушател се изчерпва и той се намесва с категоричното, търсещо и настойчиво изискващо яснота и последователност „после?“. „После взе да става лошо“ — за кой ли път вече отлага истината Котомана, но това поредно „лошо“ въздействува по-скоро вече психологически успокояващо, отколкото трепетно тревожно. Защото „лошо“ е ставало в разказа на Котомана трикратно и всеки един от тези моменти не е бил бог знае колко „лош“. И отново — „лошо“ е, че Калмука го няма, но ето че и той се появява, при това държи „брадва“. Очакваното предупреждение и сега не закъснява да се появи: „тъй гледат хората, кога ще *мрат*“ (к. м., А. Й.).

И този разколебано отлагащ и многозначно предупреждаващ развой на разказа не остава без последствия за героя-слушател. Раздвоението между живота и смъртта, между станалото и илюзията, че то може безкрайно да се „пропуска“, е повлияло върху него. И закономерно е странното за така „подробно“ информирания за смъртта на хана герой объркване. Той *вижда* в първия миг отдавна изпепеления хан. „Ето и ханът — твърди изречението и замира в пунктуационна и логическосмислова пауза, за да продължи вече с „истината“, — не ханът, а мястото му.“

Това колебание на разказа за смъртта на хана между надеждата и истината най-малко е случайно. Тук Йовков само е синтезирал преминаващата през всички разкази тема за надеждата и спасението. Тема, която в целия цикъл (до последния разказ) е свързана с точно противоположните на хана значения — тези, които внушава мотивът за пътя. Да припомним само кратката одисея на бигленския даскал или пък вечната надежда на дядо Моско да се върне там, откъдето безвъзвратно е потеглил. В „Шепа пепел“ Йовков извършва малко психологическо чудо. Това, което целият цикъл внушава като принципиално чуждо за истинския живот на хана — изменението, промяната, движението, порива към надеждата и щастието, тук изведнъж, чрез самата съдба на хана се открива като дълбоко същностно именно за него. За самотните герои на „Вечерите“ ханът — най-затвореното и усамотено място в света, е и най-светлото място, където те се срещат с надеждата. Различна е тя за всеки един от тях, по различен път, често пъти грешен, вървят те към нея — през радост и болка, през успехи и страдания, понесли тежкия кръст на собствената си орисия, но намерили в омагьосващата власт на хана надеждата, те забравят всичко и остават завинаги с нея. Ханът сключва кръга на човешките илюзии, на спомените и реалността, на поривите и стремежите, за да ги освободи отново — пречистени и лъчезарни, озарени от надеждата.

Не е само на кръстопът ханът, но той кръстосва, обединява и разделя, посреща и изпраща различните човешки съдби, пресича човешките пътища. Тук всеки среща своята мечта и тръгва по многото пътища към нея — пътищата на спомена и илюзията, на вярата и неверието, на убедеността и неу-

[28] Втората поправка, която писателят прави, цели именно отлагането, разтеглянето на „крайния“ финал. Дядо Гено, очевидно запознат с историята, се намесва изведнъж, като че ли я чува за първи път, при това с повече от ясното „чакай“.

вереността. Очакваното и неочакваното, естественото и чудесното тук си подават ръка, за да ни припомнят може би за вечните и мимолетните радости и несрети на човешкия дух — дълбоко спотаени и щастливо откровени.

Финалното раздвоение на истината за хана — неговата илюзорна и „фактическа" смърт, сключва смислово-композиционното единство на „Вечерите", връщайки същевременно и към тяхното начало. Ханът е на „едно място", където се пресичат „много пътища" — твърдеше категорично-противоречиво началното изречение. А последният разказ от цикъла като че ли отрицателно-утвърдително допълва: и *той* е *все още там*. Това смутено подсказано внушение, понесено от странно извиващия своя развой разказ на Котомана, не се налага като откровение и поанта едва в последната творба. „Вечерите" неумолимо вървят към него през цялата си образно-художествена пластика, подготвят го и го оспорват, деликатно, но и активно го отстояват във всеки един разказ.

Времето на хана е изтекло, историята е вдигнала благословията си от него, съдбата му е свършила своя мъчителен път някъде далеч, поне преди „шест години и повече". Но към това „и повече", което препраща в дълбините на едно безкрайно минало (толкова безкрайно, че звучи съвременно за всяко време) живота на хана, „Вечерите" се нижат протакащо бавно, така, както и времето в хана, почти спряло, протяжно провлачено изтича във вечността.

Във „Вечерите" лесно се забелязва равномерно ритмичното, колкото наближава краят на цикъла, нарастване на относителния дял на миналото свършено време. Този факт може да обясни все по-голямата завършеност, затвореност и отдалеченост в епическото минало на повествователното действие. Позицията на разказвача се прибира навътре, отдалечава се от пряката ангажираност с разказното времепространство и това отговаря на количественото зачестяване на споменното начало във „Вечерите" в посока на техния финал. Системата на глаголните времена в цикъла е пищно разгърната и неуморно пулсира между полюсите на максималната минала отдалеченост и относителната приближеност към момента на разказването. Тези два полюса своеобразно се маркират от постоянното нарастване на миналото свършено време и особено на миналото предварително време, от една страна, а от друга — от постепенното заглъхване, отново в посока към края на цикъла, на сегашно историческото и минало несвършеното време. „Вечерите" лека-полека се придвижват към своята все по-налагаща се миналост и затвореност. И неочаквано изненадващо, но естествено и закономерно за тяхната художествена специфика, в хармония с внушението за мнимореалната гибел на хана последният разказ рязко дестабилизира това последователно-неотклонно разгръщане в посока на все по-голямата свършеност движение на глаголните форми. Въпреки че миналото свършено време и тук запазва своята доминираща позиция, неочакван негов съперник, със силно повишена количествена честота, е сегашното историческо време. А към това приближаване — отдалечаване на времето допълнителен нюанс и към смисловата разколебаност на последния разказ прибавя неочакваното застъпничество във възловите точки на описанието на още едно противоречиво единство — на минало несвършеното и минало предварителното време.

Разбира се, съотнасянето на подобни характеристики (още повече, че нямам претенция за пълно описание) към композиционно-смисловия развой на литературната творба може да бъде значимо само когато те се намират

в ненормално спрямо средно типичното положение. В такава извънредна ситуация попадат две от ключовите изречения в „Шепа пепел". След като разказвачът не изпитва особено желание да поднесе бързо страшната новина за убийството на Сарандовица и Калмука и за смъртта на хана; след като предупредително-забавено тече и разказът на Киро Котомана; след като този разказ в противовес на своята забавеност е глаголно темпераментен; след като времето в него е започнало чевръсто да се ускорява, но и нееднократно да се раздвоява между свършеност и неокончателност, т. е. след всички тези повече или по-малко необичайни и същевременно същностни за „Вечерите" особености, времето два пъти в художествено-преносен и „чисто" езиков план *спира* своя ход. Първия път — в покойно затихналата картина: „Той с лицето си нагоре, тя с лицето си към земята." Втория път — в смисловия средец на творбата: „Ето и ханът — не ханът, а мястото му." „Безмълвието" на това описание свързва двете изречения в общ смислов контекст, поставяйки ги като че ли извън разколебаното повествователно време, в някаква митично-иконична застиналост и извънвременност. Но това мълчание е и многозначно контрапунктно. Спряло е времето за хана и неговите постоянни обитатели — започнало е своя страшен ход реално-историческото време. И това замиране в гънките на неуточненото времепространство извежда образа на хана в друго измерение, в измерението на *вечността*.

В повествователната тъкан на „Вечерите" ханът неведнъж се е раздвоявал между реално-конкретното си присъствие и смисловата функционалност и многозначност. Защото реално-нереален, пестеливо описан откъм битови подробности и щедро внушен и надарен като място на човешката вяра и надежда, на човешкия блян и духовно стремление, смразен неподвижно в колелото на историята, Антимовският хан е не само „извън времето", той е и *във всяко време*. Търсен нееднократно с колебливи догадки и категорична увереност от съвременниците на писателя, от мнозина литературни изследователи в безкрайната Добруджанска шир, той е навсякъде, където човешката мисъл го построи. Той е не само уютно разположен на многото пътища-кръстопътища на живота, но е и властно покоряващ символ на самия живот.

Сблъсъкът на двата символа — този на хана и този на пътя, приключва с взаимното им уравновесяване, но и с отрицание, с противоречивото им съвместяване, но и с философската убеденост, че и двата модела на човешки живот и общение — този на вечното движение и търсачество на нови истини и този на вътрешната самовглъбеност и самозатвореност на духа, са еднакво важни и необходими стъпала на познанието. Еднакво същностни за духовното самоосъществяване на човешката личност.

Вихрен Чернокожев

СМЕХЪТ НА ЙОВКОВ

Бележки за романа „Приключенията на Гороломов“

Йордан Йовков е от ония творци, които водят диалог с читателя и без посредничеството на литературната критика. Всеки българин знае неговите „Старопланински легенди“ или „Вечери в Антимовския хан“ — без тях българската литература би осиротяла. Но „другия“ Йовков — автора на „Жетварят“, „Обикновен човек“, „Приключенията на Гороломов“, не познават достатъчно добре даже литературоведите. Вярно е, че романът „Приключенията на Гороломов“ има по-особена съдба в сравнение с другите произведения на писателя: останал недовършен, той излиза в отделна книга през 1938 г., след смъртта на своя създател, а критиката не му обръща особено внимание, задоволявайки се с един твърде буквалистичен прочит извън контекста на цялото Йовково творчество. Така едва ли ще можем да усетим напълно спецификата на романа, да разберем логиката на неговата поява.

Днес нещата не са се променили много. Академичната литературна история се е задоволила само да отбележи, че в „Приключенията на Гороломов“ Йовков бил „по-беден като художник“ и „по-фрагментарен като стилист“. Може и така да е, но понякога именно в неуспеха най-добре се усещат кръстните мъки на таланта. Движението напред никога не е идеално права линия, нито пък непрекъснат възход, та да можем с лека ръка да отсъждаме кое в литературната действителност е „напред“ и кое — „назад“. Защото неуспехът на талантливия струва много повече от самодоволния в своята посредственост успех на „средния“ писател. А при творец като Йовков неуспехът придобива особен смисъл и значение, кара ни по-зорко да се вглеждаме в неговата житейска и творческа съдба, изостря усета ни за неповторимо специфичното в нея, изправя ни пред нелеки въпроси, които повелително чакат отговор.

Какво е накарало Йордан Йовков да се залови със създаването на един комичен роман, вместо да напише например отдавна замисления втори том на „Старопланински легенди“? Този труден жанр няма традиции в нашата литература, пък и самият Йовков не притежава в този момент нито достатъчно социален опит, нито вътрешната духовна нагласа, необходима за подобен род съчинения. Въпреки това нека се опитаме да разберем как и защо именно той, кроткият мечтател, вглъбен в своите блянове, трябваше да преброди огромното разстояние от „Овчарова жалба“ до „Приключенията на Гороломов“,

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

от възторжената идеализация на патриархалните нрави до фарсовия комизъм. Какво ново и важно трябваше да ни каже с последното си писано слово?

Йовковото творчество отдавна е надхвърлило рамките на „малкото" битово-историческо време, превърнало се е в огромна метафора, във висок символ на красота и добро, пренесени през времена и пространства и опазени за бъдещето. А там, където са красотата и доброто, неизбежно се появява смехът, защото освен всичко друго той е и войнствуваща доброта. Наистина в достолепната, строго отмерена Йовкова проза сравнително рядко припламват искриците на смеха, но това съвсем не означава, че тя е органически чужда на смешното, както твърдят някои изследователи.[1] Напротив — моралистичният патос на Йовковото творчество не изключва, а предполага смеха и още веднъж доказва старата истина, че от великото до смешното има само една крачка.

Смеем се заедно с Йовковите земляци над безумието на войната; смеем се на своенравната и всепоглъщаща страст на дядо Иван Бунала, който заради един хубав кон е готов да се откаже от всичко друго на света („Помпадур"); слушаме изтръпнали и неми глумливия смях на разни касапи и дребни писарчета над възторжената и светла душа на Люцкан, а между редовете долавяме добродушно-ироничното отношение на автора към ленивата монотонност на провинциалния живот; поразява ни болезнено-тъжната веселост на пътуващия клоун от разказа „Частният учител". Леките лъкатушни следи на смеха ще открием без особено усилие в разкази като „Наблюдател", „Врагове", „Несполука", „Мечтател", „Платено" и др. Мнозина Йовкови съвременници са отбелязали склонността му да се шегува, въпреки че външно е правел впечатление на мъчен, нелюдим човек. „Йовков имаше усет не само за героичното, хубавото и възвишеното — отбелязва Георги Цанев, — но и за комичното в живота."[2] Тук веднага трябва да подчертаем една особеност на смеха в Йовковите разкази: той не обижда и не унижава човека, а брани достойнството му, докосва с братска ръка скритите му скърби. Това е доверчив, благодушен, всеопрощаващ смях, който не познава досадната поучителност и евтината развлекателност. Писателят като че ли се бои да не нарани с груба дума благородния и деликатен духовен свят на своите герои, пък и любовта му към тях е особена. Като всяка любов тя се страхува от делничната сивота, стреми се повече към необикновеното, героично-романтичното, празничното в живота. Но ето че със своята висота и непостижимост идеалът неусетно се е превърнал в елегантен и безпощаден тиранин, носталгичният „спомен за бъдещето", с който толкова пъти сме се срещали в Йовковите разкази, е станал действителност по-истинска от истинската и съвсем естествено крайното увлечение по идеала рано или късно трябваше да роди своята противоположност.

В „Приключенията на Гороломов" са вложени усилията на Йовков да създаде социален роман,[3] да погледне живота откъм тъмната му страна и тръгвайки по следите на грубата делничност в нашия обществено-полити-

[1] И. Панова. Иван Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975, с. 129—130; К. Гълъбов. Бойните разкази на Йовков. — В: Йордан Йовков. 1884—1937. С., 1938, с. 15.

[2] Г. Цанев. Последното творение на Йовков. — В: Идеи и образи. С., 1944, с. 116.

[3] В рецензията си „Обществено у недовършения роман „Приключенията на Гороломов" (Култура, бр. 8, 25 ноем. 1940) С. Каракостов отбелязва, че „в романа се чувствува усилието да се разбере истинският образ на действителността". А Е. Коралов подчертава в отзива си (Златорог, 1938, кн. 6, с. 271—273), че Йовков „за пръв път поглежда в отрицателните прояви на нашата съвременност".

чески живот след войните, да разбере защо човешките страсти понякога умират в странната гримаса на порока. От Антимовския хан е останала само шепа пепел, отзвучала е някъде по добруджанските пътища песента на Сали Яшаровите каруци, Люцкан, Шибил, Индже, Крайналията и дядо Давид са мъртви. . . Погребал своите любимци, какво друго можеше да направи Йовков, освен да притвори зад себе си дверите на тоя романтичен свят, съграден от труд, любов и красота, и да погледне открито в лицето онази жалка, безжалостна действителност, която ги погуби. Оставаше му поне утешението, че смъртта е за тях милост и спасение от един враждебен към човека свят. Странен, непонятен, непривичен е за Йовков този нов свят, а срещу неговата брутална сила той нямаше друго оръжие освен своите „Старопланински легенди“ и смеха.

Всичко в творчеството на писателя от последното десетилетие на неговия живот — и повестта „Жетварят“, и комедията „Милионерът“, и дори явно несполучливата драма „Обикновен човек“, ни подсказва, че той не можеше да не стигне, трябваше да стигне до Гороломов. Не защото се е страхувал от обвиненията, че не вижда по-далече от потурите на своите герои, и не защото се е стремял да стане по-съвременен, по-социален писател. Йовков винаги е творил със съзнанието, че актуалността на писателското слово зависи преди всичко от това, как и доколко то участвува в решаването на кардиналните духовни проблеми на нацията. Тук има и нещо друго, което мъчно може да се изрази с няколко думи. Рано или късно истинският творец ще се опита да излезе извън грижливо подредената структура на собственото си художествено творчество, да го погледне отстрани и даже да се надсмее над него, над диктатурата на ума, за да си върне волността, чувството за живота, непосредствената, интуитивна преценка на действителността.

Кой е в същност Станчо Гороломов и откъде дойде в патриархално-идиличната иконописна Йовкова проза? Той почти с нищо не напомня Вазовия герой от „Епоха — кърмачка на велики хора“ (макар че съвпадението на имената никак не е случайно). Нашият Гороломов е един съвсем обикновен застрахователен агент, който пътува от село на село, прави застраховки и между другото просвещава селския народ. Мотивът за пътешествието тук е един от основните структурообразуващи елементи и веднага напомня за високи образци от световната литературна класика, изградени върху същия принцип: „Мъртви души“, „Дон Кихот“, „Пътешествията на Гъливер“. Заглавията към отделните глави в романа явно пародират заглавия, често срещани в героико-авантюрните рицарски романи, например: „Една есен прилича на друга. — Микадо. — Добри и зли духове в една кръчма. — Кметартист. — Едно зло не дохожда само.“ и т. н. Но нашите предварителни очаквания за динамични, сензационно-приключенски обрати на действието остават излъгани. В същност става дума за един чудат странник, за един човек от вчера, останал „извън бита и рода“[4], дошъл сред селяните да възкресява в средата на 30-те години ония анахронични народнически идеи, които още в началото на века се оказаха негодно и остаряло оръжие. Това произволно нарушаване на историческата логика е един от основните извори на комичното в романа. Изобщо отживелицата, която иска да мине за нещо ново и небрежно надява маската на прогреса, е винаги твърде близко до комичното.

---

[4] Ив. Мешеков. Йордан Йовков — романтик-реалист. С., 1947, с. 135.

Йовков нескрито иронизира овехтелите просветителски амбиции на закъснелия народник. „Народа ни е добър, народа ни е златен. Трябва само да се поучи, да му се посочи истинския път“[5] — провиква се довчерашният дребен чиновник Станчо Гороломов и се втурва да поучава, да раздава рецепти за обществен напредък, преди сам да се е доучил, преди да е смлял невъобразимата смесица от идеи, безразборно натрупани в съзнанието му. Но неговата възторжена и патетична реч, изпълнена с помпозни, мъгляви словеса, с най-разнообразни „концепции“, „констеляции“ и „постройки на политически сили“, прозвучава абсурдно и нелепо пред неуките селяни, загрижени само на кого ще се падне спорната нива. Поведението на Гороломов буди смях, защото в случая абсолютно не съответствува на обстоятелствата. Възвишените му мисли изведнъж придобиват пародиен оттенък, смъкнати до баналното-всекидневното само с една-единствена реплика: „Да щеш, г-н съдия, да приказваш по нашему, та да те разбираме.“ Този, а и други подобни епизоди в романа като че ли са взети „назаем“ от Сервантесовия „Дон Кихот“, макар и съответно „побългарени“. Но за това ще стане дума и по-късно.

Сега нека се върнем към началото на Гороломовите приключения, изпълнени със съзнателно търсен фарсов комизъм, който обаче не надхвърля рамките на обикновения анекдот. Достатъчно е да припомним само една случка: селянинът, който вози Гороломов, обърква пътя; шумът зад една ограда го кара да мисли, че там има човек, на когото дълго се моли да му помогне, а накрая се оказва, че е говорил на. . . някакъв вол. Смехът на читателя тук е все още гол, физиологичен смях, породен само от това, че една очаквана ситуация неочаквано се е превърнала в нещо съвсем друго, далечно от нея, но все пак криещо възможности за комическо асоцииране. Ала ние не сме съвсем сигурни на кого се смеем, защо се смеем; авторът никого не осъжда, не се гневи, не сочи виновника с пръст. Засега той безучастно и привидно незаинтересовано следи трагикомичните опити на Гороломов и на неговия спътник да намерят път един към друг:

„Ястреба гледай, Иване, ястреба! — вика Гороломов. — Как трепка на едно място.

Иван се усмихва: — А, дугана ли? Трепка той, защото гледа де има мишки. Види ли мишка, спуща се и я улавя!

А на Гороломов му се струва, че това не е ястреб, а собствената му душа, излетяла от него. . .“

Механизмът на травестията остава неразгърнат, но пародийното отношение на автора не е само в диалектната стилизация на речта, а се простира по-далече. Важен е вече не комизмът на ситуацията (в предходния пример), а това, че тези двама души, синове на един и същ народ, сякаш са изгубили способността да се разбират помежду си, защото говорят на различни езици.

Забележете, че селяните навсякъде посрещат Гороломов недоверчиво; полуиронично, полупрезрително хвърлят в лицето му думи, по-тежки от камъни: „Давал съм хляб на много кучета, ще дам и на тебе!“ Серафим сигурно би умрял от срам, ако кажеше тия думи. Какво се е случило с Йовковите герои? Нима писателят вече се е уморил да създава красиви, благородни, мъжествени, боговдъхновени люде? Другаде толкова великодушен, милостив и щедър, тук той постоянно наказва своя герой, прави го смешен, дори жалък. Срещат се и се разминават два свята, между които времето е издигнало неви-

[5] Всички цитати от романа са по: Й. Й о в к о в. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1956.

дима стена. От едната страна е градският човек — полуинтелигентът, полуеснафът, който въпреки духовния си провинциализъм (ето кое не му прощава Йовков) има амбициите на народен водач; от другата страна стои селянинът — довчерашният „природен човек", заразен вече от пороците на капиталистическия град, разколебан, изведен от предишното си равновесие. Ако за Йовков този конфликт е наистина нов и необичаен, във взаимоотношенията народ — интелигенция той има твърде стара и нелишена от драматизъм история. Само че в Йовковия роман драмата се повтаря вече като комедия, макар и без остри карикатурни деформации.

Нещо незряло, книжно и претенциозно има във витиеватите приказки на Гороломов. За него като че ли не съществува нищо загадъчно, неясно или невъзможно, нищо, което да заслужава учудване, преклонение. С еднаква лесното той може да държи сказки за „Живота, любовта и смъртта на Джек Лондон" или пък „Димчо Дебелянов — живот, любов, смърт" (очевидно се пародират заглавия на съчиненията на един известен в близкото минало културен деец)[6]. Със същата охота обаче Станчо Гороломов говори например за. . . критическата възраст у мъжа. Неочакваното сближаване на явления от различен порядък, приближаването на малкото, нищожното до истински голямото създава специфичен ефект на контраста, който предизвиква смях. Но този смях отново е само маска, нехайно преструваща се, че скрива толкова явната тревога на писáтеля заради безогледното профаниране на културните ценности.

Смешна е лекомислената всезнайковщина, с която нашият герой се заема (винаги не навреме и не намясто) да опитва ограничения си ум в разни високи материи. „Живеем в епохата на радиото и на аероплана! Живеем в едно динамично време! — говори той. — Човекът днес се стреми да стане равен на бога, както казва поета." А накрая, изнемощял и объркан, започва да пелтечи, здраво омотан в собствената си неясна мисъл: „Той, човекът, всичко може, той е силен, знайте ли колко е силен, той, съвременният човек, той. . ." Комизмът тук идва преди всичко от схематичността, с която Гороломов се мъчи да обясни най-сложната и мъчно постижима тайна на тоя свят — човека. Смешен е сам по себе си и автоматизмът при повторението на едно и също нещо, но с думи от два съвсем различни лексикални пласта. И изведнъж смешното става съвсем сериозно, когато тая карикатурно принизена апология на човека е пресечена като с нож от един неук селянин; пиян и гневен, той троснато заявява, че силен е оня, дето за една нощ е боядисал гората „желта", а всички останали са „гниди, мухи".

Наистина на пияния и на лудия е позволено да казват това, което мъдрият не би казал, но под тежестта на тия случайно изтървани хулни думи рухва един свят, в който единствена и най-висока мярка за всички неща беше човекът. Защото всичко съществува реално само в него и чрез него — мислещия, неповторимия. Може би с последния си роман Йордан Йовков искаше да ни напомни, че човекът все пак е твърде несъвършен, слаб и безпомощен роб на своите изменчиви страсти, за да издържа винаги и докрай товара на гордия дух, на шеметното нравствено извисяване. С усета на мъдър художник той навреме предвиди последствията от опасните приближавания до старата като света илюзия за абсолютната красота и съвършенство и стигна до една на пръв поглед парадоксална, неутешителна, но по-трезва морална философия:

---

[6] Владимир Русалиев.

човекът е едновременно и велик, и нищожен, и боговдъхновен, и отчайващо дребнав. Гороломов се прехласва да славослови мощта на човешкия дух, а в същото време педантично си записва в един тефтер процентите, които му се падат от застраховките; той мечтае да строи язовири за напояване, но суетно и самолюбиво настоява да ги нарекат „система Гороломов". Възвишеното и дребнавото непрекъснато се гонят, преливат се неуловимо и писателят следи тяхната безконечна игра с тъжна, едва доловима усмивка.

В „Приключенията на Гороломов" се случи онова, от което Йовков най-много се боеше — той напусна Антимовския хан (все някога трябваше да го стори), но никъде по пътищата на някогашната България не срещна неговите обитатели. Неслучайно в романа вече го няма Йовковото патриархалноидилично село, няма дори селяни — има бедни и богати, има народняци, радослависти, демократи (мимоходом е отбелязано само, че кметът гонел бедняка Райчо, защото бил комунист). Това е един безкрайно сив и делничен свят, в който времето и пространството неузнаваемо са се смалили. Тъжно, неуютно е селото без Албена, Сарандовица, Божура, Женда, без Серафим, Калмука и дядо Давид, без Василена, Аго и чичо Митуш. . . От многобройните обитатели на Антимовския хан никой не е останал.

Спомняте ли си частния учител Палазов — тоя невзрачен, обиден от живота човек, който все пак бе способен да се стреля от любов? Неговият колега от романа — Баташки, е станал далеч по-практичен — строи модерни курници, отглежда кокошки, и ако има нещо, което истински го безпокои, то е, че не може да напълнее. Авторът сякаш нарочно привлича вниманието ни върху съвсем странични делнични подробности, разправя ни например за котарака на Баташки, който знаел да прави фокуси. Изтъкването на второстепенни, незначителни и привидно несвързани с основното действие битови детайли води до преумаляваща карикатурност, която създава скрито иронично напрежение. За пръв път у Йовков срещаме такова подчертано любопитство към най-малките детайли от текущия делник (нещо, което го приближава до Гоголевия стил). Колкото по-микроскопичен, неизразителен, монотонен е този делник, толкова по-мизерно нищожно, ненужно и празно изглежда съществуването на „героите", които го населяват. В романа Йовков ги е лишил дори и от вътрешен духовен живот; те не обичат да мислят, никога не остават насаме със себе си и ако все пак някога това им се случи, мечтаят като Баташки за нова гумена яка и за неделната вечеринка с учителките или пък разговарят с кръчмарския тезгях като Арнаутина. Сравнете тяхното безлично, безнадеждно животуване с един миг само от живота на кой да е герой от „Старопланински легенди" и веднага ще почувствувате ужаса на мъртвината. Докато едните влачат мизерно съществуване, почти приравнено с това на вещите, другите крепят на раменете си небесния свод. Ако понякога Йовковият хумор в романа ви се струва недостатъчно сериозен или даже повърхностно-водевилен, не бързайте да обвинявате писателя: това може би е сериозен сигнал за една дълбоко изживявана житейска и творческа драма.

Издребнял е не само малкият битов свят на Йовковите герои, безкрайно малък е станал и големият свят на идеите. Героичното сега изглежда комично, на мястото на свенливата добродетел нахално се хилят безпринципното политиканство, вулгарният партизанлък. В душата на селянина вече не трепти оня свещен култ, онова граничещо с религиозния екстаз преклонение пред земята-майка и пред облагородяващата сила на труда. Вместо да си гледа полската работа, Димо Райнов от Саръджа е станал „голям партизанин",

който по думите на автора „все тича да събаря кметове, та да стане и той кмет". Няма „мир и слога в селото", всички са се разделили на „безброй партии", а кръчмарят Джурката предвидливо е наредил в кръчмата ликовете на всички партийни шефове, та да не обиди случайно някой от мюшериите си. Отколешната страст на българина към политиката е придобила уродливи форми, вселявайки в душата на кроткия до вчера селянин тъмни, бесовски страсти. Новото време е безсилно — според Йовков — да отгледа легендарни герои като Шибил, но затова пък фабрикува нравствени уроди от рода на Атанас Шайката и Черното Павле, готови всякога щом се заговори за „правителство", „конституция", „широки народни маси", да пуснат в ход юмруците си.

А в същото време Станислав Гороломов (той се е прекръстил, защото е убеден, че „от Станчо и Иванчо голям човек не става") държи високопарни речи за „днешния политически момент" и на всеки, който погъделичка самолюбието му, без много да се замисли, е готов да каже: „Вашите идеи са и мои." Неслучайно Гороломов пътува от село на село, но никъде не се задържа подълго. Тук е загатнато може би и духовното му катунарство; нему е по-лесно да се раздели без жал с идеите си, отколкото с китарата си, на която дрънка сладникави романси. Мъртвата вещ неусетно се е превърнала в най-истинския двойник на героя, за да ни подскаже, че и в характера му има нещо непостоянно, лековато, шлагерно. Тоя вечен скиталец, без свой корен, напразно ще се опитва да намери път към народната душа — народните тежнения са му чужди. Та той не познава дори песните на своя народ, него може истински да го развълнува само „Накинув плащ, с гитарой под рукою. . .".

В романа има един великолепен със своята иносказателност епизод: след великденската служба в черквата Гороломов, вместо да върви заедно с всички, тръгва обратно, срещу народното шествие и се пита: „Какво търся аз тука? Хората са дошли на черквата си, на Великдена си, а аз защо съм дошел?" Пред проф. Спиридон Казанджиев Йовков ще каже: „Моят Гороломов е в същност една трагична личност, той е в постоянно недоразумение с хората и с живота."[7] Трагичността на Йовковия герой може би идва от това, че той все не успява да различи действителните от привидните жизнени стойности; безмерна суета и славолюбие му пречат да осъзнае собствената си безпомощност в безнадеждната гонитба на илюзии. Той има амбициите на обновител и съзидател, а в същност непрекъснато руши (неслучайно е наречен Гороломов); гори от желание да помага на селяните, но неговите добри дела неочаквано причиняват повече зло и беда; защищава свободата на личността, а е роб на своята духовна леност и празно мечтателство. Коренът на неговата обломовщина е в безсилието на ума, който иска, но не може да сътвори добро.

Малцината изследователи, които са обръщали внимание на Йовковия роман, обикновено сравняват Станчо Гороломов с Дон Кихот.[8] Но нашият герой трудно може да се смята даже далечен роднина на рицаря от Ла Манча, той е по-скоро негово карикатурно отражение. Най-общи тематични паралели, разбира се, могат да се открият, но не бива да разчитаме на тях, защото лесно ще ни подведат. Гороломов не е и не може да бъде Дон Кихот, защото

---

[7] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 96.

[8] Вж. например М. Арнаудов. Гороломов — един оригинален тип у Йордан Йовков. — В: Йордан Йовков. Спомени, статии и бележки за творчеството му. С., 1937, с. 25—29; Г. Цанев. Цит. съч.; Е. Можейко. „Приключенията на Гороломов" като сатиричен роман. — Лит. мисъл, 1961, кн. 4, с. 43—60; Л. Бучков. Преломът в творческото дело на Йордан Йовков. — Език и литература, 1968, кн. 5, с. 36—44.

твърде много е пленник на суетата и самолюбието си, за да притежава поне малко от оная мъдра лудост, от онова пророческо безумие, което преобрази Алонсо Кехана в Дон Кихот. Героят на Сервантес умря, защото не можеше да бъде повече Алонсо Кехана, а нашият герой, разочарован от неуспехите си, просто се прибра в къщи, продаде китарата си и. . . се ожени. Най-сетне какъв Дон Кихот е Станчо Гороломов, щом не може да поведе след себе си един нашенски Санчо.

Но дори и във факта, че Гороломов е само карикатурно подобие на великия испанец, има нещо твърде показателно. Времето на героичния рицарски подвиг отдавна е отминало — остава само неговата карикатура. И наистина колко струва храбростта на копието и щита, колко струват рицарските добродетели и животът на най-безстрашния рицар в ония години, когато слепият куршум на платен убиец лесно е можел да реши в своя полза неравния двубой.

Гороломов не можеше да бъде Дон Кихот, защото му липсва и верността към идеала. Ако все пак можем да простим на Йовковия герой лековерието, с което става „по неволя доктор“ и съдружник на един дребен мошеник, как да му простим, че той, защитникът на правдата, се озовава пак поради славолюбието си в лагера на много по-опасните политически мошеници от породата на Мъглов и Пищялов. В романа почти няма да открием нравственопсихологически конфликти; тук над всичко доминира необичайният за Йовков открит социален критицизъм. За пръв път социалната тема в неговото творчество не е само подтекстово загатната, а е направо назована и здраво вплетена в сюжетната канава на творбата. Йовков винаги е бил честен човек и честен творец и в онова жестоко, барутно „време разделно“, когато сянката на фашистките свастики тегне над света, той не можеше да се преструва, че не забелязва социалните противоречия на своето време (отделна тема е как и доколко ги отрази). Романът е още едно доказателство, че той съвсем не си затваря очите пред оная брутална действителност, която безмилостно „преобърна“ и обезсмисли старите нравствени ценности. Дори селската чешма, традиционното място, където ергените са напивали водата на момите, място, което помни най-чисти любовни трепети и възторзи, в романа изпълнява функциите на политическа трибуна в буквалния смисъл на думата. „Селото сега е друго, кипи, вълнува се. . .“ — ще каже Гороломов, но ние сме сигурни, че това са по-скоро думи на автора. Той следи приключенията му с добродушна усмивка или с ядовит присмех, но понякога съвсем против обичая си оглушително високо му подсказва какво и как да говори. Когато става дума за съдбините на България, Йовков забравя собствените си теории за „ненамеса“, нетърпеливо избутва встрани своя герой и се превръща в обвинител, посочвайки направо виновника за народните бедствия: „Радославов удуши България. . . Две войни, две катастрофи и ето на кой хал додохме.“

Леката, безгрижна веселост от злополучните любовни похождения на Гороломов често се сменя с нескрита тревога за съдбата на човешкото у човека. Йовков има за какво да се тревожи: в монолитния свят на неговите герои се е появила пукнатина; те вече не са предишните цялостни и целеустремени личности, не любят, не мечтаят, не очакват; станали са играчка в ръцете на разни безскрупулни политикани. Особено изобличителна сила има в онези страници от романа, където авторът безпощадно осмива политическите нрави в някогашна България, изобличава демагогията на разни самозвани народни водачи и почти със средствата на Алековата фейлетонистика (макар и много пестеливо) още веднъж ни показва как бай Ганьо прави избори.

Нищо не е забравено: нито предизборните пазарлъци, нито оглушителните думкания на тъпаните, нито „тайните стаички", където опозицията „белязва" с кръст осмелилите се да пуснат оранжевата бюлетина, нито побоищата в тъмните улици. . . Преходът от леката насмешка над човешките слабости към откритото изобличение на обществените пороци вече достатъчно ясно ни говори, че Йовков не е чужд на сатиричната ирония, макар и не в нейните най-крайни форми.

Писателят е успял да покаже по свой начин карикатурното смешение на остатъците от патриархални нрави с „модерната" градска цивилизация от епохата на капитализма. Йовковите герои вече са стигнали (макар и твърде късно, неосъзнато, стихийно) до открития социален протест. Докато Моканина само тежко въздишаше: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!", неговият събрат Гьоч-Кольо високо протестира срещу богатите: „Като сме сиромаси, никой не ни зачита за хора. Оназ година, кога ни влачи дъждът, държавата отпусна пари, на кого ги дадоха — на богатите. Отпуснаха семе, кой го взе? Пак те. . . Все лапат." По-нататък Гьоч-Кольо не може да отиде и като не знае какво да прави със силата си, прахосва я в безсмислена борба с един огромен камък. Ту шеговито-иронично, ту страхопочитателно Йовков ни разправя за тоя селски Сизиф, но в края на краищата оставя го да се бори с камъка, защото и сам не знае накъде да го поведе.

Гороломов удивително много прилича на Гьоч-Кольо: неговата обществена енергия, оплетена в разни широкосоциалистически утопии, също няма „коефициент на полезно действие", оказва се неприложима, ненужна. Подиграван, посрещан с насмешка, изпращан с камъни, Станчо Гороломов е от ония несретници, които цял живот се стремят към доброто, но както видяхме, оказват се неспособни за добро дело. Причината между другото е и в това, че те много лесно намират поводи да се отклонят от предварително избраната посока. Към тази мисъл ни води даже сюжетно-композиционната постройка на романа. Спомнете си началото: Гороломов тръгва за Чамурлии, но. . . заедно с коларя изгубват пътя и дълго се лутат; нашият герой се кани да отиде в други две села, но. . . по пътя вижда селяни, които се карат за една нива, и внезапно решава, че трябва да им „държи реч", да ги поучи.

Авторът трудно тегли нишката на действието, отвлича се постоянно в странични детайли и описания, дори понякога направо изоставя своя герой, сякаш му е нужно време, докато измисли следващото приключение. Йовков сам признава, че никога не е страдал от липса на сюжетни хрумвания. Значи причината е другаде: той е несигурен и несмел, защото навлиза в една враждебна, малко позната нему действителност, тръгва по кривите пътеки на един съвършено нов за него герой, който непрекъснато го тика към опасните бездни на смеха. А Йовков съвсем не го блазнят изкушенията на фантастичната реалност, чужди са му причудливите форми на гротеската. Макар че не на едно място в романа долавяме тенденции към сатирична изобразителност, писателят, общо взето, се стреми да не отива много по-далече от хумора, за да си остане все пак близко до своите герои, да бъде един от тях.

Приключенията на Гороломов бяха в известен смисъл приключение и за самия автор, защото му откриха една „непозната земя", един ъгъл само от преизподнята на българската обществена действителност след войните. Това вече го изправяше пред необходимостта да избира и в края на краищата той трябваше да се прости (сигурно не без болка, но твърдо, решително) с ония илюзии, които сам грижливо бе отгледал в „Жетварят" и най-вече в

„Обикновен човек“. Гороломов причини твърде много неприятности на своя създател, но същевременно му помогна да разбере, че чорбаджията Вълчан и беднякът Гроздан никога повече няма да се прегръщат със сълзи на очи и че опитите на Борис Бранков да изгради някакъв нов остров Утопия, „други свят“, „друго царство“ са безкрайно фалшиви и безпомощни. „Кое ще спаси България?“ — пита се Йордан Йовков в последната глава на романа, но липсата на верен ориентир в историческите процеси прави неговия въпрос трагично неразрешим. Цялата тая пошла и жалка действителност, до която той само се докосна, сериозно е разколебала (но не е унищожила) вярата му в нравствените устои на човека, в способността му с разум и воля да твори добро; няма я и основополагащата идея на неговото творчество за нравственото прераждане на човека. Какъвто и да е Йовковият хумор в романа, той е преди всичко свидетелство за ирония дистанцираност, за раздвоеност, немонолитност на творческата личност, а оттам и на героите, които създава.

Всичко това по особен начин се е отразило дори върху композиционния строй на романа; отделните епизоди не са здраво скрепени помежду си, а просто са „навързани“ един за друг, сменят се, без да произтичат непосредствено един от друг. Подобна композиционна разпокъсаност изглежда направо кощунствена, като знаем колко педантично придирчив е бил Йордан Йовков към композиционната стройност и завършеност на цялото вътре в творбата, а и в цикъла разкази. Не бива обаче да забравяме, че хумористичният роман има свои жанрови закони, които го отличават от традиционния социалнобитов роман: отказ от разгърната обстоятелственост и хронологичност, друга плътност на психологическия рисунък, открита намеса на повествователя и т. н.

В едно от своите дълбоки откровения Емилиян Станев беше казал, че Йовков стои на колене пред „свещената нищета и бедността“[9]. Наистина писателят се прекланя пред своите герои и когато паднат, разтревожен тича да ги вдигне, но това не означава, че изобщо му е чуждо „онова художническо отношение към света, което ражда хумора“[10]. Преди да бъде просто един от похватите на смешното, хуморът е такова светоотношение, такъв начин на мислене, който не изключва добротата и страданието за човешкото; дори и най-злата сатира се ражда пак от любов към човека, защото се стреми да го направи по-човечен, по-умен, по-добър. И още нещо: Йовков наистина е способен да прости всичко на своите герои, само безчовечността, бездуховността никога и никому не е прощавал; затова в „Приключенията на Гороломов“ той, милостивецът, е безмилостен.

Дотук се опитахме да докажем, че въпреки всичките си несъвършенства романът е нещо повече от „комизъм на ситуации, материал за анекдоти“[11]. В него не е особено трудно да открием различни форми на отношение към комичното: от добродушната насмешка, през иронията, до наченките на сатирично изобличение. Но в случая много по-важно е друго. „Несериозният“ смях на Йовков изведнъж ще прозвучи стряскащо сериозно, ако се опитаме да видим неговата „несериозност“ като резултат от едно премислено, целенасочено и изстрадано пародийно отношение спрямо оная жалка обществена действителност, нарисувана в романа, която няма нищо общо с достолепния, героично извисен свят на „Старопланински легенди“ и „Вечери в Анти-

[9] И в. С а р а н д е в. Емилиян Станев. Лит. анкета. С., 1977, с. 137.
[10] И. П а н о в а. Цит. съч., с. 129.
[11] Пак там.

мовския хан". Само в контекста на цялостното Йовково творчество може да се долови и осъзнае пародийността в „Приключенията на Гороломов".

В последния си роман Йовков се опита, но не можа да постигне нещо, на което бе способен само Гоголевият гений. Неговата амбиция бе да обедини в едно цяло две специфично отличаващи се художественоповествователни техники: бързия, неравен и нервен щрих на карикатурата с широките, спокойни, плавно преливащи се и повтарящи се линии и форми на класическия разказ. Това неоднородно смешение на стилове, сериозните структурни промени на идейно-образно, композиционно и даже лингвистично равнище сами по себе си говорят за своеобразна иронично-пародийна стилизация. Тя осезателно се чувствува дори и в преднамерената прозаизация на речта, в „страха" от „цветното" слово, в стремежа към подчертано опростен ритъм на фразата, без трудно уловимите лъкатушения на мисълта в сложни многосъставни изречения.

Несполуките в романа идват не толкова от прекалената обстоятелственост (макар че по начало тя убива хумора), нито пък от неовладяната докрай техника на комичното (видяхме, че смехът у Йовков е повече нравствен патос, светоотношение, отколкото похват). Несполуката се дължи повече на липсата на верен идеен ориентир в социално-класовата действителност от 30-те години. Енергията на комичното непрекъснато спада и в края е почти равна на нула, защото сериозните противоречия в социалното мислене на автора не му позволиха чрез характерното в индивидуалната съдба на героя да изведе докрай типологичното. Но когато Йовков е писал „Приключенията на Гороломов", той едва ли е пресмятал какво ще загуби и какво ще спечели с него и дали тази книга ще накърни славата му на майстор на късия разказ. Все едно — той трябваше да напише този роман. Беше му нужен като самопроверка и самопознание, като освобождение от бремето на много съмнения, колебания, илюзии. . . Сцената се оказа груба за неговата Албена и Йовков написа „Милионерът"; в „Старопланински легенди" видяха само красива стилизация на отминали времена и той написа „Приключенията на Гороломов" — един роман, опровергаващ всичките естетски тълкувания на творчеството му. Вярно е, тази последна Йовкова творба бе симптом на нелека творческа криза, но именно тук най-осезателно се чувствуват изпитанията на таланта, усилията му да открие нови пространства за ново художествено познание.

Йордан Дачев

ЙОРДАН ЙОВКОВ И АНТИЧНИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

I.

Два са източниците, които дават храна на Йовковото дарование — преките наблюдения и размисли над битието на човека в добруджанските села и целенасоченото вникване в писателския опит на предходниците от българската и световната литература. Това не става изведнаж, за година-две, а последователно, почти незабележимо — зрънце по зрънце, както се образуват наносните почви. И художественият талант на Йовков расте органически, избистря се, за да добие през последните години от живота му зрелост и продуктивност.

„Едно време всичко четях" — се доверява писателят на проф. Спиридон Казанджиев през 1936 г.[1] Това „всичко" не трябва да се разбира буквално, като безразборно, хаотично четене, а като бликащ траен интерес към определени проблеми от обществен, научен и художествен характер, които са го вълнували. Това е само свидетелство за жаждата за знания, за стремежа на писателя да разбере опита на другите, да вникне трайно и сигурно в творческия им метод, да усвои онова, което прояснява и насочва погледа на художника.

До Балканската война Йовков е жизнерадостен, духовит, общителен. Всеки ден е сред селяните. Те са „любимият му кръжок". Шегува се с тях, предизвиква ги да разкрият характерите си, наблюдава ги, задиря добруджанските учителки. По-късно съвременниците му говорят за „мълчния", „нелюдимия" Йовков, за вглъбения в себе си творец — замислен, дори тъжен, винаги в мълчалив диалог със своите герои, които обича; с проблемите на изкуството си, които стават най-главната, дори единствената цел в живота му. Но и в двата периода, добре очертани от множество документи, свидетелства и спомени, има и друг Йовков — самообразованият се. Той е съсредоточен и мълчалив, рядко говори за себе си, за творчеството си, отбягва да дава интервюта, а най-често отпраща изследователите към произведенията си. Но пред най-близки хора — пред съпругата си Деспина Йовкова, проф. Спиридон Казанджиев, както и пред някои писатели, историци, учени — негови съвременници, в минути на откровение той прави частични признания за своя труд и за отношението си към него, разкрива естетическите си възгледи и интереси,

[1] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960, с. 82.

изказва се за литературата и изкуството, за езика и майсторството на писателя. При всеки нов разговор с близки и с малцината доверени приятели Йовков се откроява като все по-богата личност и в неочаквана светлина. Твърде често той изненадва и учудва събеседниците с обширните си знания. „Ние бивахме смаяни — подчертава Константин Константинов — от неподозираната култура на писателя, който сам бе стигнал до вечните извори на изкуството и черпеше оттам своята жива сила. Той знаеше много и неговият бистър ум търсеше винаги същината на нещата и преценяваше сигурно и категорично.“[2] По-нататък К. Константинов добавя: „И в тия ненагласявани беседи — колко лапидарно изразени, ярки и дълбоко премислени неща сипеше той, като някакви бързи сентенции, които днес биха могли да бъдат материал за сума доклади по литературно майсторство.“[3]

В тези спонтанни реплики на Йовков проблясват много знания по история на литературата, за направления, похвати и стилове, изпъква и една трайно култивирана способност да се ориентира, да отсява трайното като резултат в художествения процес и временното, което блести на пръв поглед, а в същност умира още в своя зародиш. Не във всички свои оценки Йовков е бил непогрешим, но същественото в реализма той улови, разбра и превърна в своя художествена програма. Оценките му за български писатели са точни, проницателни, макар и кратко формулирани. Той споделя мисли и за най-изтъкнатите представители на руската класика — Пушкин, Гогол, Толстой, Горки, Чехов, Достоевски. Пушкин например изучава продължително, няколко месеца, почти изследователски. Йовков не познава повърхностните състояния и интереси, той се отдава цял на обектите на своите наблюдения с една съсредоточеност и вглъбеност на мислител. Някои страни от този процес са вече засегнати и изучени, макар и недостатъчно, и отразени в българската литературна история и критика.

Накратко, формирането на Йовков като личност и творец може да се изследва в няколко направления — дълбоки, непосредствени интереси и наблюдения, свързани с народния живот и съдбата на човека главно в българското село; в областта на народното творчество, което според Деспина Йовкова изучава в „непроизводителните дни“, когато е болен; с вникване в българската, руската и световната литература чрез най-бележитите им представители.

По-малко и бегло са изследвани контактите на Йовков с румънската литература, в която е добре ориентиран, оценил е най-значимото в нея. Но несъмнено най-слабо са проучени трайните му интереси, незаглъхнали през целия му живот, към античната литература, история и историография. А именно чрез тях Йовков си изработва до голяма степен един зрял поглед към историята и литературата, постига завидна образованост, култура, писателски опит и майсторство, защото изучава наред с родното и духовното наследство на античността.

2.

Приживе Йовков нерядко е обвиняван в липса на ценз и образование и люшкан по стълбицата на служебната йерархия. Това се отнася особено за периода, когато е чиновник в Букурещ, и му причинява големи нравствени

[2] А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков — в спомен те на съвременниците си. С., 1962, с. 374.

[3] Пак там, с. 375.

страдания. В същност Йовков не е само един много надарен писател — „първенец на българската литература", а и високообразована личност, мъдър и увлекателен събеседник. Той владее няколко езика и чрез тях се запознава с духовните богатства на други народи с „по-дълъг живот и по-голяма зрелост", както се изразява в разговорите си със Сп. Казанджиев. Чете много още като ученик, като участник в школата за запасни офицери, като учител, чете в оригинал руската литература и я изучава. Ето само няколко откъса от спомените на съучениците му от Котел и колегите му учители от Добруджа: „Много четеше" (Варвара Константинова); „Много обичаше да чете романи и други книги" (Тома В. Томов); „Стоеше постоянно над книгите" (Тодор Стоянов); „Йовков четеше много и между група събеседници той взимаше надмощие с ума и знанията си" (Ловчо Стоянов); „Когато ходех при него на село, винаги имаше на масата му книги от руски автори, а по-малко френски книги" (Коста Йовков).[4]

Негови съвременници свидетелстват също до каква степен владеел руски език. Георги Димитров, бивш кмет на Добрич (дн. Толбухин), разказва как са посещавали заедно литературните четения в салона „Наш уголок" и „Рига" във Варна през 1919 г., провеждани от руски артисти-емигранти: „Той ползуваше добре руски език и за него не представляваше трудност да възприема съдържанието" на произведенията, изпълнявани на тези литературни четения.[5] Георги Вълчев, Ловчо Стоянов и други негови колеги, учители в Добруджа, говорят за системните му занимания по френски език през ваканциите. Какво е чел от френската литература, Вълчев не помни (отбелязва само някои заглавия на Едмон Ростан), но твърди, че е говорел доста добре френски. Същото си спомнят и други. Понякога в с. Каралий (Красен) са идвали румънски гранични офицери, с които е разговарял на френски. Михаил Д. Николов, книжар във Варна, си спомня, че през 1919—1920 г. Йовков често посещавал книжарницата му, в която освен българска литература имало френска и немска: „Йовков ползуваше френски език. Често прехвърляше изданията на парижкото книгоиздателство „Hachette"."[6]

През седемте години чиновничество в Букурещ той усвоява и румънски език до степен да бъде познавач не само на езика, а и на румънската литература, както и преводач от румънски на български и от български на румънски. Деспина Йовкова подчертава, че е учел с лекота чужди езици по умозрителен път: „След като си набави една румънска граматика, за три месеца изучи езика и взе да превежда вестници, а в края на шестия месец вече превеждаше и от български на румънски."[7]

През юношеството си, главно в с. Чифуткьой (дн. Йовково), писателят изучава говоримия турски и татарски език, общува с лекота с турци и татари и ги опознава като бъдещи свои герои.

Разбира се, тези езици са усвоени не лесно и бързо. Искало се е труд и системни занимания. А щом стане дума за усърдие и работоспособност, Йовков е един от характерните примери в историята на българската литература. Той е изключително работоспособен, макар че здравето му е разклатено още от учителските години. Чужд на безделието, мислеща, духовно деятелна натура,

[4] Д. Минев. Йордан Йовков — спомени и документи. Варна, 1969, с. 46, 47, 82 и 92.

[5] Пак там, с. 160.

[6] Пак там, с. 164.

[7] Непубликувана част от спомени на Деспина Йовкова.

през целия си живот непрекъснато работи над себе си и своите произведения. Георги Райчев дава много точна характеристика: „Никой не е работил с такова себеотрицание, самовглъбяване и самозабрава. . . В пътя му няма съдба, няма и случайност. Всичко у него беше обмислено, премерено, решено и постигнато.“[8]

В този процес много важна роля играят два от чуждите езици, които владее — руският и френският. Първият го сродява с могъщото изкуство на руските класици. В часове на равносметка Йовков споделя, че руската литература е най-бележитата от всички европейски литератури.[9]

Френският език има не по-малко значение за духовния му растеж — той открива достъп до друг голям източник на култура — античния свят. Чрез преводи на френски Йовков навлиза в старогръцката и римската литература.

Като говори за влиянието на тези литератури, Белински ги нарича велика школа, която преобразява Европа. В Гърция „да мислиш, означава да вярваш, а да вярваш — означава да мислиш“. Там „словото е дело и делото — слово, мисълта — факт, а фактът — мисъл“[10]. В разговорите си за античните литератури Йовков изказва пред Георги Цанев забележителна мисъл: „Без познаването на тези класици (древногръцките и римските) смята, че човек не би могъл да се нарече образован.“[11] Тая оценка означава твърде много и което е по-съществено, тя е исторически потвърдена в живота на българите. Народът ни поради географско съседство с Гърция — „най-старото огнище на цивилизацията“, макар че в известни периоди изпитва трудности от асимилаторските домогвания на Византия, е обект и на ценно културно въздействие.[12]

Като познавач на българския фолклор и на старогръцката история и литература Йовков ще е долавял това въздействие, което също е засилвало интересите му към античността. Защото влиянието на фолклора е преддверие и към античната книжнина. Йовков се отдава на това въздействие, защото в античността усеща могъщ жизнен импулс, човешки опит и мъдрост. Но не владее нито старогръцки, нито латински и следователно не може да чете в оригинал тази литература. В онова време — първите две-три десетилетия на XX в., на помощ идват френските преводи на античните автори. Те са истинско откровение за него, един голям източник на естетически ценности, на изключително майсторство в прозата. Докоснал се веднъж до тях, той вече не може да чете „всичко“. През 1936 г. Йовков се доверява на Сп. Казанджиев: „Сега чета с увлечение исторически книги, социологични и мемоарни. Ние за жалост нямаме такава книжнина.“[13] Същото подчертават в спомените си Георги Цанев, д-р Димитър Дечев, Деспина Йовкова и други. Сп. Казанджиев обобщава така дългогодишните си наблюдения над Йовков: „След художествените произведения на любими автори, с удоволствие четеше исторически съчинения.“ В определението „любими автори“ отново трябва да включим античните.

Кое освен художествения интерес тласка Йовков към произведенията на античните писатели? В личния си живот и в творчеството си той е насочен към

[8] А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков — в спомените на съвременниците си, с. 349—350.

[9] Д. Минев. Цит. съч., с. 160.

[10] В. Г. Белински. Собр. соч. в девяти томах. Т. 2. М., 1979, с. 315, 316.

[11] А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков — в спомените на съвременниците, си, с. 538.

[12] Вж. М. Арнаудов. Избр. произведения. Т. 2. С., 1978, с. 59 и сл.

[13] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 82.

света на човека, стреми се да си изясни неговата нравственост, доблест, величие на духа, да открие изворите на мъдростта му; да си отговори отде идват тези добродетели, как се формират. Не водят ли началото си от миналото, от античността? В съвремието си той не съзира „следи и паметници от доброто старо време", за което са му разказвали сладкодумни старци. Миналото, разбира се, се оценява и вижда през една утопична призма, освободено от социални противоречия. В разказа „Край Места" Йовков пише: „Новото време прави живота от ден на ден по-тежък и затова идиличната простота на миналото и някогашното благоденствие изглеждат още по-хубави и по-свидни."[14] „Миналото", „идиличната му простота" — ето кое привлича Йовков, кое не вижда той в своето съвремие. И открил пролука към този свят, възторжено добавя: „И властно, и неотразимо възкръсваше едно минало, многоцветният и кипящ живот на цели векове, в което има толкова много величие, толкова много поезия и красота."[15]

Култът към миналото е едно мълчаливо противопоставяне на съвремието — неизбистрено, непонятно още, чуждо. Той гледа с уплаха развалата на нравите. Нещо повече, схваща миналото като чиста, застинала във времето обществена даденост и я отъждествява със самия народ, с неговите интереси и идеали. И въпреки това според Петър Пондев писателят стига до верния извод, че „величието на един народ не може да се изгражда без неговото минало. В миналото народът най-добре познава себе си"[16]. От тези естетически позиции се поражда и подхранва интересът му към старината, към древността. И на тая основа произведенията от античността идват да задоволят една голяма потребност от общуване с ценностите на миналото, подложени на ерозия и заличаване от съвременния живот. Сп. Казанджиев е уловил много точно тези настроения у Йовков: „Сред тоя живот Йовков е самотен. Предпочита да се връща назад в миналото и в него да живее. И той е непрестанно там. По закона на контраста: колкото настоящето става по-настойчиво и по-предизвикателно, колкото с по-голяма сила го тегли, за да го откъсне от миналото. . ., толкова той по-упорито се дърпа назад към това минало и толкова повече се утвърждава в него."[17] Обезпокоен от промените, които неумолимо настъпват, той търси опора в „идиличната простота" на миналото, пътува запленен в дълбочините на времето, където според него са проверените, чистите човешки, нравствени реалности. Образците, които го възторгват и насищат душата му, жадна за нравствена чистота и красота, той търси в книжнината на древните гърци и римляните. И затова чете с наслада, препрочита античните историографи. Там открива близки до неговите схващания размисли. Занимават го не толкова фактите, колкото излъчването им, придобитият човешки опит, изяснен и обобщен, изчистен от маловажното и преходното. Оттук започват размислите му върху философията на историята не като теория на познанието, а като проследяване на съдбините на човечеството през годините. Йовков стига до извода, че в мнозинството си тези антични писатели-историографи не са само събирачи на сведения за миналото, а и мислители — те не само изброяват и подреждат фактите хронологически, а и се опитват да ги обяснят, да извлекат от тях поука за поколенията. . .

---

[14] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 1, С., 1956, с. 334.
[15] Пак там. Т. 2, с. 77.
[16] Пак там. Т. 1, с. 50.
[17] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 13 и сл.

Кои са античните писатели, привлекли и задържали буден интереса на Йовков? Би могло да се състави списък и той не е малък: от древногръцките писатели и историографи, като се почне от архаичния период с Омир и легендите за Троянската война, атическия период на гръцката литература, театър и драма, представителите на атинския театър и най-вече творците на историографията и красноречието — Херодот и Тукидид, и представителя на атицизма — Плутарх. От римската литература, красноречие и историография — Цицерон, Цезар и Салустий, поетите Вергилий и Овидий, историографите Тит Ливий, особено Тацит и други.

Академик д-р Д. Дечев, известен като преводач на редица произведения от римската литература — „Германия" на Тацит, сатири на Ювенал, комедията „Гърне" на Плавт, речи на Цицерон и други, отбелязва в спомените си, че в началото на 1936 г. Йовков изказал пред него желание да се запознае с майсторите на античното разказвателно изкуство. И понеже не владеел класическите езици, Д. Дечев му предоставил френските преводи на римските историци Цезар, Салустий, Тит Ливий и Тацит. Към тях се притурили и литературните писма на Плиний Млади.[18] Следователно Йовков е чел тези автори през 1936 и 1937 г. — до смъртта си. Кои именно съчинения е успял да прочете, нямаме сведения. Дечев не уточнява. Съдейки по посочените имена, трябва да предположим, че са четени известните две съчинения на Гай Юлий Цезар „Записки за Галската война" и „Записки за Гражданската война", книги със значителни достойнства, с великолепен стил и език, и макар записки, а не истинска историография, те са направили силно впечатление на Йовков с необикновената правилност, лекота и естественост на езика и значимостта на вложеното в тях съдържание.

Д. Дечев ни дава основание да предположим, че и съчиненията на Гай Салустий Крисп — „Заговорът на Катилина", „Войната с Югурта", по-малко вероятно „Историята", достигнала до нас в откъслеци, са били увлекателно четиво за Йовков. Салустий — този „пръв римски историк" и „най-блестящ историк на Рим" според Марциал и Тацит, е развълнувал и удивил Йовков със „Салустиевата сбитост" на изложението, с проникновените психологически характеристики на бележити личности. Очевидно и други качества на прозата му са го възхитили, за да занимава така увлекателно приятелите си в кафене БИАД.

В съчиненията си Салустий разглежда историческите събития и факти във философски и политически аспект, търси причините за упадъка на нравите в Рим, като го обяснява с натрупаните огромни богатства, които изместили добродетелта и нравствеността. Той осъжда ония, които смятат, че тялото е извор на удоволствия, а душата — бреме. Според него страстта за богатства води след себе си страстта за власт, алчността разрушава доверието, а властолюбието ражда лицемери. С афористичната си категоричност, с философската си подплата тези размишления не могат да не породят у Йовков силен отзвук. Нали и той наблюдава около себе си нравствен упадък, користолюбие, лицемерие и алчност. Може би затова още през 1929 г. Сп. Казанджиев записва в дневника си след разговори с Йовков: „Днешният живот, хората, онова, което ги движи, моралът им, нравите им, вкусовете им са му (на Йовков — б. м., Й. Д.) чужди. . . Как може да им бъде писател, да им бъде изповедник?"[19]

---

[18] Д. Минев. Цит. съч., с. 240.
[19] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 13.

Това е по всяка вероятност една психологическа предпоставка Йовков да възприема дълбоко, като откровения, валидни за съвремието си, анализите на Салустий за упадъка на римското общество през II и I в. пр. н. е., когато то започва да се разделя с добродетелите си. С подобни психологически и нравствени проблеми се срещаме и в творчеството на Йовков: Серафим дава спестените си пари на бедната жена, а не богатият Еньо, който не одобрява и не разбира постъпката му („Серафим"); Златил от „Боряна" разделя на синовете си скритите и откраднати от баща си пари под въздействието на нравствената красота на Боряна. Дотогава златото тежи като зловеща сянка над неговия дом и едва ли не го разрушава. Защото богатството поражда алчност, егоизъм, скъперничество, деградира личността, то е причина за нравствения упадък. Разбира се, и у Салустий, и у Йовков социалните противоречия като основни причини остават на по-заден план и недостатъчно осветлени.

С какво Тит Ливий е могъл да увлече Йовков. Неговият монументален труд „История на Рим" (Ab urbe condita) обхваща цели седем столетия — от основаването на Рим до смъртта на Друз (9 г. пр. н. е.). До нас са дошли само 35 негови книги, а другите — в откъслеци. Йовков едва ли е могъл да прочете всичко. Но и от отделни книги, взети от академик Д. Дечев или от другаде, е могъл да схване най-характерното от стила и мирозрението на писателя-историограф. Тит Ливий до известна степен дори прилича на Йовков по оценка на обществените явления и факти, защото и у него писателят-моралист стои над социолога и историка. Искрен оратор, изявен поетичен талант, той не търси и не открива корените на социалните злини, не може да проумее и агресивната природа на Римската империя, социалните и политическите причини на борбите между плебеи и патриции. Нали и Йовков се опитва да разреши дълбоките социални противоречия с нравствени средства? Без да се съобразява с историческите факти, без да има критическо отношение към тях, Тит Ливий си служи с правдоподобността — рисува онези събития и личности, които разкриват величието на Рим, добродетелността на римлянина — храброст, доблест, родолюбие, честност, а социалните конфликти оставя в сянка. И „История на Рим" прераства във възхвала на римския народ, който може да избегне разрухата, ако се опре на някогашната си добродетелност. Както и Салустий, Ливий се опитва да обясни упадъка с разложението на нравите, като не вижда социалните корени на тези процеси.

За Тит Ливий Йовков е говорил със „солидни" познания и пред д-р Милчо Ралчев: „Правеше впечатление и на другите събеседници интересът му и солидните му познания в тая област („латинската проза"). Той говореше за Тит Ливий и за Цицерон. . . Струва ми се, че той ги четеше във френски превод."[20]

Налага се да изтъкнем обаче, че интересите на Йовков към старогръцката и римската проза не започват от 1936 г. и не пръв Д. Дечев го въвежда в нея. Те са много по-ранни и продължават през целия му живот, макар че свидетелствата са оскъдни. Известен е важен факт от детските години на писателя: „От купчината книги, които имаше у дома (в Жеравна), когато бях дете — отбелязва Йовков, — аз помня най-много една: „История словѣнобългарская под имя Уннов". . . Какви чудеса се криеха в тази стара книга! Походи на грамадни армии, царе-герои, Аеций. . ."[21]

[20] Д. Минев. Цит. съч., с. 221.

[21] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 6. С., 1973, с. 270. В статията си „Наша книга, наш език" писателят споменава част първа от „История българска" на Гаврил Кръстевич,

Тази първа среща с герои от римската история е раздвижила детското въображение. Впоследствие тя прераства в трайни интереси и целенасочени занимания в класното училище в Котел, в Първа мъжка гимназия в София, в Школата за запасни офицери в Княжево, в чиито учебни програми се застъпват както историята на Гърция и Рим, тъй и отделни значителни произведения от античните литератури. Има и други факти, които доказват, че писателят е познавал античните майстори на прозата още през годините на своето утвърждаване. Тях ще разгледаме в друга част на настоящото изследване.

Деспина Йовкова си спомня, че още в Букурещ, навярно през втората година от пребиваването им там, Йовков си купува „Истории" от Тацит на френски,[22] която се пази и днес у Елка Йовкова, дъщерята на писателя. Деспина посочва изрично, че „Истории" е любимата, настолната му книга. В часове на почивка още в Букурещ, а и по-късно, когато няма какво друго да чете, той я взема и потъва в мълчалив диалог с римския историограф. Известни пасажи знае наизуст. Много често ѝ превежда цели страници и не престава да се възхищава от мъдростта и красотата на изложението у Тацит.[23]

Кои от произведенията на този значителен представител на „Сребърния век" е познавал Йовков, е трудно да се твърди с положителност. Но веднаж свързан с автора, писателят очевидно е изпитвал непрекъснато желание да се запознае и с другите му книги като „Биографията на Юлий Агрикола", „Германия", „Диалог на ораторите" и особено „Истории" и „Анали", които са шедьоври на „стария римлянин с патрициански характер и патрициански начин на мислене". Йовков не е могъл да не узнае, че именно в тях Тацит се изявява най-добре като тънък майстор на литературния портрет, с точен рисунък, с дълбочина и искряща простота на изложението, качества, които са увлекли и един Пушкин.

Като знаем разказа на Деспина Йовкова за по-ранните срещи на писателя с Тацит, сведенията, които извличаме от спомените на акад. Д. Дечев за периода 1936—1937 г., можем да обясним като поредно връщане на Йовков към Тацит. През същия период той се запознава подробно и с литературните писма на Плиний Млади, друг майстор на римската проза. Именно от „Истории" и от писмата Йовков превежда два откъса „Смъртта на Отон" на Тацит и писмото на Плиний Млади до Тацит — „Изригването на Везувий в 79 г. и смъртта на Плиний Стари". Следователно вече не само общува с тези литературни образци, а и ги превежда с намерение да ги предложи за печат, което прави за пръв път в писателската си практика през 1937 г. — преди да замине на лечение в Хисара. Посмъртно във в. „Зора" излизат два подлистника — „Смъртта на Отона" и „Изригването на Везувий в 79 г. и смъртта на Плиний Стари".[24] Под тези преводи Йовков е подписан с цялото си име, което не ще е по желание на автора, а е сторено по всяка вероятност от редакторите. Другите му преводи от румънски, една част отпечатани още приживе през същата

издадена в Цариград през 1869 г. със „спомоществователи" и от Жеравна, която четял и препрочитал. В нея българският възрожденец засяга епизоди и от живота на Римската империя, като цитира Помпей, Тиберий, Адриан, полководеца Аеций и други.

[22] Les Histoires. T. 1. Paris, 1921 — превод на Анри Гьотцер, професор във факултета по литература в Париж.

[23] А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков — в спомените на съвременниците си, с. 418.

[24] Зора, XIX, бр. 5492, 17 окт. 1937. Под линия е отбелязано: Tacitte, Histoires. Livre II, XLVI; Зора, XIX, бр. 5493, 19 окт. 1937. Из писмата на Плиний Млади, кн. VI.

година и „депозирани“ на 20 септември във в. „Зора“, пак преди да замине в Хисара, са подписани само с инициалите „Й. Й.“.

През 1937 г. писателят се занимава и с художествен превод успоредно с работата си над романа „Приключенията на Гороломов“, който, както е известно, остава недовършен. А подлистниците от римската проза може да са превеждани и през 1936 г., дори и по-рано — нали Йовков знае цели страници наизуст и превежда в различно време на Деспина след 1921. Едно е положително, че едва през септември 1937 г. се решава да ги публикува, като ги „депозира“ наведнаж заедно с преводите от румънски във в. „Зора.“ Това е първа по рода си стъпка на Йовков. Дотогава превежда само за Дирекцията на печата, за да оправдае заплатата си (отпускана като на известен писател), която не иска да получава даром. Обикновено той превежда от в. „Curentul“, но това са статии, отнасящи се за България, които предлага като сътрудник на в. „La Bulgarie“. У Елка Йовкова се пазят много от тези чернови.

Отпечатаните два подлистника в „Зора“ се отделят от другите преводни материали, които вестникът публикува редовно през този период. И тук Йовков е на равнището си. Оказал се е грижлив, достоен преводач на прозата на Тацит и Плиний Млади, поднася я в къси, „поантирани“ изрази, озарени от един изящен стил, в който постеливо и с мярка се срещаме със сентенциите на римските велики прозаици според френския оригинал.

Не е без значение да си изясним защо именно тях предлага Йовков за печат. С какво са го завладели и очаровали, за да се реши и да сложи подписа си под тях като преводач. Известна е взискателността му, голямото му чувство за писателска отговорност. Той не дава нищо за печат, преди да е изяснено напълно, да е излято в една съвършена форма. Примери има достатъчно, те са известни и не е необходимо да ги припомняме. Дали Йовков е покорен само от изяществото на стила и от майсторството в описанието или има и друга, също важна подбуда?

В откъса „Смъртта на Отон“ Тацит разказва за верността на римската войска към своя пълководец. Изгубила сражението, тя не изневерява на своя воински дълг, а е вярна докрай на Отон. Разкрива се как по своя воля и с чувство на осъзната отговорност и доблест умира един римлянин, като поема всичко върху себе си — умира достойно, спокойно, стоически величаво, както подобава на един предан до края на живота си страж на републиката.

В другия откъс — писмото на Плиний Млади до Тацит — се говори също за мъжествената смърт на неговия чичо при изригването на Везувий. Плиний Стари, за когото се разказва в писмото, е далеч от всякакво малодушие, той запазва самообладание пред ужаса на невиждането природно бедствие и за разлика от всички, които бягат панически, за да спасят живота си, той върви към изригващия вулкан и, спокоен, хладнокръвен, наблюдава природното явление като учен и мъдрец, докато намира гибелта си под падащата магма и от задушливите изпарения. Възторгът на Плиний Млади от мъжеството на чичо му се предава и на Йовков чрез изящната проза. Той е покорен от излъчването на тези характери. Ето какви мъже е запазила в аналите си историята. Хора доблестни, със силен дух и стоманена воля, които не са малодушни, ръководят се от високи цели и приемат спокойно смъртта, когато е неизбежно надвиснала и наложена от съдбоносни събития и обстоятелства. Не е трудно да разберем, че в тези внушителни образи, в тези завършени, монументални характери Йовков вижда един пример, валиден особено много за неговото съвремие.

И още нещо. През този период от живота на писателя, чието болестно състояние е влошено, мисълта за смъртта, близка, неизбежна, вече го е занимавала, навеждала го е на размисли и равносметки. В Хисар наистина се получават неочаквани, трагични усложнения на болестта му, но и преди това Йовков често боледува и замислен за своя неизбежен край, наред с интензивната работа над голямата си творческа програма той търси нравствени еквиваленти на живота, които стоят над смъртта като финал, като небитие; размишлява за човешките добродетели, за доблестта и достойнството, за коравината на духа, за високите цели на живота, които трябва да се устояват с твърдост, да се завоюват с благородни полети на духа. И допирите до великите сенки на тези антични мъже като Отон и Плиний Стари — силни, корави, недостъпни и величаво спокойни, пораждат у него нравствено удовлетворение, пропъждат малодушието и страха, дават му необходимото вътрешно равновесие и устойчивост. Че Йовков е изживявал и миньорни настроения тогава, ни подсказва и бележката, която оставя сред книжата си на бюрото, преди да замине на лечение: „Хисаря!. . . Хисаря!. . . Хисаря!. . . 20 септември. Много съмнения!“ Но и в тези тъжни, изпълнени със съдбовни размисли дни Йовков не се разделя с произведенията на античността. В куфара му в Хисар са намерени „Животописите“ на Плутарх на френски език.[25] Тук писателят нахвърля XI и XII глава на романа „Приключенията на Гороломов“, но през промеждутъчните почивки, които си дава, отново се връща към изкуството на един от най-изявените гръцки прозаици от римския период — Плутарх. „Животописите“ му, наречени още „Паралелни“, са пластично пресъздадени психологически характеристики на бележити и силни личности от древногръцката и римската история като Александър Велики и Юлий Цезар, Демостен и Цицерон и други. В тези оригинални успоредици при подреждането на есетата Плутарх търси трайното, незаличимото в образите на видните исторически мъже, техните морални качества, като изгражда проникновени психологически портрети, които остават като образци на античната историографска проза. От средните векове, когато човечеството ги преоткрива и се връща към тях, та и до наши дни Плутарх става учител на поколения творци по майсторство на художествената характеристика. Той не пише история, а рисува пластично „проявленията на духа“, като ги извежда от дребни случки и факти, а не от нашумели исторически събития.

От Плутарховите „Животописи“ българският писател черпи опит и умение да портретува, сравнява мълчаливо своето изкуство, обогатява своя дух. Пред гения на Плутарх се прекланя дори един колос на психологическата характеристика като Шекспир, прекланят се френските моралисти, мислители и творци от Европа и света. Към техния искрен възторг на ученици и последователи сме длъжни да прибавим и Йовков, който също живее с образите на древността — могъщи, прозорливи, вечни. Чете „Животописите“ и стига до извода на великия Толстой, че когато прелистваш и вникваш в нещо наистина изящно, мислиш по-мъдро. „Чета Гьоте — пише Толстой — и се роят мисли.“ А Монтен по друг повод казва: „Четенето ми служи изключително за това да събуди мисълта ми чрез различни неща, да впрегне в работа ума ми.“

Вглъбен в своите размисли, породени от живия живот, Йовков не пропуща и най-малката възможност за съпоставки с шедьоврите на античните майстори на прозата.

[25] Д. Минев. Цит. съч., с. 245.

Акад. Д. Дечев добавя в спомените си: „Йовков искаше да се запознае по-нататък с корифеите на гръцкото повествователно изкуство — Херодот и Тукидид, но преждевременната му смърт през октомври 1937 г. осуети осъществяването на това негово желание."[26] В случая, струва ни се, акад. Д. Дечев е далеч от истината. Йовков познава старогръцките логографи по-рано. Писателят Константин Константинов си спомня: „Той (Йовков) даваше особена цена на древните историци — Тацит, Тукидид, Плиний и други, които четеше на френски и които го учеха на непостижима простота."[27] Както се вижда, К. Константинов споменава и бележития древногръцки историограф Тукидид. Това показва, че Йовков в разговорите си с Константинов и други не се е посвенявал да признае, че те са една голяма школа за него. В дневника си Георги Цанев възпроизвежда разговор с Йовков от 27 май 1933 г., воден в кафене БИАД.[28] Разправял му с възторг за Тукидид, Тит Ливий и Херодот. И също отбелязва, че ги четял на френски. От разговора Г. Цанев останал с впечатление, че Тацит и Тит Ливий той вече е прочел. Сега четял (през пролетта на 1933 г.) Тукидид. Не е трудно да се заключи, че става дума за прочит на „История на Пелопонеската война", и то четири години по-рано от датировката на акад. Д. Дечев. Георги Цанев споменава между прочетените автори и Херодот — най-стария гръцки историк. Пред своя събеседник Йовков обяснява, че е намирал в тях и мъдър, и широк поглед, и философия, и история, и поезия. Доверява му, че ги четял за удоволствие. Фактът, че наред с Тит Ливий се изреждат и двамата най-известни древногръцки историографи — Херодот и Тукидид, които Йовков вече познава и чете, а не „възнамерява да се запознае по-нататък" с тях, е много важен: той характеризира интересите на писателя към античността не толкова в ширина, колкото в дълбочина и трайност. Ето защо, ако предположим, че през 1937 г. Йовков е възнамерявал да се върне към тях, то това е било несъмнено, за да мине по страниците им с нови, търсещи очи, да ги изучи основно, проникновено, както многократно е правил с „Les Histoires" на Тацит — книга, която знае почти наизуст.

Правят особено силно впечатление лаконичните и много точни оценки на Йовков за книгите на Херодот и Тукидид: мъдрост, широк поглед, философия, история, поезия. Те звучат като сентенция за прозата на античните майстори изобщо и за „бащата на историята" — Херодот, както го нарича Цицерон. Навярно Йовков има пред вид най-значителното му произведение „История на Гръко-персийските войни" — мъдро, увлекателно съчинение, в което се рисува съдбата на човека в историческия процес. За Херодот и за произведенията на другите логографи е присъщ синкретизмът като стил. В изложението им се среща органически съчетано и ораторското начало, и философското, и историческото, и поетическото. Древните гърци давали по-голяма цена на поезията и драмата. Наричали прозата „psilòs lógos" (голо слово) или „pezós lógos" (слово, вървящо пеша).[29] Независимо от това, създадена с изключително майсторство, античната проза е синкретична като изкуство, носи споени в себе си чертите на няколко литературни жанрове и видове. Тези блестящи определения на Йовков се отнасят и за Тукидид, когото, по всичко изглежда, познава по-рано. И вероятно „История на Пелопонеската война" — „златен еталон" на историческата наука на древността, не е могла да не по-

[26] Д. Минев. Цит. съч., с. 240.
[27] А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков. . ., с. 374.
[28] Пак там, с. 538.
[29] Б. Богданов. Литература на елинизма. С., 1979, с. 144.

кори един изтъкнат майстор на словото и стилист като Йовков. Речите на Перикъл за загиналите атиняни в първата година на войната, които блестят с низ от сентенции, страниците с проникновените описания на чумната епидемия, на масовите бедствия на хората и на упадъка на нравите като последица от войната са истинско откровение за един баталист и хуманист като Йовков, участник във войните, който носи в себе си незаличими впечатления и преживявания от опустошителната стихия на боя. Един развълнуван летописец на Балканската и Първата световна война, създал монументални картини на бойните действия и уловил болките на човека, откъснат от своя дом и труд, намира верни и сходни размисли в „История на Пелопонеската война" — „на това най-голямо сътресение, което изпитват елините, част от варварите и, може да се каже, целият свят" (Тукидид).

Какво е казал в подробности на приятелите си и какво е могъл да сподели Йовков след прочита на тези книги, остава неизвестно. Античната историографска проза обаче в нейните най-съвършени образци като „История на Гръко-персийските войни" на Херодот и „История на Пелопонеската война" на Тукидид не е могла да не остави трайна диря в съзнанието на писателя с голямата си простота, естественост, дълбочина на прозренията, точност на детайлите, изящество на езика, правдивост и действеност на изображението. Изразената в тези книги нравствена идея за човека и неговото битие е дошла до Йовков като могъщ и разтърсващ ек от дълбочините на историята, като прочувствено откровение за истини и проблеми, повтарящи се във времето, които занимават и Йовков, замислен за човека и неговото бъдеще.

3

Един внимателен, задълбочен прочит на Йовков в хронологически ред — от първите очерци и есета, отнасящи се за войната, към следващите по-зрели творби до недовършения му роман „Приключенията на Гороломов", ни дава възможност да проследим не само пътя на твореца — развитие, оформяне и съзряване, а и да обхванем духовния му и художествен свят. В този ред на проучвания се натъкваме на дългогодишни художествени натрупвания, резултат от настоятелно и продължително общуване с наследството и творческия опит на предходните поколения и епохи. Запленен от тях, той е събирал и запазвал в паметта си образи, факти и мисли от художествен, нравствен и исторически характер, които стават неотделима част от неговата духовност и мироглед.

Влияние от античната литература, история и култура в Йовковото творчество безспорно има, без това да намалява самобитността му на писател, а, напротив, придава широта и многопластовост на изкуството му, разкрива нови хоризонти и измерения пред него. Това влияние е видимо и пряко в първия период на творчеството му (в очерците и есетата и в някои по-ранни разкази), невидимо и дълбоко осмислено по-късно, когато всички прозрения, породени от общуването с реалния живот и историята, се сливат в монолитна сплав, стават йовковско мислене и оценъчна система, тъкан и същност на художествения му стил и метод.

Влияния, разбирани като асимилиране на една чужда и отдалечена по време култура, а не като заимстване на готови художествени резултати, съществуват в Йовковото творчество и могат да бъдат обобщени в няколко направления: лексикални — използуване на понятия, думи и имена от лите-

ратурни източници и античната митология; исторически и археологически — позовавания на сведения и случки от гръцката и римската история, както и на археологически находки от римската епоха в Добруджа; художествени, естетически и стилови, които се излъчват от произведенията му като насоки и предпочитания към някои проблеми от нравствен, художествен и стилистически характер. Всяка находка и всяко обобщение имат определен адресат — отвеждат ни до литературни, историографски и исторически източници, които са попаднали в полезрението на Йовков, направили са му впечатление и са заседнали в съзнанието му на художник.

Използуването на думи и понятия като сибила, филипика, одисея, Хронос (Кронос) и др. подсказва, че те не са заучени от речник, а са почерпени от първоизвори, тъй като е усетена смисловата и образната им същност. Целият този античен реквизит не е пренесен механически в изложението, а се слива естествено с настроението и образния строй на конкретния епизод или детайл.

В разказа „Българка“[30] Йовков рисува пластично, в действие образа на Шина (протип Минка Сарийска), която в боевете край Добрич през Първата световна война носи с кобилица вода на българските войници, като отива до сама та бойна линия. По-късно, когато противникът е прогонен и картечниците тракат някъде на север, тя се изправя на могилата, загледана в далечините. „И стройният профил (Шина е облечена в черно — б. м., Й. Д.), и тая вещателна поза напомняха вдъхновения образ на някоя сибила.“

В очерка „Надежди“ (от „Летопис“) се разкриват покрусата на добруджанци, откъснати от родината, надеждите и очакванията, които идват като приливи, събуждат душите им, отпъждат угнетението и болката. В тази носталгична атмосфера Йовков търси подходящ образ от античността. „Някога в такива дни мрачните и строги сибили са изричали вдъхновени предсказания, които едни са чертаели спасение и пътища на обезверените души.“[31] Явно е, че писателят прави съпоставки, търси силни художествени внушения чрез образа на сибилите (пророчиците) у древните гърци и римляни, които, вдъхновени от боговете, предсказват бъдещето. Използувани са в двата случая характерни черти — вещателна поза, мрачните и строги линии на силуета.

В друго свое произведение (от „Летопис“) — „Могилите“, Йовков вметва: „Рядко се среща в историята подобна одисея.“[32] Отнася се за странстванията на онния българи от Сливенско и Старозагорско, които, подгонени от отмъстителните османски пълчища, тръгват след Дибич, отсядат в полетата на Крим и Бесарабия, но скоро се връщат и се заселват в Добруджа. В очерка „Безотечественици“, също в „Летопис“, се загатва отново за странстванията на Одисей, известния Омиров герой от „Илиада“, „Одисея“ и от „Енеида“ на Вергилий, за пътуванията му с кораб към родната Итака. Това са добруджанци, които след края на войната, завършила с катастрофа, качват на кораби от Бургас и отпращат към Добруджа. И тези кораби няма да стигнат до никакъв бряг (Добруджа вече не е свободна), а „подобно на тайнствените кораби-скитници в легендите вечно ще странстват, вечно ще търсят нещо изгубено и скъпо“[33].

В „При Струма“ („Летопис“) Йовков се позовава на древногръцката митология, когато прави паралел между френската войска и българската, уча-

[30] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 1, с. 209.
[31] Пак там. Т. 2, с. 101.
[32] Пак там, с. 133.
[33] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 2, с. 59.

ствували в боевете на Южния фронт. Бригадата на Бротие е разбита, армията със старинна слава, заслужила метафорите на Юго, е в паника. „Времето разрушава днес това, което е било зидано с векове." „Легендата разказва, че Хронос изяждал сам децата си. Той е жесток и жестоко се шегува."[34] Явно тук се загатва за Титана Кронос от древногръцката митология, син на Уран и на Гея, станал господар на света, след като свалил баща си от власт. И понеже му било предсказано, че ще бъде свален от собствените му деца, той ги изяждал. Спасеният Зевс обаче успял да победи баща си и да изпълни предсказанието. Умелото вмъкване в повествованието на мотив от митологията говори, че Йовков познава добре мирогледа и представите на древните гърци за олимпийските божества.

В зала „Съединение" от „Последна радост" Рачо Самсарят (прототип Кочо Радилов) започва съкрушителната си филипика „против всичко и всички"[35]. Тук уместно е използувано станалото днес нарицателно понятие „филипика" според наименованието на острите политически речи на гръцкия оратор Демостен против Филип Македонски, изобличен като враг на Гърция заради завоевателната му политика, както и речите на римския оратор Цицерон, защитник на републиката, близо три столетия по-късно, наречени също „филипики" и насочени против Марк Антоний. Разбира се, Йовков си служи с понятието в известен комедиен план, като се основава на характера на пийналия Рачо Самсарят, който открито и пряко осмива и изобличава притворството, фалша, показността на забогатяващото еснафство в малкия провинциален град.

Не е случайно и заглавието „Последни римляни" („Летопис"). Импресията си Йовков пише под напора на преживявания, породени от некролога на виден българин в София и неговия приятел, също стар и самотен, дошъл да се прости с покойника, и прибиращ се с угаснал, немощен поглед, като последен римлянин. И Йовков споделя с болка: „Струва ми се, че някога е имало хора, които по-силно, по-искрено и дълбоко са обичали своята земя. От тях днес малцина са живи."[36] Това е мълчаливо, косвено обвинение на съвремието. То дори не може да се сравнява с миналото, с чистите образи, които е запазило. Асоциацията с последните римляни в техния истински благороден вид отвежда писателя до могъщия античен Рим, чиято история му е позната, запазил е от нея впечатления за ярки събития и личности — символи на вярност към земята и традициите, към човешките идеали, величави и силни характери, които възхищават с озарението си като дейците от Българското възраждане, нямащи равностойни следовници.

Размисли буди и използуваното от Йовков определение „антични религии" и свързването му с бита и труда на добруджанци. В очерка „Добрич" („Летопис") писателят разказва за Добруджа през май, за панаира в Добрич и за селяните, които го посещават, а в „очите им блещи злачното отражение на буйните ниви", защото „празникът на труда е в душите на всички. Както в античните религии — веселието се налага като необходим и естествен обряд в тия празници на щедрите дарове на провидението".[37] Панаирът се описва като обреден празник на плодородието, като се правят аналогии с празнен-

[34] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 2, с. 116.
[35] Пак там, с. 212.
[36] Пак там, с. 90.
[37] Пак там, с. 127.

ствата в античните религии, отразили важни моменти от трудовия живот на хората.

Ако се позовем на изследването на Михаил Арнаудов за гръцкото влияние в българския фолклор, можем да направим аналогия с глава първа на повестта „Жетварят“[38], където се говори за Димитровден и за смяната на слугите като далечен ек на сатурналиите у римляните — празник, честван през втората половина на декември и посветен на Сатурн — бог на земеделието. Тогава робите празнували, дори се сприятелявали с господарите, тъй както и у Йовков на Димитровден слугите идват в кръчмата на Къня, попременени, и се чувствуват за един ден „свободни и независими“. . ., докато сменят господарите си.

В очерците си, а и не само в тях Йовков вплита в изложението и някои факти и епизоди от римската история. Подобен пример ни дава пак очеркът „При Струма“ („Летопис“), където, съпоставяйки българските полкове („с по-малък блясък“) с френските, но идещи с „мрака и сенките на буря“, подчертава, че те сразяват противника като някогашните „солдати на Анибала“, които „удряха римските патриции право в лицата“.[39] Йовков припомня картагенския пълководец Ханибал, който през Втората пуническа война (218—201 г. пр. н. е.) се прехвърля в Италия през Пиренеите и Алпите и разбива напълно римските войски при Тразименското езеро и Кана. Това е един паметен съкрушителен удар над гордите римски легиони и плесница за самоуверените и студени в самолюбието си патриции. (Тези събития се описват подробно във „Войните на римляните с Ханибал“, книга XXII на Тит Ливий.) Сравнението е ефектно и пренесено в нашата история, постига силно изобразително въздействие.

В „Последна радост“ Йовков ни подсеща за един период от римската история (313 г.), когато император Константин Велики (Гай Флавий Аврелий) дава религиозна свобода на гражданите с прочутия Лимански едикт и християнската религия става официална в римската държава. Главният герой в повестта — Люцкан, носи на фуражката си дървен кръст като победен знак против полумесеца. По този повод писателят уточнява: „И цар Константин е отивал на война и не е знаел ще победи ли или не. И явява му се кръст на небето с огнени думи: „С това ще победиш.“[40]

Срещат се, макар и рядко, и преки позовавания на източници от археологически произход, също свързани с римската история. Дългогодишен учител в Добруджа, Йовков е свидетел на археологически находки при оран в нивите и при други изкопни работи. Те са раздвижвали въображението му и са го тласкали отново към римската история и материална култура. В очерка „Могилите“ Йовков спомена за добруджанското село Аптаат (Абрит), по погрешка считано някога за древния римски град Абритус, който вече е открит и локализиран край Разград. Писателят вплита в описанието разказ за кървавата битка между готи и римляни, в която бил ранен император Деций Мус. Историческата истина обаче е друга. При Абритус е загинал Деций (Траян), който разбил готите при крепостта Никюп (но) през 251 г., но бил убит. Йовков се интересува предимно от поетичния образ, от художествената идея и оставя на заден план историческата достоверност. И затова добавя, че намираните понякога при оран стрели и ръждясали късове желязо по тия

[38] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 6, с. 7 и сл.
[39] Пак там. Т. 2, с. 118.
[40] Пак там, с. 226.

места са „може би същите стрели, които са замрежвали слънцето в тая битка, може би железните късове са отломъци от оня щит, върху който опечалените кохорти са носили умиращия цезар“[41]. Явно е, че писателят има пред вид конкретни исторически епизоди, като ги прекроява в художествени образи. И други археологически находки стават повод за връщане към римската история. Йовков споменава за тях дори в романа „Чифликът край границата“: „Близо до поста (край границата — б. м., Й. Д.) имаше развалини от римско време. Той (граничният офицер — б. м., Й. Д.) беше намерил там една статуя, една безобразна жена, с изчукано лице и без ръце.“[42]

От голямо значение са онези места в творчеството на Йовков, където се загатва за епически произведения, лирика, драма и историографска проза от древногръцката и римската литература. Те свидетелствуват не само за умението на писателя да ги използува естествено в изложението, а и за широката му литературна култура.

В разказа „Песента на Солвейг“ рисува млада виолонистка пред втория си концерт. Тя е изправена пред огледалото и рецитира с упоение стих на Сафо — „теменугокосата“ поетеса от остров Лесбос: „О, кажи, че съм хубава и че хубава ще бъда вечно!“[43]

Отгде Йовков е взел този стих, е трудно да се открие, но по всичко изглежда, че фрагментите „Poetorum Lesbiorum“ на т. нар. представители на китаристите в древногръцката поезия са му били известни. Не можем да твърдим със сигурност кои от древногръцките поети е чел и познавал Йовков. Но предполагаме, че веднъж общувал с изкуството на Сафо, ще е потърсил и Алкей, и Анакреон, и Архилох, и поетите от елинистичната епоха.

Повече сведения срещаме в произведенията му за римската поезия, които ни позволяват да правим по-смели изводи. В повестта „Жетварят“ има реплика на учителя Радулов — иронична, подигравателна, отнасяща се за радостното посрещане на вършачката в с. Люляково: „Тръгнали подир нея като след дървения кон, когато са го вкарвали в Троя. Радват се бедните, а не знаят, че вътре в тоя кон може да са скрити деветте ахейци, които ще ги погубят.“[44] В този текст очевидно авторът едва ли не е преразказал втора песен на „Енеида“ от римския поет Публий Вергилий Марон. Като че зазвучават думите на жреца Лаокоон: „На коня не вярвайте, тевкри! Както да е, от данайците аз се боя и когато дари даряват.“[45] И по-нататък сцената на тържественото съпровождане на коня: „Пеят момчета и млади девойки песни свещени край него и с радост докосват въжата. Конят напредва и скоро в града заплашително влиза. . .“ През нощта, както е известно, деветте данайци, скрити в туловището на коня, излизат. И епизодът завършва със стиха: „В пепел е древният град.“ От преразказа на втора песен и съпоставката му с репликата на Радулов се разбира, че „Енеида“ — този национален епос на римляните, е позната на Йовков. Легендата за троянския кон като коварно хрумване на Одисей ни връща и към Омировия епос — „Илиада“ и „Одисея“, от които в произведенията на Йовков се срещат някои лексикални влияния, споменати в изследването.

Повече възможности е имал Йовков, изглежда, да чете римския поет Овидий, заточен в Томи (Кюстенджа), в най-отдалечената покрайнина на

[41] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 2, с. 132.
[42] Пак там. Т. 5, с. 211 и сл.
[43] Пак там. Т. 1, с. 240.
[44] Пак там. Т. 6, с. 152.
[45] Вергилий. Буколики, Георгики, Енеида. С., 1980, с. 148 и сл.

Римската империя през 8 г. от н. е. Причините са няколко. Името на поета и най-ценната част от литературното му наследство са свързани с Добруджа. Като кореспондент на в. „Военни известия“ Йовков идва в Добруджа, минава по бойния път на българските войски, посещава Кюстенджа, разглежда паметника на Овидий, скулптурно дело на италианеца Еторе Ферари, издигнат в центъра на града още през 1887 г., слуша легенди за заточеника, а през годините на престоя си в Букурещ (1920—1927) има фактически възможност да се запознае и с румънските преводи на Овидий — „Метаморфози“, „Празници“ и особено „Тъги“ и „Писма от Черно море“. Тези книги на Овидий в Румъния са превеждани откъслечно още в началото на XIX в., а почти изцяло през първите десетилетия на XX в.[46]

В сборника „Летопис“ на два пъти се споменава за Овидий — в „Слава българска“ и „Добруджа някога“. Йовков стои вечер до паметника на Овидий в Кюстенджа, впечатлен от бронзовата статуя и лекомислената, порочна тълпа: „Ръката (на поета — б. м., Й. Д.) подпира замисленото чело, в играта на сенките лицето оживява, веждите гневно се свиват, очите гледат строго и безмълвната уста на изгнаника сякаш се готви отново да повтори жестоките слова срещу Рим.“ И по-нататък: „Той беше син на една епоха, в която войнишката доблест и суровият дълг бяха върховните догми на живота.“[47] В „Добруджа някога“ писателят добавя: „Когато римските часови с тежки стъпки са се разхождали по Траяновия вал, върху крайбрежните скали на Черно море е тъгувал Овидий.“ [48] Образът-паралел е наистина ярък, но историческата достоверност и този път е нарушена. Траяновият вал е прокаран в края на първия или в началото на втория век, а Овидий е заточен и умира в Добруджа почти цяло столетие по-рано. Но за нас в случая е по-важно, че поетичните навеи и асоциации идват безспорно от елегиите „Тъги“ и „Писма от Черно море“.

Преки сведения за гръцкия театър и драма има в „Последна радост“. Рачо Самсарят влиза пиян в добричкия театър по време на представление и започва да кръстосва реплики с актьорите: „Едни действуващи лица на сцената — отбелязва Йовков — и други в партера — Рачо, който влизаше тъй в ролята на хора в древногръцките трагедии.“[49] В този пасаж се споменава за една композиционна особеност на гръцките трагедии, макар и в шеговит тон, подходящ за създадената ситуация в разказа. Кои от великите трагически поети на Атина има пред вид Йовков, не може да се уточни — навярно Есхил, Софокъл или Еврипид или пък трите заедно.

А за римската историографска проза намираме само една мисъл в разказа „Отвъд“ от сборника „Край Места“. През Балканската война при преминаването на турската граница Йовков си спомня за един подобен силен момент от „Записки за Галската война“ на Цезар: „Трябваше да почувствуваме дълбоко в душите си колко съдбоносна и колко свята е крачката, която трябваше да направим. Замисленото спиране на Цезаревите легиони пред Рубикон.“[50] Българо-турската граница в този епизод е сравнена с р. Рубикон, служила за граница между Италия и Цизалпийска Галия, която римският сенат забраня-

---

[46] N. Lascu. Ovidiu. Constanţa, 1973, p. 106, 107.
[47] Й. Йовков. Събр. съчинения. Т. 2, с. 142 и сл.
[48] Пак там, с. 150.
[49] Пак там, с. 189.
[50] Пак там. Т. 1, с. 415.

ва да се премине. Цезар обаче нарушава забраната, като прави първата решителна крачка с думите: „Жребият е хвърлен!“ Тази подробност ни отвежда безспорно към Цезаревите „Записки за Галската война“ и „Записки за Гражданската война“ — много популярни и четени книги, станали „школски текст“ за изучаване на латински език в класическите гимназии.

Налага се обобщението: всичко, цитирано досега, което ни дава основание да говорим за влияние на античната литература и култура върху Йовков и неговото изкуство, е взето главно от очерците, есетата и разказите, написани най-рано и публикувани за пръв път през периода на утвърждаването на писателя — 1914—1920. г. Именно това е най-сериозният довод за ранните контакти на Йовков с античността, с нейната драма, поезия, епос, проза, култура и история, които по-късно се разширяват и стават неотделим духовен спътник. Йовков навлиза дълбоко и с увлечение в съкровищата на античността, изучава ги с любов, с растящо любопитство, трупа силни и трайни впечатления, които споделя в беседите си с приятели и близки или размишлява над тях в часове на творческо усамотение. Школуването на Йовков в античността, породените мисли от дотук със старогръцката и римската древност, особено с най-значителните произведения на историографската проза, които продължават без прекъсване от младостта до последните дни на живота му като най-приятни и най-вълнуващи занимания, се отразяват благотворно върху зрелостта на писателя. Отначало влиянието се изразява с пряко споменаване на мисли и герои, на понятия и факти от античните писатели, а по-късно, с настъпването на зрелостта, прераства в насоченост към нравствени проблеми, към дълбоки размисли и прозрения за съдбата на човека.

Като четем последователно произведенията му, все по-често се срещаме с мъдрата простота на езика му — ясен, точен и естествен, който зазвучава песенно, без да се откъсва от народностната си интонация и подреда, обрати и образи — качества, които кулминират и се утвърждават все повече, за да стигнат до съвършено въплъщение в „Старопланински легенди“ и „Ако можеха до говорят“. В тази изтънченост и мъдрост на мисълта, в постигнатата кристална яснота и пълнота на прозренията, в избраната и предпочитана проблематика, в която средоточие става нравствеността на човека, виждаме сродяването на Йовков с възвишените и непреходни ценности на античната книжнина и култура.

Елена Димитрова

ВОЕННАТА ТЕМА У ЙОВКОВ И ТОЛСТОЙ

Напускайки Казанския университет, младият граф Толстой прилежно се готви за военна кариера. Той с отличие взима изпитите за юнкерско звание. Толстой доброволно участвува в Кавказ в сраженията срещу планинците, предвождани от Шамил, кръвния враг на Хаджи Мурат. Амбициозият юнкер проявява голяма храброст, мечтае за Георгиевски кръст, но въпреки че му е обещан, не му го дават. „Това, че не получих кръста, много ме огорчи. Явно няма за мене щастие. А признавам, тази глупост много би ме утешила“[1] — изповядва младият писател. Тези признания ни обясняват защо Толстой отделя толкова голямо място във военните си творби на тщеславните подбуди на храбростта. Но още в Кавказ той бързо изживява войнственото си въодушевление. „Войната — отбелязва писателят — е толкова несправедливо и лошо нещо, че тези, които воюват, се стараят да заглушат в себе си гласа на съвестта.“[2]

Заради проявената храброст в действията срещу планинците Толстой е произведен в офицерски чин. Той дейно участвува в отбраната на Севастопол по време на Кримската война. Но офицерският мундир, с който отначало толкова се гордее, започва да му тежи. „Военната кариера не е за мене и колкото по-рано се измъкна от нея, за да се предам на литературата, ще бъде толкова по-добре.“[3] И Тургенев, възхитен от първия Севастополски разказ и от „Юношество“, съветва своя по-млад събрат: „Много би било хубаво, ако можете да се измъкнете от Крим. . . Вашето предназначение е да бъдете литератор, художник на мисълта и словото. . . Повтарям Ви — Вашето оръдие е перото, а не сабята — а музите не само не търпят суетата, но са и ревниви.“[4]

Но без тази краткотрайна военна кариера на младия Толстой руската литература нямаше да бъде обогатена с такива шедьоври като „Изсичане на гората“, „Казаци“, „Севастополски разкази“, „Хаджи Мурат“ и изключителните по своята грандиозност батални сцени във „Война и мир“.

Йовков завършва Школата за запасни офицери в Княжево и участвува в три войни — Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война. Йовков се сражава в тежки боеве и проявява голяма храброст. Той е много

[1] Цит. по А. Поповкин. Л. Н. Толстой. М., 1963, с. 74.
[2] Пак там, с. 73.
[3] Пак там, с. 87.
[4] Л. Н. Толстой в русской критике. Сборник статей., М., 1963, с. 533.

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

човечен с войниците си и те искрено го обичат. По време на Междусъюзническата война писателят е ранен. Спасяват го неговите войници. „Като ме раниха — разказва той на брат си, — моите храбри момчета ме взеха на ръце, че четири километра ме носиха.“[5]

Тази трогателна проява на човечност несъмнено подхранва склонността на писателя и всред зверствата на войната да вижда благородството, душевната чистота на хората от народа. Той предпочита да дружи с войниците, страни от офицерите. „Като офицер Йордан Йовков беше отличен човек. Войниците от ротата го обичаха повече от баща, защото през всичкото време на войната той не е смъмрил нито един войник. . . С колегите си офицери не беше много общителен, защото често пъти ми е казвал, че не харесва тяхното държане към подчинените им войници, а, от друга страна, не одобрява техния разкошен живот и комара, на който постоянно играеха. Йовков обичаше повече уединения живот“ — си спомня един от неговите подофицери — Неделчо Баев.[6]

Тези подробности за проявите на Йовков на фронта обясняват неговата склонност да описва главно простите войници, тяхната другарска преданост, защото ги е чувствувал по-близки от своите колеги.

Много от Йовковите очерци и разкази на военна тема са почти документални дневници, както военните разкази на Толстой. Но руският писател във „Война и мир“ проявява гениално умение да възкреси и далечни събития. Той така детайлно, с такова въображение описва войната от 1805 г., похода на Наполеон в Русия, сякаш е непосредствен участник в тях. Бородинското сражение, военният съвет, свикан от Кутузов, черкуването на императора, вълненията на Наполеон пред Москва като че ли стават пред очите ни.

И двамата писатели с творбите си на военна тема внасят нови проблеми в родните си литератури.

В писмо до Тургенев Некрасов пръв оценява новаторството на „Изсичане на гората“: „В IX № на „Съвременник“ се печата посветеният на тебе разказ на юнкера „Изсичане на гората“. Знаеш ли какво е това? Това са скици на разнообразни войнишки типове (и отчасти офицерски), тоест работа досега небивала в руската литература. И колко е хубава!“[7]

Толстой пръв в руската литература чрез добродетелите на простия войник очерта величествения образ на руския народ, който с невероятно търпение устоява на най-жестоки изпитания, тихо извършва мъченически подвиг, проникнат от безкористно чувство за дълг към родината. И Йовков, единствен в нашата литература, чрез поведението на българския войник на фронта с голяма психологическа дълбочина разкри най-ценните добродетели на народа — неговата човечност и устойчивост. В творбите си на военна тема двамата писатели поставиха изключително интересни нравствени и психологически проблеми.

Най-напред за военните разкази на Йовков се отзовава Михаил Арнаудов, който много вярно е схванал същността им. Той подчертава, че най-характерното за тях е душата: „душата на хората, които вижда и постоянно наблюдава, душата на мъртвите предмети, оживени под неговия поглед, и неговата собствена душа най-сетне, с която читателят бързо се слива, за да тръпне и се вълнува като нея“[8].

[5] Д. Минев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1960, с. 139—140.
[6] Пак там, с. 144.
[7] Л. Н. Толстой в русской критике, с. 517.
[8] М. Арнаудов. Разказите на Йордан Йовков. — Отечество, 1916, кн. 36 и 37.

Дълбоко е вникнал в Йовковите военни разкази и Боян Пенев, който открива в тях „картини единствени в литературата ни със своята съдържателност и художественост". Големият наш литературовед подчертава лиризма и хуманизма на тези разкази. „Той не е обзет от омраза и злоба към врага, нито от заслепен и реторичен патриотизъм." Боян Пенев много точно е посочил най-типичното за Йовковите военни разкази: „Навред ние долавяме неговото състрадание към измъчения човек, неговата скръб при вида на разоренията, които оставя след себе си една озверена маса, хипнотизирана от страхотиите и кървавата стихия на войната." Боян Пенев споменава и за психологическото майсторство на писателя в тези разкази.[9]

Йовков и Толстой имат еднакъв идеал за войника, възхищават се от едни и същи негови качества. В „Изсичане на гората" Толстой прави обобщена характеристика на руския войник. Неговият портрет почти съвпада с портрета на Йовковите войници: „Най-често срещаният тип — по-мил от всичко, симпатичен и в голямата си част съединен с най-добрите християнски добродетели: кротост, набожност, търпение и преданост на волята божия — е типът на покорния въобще."[10] Той извежда от общата войнишка маса два образа, които въплъщават тези черти — Веленчук и Жданов. А по-късно във „Война и мир" присъединява към тях един по-разгърнат войнишки образ — Платон Каратаев, който се разраства до символ на Толстоевия хуманизъм, на неговия нравствен идеал за истински човек. Той до голяма степен е образ-идея, събрал в себе си добродетелите на народа. Войниците на Толстой са кротки, религиозни, човечни, болезнено честни. Много напомнят по своята душевна нагласа на Йовковия Стоил, който според авторската характеристика е добродушен и кротък, не се оплаква, не роптае.

„Стоил отслабна — пояснява писателят, — очите му дълбоко хлътнаха. Но едновременно с това ставаше по-търпелив, благ и набожен."

И Толстой като Йовков у войниците на бойното поле вижда хора, спокойно заети с делнична работа, у които няма „следи от суетене, разстроеност или даже ентусиазъм, готовност за смърт, решимост. . .".

В очерка на Йовков „Паметният ден", когато научават, че войната е обявена, войниците не изпадат във войнствена екзалтация, в кръвожадно настървение. „Аз гледах войниците. Те бяха зрели мъже, всички бащи на многобройни челяди. Те се засъбираха на групи и зашепнаха. Никой не се оплака, никой не възропта, но всички бяха сдържани и спокойни. Те бяха тъй свикнали с тая обрядна тържественост да посрещат и чакат всеки тежък и свят труд: сеитба, жетва. А тежък идеше и сега труд: войната, голямата и страшна война."[11]

И Йовков, и Толстой облагородяват, опоетизират простите войници. Йовков прави обобщена характеристика на войнишката маса, идеализира я като Толстой: „Те бяха десет хиляди души. Млади, хубави момчета, с чисти сияещи души на деца. Ние ги гледахме, гледаха ги нашите стари войници — с топлото, любящо участие на по-стари братя."[12] И двамата писатели много непринудено разказват за войнишкото всекидневие.

В първия Севастополски разказ измежду тежко ранените Толстой спира вниманието ни върху един безименен герой с отрязан крак и ни внушава пре-

---

[9] Б. Пенев. Йордан Йовков. Разкази. Том първи. — Съвременник, 1931, бр. 35 и 36.

[10] Л. Н. Толстой. Избранные повести и рассказы. Т. 1. М., 1946, с. 6.

[11] Й. Йовков. Събрани съчинения в седем тома. Т. 1. С., 1956, с. 400—401.

[12] Пак там, с. 402.

клонение пред неговата душевна сила и чувство за патриотичен дълг. „Първото нещо, ваше благородие, е да не мислиш много: като не мислиш и нищо ти няма. Всичко е повече от това, че човек мисли.“ Той не дава дори да се говори за неговите адски страдания. Иска пак да го изпратят на бастиона, за да учи младите. „Вие бихте искали да му кажете твърде много — споделя Толстой с читателя, — за да му изразите своето съчувствие и удивление; но не намирате думи, или сте недоволен от това, което ви идва в главата, — и вие мълком се прекланяте пред това мълчаливо, несъзнато величие на духа, на тази срамежливост пред собственото достойнство.“[13]

И Йовков често се възхищава от необикновената твърдост, от търпението, с което нашият войник понася и най-непоносимите мъки. Неговите войници са храбри, самоотвержени, но не и ентусиазирани. Писателят-хуманист дълбоко изживява тихото страдание на тези обречени хора. Те смирено носят своя жребий, замислени и скръбни. Болезненото чувство, че ги дебне смъртта, не ги превръща в страхливци. Бойците на Йовков влизат в сраженията с готовност, убедени, че изпълняват патриотичен дълг. Йовков се прекланя пред тяхното мъжество и устойчивост. „Всички стихии, всички лишения и нужди, всички болести и мъки бяха се сдружили против тях. Те не отстъпиха. Тяхното велико страдание беше равно само на тяхната велика любов.“[14] Толстой също изтъква патриотизма на руския войник, твърдостта, с която той понася всички несгоди. „Вие ясно ще разберете, ще си представите тези хора, които сега видяхте, тези герои, които в тези тежки времена не паднаха, а се възвисиха духом и с наслаждение се готвеха за смъртта, не за града, а за родината. . . Задълго ще остави в Русия велики следи тази Севастополска епопея, чийто герой беше народът руски. . .“[15]

Но още в ранните си творби на военна тема Толстой много по-подробно от Йовков описва ужасите на войната. Той въвежда читателя в операционната зала, при най-тежко ранените, при умиращите, кара ни да изживеем техните мъки и отчаяние. Толстой разстройва читателя с такива натуралистични подробности като локвите кръв, в които хвърлят ранените на пода на болничната стая, давещото зловоние, писъците на хора с раздробени бедра, с разбити черепи. Във „Война и мир“ със същия жесток реализъм предава стенанията на ранените. Писателят особено подчертава страшните жертви, дадени от двете страни по време на Бородинското сражение. Той не премълчава и разколебаването на бойците, които не виждат смисъла на войната и не искат да умрат. С безпощадни подробности Толстой разказва за екзекуцията, извършена по заповед на маршал Даву над невинни хора, набедени, че са подпалили Москва. Между тях е и Пиер, който попада сред помилваните. Героят е толкова разтърсен, че загубва вяра в човека и в бога.

Йовков щади читателя от такива страшни сцени, каквито ще срещнем у Толстой, Ремарк, Шолохов. Той се интересува не толкова от физическите мъки, колкото от душевните терзания на бойците. И нашият класик като Хайнрих Бьол разкрива нечовешкия образ на войната главно чрез мъчителните изживявания на своите герои, чрез тяхната осакатена съдба. В „Бели рози“ няма сражения, няма бойно поле, покрито с трупове. Но ние виждаме как войната разрушава мечтите на младостта, как разбива живота на хората.

---

[13] Л. Н. Толстой. Цит. съч. Т. 1, с. 153.
[14] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 2, с. 100.
[15] Л. Н. Толстой. Цит. съч. Т. 1, с. 161.

Йовков единствен в нашата литература е вникнал с такава дълбочина в душата на бойния колектив в различни моменти от неговото всекидневие, почувствувал е всички нюанси на неговото вътрешно състояние в боя и в затишието. И никъде не е премълчал тази пронизваща сърцето тревога пред дебнещата опасност. Проблемът за смъртта, за трагичната обреченост на войниците, който толкова много вълнува Толстой и във военните му разкази, и във „Война и мир", непрекъснато занимава и Йовков. Той го чувствува с болезнена острота. И двамата писатели гледат на страха от смъртта като на проява на инстинкта за живот. Този страх мъчи дори такива смели хора като княз Андрей, Володя Козелцов, Калугин, Николай Ростов. Но героите на Йовков и Толстой не са страхливци. В решителните моменти те преодоляват това чувство и влизат в боя самоотвержено. Толстой много проникновено е описал драматичната борба на някои герои със страха. В „Севастопол през месец декември" всред зловещото избухване на бомбите Калугин е уплашен, сърцето му забива по-силно, кръвта нахлува в главата му. След това той се упреква за проявената слабост, желае да мине пак през опасности, за да провери себе си отново. Когато Володя Козелцов попада на огневата линия, страхът от смъртта свива сърцето му. Той е толкова разстроен, че преди да заспи, му се струва, че в стаята връхлитат бомби. Юношата е трогателен в самопрезрението си. Той безмилостно се кори, че е подъл, гаден, нищожен страхливец. Володя се бори с естествения страх, с големи усилия успява да го надмогне. Той дори започва да кокетира със своята храброст, да влага в нея тщеславие.

Чрез тънко уловени външни детайли в „Земляци" Йовков разкрива болезненото душевно състояние на войниците преди сражението: „Лицата на всички са съсредоточени, очите широко разкрити и плахи, движенията са нервни. . ."[16] В очерка „Кайпа" писателят сравнява ужаса, изживян в боя, с тежък кошмарен сън. Психологията на страха от смъртта занимава и двамата писатели. Техните герои не треперят и не хленчат. Те запазват човешкото си достойнство. И двамата чувствуват страха, който често минава в ужас, като една остра, почти физическа болка по живота, като вледеняващо, но овладяно страдание. Йовков подчертава, че „първите изстрели най-много поразяват и събуждат парливи болежки, като от някоя рана". И Толстой описва опасността от дебнещата смърт като непосилна болка, която бойците съумяват да прикрият. „В тази минута, когато вие знаете, че снарядът лети срещу вас, то непременно ви идва на ум, че този снаряд ще ви убие, но чувството на самолюбие ви поддържа и никой не забелязва ножа, който ви реже сърцето."[17]

Според Йовков пред самата смърт страхът преминава в примирение, в „странно и болезнено хладнокръвие". Княз Андрей два пъти е изпитал „това страшно, мъчително чувство от смъртта". Но в последните си минути той я приема напълно примирен. Страхът сковава обаче себичния и нищожен Праскухин до последния му дъх.

Многостранната психологическа характеристика, която Йовков прави на бойния колектив, е единствена в нашата литература. В нея се откроява големият хуманист. Писателят е постигнал изключителна дълбочина. Много тъжни са Йовковите военни дневници и разкази. От тях ни облъхва смирената,

---

[16] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 138.
[17] Л. Н. Толстой. Цит. съч. Т. 1, с. 160.

но безутешна скръб на невинно осъдените. Неговите войници са винаги замислени, „изтръпнали в болката на някаква голяма тъга". В „Земляци", когато тръгват на поход, войниците са възбудени, приказливи, весели. Писателят вижда в тези прояви не ентусиазъм, а спотаена тревога. „Но това е болезнено, нервно състояние, което под шегите и смеха крие голямо безпокойство" — поясснява той.

Толстой блестящо анализира тревогата на бойния колектив преди боя. „Една крачка зад тази черта, която напомня чертата, отделяща живите от мъртвите, — и неизвестост, страдания и смърт. И какво е там? Кой е там? Там, зад това поле и дърво, и покрив, осветен от слънцето? Никой не знае, а иска да знае; и страшно е да преминеш тази черта, и иска ти се да преминеш; и знаеш, че рано или късно ще я преминеш и ще узнаеш какво е там, по тази страна на чертата, както и неизбежно ще узнаеш какво има там, по тази страна на смъртта. А сам си силен, здрав, весел и раздразнен и заобиколен от такива здрави и раздразнено-оживени хора."[18]

„Миг и аз никога вече няма да видя това слънце, тази вода, този процеп" — тревожно размишлява Николай Ростов.[19]

Йовков още по-разгърнато и по-нюансирано от Толстой анализира психическото състояние на войниците в сраженията и в затишието. И в нощния сън няма покой. Това свръхнапрежение, ужасът, който се изживява в боя, продължава и след него. „Нощта, която иде след боя, е всякога една мъчителна и безпокойна нощ. Още живее и пълни душата трепетът на преживените ужаси, пред погледа още въстават и чезнат кървавите видения на боя, още глъхне някакво далечно, смътно ехо на топовни гърмежи, на замиращи ура. Настъпва напрегнато и странно мълчание. . ." С такъв проникновен психологически анализ на душевното състояние след боя започва очеркът „Пред Одрин". Чувствителната, човеколюбива душа на писателя се слива с душата на целия боен колектив. Тънката психологическа характеристика се превръща в лиричен вътрешен монолог, в откровена лична изповед, в която е събрана мъката на всички събратя по съдба на писателя. „Престава неотразимата хипноза на множеството, опиняващото общо възбуждение и треска и душата се сепва като след тежък сън. Боже мой, — война, сражения, кърви! И какво ще донесе съдбата, която ни дебне, какво ще донесе още утре, — утре, след тая само нощ. . . Безсъницата сега не тежи и не измъчва. Напротив, чувствуваш детска радост, че имаш една цяла дълга нощ, която ще тече бавно, много часове, когато сякаш вратите ще бъдат затворени за грижи, за безпокойства, за самата смърт дори."[20]

И напрегнатото очакване на смъртта Йовков е описал с разтърсваща сила: „Всички мълчат, никой не говори, защото в ума на всички е една мисъл, едно чувство в душите: очакването. Защото всички живеят минутите на обречени жертви. Чака се само часът."[21] Най-често Йовков говори за парещата сърцето болка пред мисълта, че си обречен. Особено мъчителни са проверките след сраженията. „Защото от тия, които са останали живи, които хвърлят шепа пръст върху гроба на убития другар или най-често споменават с болка неговото име — мнозина от тях са отбелязаните вече жертви на смъртта. Тя ще ги грабне след ден, след час, след минута може би."[22]

[18] Л. Н. Толстой. Война и мир. Т. 1 и 2. М., 1968, с. 190—191.
[19] Пак там, с. 197.
[20] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 410.
[21] Пак там, с. 455.
[22] Пак там, с. 448—449.

В подтекста на военните разкази и очерци и в проникновените психологически анализи се чувствува колко авторът страда за мъченията на бойците, за погубването на техния млад живот, колко непримирим е с тази жестокост. Неговите вълнуващи самоанализи звучат като тежка присъда над войната.

Смъртта на Веленчук в един от най-ранните разкази на Толстой — „Изсичане на гората", е най-ярката характеристика на героя. Този кротък войник е дълбоко религиозен и затова не се плаши от неизвестното. Той обаче е разтревожен да не ощети някого. Веленчук моли да предадат копчетата и парите на поручик Сулимовски, комуто не е успял да ушие шинела. „Последните му минути — пише Толстой — бяха така ясни и спокойни, както и целият му живот. Той живя много честно и просто, за да може да се разколебае неговата простодушна вяра в бъдещия небесен живот в решителната минута." Смъртта на Праскухин в „Севастопол през май" е описана с изключително психологическо майсторство. Чрез предсмъртните мисли на героя разбираме колко той е себичен и беден духом. Чрез смъртта си Хаджи Мурат потвърждава своя войнствен, героичен характер, чувството си за лично достойнство. Той отчаяно се сражава, макар и тежко ранен. Вече умиращ, със свръхчовешки сили Хаджи Мурат се изправя, хваща се за едно дърво, олюлява се и пада.

В „Последна радост" на Йовков истински шедьовър е описанието на Люцкановата смърт. Бялата лайка, която нещастният цветопродавец зърва в последния си миг, е балсам за неговата измъчена душа. Каква по-ярка характеристика на героя може да се направи от тези толкова поетични детайли, с които Йовков описва неговите предсмъртни реакции! „Погледът му не се отмести вече в друга посока. И ето, като по някакво чудо сякаш лицето му се разведряваше, някаква тиха и вдъхновена радост раздипляше бръчките му, отпъждаше сенките. В угасналия вече поглед заблещука слаба искрица, устните се помъчиха да се усмихнат. . . Пръстите се разшаваха и бавно, с мъчителни и отчаяни усилия се насочиха към засмения цвят, леко разлюлян от вятъра. . ."[23]

Стоил от „Земляци" доброволно се жертвува, за да спаси своя човечен командир. Той тича всред падащите гранати, носейки на ръце тежко ранения подпоручик Варенов. В неговия край има голямо нравствено величие.

Йовковите герои не са интелектуалци и заради това преди смъртта си не се задълбочават във философските размисли на княз Андрей, не се самоанализират като Иван Илич.

И за Йовков, и за Толстой поведението преди смъртта е най-валидната характеристика на човека. Те с учудващо разбиране могат да вникнат в предсмъртните изживявания на герои с различна психика и чрез тях да ги индивидуализират.

Патриотизмът на Йовков никога не се изроди в шовинизъм. Той несправедливо е обвиняван в апология на войната. Това е просто клевета. Йовков не я идеализира. Той не отрази войнишките бунтове, но не премълча страданието на бойците, нито протеста им. В „Последна радост" писателят разказва и за озверяването на войниците, за страшния глад, за пораженията на холерата, за „глухия и гневен ропот, който се събира в душите". „Редът, другарството, най-простата човещина — всичко се удави и заличи в свирепата и груба проява на инстинкта. У всеки, дори и у най-кроткия, заговори само звярът."[24] В този разказ бунтът на писателя срещу войната е най-открит. Нашият

[23] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 2, с. 258.
[24] Пак там, с. 241.

класик не може да се помири с разрушенията и убийствата, но той приема войната като някакво страшно, неотменно предопределение. „А войната продължава и като че няма да има край. Но Стоил не искаше да осъжда когото и да е. Щом това е тъй, значи необходимо е и друго средство няма.“[25] Тези разсъждения са и на автора. Идват обаче моменти, когато и той чувствува цялото безсмислие на войната и възроптава против нея: „Но войната, която виждаше сега, беше безмилостна и страшна, и главно, неясна и неоправдана.“[26] Тъгата на Стоил за полската работа и семейството му, страданията на Люцкан, безсмислената смърт и на двамата са по-убедително отрицание на войната от най-патетичните антивоенни лозунги.

Йовков все пак не изрече такъв открит, гневен протест срещу войната като Толстой. И у руския писател хората от народа — Веленчук, Жданов, Платон Каратаев, ранените войници от болничната зала, приемат войната безропотно, безкритично, като нещо неизбежно. Но самият автор още в първия Севастополски разказ се отделя от героите си и гневно осъжда войната: „А въпросът, нерешен от дипломатите, още по-малко се решава с прах и кръв.“[27] „Едно от двете: или войната е умопомрачение, или ако хората вършат това безумие, то те съвсем не са разумни създания, както у нас е прието да се мисли.“ С пълен глас Толстой протестира против войната „между християни, които изповядват един велик закон на любов и саможертва“[28]. Със същата категоричност и острота Толстой рязко се изказва против войната и във „Война и мир“:„. . . и започна войната, тоест извърши се противно на човешкия разум и на цялата човешка природа събитие“[29]. Погнусата на княз Андрей от войната изразява отношението на самия автор: „Войната не е учтивост, а най-гадното дело в живота. . . Целта на войната е убийството, оръдията на войната са шпионството, измяната и нейното поощрение, разорението на жителите, тяхното ограбване. . .“[30] А по-късно Толстой издава брошурата „Опомнете се!“, която изцяло е насочена против войната. В друго морализаторско съчинение — „Де е изходът?“ — той смята, че най-голямото зло за човечеството е поддържането на армията, и страстно апелира към младежите да не отиват войници.

Толстой се отнася със съчувствие и обич към войниците от вражеския лагер. В „Севастопол през май“, когато се прекратяват военните действия, русите и французите най-дружелюбно разговарят, разменят си сувенири. Във „Война и мир“ Пиер спасява френския офицер Рамбал от лудия брат на своя покровител масон. Толстой е изградил запомнящ се образ на лекомислен, дори извратен французин, но много добродушен, с открито сърце. Пиер искрено се побратимява с него. Рамбал го предразполага да му открие най-съкровените си чувства. Единствено с него той споделя своето отношение към Наташа.

Йовков съзнателно търси такива моменти, които подчертават братството между бойците от враждуващите страни. Той още по-силно акцентува на тази тема. В разказа „Случайни гости“ войниците с топлота приемат годениците гърци, които по грешка попадат в българската застава. С момичето

[25] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 126.
[26] Пак там. Т. 2, с. 244.
[27] Л. Н. Толстой. Избр. повести. . . Т. 1, с. 162.
[28] Пак там, с. 199.
[29] Л. Н. Толстой. Война и мир. Т. 3 и 4, с. 7.
[30] Пак там, с. 202.

те се отнасят като с родна сестра, сприятеляват се с годеника ѝ. Младата гъркиня почиства стаите им, готви им, с годеника си през нощта изпират дрехите им. Същата мисъл — че любов и братство трябва да свързват народите, откриваме и в разказа „Светата нощ". Общият великденски празник заличава омразата. „. . . и тук, и там, около трепетното сияние на запалените свещи, стояха хилядите въоръжени хора с открити глави, с осветени лица. Те пееха и докато ръцете стояха върху меча или здраво стискаха пушката, очите бяха обърнати към небето и сърцата се изпълваха с упование и любов."[31] Големият хуманист с болка описва отстъплението на турците, страда за техния разбит живот. „Жестока, немилостива разправа. Ние гледахме тия нещастници, които бягаха в ужаса на дива паника. Като разбита о брега вълна, като внезапно подплашено стадо бягаха те, подгонени от немилостивата градушка на куршумите."[32]

Очеркът „Пред Одрин" е изява на най-възвишено човеколюбие. Бедните турски войници са също така скъпи на писателя, както и българските. Потресен, той описва покритото с труповете на турските войници поле. Това е най-суровата картина в творчеството на Йовков. Но и тук авторът запазва естетическа мярка, щади читателя от отвратителни зрелища. Външното описание ни въвежда в една непоправима човешка трагедия, която сам авторът не може да издържи. Неговата изповед звучи като вопъл. Тя е вълнуващ самоанализ: „Но всичко това беше тъй странно, тъй силно поразяващо със своя ужас, като че не беше действителност, а видение на тежък и болен сън. . . Не мога повече да гледам, дори конят ми уплашено се тегли назад и пръхти. Ужасът стигаше тия граници, когато кръвта застива в жилите, сърцето, свито от болка, престава почти да бие." В застиналите пози на убитите врагове писателят търси последните им прояви на другарство и човечност. „Те лежаха неподвижни, неми. Но това безмълвие беше изпълнено с тая нежна, другарска привързаност, която те са чувствували, когато рамо до рамо са вървели напред и която като че още живееше в изстиналите им сърца. . ." Тази необикновена характеристика на загиналите врагове разтърсва със своята трагична сила и хуманност. Големият сърцевед много пестеливо, чрез някои външни детайли възкресява интимния свят на убитите турци, вниква в душата на техните близки. „Какво нямаше тук? Ръчни и медни мелници за кафе, джезвета, филджани. . . После чорапи от дебела груба прежда, фланели, ризи. И ясно, и изведнъж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на башата. Тия ризи, тия бедняшки прикърпени дрехи, и те са били грижливо сгъвани с треперящите пръсти на някоя любеща ръка, и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата."[33]

Йовков и Толстой се вълнуват от един много интересен проблем — психологията на храбростта. Но докато еднакво усещат психологията на страха, то по различен начин тълкуват това човешко състояние. За Йовков храбростта е примирение пред неизбежната участ, момент на хипноза, на претръпване. Устремът към огъня не е някаква войнствена екзалтация, а израз на ужас, на отчаяние. „И сякаш този адски шум и тряскъ, тоя страхотен размах на една могъща, невидима стихия хипнотизираше душите, привличаше ги неотразимо с тайнствената притегателна сила на зинала, бездънна пропаст. Поскоро да се върви, да се види, да се умре, но да свърши. Но да се гледа, да се

[31] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 373.
[32] Пак там, с. 456.
[33] Пак там, с. 497—498.

чака на едно място беше невъзможно и непосилно. Невидима сила вън от дълга, вън от заповедите, стоеше зад нас и ни тласкаше напред, както ярката ослепителна светлина привлича и зове заблудените в нощта птици.“[34]

В „Севастопол през август“ големият брат Михаил Козелцов проявява храброст на огневата линия, защото е уверен, че ще го убият. Единствено в този разказ Толстой вижда храбростта като Йовков — проява на отчаяние. Руският гений до голяма степен едностранчиво противопоставя подбудите на героизма у офицерите и у войниците. В първия Севастополски разказ той подчертава безкористния патриотизъм на простите хора от народа, високото им чувство на дълг към родината. Тяхната храброст произлиза от твърдостта и смирението, с които понасят и най-тежките страдания. Вторият разказ — „Севастопол през май“, рязко контрастира на първия. Писателят разголва моралното разтление, жестокостта на висшите офицери, за които войната, храбростта са само средство за получаване на високи награди, за издигане във военната йерархия. „Тщеславие, тщеславие и тщеславие навсякъде — даже пред смъртта и между хора, готови на смърт за високо убеждение“ — с болка констатира писателят. [35] С подигравателен тон Толстой дефинира храбростта на офицерите: „Но Калугин не беше щабскапитан Михайлов, той беше самолюбив и надарен с дървени нерви, това, което, с една дума, наричат храбър.“[36] Болхов от „Изсичане на гората“, Калугин, щабскапитан Михайлов, барон Пест, княз Галцин проявяват безстрашие в сраженията, за да получат високи бойни отличия. На другия ден след едно кръвопролитно сражение Калугин, княз Галцин и някакъв полковник се разхождат. Те имат опечален вид. Но писателят със сарказъм отбелязва, че този вид е неискрен, официален, че те се чувствуват задължени да се показват тъжни. „Напротив — пояснява авторът, — Калугин и полковникът биха били готови всеки ден да виждат такова нещо, само за да могат всеки път да получават златна сабя и чин генерал-майор, въпреки че те бяха прекрасни хора.“[37] И княз Андрей е готов да пожертвува най-близките си хора за минута бойна слава.

Този интересен проблем — за суетните, самолюбиви подбуди на храбростта, не занимава Йовков. Висшите офицери са вън от неговия творчески обсег. Главният герой на военните му разкази е простият войник. Писателят създаде и някои възвишени образи на млади офицери — поручик Ламбрев, подпоручик Варенов и годеника на учителката от разказа „Бели рози“.

Самият Толстой, както вече изтъкнах, като офицер много е държал да получи Георгиевски кръст. В дневниците си е признавал, че е безсилен да се бори със славолюбието. Той е изживявал суетните вълнения на своите герои офицери, жестоко се е самобичувал за тази си слабост. А Йовков по природа е бил безкрайно скромен. Когато са му казали веднъж, че скоро ще му правят юбилей, той се ужасил и категорично се противопоставил: „За мене това би било мъка, страдание, срам. Би ме убило. Ако искате да ме умъртвите, устройте ми юбилей.“[38] Явно е, че на Йовков са били чужди и тщеславните подбуди на храбростта.

---

[34] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 1, с. 497—498.
[35] Л. Н. Толстой. Избр. повести. . . Т. 1, с. 167.
[36] Пак там, с. 181.
[37] Пак там, с. 194.
[38] Вж. спомените на Георги Цанев. — В: А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 537.

Толстой не премълчава и злоупотребите в руската армия, покварата на някои офицери. Той дори не прикрива един позорен факт — че руските войници по време на Наполеоновия поход са ограбвали собствените си села. Изобщо рисунъкът на Толстой е много по-реалистичен, по-безжалостен. Той ни изправя пред най-зловещите зрелища на войната, подробно ни осведомява за физическите мъки на ранените, осакатените, умиращите, описва разстрелването от французите на болните пленници, между които е и Платон Каратаев. А Йовков съзнателно акцентува върху такива моменти, в които се проявяват не тъмните инстинкти, а благородството, другарската пожертвователност, сплотеността на колектива. Йовков повече се интересува от тежкото психическо състояние на бойците, от тревогата пред смъртната опасност, от скръбта по загубените другари. „Той ни показа не как човек се превръща в животно, как се оголват инстинктите, а как успяват хората въпреки безумието и нищетата, въпреки крушенията, до които достигат, да останат винаги човеци.“[39]

Трябва да подчертаем, че и любимите войници на Толстой също като Йовковите герои от военните разкази докрай запазват своя човешки образ.

Йовков и Толстой подробно и документално точно описват военните действия. И двамата са не само художници, но и много интересни летописци.

В „Севастопол през май“ младият тогава Толстой проявява своята ненавист към силните личности, които заради властолюбивите си амбиции проливат реки от човешка кръв. „Аз харесвам, когато наричат изверг някакъв завоевател, който заради своето честолюбие погубва милиони.“ Тази мисъл го направлява и във „Война и мир“ при изображението на Наполеон, когото той е принизил до един нищожен, но самонадеян авантюрист, без никакви способности. Тази мисъл обаче е в явно противоречие с неговото схващане, че личностите нямат значение в историята.

Военните разкази на Йовков и Толстой нямат сюжетно развитие, завръзка и развръзка. Единствено в „Кавказки пленник“ Толстой е изградил интригуваща, приключенска фабула. И двамата творци разказват уталожено, без външни ефекти. Не фабулата, а психологическата дълбочина, емоционалната атмосфера увличат и завладяват читателя.

В противоположност на повестите и разказите обаче „Война и мир“ е със сложна композиция, с много събития, каквито у Йовков няма. Отделят се няколко сюжетни линии, проследява се съдбата на много герои, свързани помежду си в най-неочаквани връзки.

Във „Война и мир“ Толстой полемизира с официалните историци, с тяхното тълкуване на Наполеоновия поход. Той напълно отрича гениалността на Наполеон като пълководец. На него противопоставя Кутузов. Руският главнокомандуващ насочва всичките си сили не за да погубва хората, а да ги запази. Толстой навлиза в интересни философски проблеми, разсъждава за трагичната съдба на такива велики личности като Кутузов, които са неразбрани от съвременниците и от историците, защото виждат много по-далеч от тях, не се стремят към бляскава, шумна слава, придобита с човешка кръв. Кутузов съзнателно предава Москва, спира настъплението. Но тъкмо с тези на пръв поглед пораженски действия той спасява армията, осигурява победата. Толстой често се превръща в теоретик на военните действия и във философ на историята. Но колкото е многостранен и обективен като художник,

[39] С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1968, с. 34.

толкова е еднопосочен, крайно пристрастен като философ. Той често повтаря мисълта, че личностите нямат никакво значение, че те са само оръдия на някакво неотменно предопределение. В същото време изтъква огромното значение на Кутузов. Историческите събития според него се движат по волята на провидението. Този исторически фатализъм, на който не е чужд и Йовков, е в същност в непримиримо противоречие с енергичната борба на Толстой срещу войната в нравствено-религиозните му проповеди и с нейното гневно отричане в художественото му творчество.

Последната глава на „Война и мир" е един философски трактат от рода на по-късните нравствено-религиозни съчинения на Толстой. Тя е пришита към романа. Тази глава е разсъдъчна, отегчава със своята натрапчивост и субективност.

Йовков никога не си е поставял такива тежки, непосилни задачи — да бъде военен теоретик и философ на историята.

При посочените различия несъмнена е близостта между двамата писатели в творбите им на военна тема. Техните любими войници притежават едни и същи добродетели. Въпреки зверствата на войната те докрай запазват своята човечност. Чрез изображението на войнишката маса Йовков и Толстой разкриват най-ценните духовни качества на своите народи.

Двамата автори първи в родните си литератури поставят проблема за психологията на страха и на храбростта, като влагат свои интересни виждания и тънки наблюдения. Двамата са еднакво непримирими с войната, но Толстой е много по-рязък и по-гневен в нейното отричане. В творбите му на военна тематика проличава неговият борчески темперамент. И Йовков като Толстой умее да проникне до недостъпни душевни дълбини, да извайва нюансирани и сложни психологически характеристики. Поставен до такъв опасен съперник, нашият класик с достойнство издържа паралели с него. Той не се загубва в могъщата сянка на руския гений, а, напротив — на този богат фон заблестява още по-ясно със своята неповторима индивидуална красота.

Бойка Вапцарова

ЙОРДАН ЙОВКОВ И НИКОЛА ВАПЦАРОВ

В раздавателната книга на читалище „Напредък“ на гр. Годеч е отбелязано, че на 21 юни 1941 г. Никола Вапцаров е взел „Под игото“ на Иван Вазов, „Земляци“ и „Вечери в Антимовския хан“ на Йордан Йовков. По време на тримесечното му интерниране — юни, юли и август 1941 г. — на мен ми бе разрешено от полицията да го посещавам. За тези тревожни дни съм разказала в моите спомени за Вапцаров.

На 22 юни 1941 г. на площада в Годеч научихме от обедните предавания на Радио София ужасната новина, че хитлеристките войски са нахлули в територията на Съветския съюз. Угнетяващото съобщение за започналата война разстрои неговото чувствително въображение. Вечерните новини от Източния фронт бяха потресаващи. Руските градове и села горяха, коментаторът на Радио София пророкуваше, че след 15 дни Москва ще падне. . .

В тази безсънна нощ Кольо се разхождаше из стаята, лягаше, ставаше и говореше отривисто, че започват страшни събития. . ., че хитлеристите ще бъдат спрени, но колко жертви ще отидат напразно. . ., „като че ли нещо е стиснало главата ми като в менгеме. . .“ и т. н.

— Моля те, успокой се — казах аз, — не видя ли, че всички, които срещнахме по улиците, са като попарени. . ., знаят хората какво е войната. . .

— Да, нашите бащи винаги говорят за ужасите от Балканската и Европейската война — отговори той, — и като помълча, продължи — А ти се приготви за големи изпитания. . . Правителството ще направи всичко, за да ни вкара във войната. . . А на мен, каквото ми нареди партията. . .

После като че ли се поуспокои, седна на леглото и започна да прелиства „Земляци“ на Йовков и пак заговори:

— Ето на, колко вярно Йовков е описал нещастията, които войната носи, просто ти засяда буца в гърлото, като четеш как загиват скромните, търпеливи и мъжествени войници. . .

С неописуемо вълнение Вапцаров прочете последните страници от повестта. След последните думи започна да ходи прегърбен из стаята, пак седна на кревата, стана още по-мрачен, загледан някъде много надалеч. . . Късно през нощта той наново разтвори „Земляци“ и прочете откъса, в който Делчо, племенникът на Стоил, идва да се поклони на гроба на чичо си:

„. . . И той си спомни думите, които тогава Стоил беше казал на Варенова: „Ние търпим, господин подпоручик, ама тя не чака — земята. Виж я на — тя приказва.“[1]

[1] Йордан Йовков. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1970, с. 89.

И като че ли на себе си започна да декламира:

. . . . . .

На гроба, приготвен край черните скути,
лежеше Егор, тъй прост, недодялан.
С лъчите си слънцето даде салюти,
тревите се дигнаха в поздрав прощален.

Полето за мирен труд почна да жали,
цветчетата в прах и от жега угасват.
И счу ми се глас, и познат, и печален:
— Дано за коситба се върнем дома си!

. . . . . .

(„Фронтовашки разказ")

Аз се разридах с глас, защото си спомних строфи от стихотворението:

Ти ето що, братченце, ако загина,
пиши до дома. И там похвали ме,
че бил съм и верен, и смел юначина,
та туй за утеха жена ми да има.[2]

Кольо взе да ме милва по косата, да ме утешава, че не всички загиват на фронта, много се завръщат здрави и читави. . .

Стихотворението „Фронтовашки разказ" от съветския поет Алексей Сурков е посветено на бойците от Гражданската война в Русия. То беше напечатано в „Антология на съвременната руска поезия", излязла у нас през 1938 г. Тази книга беше станала в къщи настолна и от честите повтаряния на хубавите творби в нея и ние покрай Вапцаров бяхме научили наизуст откъси от много от тях. Книгата ни бе подарена от Хр. Радевски с надпис: „На Никола и Бойка Вапцарови за добър др. спомен — 1 .X. 1938 г., София".[3]

Под впечатлението от ожесточените сражения на Източния фронт Вапцаров реши да посвети стихотворение на обикновения съветски боец Григорий, който загива в защита на родината си, преди още младостта му да е разцъфтяла. Беше му поставил заглавие „Не дишаш" и го включи в ръкописа на новата си стихосбирка, която готвеше да издаде. Съдържанието ѝ е поместено на първата страница в Синята тетрадка.[4] Но за жалост не осъществи своя замисъл. Само в моята памет са запазени стиховете, които той повтаряше:

„Не дишаш, Гриша.
Вече влажната земя. . ."

През тези тежки дни в Червения бележник Вапцаров е записал на 5 юли 1941 г. стихотворението „Не, сега не е за поезия. . .".

---

[2] Антология на съвременната руска поезия. С., 1938, с. 215.

[3] Б. В а п ц а р о в а. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978, л. 271.

[4] Синята тетрадка се съхранява в Дом-музей „Никола Вапцаров", София.

*

Произведенията на Йордан Йовков често бяха тема на разговори. Запомнила съм първите месеци на нашия съпружески живот. През 1934 г. прочетохме разказите на Йовков, които се печатаха във в. „Зора": „Скитникът", „Разплата", „Празно гнездо", „Женско сърце", „Серафим", „Грешница", „Всеки с името си", „Сватбата на Василена", „Борба до смърт" и други.

В тези дни на напрегнато търсене на своя поетика Вапцаров намираше подкрепа в съзвучните творби на Йовков, в неговия необикновен, благороден и силен талант, в човеколюбието и умението му да показва доброто, верността, нравствената красота. Вапцаров чувствуваше и разбираше, че по пътя на трезвия анализ Йордан Йовков е дошъл до извода, че хората от народа са въплъщение на мъжество, искреност, саможертва, стремеж за щастие.

— Ето — казваше той — на пръв поглед човек взема Серафим за някаква отрепка — смачкан, облечен с палто — кръпка до кръпка, а в края на разказа пред нас израства неочаквано изключителен, душевно богат човек. — И с артистично майсторство преразказваше някои откъси.

Хората, които познаваха Вапцаров, не един път в своите спомени са подчертавали щедростта му, стигаща често до детска наивност. Той веднага помагаше на хората, които се нуждаеха от морална и материална помощ, дори това понякога да поставяше семейството ни в големи затруднения. В такива моменти той гледаше виновно, извиняваше се и обещаваше, че за в бъдеще ще бъде по-внимателен, за да не гладуваме ние в къщи.

Студентката Митка Чакърова, която живя при нас през зимата 1941—1942 г., разказва: „Беше късна есен на 1941 година. Няколко пъти чувах Бойка да подканя Кольо да си облече вече зимното палто, но той все продължаваше да ходи с шлифер, докато една студена сутрин станах свидетел на следния драматичен разговор между двамата: „Кольо, кашляш, облечи си палтото, моля ти се." „Боя — малко рязко се обърна към нея, — аз нямам палто. Преди около месец от затвора излезе един другар и буквално нямаше с какво да се облече. Прецених, че имам повече дрехи, и му дадох палтото си." И повече не чух да се говори за палтото."[5]

Сега не мога да си спомня как намерихме плат за ново палто, защото след присъединяването на нашата страна към хитлеристка Германия от началото на 1941 г. изчезнаха всички хранителни и промишлени стоки, въведена бе купонната система. Помня само, че писах на родителите си в Горна Джумая (дн. Благоевград), на мама, Елена Вапцарова, в Банско и на Виолета Николова в Трявна, с надежда, че в малките градове може би са останали някои платове на свободна продажба. . . От провинцията получихме 3 м. груб тъмносив — почти черен плат. Кольо си уши широко палто, с него е заснет на едно стълбище във Варна в началото на 1942 г. заедно със съвипускника си от ММУ Халей Чушков (брат на артистката от Народния театър в София Виолета Николова). Той беше заминал за Варна по нелегална работа. Още безброй случаи могат да се посочат как Вапцаров щедро е давал последните си пари, дрехи, вещи, стига само някой да му се оплаче, че е зле. . .

В архива на Софийския екарисаж, където работи от 1938 до 1940 г., е запазено копие на удостоверение от 4 август 1939 г.,[6] което потвърждава, че той

---

[5] Никола Вапцаров. Спомени за поета и революционера. С., 1979, с. 724—725..
[6] Никола Й. Вапцаров. С., 1953, с. 291.

е на щатна длъжност и че няма запор на заплатата му. Това удостоверение е било нужно на един негов познат, който е помолил Кольо да му стане гарант, за да може да получи голям заем от някаква банка. За този факт аз узнах след около месец, когато стана дума за намиране на средства за издаването на първата му стихосбирка „Моторни песни“. Трябваше да намери 4000 лв., необходими за отпечатването на книгата, и Кольо призна, че той не може да тегли заем, няма вече право. Наложи се аз да сключа заем от Българска земеделска и кооперативна банка, където работех като книговодителка.[7]

На Вапцаров особено му допадаше хумористичната интонация в разказите на Йовков и ни посочваше къде понякога писателят преминава в ирония, но без да наранява човешкото достойнство. Когато четяхме „Празно гнездо“, Кольо се смееше, защото и нашата женитба приличаше на тази на Мария и Никола от разказа. Тук конфликтът беше между двамата братя учители, а у нас — между моите родители.

Когато прелиствам страниците на миналото, в моята памет ясно изпъкват разговорите ни за разказите от „Вечери в Антимовския хан“, „Ако можеха да говорят“, „Женско сърце“, за романите „Чифликът край границата“ и „Приключенията на Гороломов“. Това беше израз на душевна радост от прочетеното, връщане към някои епизоди, които той препрочиташе с възхищение.

Като всеки творец и Вапцаров търсеше да открие в произведенията на своите събратя по перо тайната на тяхното художествено обаяние — доколко авторът познава жизнения материал, дълбочината и движението на човешките чувства, с какви художествени средства си служи и доколко е изпълнил своя обществен дълг.

— Виж — казваше Вапцаров, — когато чета за чичо Митуш, Иван Белин, Димитър Медара, Ерофим и за още много други Йовкови герои, чувствувам ги как изпъкват като живи, като че ли ги познавам отдавна и съм ги срещал по нашия край. Спомням си за нашия добър чичо Димитър Захов, изпъкват картини от детството ми, когато той ни развеждаше из Пирин, разказваше ни легенди за различни върхове и поляни, за срещи с турски потери, учеше ни да разпознаваме какви животни са минавали по техните дири, кои треви са лековити и отровни и т. н.

Димитър Захов е бил комита в четата на баща му Йонко Вапцаров през Турско, но и по-късно не е напуснал войводата си. А децата му, особено Кольо, обичаше като свои.

Вапцаров непрекъснато се учеше и търсеше от класиците на художественото слово да открие как се създава жив, пълнокръвен образ-характер. В „Грехът на Иван Белин“ той се възхищаваше от майсторството на Йовков да разкрива драматичното изживяване на Иван Белин.

Края на този разказ Вапцаров препрочиташе развълнувано.

*

В спомените си за Вапцаров негови другари разказват, че той употребявал думата сватанак. „Бойка викаше на Кольо „Моряк“ — така му казваха и други, а той се обръщаше към нея или с Бойя, или пък ѝ казваше шеговито „сватанак“.“[8]

---

[7] Б. Вапцарова. Цит. съч., с. 260.

[8] Хр. Радевски. Живи като живите. — В: Никола Вапцаров. С., 1970, с. 228.

Действително думата „сватанак“ бе влязла в нашия домашен речник и всички я употребявахме. Вапцаров я бе взел от пиесата на Йордан Йовков „Боряна“, която той ценеше високо като драматично произведение и бе я поставил през 1933—1934 г. в самодейния театър във фабриката за хартия в село Кочериново.

Обичаше да цитира някои реплики между Васил Ваклин и Едрю, приятели на Андрея. Когато искаше да изрази благоразположението си към някого, той се обръщаше с произвището „сватанак“.

На младини е искал да разработи сюжета на „Албена“ в поема, а „Милионерът“ е била играна във фабриката през 1932—1933 г. Пиесата „Боряна“ се съхранява в библиотеката на поета в Дом-музей „Никола Вапцаров“, София.

Той често говореше за пиесите на Йовков. В първите дни на нашата любов ми казваше, че приличам на Боряна. И веднага цитираше Андрея: „Боряна е лястовица, която пее и която струва повече от пари и имот.“ По-късно разбрах защо Вапцаров е повтарял този израз на Андрея, по това време е бил в особено тежко душевно състояние.[9]

*

Още отрано Вапцаров заживява с убеждението, че високи идеали и обществени задачи трябва да движат неговото вдъхновение. Но голямото чувство любов той разбираше като главна, основна движеща пружина в живота на човека. И затуй в произведенията на писателите търсеше да открие как те са успели да я изобразят. Йовковите творби даваха богата възможност за разговори върху тази неразгадана сила: образите на Ватаклиев, дядо Моско, Калмука, Захари и още много други герои. Но най-много, разбира се, Вапцаров говореше за очарователното въздействие на Сарандовица — майката и дъщерята, върху мъжете. Той обичаше да преразказва как старият Матаке от „Баща и син“ попада в Антимовския хан.

Не един път Вапцаров изтъкваше, че любовта в широкия смисъл на думата към хората, към жената, към труда е сърцето на всичко. А Йовковото творчество създаваше задушевна атмосфера, подходяща за разговори на тази тема.

Един път през 1940 г. в квартирата на художника Борис Ангелушев започна разговор за преиздадената книга на Йовков „Песента на колелетата“. Говореше се за творческото начало у човека, че у всеки човек дреме един неразвит поет, каквито са героите в Йовковата книга: Сали Яшар, Люцкан и Боянов. И къде с лек хумор, къде сериозно преразказваха или препрочитаха някои откъси. А Вапцаров издекламира почти наизуст пасажа, където тежко болният Сали Яшар напряга слуха си, за да чуе очакваните звуци на каруцата, с която пътува дъщеря му Шакире. И как късно през нощта трепва сърцето му, защото само той от къщи долавя далечните звуци на каруцата.

А в края подчертаваха, че Йовков е изразил в мислите на Сали Яшар собствената си самобитна душевност: „С мъки, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората.“[10]

---

[9] Вж. Никола Й. Вапцаров. С., 1953. — Писмото на Никола Вапцаров до майка му Елена Вапцарова, с. 259.

[10] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 21.

*

Помня, след смъртта на Йовков издателство „Хемус“ започна да пуска от печат съчиненията му в 15 гома. По този повод между Георги Караславов и Никола Вапцаров един път започна разговор. От него съм запомнила нещо около разказа „По жицата“. Георги Караславов разказваше, че и в тяхното село смок едва не задушил един мъж и една жена, които с последни сили със сърпа го разсичат. А според поверието, ако останат живи до четиридесет дни, ще бъдат спасени от кошмара на страха и ще си живеят нормално. Почти същата тема — уплаха от влечугото, Йовков разработва в „По жицата“, написан с голямо майсторство. Вапцаров подчертаваше края му:

„— Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“[11]

— И Йовков спира дотук — казваше Вапцаров, — до утвърждаването само на човечността, на съчувствието, а за новите сложни явления и за промените, които стават в живота, той като че ли не иска да говори.“

Същите мисли по отношение на човечността у Йовков Вапцаров изказваше и за разказа „Другоселец“. Но в този разказ Вапцаров особено се радваше на успеха на Йовков в диалога. И започваше да подчертава отделни пасажи.

Разказите му според него бяха изпипани като скъпи украшения, но не харесваше романите му. Намираше, че авторът им не владее материала. Най-много сме спорили за „Чифликът край границата“. На мен ми харесваше образът на Нона, нейният открит характер, романтичната ѝ любов с Галчев и т. н. Но Вапцаров ми обясняваше, че това не е главното в романа. Йовков не разкрива корените на класовите противоречия. Опитал се да покаже социалния конфликт през призмата на обикновените, всекидневни по това време спорове за земя. Не е успял да разкрие движещите сили на историческото развитие. Аз не отстъпвах, отварях страницата с последния разговор между Йосиф и Нона, където той я кани да избягат заедно с него и другарите му след погрома. . . Кольо се засмиваше, радваше се, че си отстоявам мнението.

По-късно, след смъртта на Йовков, когато бе отпечатан романът „Приключенията на Гороломов“, макар и недовършен, Вапцаров с уважение подчертаваше, че Йовков е направил усилия да разбере истинския образ на действителността. Този роман Вапцаров прочете наново в Годеч през 1941 г., което е отбелязано и в раздавателната книга на местното читалище.

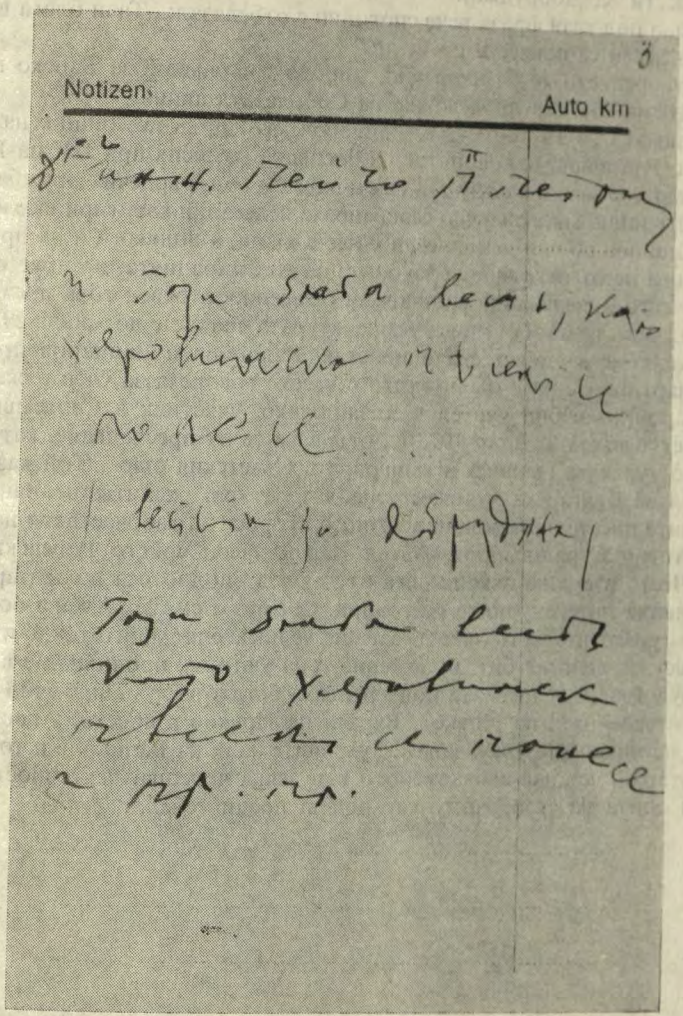
*

От биографията на Вапцаров е известно, че той е общувал с различни среди — работници и интелектуалци, колеги-техници, младежи, студенти и ученици. Той дружеше с деца на българи, прокудени от родните места по време на Балканската и Първата световна война от Македония, Тракия и Добруджа. Повечето от тях бяха прогресивни млади хора, които заедно излизаха в празнични дни на екскурзии по Витоша. През лятото на 1940 г. усилено се заговори за връщане на някои земи от Добруджа на България. Както ставаше в такива случаи, нелегалният вестник на БКП „Работническо дело“ обясняваше становището на партията, а подготвени другари изнасяха беседи пред прогресивните хора. Помня, че на екскурзии на Витоша и Люлин бяха изнесени два-три доклада за положението в Добруджа.

[11] Й. Йовков. По жицата. — В: Събрани съчинения. Т. 2, с. 380.

През септември 1940 г. радиото и вестниците нашироко отразяваха събитията в Южна Добруджа и присъединяването ѝ към България.

Вапцаров с жив интерес четеше всичко написано, но най-много хареса пътеписа на Ангел Каралийчев „Добруджа 1940 г.“,[12] а също и статията на



Георги Цанев „Добруджа в творенията на Йовков“[13]. Той бешэ много доволен, че в Народния театър в София бе представена пиесата „Боряна“ по случай връщането на Южна Добруджа. Сред прогресивните хора този факт се коментираше като израз на почит към паметта и таланта на Йордан Йовков.

Вапцаров реши също да напише стихотворение за Добруджа, за да изрази всенародната радост от това светло събитие за народа ни. Както винаги,

[12] Ангел Каралийчев. — Изкуство и критика, 1940, кн. 7, с. 305—319.
[13] Г. Цанев. — Изкуство и критика, 1940, кн. 7, с. 320—324.

така и сега той се вслушваше в разговорите на обикновените хора, искаше да проникне в техните мисли и вълнения.

В Синия кожен бележник „Байер“[14] на една от страниците Вапцаров е записал набързо чутия израз: „И тази блага вест като херувимска песен се понесе. . .“ (вести за Добруджа).

И наново под тази фраза вече спокойно е отбелязал: „Тази блага вест като херувимска песен се понесе и пр. и пр.“

Стихотворението не бе написано, защото той замина за Банско по поръчение на ЦК на БКП за провеждане на Соболевата акция.

През зимата на 1941—1942 г. Вапцаров като пръв помощник на полковник Цвятко Радойнов, ръководител на Военната комисия при ЦК на БКП, често се срещаше с него и между тях се създаде близка, сърдечна дружба. Времената бяха страшни, много мъчно се намираха нелегални квартири и се налагаше Цвятко Радойнов по цял ден да седи у нас в къщи, а понякога и да преспи, въпреки че това не отговаряше на законите на конспирацията, но друг изход нямаше. Аз често боледувах поради тежка бременност, освен това през тази зима в София бяха големи студове, температурата спадаше до минус 29 градуса. Тримата седяхме в единствената ни стая. Радойнов и Вапцаров приказваха тихо, по партийните работи, но често с часове говореха за българската литература. Радойнов е бил учител в Казанлъшко, участник в Септемврийското антифашистко въстание през 1923 г., отървава се от преследване, като преминава тайно турската граница и емигрира в Съветския съюз. Той казваше, че е зажаднял за българска художествена литература, разпитваше Вапцаров за съвременните писатели, задаваше му много въпроси за творчеството на Йордан Йовков, Антон Страшимиров, Ангел Каралийчев, Христо Радевски, Орлин Василев. Често вземаше някои книга от нашата библиотека и след прочитането ѝ започваха литературните разговори. Спомням си, че на него особено му бяха близки разказите на Йовков и казваше, че писателят много точно и майсторски е обрисувал селския бит, положението на учителя, проникнал е в неговите мисли и чувства. . . И двамата подчертаваха богатото хуманистично съдържание в произведенията на Йовков. Вярата на Йовков в човека, в свободата, в светостта на личността увеличаваха духовните сили на Вапцаров и той не един път е повтарял, че „най-съществено във всяка човешка дейност е да използуваш опита на тези, които са минали преди тебе. . .“[15]

---

[14] Съхранява се в Института за литература, БАН.

[15] Н. Вапцаров. За творчеството на най-младите. — В: Н. Вапцаров. Съчинения. С., 1969, с. 169.

Зденек Урбан

БЕДРЖИХ ВАЦЛАВЕК И ЙОРДАН ЙОВКОВ

През 1937 г., годината на Йовковата смърт, Бедржих Вацлавек (1897—1943) пише в книгата „Чехословакия и Съветският съюз", издадена по случай 20 години от създаването на съветската държава (с главен редактор Зденек Нейедли), следното:

„В моята литературна дейност Съветският съюз е бил винаги вдъхновител и дори учител. Не само със своята художествена литература, в която всяка нова книга винаги ми разкрива какви творчески сили освободи новият обществен строй и ме изпълва с оптимизъм, какъвто не може да ми даде никоя друга литература. А също и със своята литературна теория, от която се учих и която можа така успешно да се развие само защото в СССР има външни предпоставки за комплексното развитие на диалектикоматериалистическия метод в литературнотеоретичната дейност.

И още веднъж: за мене СССР е преди всичко сигурност и духовно отечество, без което не бих могъл да си представя своя свят" (с. 80).

Този цитат не е избран случайно. Той категорично характеризира както основната насоченост на литературнотеоретичните и литературнокритичните позиции на Вацлавек през най-зрелия период на неговата дейност, така и отдалечеността му от възгледите на Йовков. Ето защо изненадва и дори изглежда невероятен фактът, върху който искаме да обърнем внимание — една от последните работи на Б. Вацлавек (от годините 1940—1941) е преводът на романа на Йовков „Чифликът край границата". Още повече, че българската литература никога не е била проучвана от Вацлавек и доколкото е превеждал, това засяга само преводи от руски и немски („Бруски" от Ф. И. Панфьоров, „Зеленият Хайнрих" от Г. Келер, „И дойде денят" от Х. Ман, „Катрин става войник" от А. Томас, „Улрике Войтех" от Я. Васерман, „Синята лента" от Б. Келерман, „Железният Густав" от Х. Фалада, „Голият човек" от Е. Щраус и др.).

Критикът Георги Цанев пише през 1942 г. в сп. „Изкуство и критика" за първия чешки превод на „Чифликът край границата".[1] Според издателските данни[2] известява, че чешкият текст е дело на Бохумил Матезиус и във връз-

[1] Ц. [Г е о р г и Ц а н е в]. Йордан Йовков на чешки. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 7, с. 320.

[2] J. J o v k o v. Statek na hranicích. Přel. Bohumil Mathesius [= Bedřich Václavek]. Praha, 1942, 235 p.

ка с това го характеризира като „известен писател“, „отличен преводач от немски и руски език“, добавяйки, че „интересът му към нашата литература може само да ни радва“. Цанев естествено не е могъл да знае, че зад името на Матезиус се крие още по-значителна творческа личност — забележителният литературен критик, историк и теоретик Бедржих Вацлавек, чието име не е могло да бъде публикувано в окупираната от фашистите Чехословакия. Вацлавек, който от първите дни на окупацията не само че активно се включва в съпротивителната антифашистка дейност (покрай другото и като член на нелегалния областен комитет на Чехословашката комунистическа партия в Оломоуц), но и живеейки от април 1940 г. в нелегалност, публикува само под псевдоним или чрез имената на свои приятели. Тъй като Вацлавек е предполагал, че романът на Йовков заслужава да бъде издаден в ценната поредица „Световен литературен клуб“ — дело на издателство „Май“, не би имал възможност да наложи включването на книгата в издателския план анонимно. За преговори с издателството и за авторство на превода моли Б. Матезиус,[3] който охотно се съгласява, съзнавайки, че в случай на провал го грози смъртно наказание.

Бохумил Матезиус (1888—1952) е затрупан с работа след Втората световна война, тъй като освен преводаческите и други задължения много време му отнема работата като професор по съветска литература във Философския факултет в Прага. Поради влошаващото му се здравословно състояние така и не издава подготвяните от него мемоари. Въпреки това Матезиус по време на лекции, упражнения и разговори със студенти и млади асистенти от Карловия университет неведнъж е споменавал за превода на Йовков от Вацлавек. Имах честта да бъда от самото начало един от неговите ученици, а впоследствие бях приет в приятелския кръг на Матезиус и понеже още оттогава се занимавах с българска литература, добре помня тези бележки. За какво ставаше дума? Матезиус категорично говореше за авторството на Вацлавек върху превода на романа „Чифликът край границата“ („в дадения случай бях само посредник“), а също съобщаваше някои подробности. Вацлавек с жив интерес следял развитието на българската марксистка естетика (споменаваше например, което също не е известно, за включване на чешки превод на студията на Тодор Павлов за връзката между научното и художествено отражение на света, публикувана в съветското списание „Под знамето на марксизма“, в редактираното от двамата списание „У-Блок“),[4] но изобщо не е имал повод да се запознае с българската белетристика и особено със съвременната. На романа на Йовков попада случайно при прелистването на оригинални и преводни литературни новини от Германия по времето, когато е било възможно да работи като библиотекар — отнася се явно за първото издание на известния немски превод от Никола Колев, който излиза под заглавието „Das Gut an der Grenze“ през 1939 г. в издателството „Феликс Майнер“ в Лайпциг.[5]

Според Матезиус книгата привлича Вацлавек с три основни качества: силно социално съдържание, въздействуваща поетичност на природните картини и стилистична изисканост. По-конкретно за тези неща помежду си не са

---

[3] Poslední roky Bedřicha Václavka. Red. Jaromír Dvořák. Havličkuv Brod, Olmouc, 1965 — спомените на съпругата на Вацлавек — Ярослава, са на с. 193.

[4] T. P a v l o v. K otázce o vzájemném vztahu mezi vědeckým a uměleckým zobrazováním světa. — U-Blok, 2, čís. 3, Praha, 1937, p. 253—268.

[5] Второто издание излиза с една година по-късно; третото е от 1943 г.

говорили. Матезиус добавяше за идейната оценка на романа на Йовков, че Вацлавек много е ценял авторовата проницателност по отношение на класовите противоречия в тогавашното българско село и че именно тази проницателност е смятал за основна идея на творбата, която значително превишава — подобно предимствата на произведенията на Л. Н. Толстой, отчетени от Ленин — някои консервативни моменти.

Значението на интереса на Вацлавек към „Чифликът край границата" изпъква още повече, ако вземем под внимание, че този критик се е отнасял към тогавашния селски роман — особено към чешкия — твърде сдържано, а понякога с открито несъгласие.[6] Неговите оценки за книгата на Йовков, макар и фрагментарни, не бива да се подценяват; те са ново свидетелство за методологическата зрелост на Вацлавек, включват го към пионерите в борбата за последователен марксистко-ленински подход към творческото наследство на Йовков.

Изключителността на обстановката, в която Вацлавек се е запознал с романа и го е превел и издал, за съжаление не ни дава възможност за по-подробни изводи. Самият превод не ни предлага много данни, тъй като Вацлавек никога не се е занимавал с български и е бил принуден да превежда „от втора ръка", т. е. от немски, на което в условията на мирен живот трудно би се решил, като се има пред вид неговата пословична съзнателност. Работата върху този превод за него е била без съмнение източник на препитание и макар че това не намалява достойнствата на превода, все пак се отнася за допълнителна дейност.

Трябва да се отбележи една съществена черта на превода — неговата (с отделни изключения) стилна и фактологична точност, която е отбелязана в споменатата статия на Г. Цанев. Това може да се обясни по два начина: Вацлавек се е боял да не се получи вместо превеждане парафразиране или пристрастие към стила и изразните средства на Йовков. По този въпрос не би могъл да се формулира отговор с абсолютна сигурност. Степента на точност е така висока, че не може да се изключи втората от посочените възможности — най-малко би трябвало да взимаме под внимание нейното влияние.

С оглед на високото качество на превода на Колев на немски и грижливото му отношение към стила на Йовков ставаме свидетели на рядко явление в преводаческата практика — не може със сигурност да се докаже пълната зависимост между текста на Вацлавек и този на Колев. Още на пръв поглед два факта говорят за това: разпределението на текста по пасажи в чешкия превод е по-близо до оригинала и българските имена у Вацлавек са точно транслитерирани (Lěvaški, Galčev, Tošo, Enidže), без да бъдат повлияни от немските (Lewaschki, Galtscheff, Toscho, Enidsche).

Какъв извод може да се направи от тази констатация? Със сигурност само това, че чешкият преводач е сверявал имената с оригинала на Йовков. Съвпаденията в разпределенията на пасажите, които са свързани с подчертаването на пряката реч и вътрешните монолози, в този случай не са съвсем показателни, тъй като в текста на Вацлавек те биха могли да бъдат разпределени независимо от оригинала под влияние на тогавашния чешки узус; на места Вацлавек пристъпва към разпределянето на пасажите и без да има опора в текста на Йовков (например в началото на 27 глава, с. 197 от чешкото издание, с. 298 от българското[7] и с. 227 от немското).

[6] Š t. V l a š í n. Bedřich Václavek. Praha, 1979, p. 98—99, 158—159.

[7] Страниците на българския текст са по Й. Й о в к о в. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1956.

Зависимостта от немския превод се доказва главно с местата, където Колев допуска малки грешки или едно или друго по-значително разместване. Както посочихме, такива места се срещат рядко, но тяхното съществуване е несъмнено. Това ще илюстрираме с три примера. Вследствие стремежа за по-кратко и по-ясно изразяване се натъкваме у Колев и Вацлавек на следния случай: „. . .но и никой не смееше да излезе навън *и да отиде някъде.* Към обед, *като да беше в най-спокойно време,* към чифлика се приближи един градинар. . ." — „. . .niemand wagte sich hinaus. Als sei gar nichts vorgefallen, näherte sich dem Gute gegen Mittag ein Gärtner. . ." — „. . .nikdo se neodvažoval ven. Jako by se bylo nic nestalo, přijel k poledni na statek zahradník. . .".

Изпускането на „господарско око", което иначе трудно можем да си представим при Вацлавек, е може би още по-убедително доказателство: „. . . Манолаки не пропущаше случай да се взре внимателно, строго и продължително, *както гледа всяко господарско око,* във всичко, което мине покрай него."— „. . .verpasste er (Manolaki) keine Gelegenheit, alles, was an ihm vorbeikam, aufmerksam, streng und gründlich zu mustern." — „. . .neprom̌eškal (Manolaki) žádnou příležitost a všecko, co podle něho procházelo, si pozorně, přísně a dukladně prohlížel" (к. м. — З. У.). Не е случайна и приликата със стилистичните корекции на Колев от типа на: „Конят беше се запотил, наоколо му се носеше рояк мухи." — „Um das schweissbedeckte Pferd flog ein Schwarm Fliegen." — „Kolem zapoceného koně poletoval roj much." (Българското издание съответно с. 317, 107, 298, немско — с. 242, 79, 227, чешко — с. 209, 70, 197.)

Макар че би могло да се продължи в изброяването на подобни доказателства,[8] налага се изводът, че се отнася само за изключения, които не омаловажават значението на чешкия текст на Йовковия роман. Още повече, съществуват и примери, в които Вацлавек е почувствувал несъответствието в някои решения на Колев с общото стилно равнище на авторовия текст и с малки корекции — въпреки непознаването на оригинала — приближава своя превод до оригиналния, български текст: „Ами онзи ден се разфуча, развика се. " — „Es war erst vorgestern, als er wieder zu toben und zu schreien begann." — „Předevčírem začal zuřit a křičet." (Бълг. изд. — с. 200, нем. — с. 152, чешко — с. 132.)

Преводът на Вацлавек на книгата „Чифликът край границата" е само един от етапите в проникването на творби от Йовков в чешки литературен контекст, което сполучливо започва още през 1928 г. с повестта за Шибил и малко по-късно с разказа „Кошута"[9] и достига своя връх при социалистическа Чехословакия. И — както се опитахме да докажем — безспорно успешен етап.

[8] Тук не се включва, както би изглеждало на пръв поглед, преводът на българската дума „подпоручик" с думата „поручик" (на немски „лейтенант"), тъй като чинът подпоручик в тогавашната чехословашка армия се е давал само на запасни офицери.

[9] J. J o v k o v. Šibil. Přel. František Bicek. — Host, 7, Praha, 1928, p. 173—178; Laňka. Přel. František Bicek. — Světozor, 30, Praha, 1930, p. 550, 567.

Константин Велики

ЙОРДАН ЙОВКОВ И РУМЪНИЯ

Румънският читател се запозна доста късно с литературното творчество на Йордан Йовков. Това не трябва да ни учудва, тъй като в периода между двете световни войни проблемът за взаимното опознаване на двете литератури е твърде много занемарен.Обаче има редица интелектуалци както в Румъния, така и в България, които смятат това положение за нетърпимо, дори нещо повече — предприемат се похвални инициативи. На една от тези инициативи се дължи и запознаването чрез превод на румънски език с творчеството на големия български писател. През 1930 г. „Boabe de grîu" — едно широко разпространено списание, което се среща в къщата на всеки румънски интелектуалец — публикува по инициатива на писателя Еманоил Букуца няколко разказа на Йордан Йовков от книгата му „Вечери в Антимовския хан". Букуца съпровожда разказите с кратки биографични бележки и главно със свои оценки. Така започват да се явяват по страниците на споменатото списание прекрасните разкази, които в същност са отделни глави от „Вечери в Антимовския хан". Те са илюстрирани от един голям румънски художник — И. Теодореску — Сион. Преводът е направен от Вангеле Хрисику, по онова време аташе по печата в Румънската легация в София.

Разбира се, Букуца е смятал за съвсем недостатъчни своите кратки бележки за Йовков и затова се е обърнал към българския критик Владимир Василев, който му изпраща през октомври 1932 г. статия върху литературното творчество на Йордан Йовков. Букуца я публикува веднага. Така започва разпространението на Йовковото творчество в Румъния. По този начин се запознават с него мнозина интелектуалци, между които и моите родители, учители в един провинциален град, както и аз, по онова време още студент. Тогава не можех да допусна, че само след няколко години щях да чета Йовков в оригинал, а малко по-късно ще предложа на съотечествениците си превода на великолепните „Старопланински легенди".

Преводите, публикувани в сп. „Boabe de grîu" в 1933 г., излизат в отделна книга.

Девет години по-късно, през 1942 г., беше публикуван в румънското списание „Gîndirea" разказът „Шибил", преведен от Валентин Гр. Келару.

През 1959 г. в една антология на българската литература, излязла в Букурещ в „Editura de stat pentru literatură şi artă", бяха включени два Йовкови

разказа — „По жицата“ и „Индже“. И двата са преведени от мене и са придружени от кратка биография на писателя.

През 1960 г. Атанас Господинов преведе Йовковата комедия „Милионерът“. Преводът ѝ не беше публикуван, но румънската публика се запозна с тази комедия, тъй като тя се предаде по Радио Букурещ и ролите бяха поверени на много добри артисти. Можем да кажем, че комедията има успех, защото беше след това излъчвана още няколко пъти.

Както споменах вече по-горе, през 1966 г. се появиха „Старопланински легенди“, преведени от мене. Книгата, придружена от уводна статия, в която се говори за живота и творчеството на Йовков, беше отпечатана в 15 000 екземпляра и се изчерпа много бързо. Въпреки че до посочената година бях превел вече доста творби от българската литература, за това произведение се говори най-много.

През 1970 г. издателство „Minerva“ издаде нова антология на българския класически разказ, в която са включени мои преводи на разказите „Индже“, „Шибил“ и „По жицата“.

А през 1973 г. в Букурещ издателство „Minerva“ публикува по-голямата част от разказите на Йовков, преведени от Мирча Попеску под заглавие „Inimă de femeie“. Томът от 443 с. се открива със статия за живота и творчеството на писателя от Лаура Баз-Фотиаде. Книгата съдържа 40 разказа.

За да допълним горните данни, трябва да споменем тук и статията на Лаура Баз-Фотиаде, озаглавена „Locul lui Iordan Iovkov în relaţiile literare româno-bulgare din sec. al XX-lea“ — („Мястото на Йордан Йовков в румънско-българските литературни връзки през XX в.“), отпечатана в списание „Studii de literatură universală“, кн. 3, Букурещ, 1961 г.

Изследването на Лаура Баз-Фотиаде разглежда подробно връзките между Йовков и големия наш писател Михаил Садовяну, проблем, върху който се разисква доста много. Въпреки че две от произведенията им си схождат дори и по заглавия — „Вечери в Антимовския хан“ у Йовков и „Hanul Ancuţei“ у Садовяну, а и по проблематика са много близки, та дори и по годината на издаването им — произведението на Йовков е напечатано през 1928 г., а онова на Садовяну няколко месеца по-късно през същата година, изясни се, че не става дума за някакво влияние, а за две изключително близки душевни структури. Сравнението, което авторката прави между двамата писатели, е изключително поучително. По негово лично изказване Йовков е бил във възторг от Садовяну. През 1945 г. Садовяну посети София като гостенин на българските писатели и каза следното на Йордан Стратиев във връзка със сходството между своята книга и тази на Йовков: „Знам — каза Садовяну, — прочетох тези прекрасни „Вечери. . .“ на Йовкова, за съжаление в румънски превод, и сам виждам колко общо има помежду ни. Трябва да изтъкна при това, че Йовковата книга (правих нарочна справка) е излязла няколко месеца преди моята книга, а преводът ѝ на румънски — няколко години след „Анкуциният хан“, тъй че и дума не може да става за някакво заимствуване. Едно съвпадение между близки по дух писатели.“[1] Същите изказвания направи Садовяну и пред мене в разговора, който водихме все при това посещение в София, когато имах и голямото удоволствие, но и изключително трудната задача да бъда негов преводач.

---

[1] Д. Минев. Й. Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 201—202.

Йовков е имал само общи познания върху румънската литература и по-специално — върху творчеството на Садовяну. Обаче не от тук, а от прекия му контакт с румънския език идват румънизмите, т. е. румънските думи, използувани в разказите му. А и някои от героите на Йовков са румънци. Между тях Петър Моканина от „По жицата“ или Албена и Нягул от драмата „Албена“, както доказва толкова добре документираният труд на Димо Минев,[2] за да не посочваме други.

Тук няма да се спирам върху литературните качества на Йовковото творчество. Те отдавна вече са оценени и анализирани от българските литературни критици и историци и не само от тях. Също тъй и извън България се появиха доста много изследвания, отнасящи се до Йовковото творчество, и то днес е познато и ценено от всички. Аз лично съм дал висока оценка в увода към книгата „Legende din Balcani“.

Сполучливи преводи на Йовкови творби са публикувани на много езици. Разбира се, привилегировани са онези, които могат да ги четат в оригинал. Щастлив съм, че и аз имах тази привилегия, и съм доволен, че можах да предам на моите съотечественици нещо от творчеството на Йовков. Подчертавам, че преводът на разказите му за мене беше доста труден, но същевременно и приятен. Разбира се, трудността произлизаше не само от усилието ми да предам колкото е възможно по-точно на румънски език смисъла на разказите му, а и от желанието ми да се доближа колкото е възможно повече до неговия стил, нещо далеч по-трудно. Мисля, че моят успех, дотолкова, доколкото е налице, се дължи и на една близост с Йовковия начин на работа. Писателят неведнъж е заявявал, че нищо не може да напише, ако не тръгне от реален случай. Аз също не можах да преведа „Старопланински легенди“, докато не видях с помощта на въображението си старата Жеравна с къщата на Хаджи Драган или на дядо Руси Сапунджията, докато не видях да минава пред мен дъщерята на Хаджи Драган, Тиха, носеща таблата с наредените на нея чашки с кафе, докато не чух шепота на горите, които и днес обкръжават това прекрасно балканско селище. Жалко обаче, че когато работех върху превода на легендите, не го бях виждал още и трябваше само да си го представям. Едва няколко години след излизането на превода можах да видя Жеравна и както изненадата, така и вълнението ми бяха изключително големи: Жеравна беше такава, каквато си я бях представял. Всичко обаче беше с умалени пропорции — къщите бяха по-малки, улиците по-тесни, но атмосферата и хората там бяха такива, каквито си ги бях представял преди години.

Както е известно, Йордан Йовков е учителствувал в Южна Добруджа, с която е свързан душевно до края на живота си. Той е обичал всички, които са били около него, и то не само докато е бил основен учител из добруджанските села, а и през целия си живот, независимо от това, дали те са българи, румънци или турци. Писателят Йордан Стратиев, колега на Йовков в българската легация в Букурещ, казва, че Йовков много бързо е разрешавал въпросите на хората, дошли при него по различни служебни поводи. Но ако ставало дума за добруджанец или за турчин, тогава той стоял дълго на разговор с него и цял ден бил весел.

По всяка вероятност Йовков е научил румънски език в Добруджа след пристигането му. Веднага след Първата световна война, когато му предлагат

[2] Б. р.: На с. 325 в посочения труд е отбелязано: „Тамошни хора разправят, че двете лица — Нягул и Албена, са от румънски произход.“ За националността на Моканина изобщо не става дума.

да замине като чиновник в някоя от българските легации в чужбина, той поставил на първо място легацията в Букурещ. И когато му била предложена легация в една западна страна, отказал и поискал да отиде в Букурещ. А когато Константин Константинов се учудил на този избор, Йовков отговорил откровено: „Знаеш ли, обичам ги, власята. . .“ Дори нещо повече — той се подготвил много сериозно за предстоящата си работа, потърсил хората, които можели да му помогнат. Така например протойерей Петър Икономов, който е следвал в Румъния, бил е учител, след това свещеник в Констáнца, а по-късно, през 1919 г., се преместил във Варна, в своите спомени разказва, че писателят се е интересувал много от румънската литература. Молел го да му говори за най-известните румънски писатели. Икономов скоро разбрал голямото желание на Йовков да дойде в Букурещ като аташе по печата, та дори и да завърши някакъв факултет. Може да се твърди, че Икономов е първият му учител в областта на румънската литература. От него Йовков научава за някои румънски писатели и поети, като М. Садовяну, Окт. Гога, Ал. Влахуца, Дж. Кошбук, И. Агърбичеану и др., както и за литературния живот в Румъния. Икономов препоръчал на Йовков няколко по-важни румънски литературни списания, като „Viaţa românească“, „Ramuri“ и др. Той му дал и няколко препоръчителни писма до онези румънски писатели, които познавал лично. Факт е, че когато Йовков дошъл в Букурещ, е познавал отлично румънски език. Казват го определено и тогавашните му колеги от българската легация в Букурещ. Така например един от началниците му отбелязва: „Той беше зает от сутрин до вечер с преводаческа работа — превеждаше на румънски всички призовки, съдебни поръчки и други книжа, тогава, след войната, тъй многобройни. Масата му беше отрупана с преписки, над които оставаше да работи до късна вечер. . . Ние всички го съжалявахме от сърце, но никой от нас не можеше да го облекчи, защото само той владееше писмения румънски език. Едновременно с това следеше и ръмънския печат и всяка сутрин докладваше на пълномощния министър. . .“[3]

Макар изключително зает, за четири години престой в Букурещ Йовков е успял вече да опознае добре румънската литература и специално нейните класици. Ето какво казва Стратиев: „Йовков познаваше румънските писатели основно, четеше ги, знаеше да ги оцени и винаги диреше прилика с нашите писатели. (Тук трябва да засвидетелствувам с признателност, че Йовков ми беше първият водач в румънската литература.) Обичаше Йон Крянга за хубавия му народен език; ценеше пиесите на Караджале, особено комедията му „Загубеното писмо“; изтъкваше като изключително даровит Ливиу Ребряну — „един Елин Пелин в едър мащаб“; възхищаваше се от простите разкази на Ал. Братеску-Войнещи. Но най-много му допадаше като че ли Михаил Садовяну: по стил, по тематика, по език двамата писатели имат толкова много общо.“[4]

Йовков научава още във Варна от Икономов, че в Румъния някои големи поети и писатели, разбира се, немного на брой, като например Дж. Кошбук и Ал. Влахуца, са били на държавна служба само формално, за да имат време за творческа работа. В началото той не можел да разбере това нещо. Дава си сметка едва в Букурещ, когато работата в легацията му отнемала цялото време.

Когато в 1927 г. се връща в София, той попада в подобно положение, работейки все в рамките на Министерството на външните работи, Дирекция-

[3] Д. Минев. Цит. съч., с. 182.
[4] Пак там, с. 201.

та на печата: „По това време — пише Иван Данчов — беше се наредило да му се отпуска парична помощ от Министерството на външните работи и на изповеданията, собствено от кредитите на Дирекцията на печата. Помощта не беше значителна — отпускаха му се месечно по 3000 лева, за да облекчи материалното си положение, та да може да се отдаде с повече безпечност на литературното си творчество. Йовков обаче имаше силно развито съзнание за дълг, каквото малцина можеха да проявят.“[5] Идвал почти всеки ден, зиме и лете, да взима румънски вестници, донасяйки преведени от него материали, въпреки че българската Дирекция на печата е имала други двама чиновници, задължени да четат и превеждат румънския печат. Несъмнено Йовков е бил човек на дълга, но не по-малко вярно е, че по този начин остава в контакт с румънския живот, такъв, какъвто се е отразявал той във вестниците на времето.

В Букурещ Йовков си е дал сметка колко малко е било познато в Румъния литературното творчество на българските писатели. Завърнал се в София, той констатира и обратното — че българският читател много малко познава съвременната румънска литература. И със същото чувство на дълг или със същата любов към румънския народ и румънската литература започва да превежда и да публикува румънските си преводи в тогавашните български периодични списания. Разбира се, превежда от онези румънски писатели, които чувствува по-близко до своите литературни предпочитания: Михаил Садовяну, Чезар Петреску, Йон Брътеску-Войнещ, Георге Бръеску и др. Но онова, което показва още по-добре намерението му да популяризира румънската литература в България, са бележките, които съпровождат тези преводи. Макар и да са много кратки, те са много богати по съдържание. Йовков успява да отбележи само с няколко думи както заниманията на всеки румънски писател поотделно, така и неговите най-важни литературни произведения.

Той е познавал много добре и румънската класическа и съвременна драматургия и според казаното от Л. Баз-Фотиаде в цитираната статия постарал се е да осведоми и в тази насока българския читател. С право Йовков казва, че румънците имат драматурзи, създали шедьоври на европейско равнище, каквито са например Делавранча или Караджале. Писателят се спира в статията си, озаглавена „Нещо за румънския театър“, и върху съвременната румънска драматургия, обръщайки внимание на българския читател върху пиесите „Omul cu mîrţoaga“ на артиста Г. Чиприан, пиеса, която известният театрален ансамбъл G. Pitoeff от Париж представя в столицата на Франция, както и върху други пиеси с голям отзвук като „Titanic vals“ на Т. Мушатеску, „Muşcata din fereastră“ на Виктор Йон Попа и др. Йовков бил подготвил и други статии за българския читател, останали обаче в архивата му.

В заключение можем да подчертаем, че литературното творчество на Йовков е било и е добре познато в Румъния и че той е голям приятел на румънския народ. Нито един български писател преди или след него не е бил по-добър популяризатор на румънската литература в България.

---

[5] А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 393.

Стефан Илчев

ИМЕНА И ПРЯКОРИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Личните и фамилни имена и прякорите в произведенията на един писател са важна част от неговото творчество. Лицата живеят с имената, които авторът им е дал, с тях влизат в литературата, с тях остават в съзнанието на народа. Описваните или само назовавани от автора лица могат да бъдат представени с истинското си име, както бива в мемоарната и документалната литература, да носят свободно подбрани имена, но все пак типични за околния край, най-сетне писателят може да взема имена от други области на страната или сам да ги съчинява.

В произведенията на Йордан Йовков се срещат всички видове. Повечето лица от военните му разкази изглежда, че са дадени с истинските си имена. Същото може да се предположи за редица лица от добруджанските разкази и за някои от „Старопланински легенди" на Йовков. Но останалите, поголямата част, са назовани произволно от автора.

При това има случаи, когато един прототип е даден с две или повече имена и, обратно — с едно и също име са представени различни лица. Така собственикът на чифлика край границата в едноименния роман се казва Манолаки или Манол, споменат още в разказите „Вражда" и „Стари хора", а бившият господар на чифлика в цикъла „Ако можеха да говорят", който по всичко напомня същото лице, е Хаджи Петър. Иван Блажния, купувачът на стария кон в разказа „Бялата алаша", обикаля с каруцата си селата и продава хума; също така ходи по селата да продава на жените хума и Гунчо, бащата на болното момиче от разказа „По жицата". Във второто действие на „Боряна" пияницата Едрю разправя: „Едно време, като бях авджия, минах през гората. Гледам на едно дърво две гургуричета, глупави, яврученета. Нямах нужда, ама дигнах пушката и дан! — Убих ги и двете!" А Танко Бората от „Приключенията на Гороломов", също така пияница като Едрю, разправя малко по-подробно: „Авджия бях. . . Минах веднъж през гората, на една полянка до колибата на Пея горския, на един бряст, гледам две гургуричета. Яврученета трябва да бяха, глупави още, гледат ме и не хвръкват. И аз — нямах нужда, ама нà — дигнах пушката и дан! — убих ги и двете. . ."

В „Приключенията на Гороломов" се говори за богатия селянин Слав Караиванов от с. Чамурлий, когото Гороломов застрахова за 50 хиляди ле-

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

ва. По-нататък в същата книга се явява друг Слав Караиванов от с. Конак. Той завежда Гороломов у дома си и там правят застраховки на синовете му.

От тия примери се вижда, че Йовков няма за цел да описва определени лица, а създава типове и образи.

ИМЕНА И ЛИЦА

Най-голяма част от имената и прякорите в произведенията на Йордан Йовков означават хора, които действуват в момента на разказа. Освен тях се срещат множество имена на лица само споменати от автора или от неговите герои. Те биват няколко вида.

1. На хора, които имат връзка с разказа или с героите на разказа. Такива са Маринка, отдавна умрялата майка на Златил от „Боряна"; Иван, болният мъж на Павлина от „Серафим"; Пикман, стопанин на хубавия кон, и Риза-ефенди, когото Иван Бунала от „Помпадур" е ограбил, и много други.

2. На лица от нашето близко минало: писатели и възрожденци — Ботев, Вазов, Димчо Дебелянов, Райно Попович, Хр. Г. Данов; политически дейци и партийни лидери — Гешев, Каравелов, Ляпчев, Малинов, Стамболийски.

3. На лица от далечното минало — Кирил и Методий, Черноризец Храбър, Крали Марко.

4. На някогашни хайдути, кърджалии или турски големци — Цонко войвода, Шейтан-Пенчо, Мустафа Байрактар, Юмер Драза, Бешир-ефенди, Муса бей, Хюсеин паша.

5. Имена от песни и приказки — Гудо, Агудо, Ладо, Стар Димо, Драгана, Христо Бърдукя, Стана.

6. Имена от християнския култ и библията — Аврам, архангел Гавраил, архангел Михаил, Геезия, Иаир, Исав, Пилат, Самсон, Сара, св. Богородица, св. Влас, св. Илия, св. Никола, св. Спиридон, цар Костадин, царица Елена, Каин, Юда.

7. Различни чужди имена: на писатели и поети — Горки, Некрасов, Овидий, Сафо, Кардучи, Леопарди, Бернар Шоу, Юго, Рабиндранат Тагоре, Майн-Рид, Джек Лондон, Григорий Петров; на литературни или оперни образи — Пиер Шлемил, Сирано дьо Бержерак, Озе, Солвейг, Радамес; на прочути артисти — Коклен, Сара Бернар; на художници — Верещагин, Репин, Мейсоние, Щук; на изследователи и учени — Брем, Ливингстон, Фройд; на военачалници — Анибал, Деций Мус, Цезар, френските маршали Даву, Мюрат, Ней, Удино, руските генерали Дибич, Суворов, Скобелев, полския Бем; на турски султани — Абдул-Меджит, Махмуд II, Сюлейман; на митологични образи — Серапис, Хронос, и др.

*

Предмет на това проучване са имената и прякорите на лица от нашата съвременност или близко минало.

НАРОДНОСТ НА ЛИЦАТА

Описваните или споменати хора са българи, най-вече селяни от Южна Добруджа и Котленско или граждани, било пак от тия места, било от различни краища на страната. Освен тях има около петдесет турци, десетина татари, няколко цигани и по няколко души или единични лица от други народности — руси, немци, французи, гърци, румънци, евреи, арменци, албанци и др.

ИМЕНУВАНЕ НА ЛИЦАТА

Лицата в произведенията на Йовков са назовани по няколко начина:

1. Само с лично име. Така са назовани главно лицата от битовите разкази, повести и драми — Албена, Боряна, Бърни, Василена, Вълкадин, Гърдю, Дафин, Женда, Златил, Куцар, Люцкан, Нягул, Серафим, Славенка, Тиха и много други.

2. Близки до тая група, пак в битовите произведения, са лицата, назовани с лично име, пред което редовно стои определението *баба, дядо, поп, хаджи* и др. — *баба* Ана, Ангелина, Бяла, Вала, Димка, Донка, Лукана, Мита, Стояна; *дядо* Атанас, Васил, Вичо, Власю, Вълю, Гено, Георги, Гуди, Давид, Добри, Желю, Кралю, Минко, Моско, Недко, Нейко, Никола, Обретен, Пею, Рали, Руси, Слави, Теофил, Христо, Цоно, Щерю; *поп* Васил, Върбан, Гьорги, Дочо, Йовчо, Лукан, Миндо, Петър, Руско, Стефан; *Хаджи* (или *хаджи*) Андрея, Апостол, Вълко, Димитър, Драган, Емин, Ибрахим, Павел, Петър; *чичо* Митуш, *леля* Гана, *бай* Рангел, *бай* Тошо.

3. С лично име и родното село — Величко от Жеруна, Илия от Сеново, Матаке от Преселци, Матея от Преселци, Черню от Сърнено.

4. Само с фамилно име са назовани на първо място лица от военните разкази и изобщо войници, подофицери и офицери — Адамов, Алтънов, Ахпапов, Боботанов, Буцов, Варенов, Гуджуков, Карталев, Малинчев, Петранов, Рандев, Цолов, Ширяев; стражари — Батешков, Витанов, Марандаков; учители — Баташки, Радулов; чиновници (пощенци, фелдшери и др.) — Галов, Керанов, Милчевски, Петров, Платиканов, Рамаданов, Роглев; граждани или чифликчии — Бубев, Вайнер, Гуньов, Дамянов, Драгнев, Кандиларов, Лозев, Лозева, Любенов, Манов, Недялков, Пантев, Пищялов, Хавезов, Хинков, Червенаков.

5. С лично и фамилно име са назовани пак на първо място войници, подофицери и офицери — Арсений Ламбрев, Борис Камбарев, Борислав Левашки, Васил Ненов, Владимир Галчев, Ганю Иванов, Игнат Стоилов, Илия Костадинов, Илия Проданов, Никола Тодоров, Рундю Рафаилов, Стоил Първанов; учители — Ганка Попова, Йосиф Давидов, Методи Добрилов, Славка Шанова, Станчо Палазов, Тодор Попов, Фроса Николова; чиновници — Боян Боянов, Вартоломей Вардев, Иван Пеев, д-р Христо Кондов; жители на града — Александър Струмски, Борис Бранков, Вяра Лозева, Десеслав Десев, Захария Люцканов, Иван Мандовски, Йосиф Чунчев, Митю Карагаев, Михаил Фъргов, Никола Масларски, д-р Никола Радков, Никола Сапунджиев, Павел Ряпов, Петър Боров, Сийка Стефанова, Станислав (Станчо) Гороломов, Станчо Киселков, Стоян Мъглов, Таско Кокичков; селяни — Апостол Авджи-Михалев, Братоя Карталев, Васил Индже-Костов, Велю Киров, Вълчан Дуков, Георги Желязков, Димитър Костадинов, Димо Райнов, Иван Вълчев,

Иван Сенебирски, Иван Титев, Кралю Славовски, Мавроди Йоргов, Митю Караколев, Никола Авджи-Тодоров, Никола Сидеров, Пеню Сидеров, Петко Дуков, Рачо Камберски, Слав Караиванов, Стоян Гунчев, Стоян Златев, Тодор Опрев, Тоню Хаджигергов, Янаки Ганев. Към тях спадат и формите на *-ин*, образувани от името на майката или на съпругата — Васил Ваклин, Величко Дочкин, Гунчо Митин, Иван Белин, Илия Дочкин, Филчо Данин.

Лицата от битовите разкази обикновено са споменати веднъж или два-три пъти с лично и фамилно име, а в останалите случаи само с личното. Така в разказа „Платено" пълното име Тодор Опрев е споменато два пъти, а само Тодор — 58 (Тодор 34, Тодора 13, Тодоре 11).

6. С лично, бащино и фамилно име са назовани двама войници — Ралев Коста Спиридонов, Димов Пеню Ангелов, и четири други лица — Алипия Вътев Тарпански, Борова Ана Петрова, Боров Танко Димитров, Иван Д. Великин.

7. С лично име и членувано прилагателно от името на бащата (майката, съпругата) — Гендо, Великовия син, Гендо Великовия, Гунчовата Неда, Глигор, Коджамихалевия син, Драган Мариина, Марин, Мартиновия син, Захария, Люцкановия син, Райковата Дона, Танювата Дочка, Никола, Авджи-Тодоровия син, Христо дядо Жековия, Чивгън-Гергевия син Митю.

В два-три случая личното име е изпуснато — Караивановия син, Касап-Османовото момче.

Тоя народен начин на именуване отразява преходната степен при възникването на днешните официални патроними.

8. С лично име и прякор. Именуването с лично име и прякор се явява в три основни разновидности — нечленуван прякор и лично име (Татар-Христо, Даскал Ангел); лично име и членуван прякор (Стоян Касъра, Васил Консула); лично име и нечленуван прякор (Добри войвода, Витан Чауиш). Най-много се среща лично име и членуван прякор.

В прякорите обикновено се крие общобългарска, диалектна или турска дума, която означава: а) професия, занаят — Велико Железарина, Димитър Медара, Рахни Чобана; б) телесна особеност или недостатък — Атанас Куция, Лазар Бодура, Паскал Глуханека, Вълчо Пелтека, Давид Кьосето; в) народностно име — Митю Арнаутина, Янаки Гагаузина, Глигор Казака, Татар-Христо, баба Яна Калмучката; г) длъжност или обществено положение — Божил-кехая, Вълчан войвода, Мустафа Байрактар, Чауш Ибриям.

Две-три лица са назовани с лично и фамилно име и прякор — Петър Мънзов Чокоя, Илия Дочкин Гинигащи.

Значението на редица прякори остава неясно за човек, който не знае по какъв повод са възникнали. В няколко случая Йовков обяснява на какво се дължи даден прякор. Например Васил Агата от разказа „Ревност" е наречен така, защото „на всички, на по-стари и на по-млади от него казваше „ага" (бати). Оттук му беше излязъл прякорът — Агата." За Васил Звездоброеца от разказа „Асие" — „В едното си око имаше беличко — с него не виждаше. Когато гледаше с другото си око, имаше обичай да си поизкривява главата, както правят птиците, като че гледа към небето. Затуй го бяха кръстили Звездоброеца." За Бившият от „Приключенията на Гороломов" — „Някога и той беше бивал кмет и оттогаз му остана тоя прякор." За Чокоя от „Разплата" — „Петър Мънзов Чокоя беше един котленец от тяхното село, човек с объркани сметки и малко земя, но много обичаше да се докарва като голям чифликчия, затуй го бяха и кръстили Чокоя." За татарите Кара-Яхя

и Ак-Яхя от „Мечтател“ — „Името и на двамата беше едно — Яхя, но единият бяха нарекли Кара-Яхя, защото, сам черен, той караше изключително черни коне, докато другият, наречен пък Ак-Яхя — караше само бели“. За други някои прякори се подразбира от околния текст защо са възникнали. Така например Къса-Иван е дребничък (тур. kisa 'нисък'), Давид Кьосето има редички мустаци и т. н.

Прякори се образуват и от лично име — Динката (от Динко), Ицката (от Христо или от Илия), Митката (от Митьо), Монката (от Симеон), Тачката (от Тачо).

Когато се обръщат към човек с посочено име и прякор, обикновено казват името му, а когато авторът или неговите герои говорят за такъв човек, именуват го с прякора. Така в разказа „Помпадур“ само веднъж е казано дядо Иван Бунала, веднъж дядо Иван, два пъти дядо Иване и 38 пъти Бунала.

9. Само с прякор са назовани десетина души от битовите разкази — Аго, Бившият, Дядото, Калмука, Карабатака, Попето, Торашко, Хаджият, Хороза. Йовков не споменава истинското име на тия лица. За някои можем по страничен път да отгатнем как се казват. Например в разказа „Врагове“ Калмука се обръща към Христо Месечката с думата „адаш“, откъдето следва, че и на самия Калмук името е Христо.

На редица споменати лица не е посочено нито име, нито прякор. Такива са годеникът и първият мъж на Василена („Сватбата на Василена“), първият мъж на Антица („Чифликът край границата“), керванджията, с когото тръгва Женда („Постолови воденици“), побратимият на Стефан, за когото оженили Елена („Овчарова жалба“), майката от „Имане“, другоселецът от едноименния разказ, младият инженер от „Последна радост“, първият мъж на Шакире („Песента на колелетата“) и др.

На по-главните герои Йовков повтаря името или прякора по много пъти. Към споменатите по-горе случаи с Тодор Опрев и Иван Бунала ще добавим още: от „Ревност“ — Васил Агата 54 пъти (Василе 4, Васьо 2, Агата 48), от „Несполука“ — Васил Консула 49 пъти (Консула 41, Василе 6, Васил 1, Василя 1), от „Платено“ — Доде Лянката 42 пъти (Доде 8, Лянката 34), от „Приключенията на Гороломов“ — Гороломов — около 645 пъти.

В замяна на това Йовков употребява значително по-малко лични местоимения.

ФОРМИ НА ИМЕНАТА

Лични мъжки

1. Имената, които завършват на съгласна, у Йовков се явяват в три форми: за именителен падеж — Гроздан, Иван, Филип, Васил, Михал; за звателен на *-е* — Гроздане, Иване, Филипе, Василе, Михале; за косвен падеж (старата родително-винителна форма) на *-а* или *-я* — Гроздана, Ивана, Филипа, Василя, Михаля.

Турските и татарските имена на съгласна нямат отделна форма при обръщение — именит. и зват. — Билял, Мурад, Реджеб, косвен — Биляла, Мурада, Реджеба.

2. Имената, които завършват на *-о* след твърда съгласна, се явяват в две форми: за именит. и зват. падеж на *-о* — Гендо, Пано, Нейчо; за косвен падеж на *-а* — Генда, Пана, Нейча.

3. Имената на *-о* след мека съгласна се срещат в три форми: за именит. падеж на *-ю* — Еню, Колю, Митю, Ройдю; за зват. на *-ьо* — Еньо, Кольо, Митьо, Ройдьо; за косвен падеж на *-я* — Еня, Коля, Митя, Ройдя.

4. Имената, които завършват на силно редуцирана гласна след мека съгласна, също имат по три форми: за именит. пад. на *-и* — Бърни, Рали, Руси; за зват. на *-е* — Бърне, Рале, Русе; за косвен пад. на *-я* — Бърня, Раля, Руся.

Към последния тип имена са подведени Алекси и Герги с по три форми (Алекси, Алексе, Алекся, Герги, Герге, Гергя) и Манолаки с две форми (Манолаки, Манолакя).

Такива форми живеят и днес в някои народни говори; преди години бяха задължителни и за книжовния език, но в официалния правопис нямаше подробни правила за всички окончания. Независимо от това с развоя на общобългарския език през последните десетилетия формите за косвен падеж все повече остаряват и се чувствуват като диалектни.

Йовков поддържа тия парадигми както в разговора на лицата, така и в авторския текст, но на доста места се срещат отклонения, едни от които може би се дължат на недоглеждане или на коректурни грешки. Ето някои примери:

От парадигмата съгласна — *е* — *а* или *я*. Покрай редовно употребяваната форма за косвен падеж чича Митуша или чичо Митуша срещаме и чичо Митуш; на Люцкана — на Люцкан; за Йосифа — за Йосиф. Ама слушай, Милуш. Кажи, Милуш, че бързам.

От парадигмата *о* — *а*. Захария плесна Велика — докараха Велико; на Кира — познах Киро; на Темелка — на Темелко.

От парадигмата *и* — *е* — *я*. Рахня го убили, погребвали Рахня — на Рахни, според Рахни; за дяда Руся — на дядо Руси; на Алекся — с Алекси, бай Алекси (обръщение).

При някои имена на *й* родително-винителната форма се употребява вместо именителната и звателната и може напълно да ги измести — Андрей, Братой, Захарий, но много по-често Андрея, Братоя, Захария.

Имената Никола, Илия, Доде, Йоргаке, Матаке, Мавроди не се изменят; Тодораки се среща в косвен падеж с форма Тодоракя.

Когато е употребено като допълнение или с предлог лично и фамилно име или лично и прякор, най-често личното име не се изменя — на Марин Вълчев, за Иван Белин, на Тодор Опрев, при Стоян Мъглов, с дяда Иван Титев, на Давид Кьосето, от Спас Сребряка, на Иван Блажния, гласът на Сяро Барутчията, трябва да питаш Велико-кехая, на Димчо-кехая, курника на Васил Консула, към Татар-Христо, на Велико железарина, на Хаджи Емин, на Хаджи Киро Табака, завари Кара-Феиз, на Дели- Кадир, на Халил Ходжа. В по-редки случаи личното име е с форма за косвен падеж — на дяда Стояна Златев, на дяда Краля Славовски, повика Татар-Христа, чака Величка Дочкин, на Вълка вълнарина, на Кара-Коля, на хаджи Вълка, на Хаджи Драгана, с Хаджи Ибрахима, на Кара-Феиза, да спуснат Кара-Хасана, при Авджи-Михаля.

Лични женски

В произведенията на Йовков има много повече мъже, отколкото жени. Докато именуваните мъже са над 700, жените са около 160.

Личните женски имена не се отличават от общобългарските. Повече от тях са употребени и в звателна форма — Албено, Василено, Василке, Галунке. На едно място в „Жетварят“ Гроздан се обръща към жена си в именителна форма: — Петра! — извика високо той. — Петра!

На двайсетина селянки не е посочено личното име, а са назовани с производни от личното или фамилното име на мъжете им — Василица, хаджи Вълковица, Гаврилица, Гергевица, Гуньовица, Давидица, Жечевица, Иваница (на Иван Бунала), Иваница (на Иван Вълчев), баба Иваница, Мавродиица, Маринца, Момчовица, Нягулица, Петровица, Рафаилица, Сарандовица, Стоеница, Стойковица, Тодорица.

Сарандовица е и майката, чието лично име и името на мъжа й не е споменато и дъщеря й Василка.

Четири други жени са назовани и с личното си име, и с мъжовото — Вида Ралевица, Димка Ройдювица, Евтимия Йовевица, Тодорка Кераница.

Турски женски имена се срещат само три — Асие, Хамиде, Шакире (дъщеря на Сали Яшар), Шакире (жената на Мустафа Токмакчията). Името Хамиде се явява и членувано: — Отивам при Хамидето. Пък може и Хамидето да ни излъга.

Прякори

Членуваните прякори вървят по образеца на съответните съществителни или прилагателни — Сапунджията, Коконата, Куция, Чубрата. Прякори, в които се крие съществително от мъжки род на съгласна или *й*, завършват на *-а* или *-я* — Мадара, Чобана, Чокоя. Два-три имат член *-ът*, *-ят* — Рогачът, Бившият, Чумакът. При други се редува ту *-а*, ту *-ът* — Самсара и Самсарът, Моканина и Моканинът. Може би това се дължи на правописното правило за пълен и кратък член.

Понеже у Йовков при разговор обикновено споменават името на човека, членуваните прякори не се срещат в звателна форма и не се изменят. Изключение правят Калмука, Рогачът, Джурката и някои други. — Откога те търся, Рогач — рече той. — Добрутро, Калмук! — поздрави го Котомана.

Повече от нечленуваните прякори — главно турски думи — са свързани със съединителна чертица — Велико-кехая, Димчо-кехая, Къса-Иван, Гьоч-Колю, Инджe-Стоян, Атиш-Пехливан, Йонус-Пехливан, Ак-Яхя, Кара-Яхя, Кара-Колю, Саръ-Яни, Татар-Христо. Други прякори, които съдържат думи от същия семантичен кръг, не са свързани с тиренце — Кичюк Стефан, Витан Чауш, Чауш Ибриям.

По начало прякорите са писани с главна буква, но при някои, които означават професия, занаят, звание и др. под., няма пълна последователност. От една страна, Даскал Ангел, Даскал Андон, Иван Гайдарджията, Георги Сиренарина, Рахни Чобана, Мустафа Байрактар, Саафет-Мола, Халил Ходжа, от друга — даскал Гатю, учител Йовчо, Вълко вълнарина, Сиври-билюк-баши.

Изглежда, че на места авторът се е колебаел дали да сметне думата за прякор или за обикновена апозиция. Така Велико от „Ако можеха да говорят“ е писан ту Велико Железарина, ту Велико железаринът (с малка буква и член *-ът*). С малка буква и член *-ът* са писани още Кръстан касапинът, Васил ковачът, Йордан ковачът и др. Прозвището *хаджи* навред е с главна буква, но в „Божура“ е хаджи Вълко и хаджи Вълковица, а в „Ако можеха да гово-

рят“ бившият стопанин на чифлика е писан ту с главна, ту с малка буква — Хаджи Петър и хаджи Петър.

Фамилни имена

Фамилните мъжки имена на *-ов* и *-ин*, когато са употребени сами, се явяват в две форми: за именит. и зват. падеж на съгласната — Галчев, Великин, Дочкин, Овчаров; за косвен падеж на *-а* — Галчева, Великина, Дочкина, Овчарова. Към тях са подведени и някои чужди имена — Вайнер, на Вайнера.

Тук изключенията са по-чести и вместо очакваната форма за косвен падеж на *-а* се явява форма на съгласна — при Червенаков, на Добрилов, на Радков, между Дочкин и Темелко.

Прави впечатление, че формите без крайно *-а* се срещат повече в по-късните произведения на Йовков. В „Земляци“, обнародвано през 1915 г., срещу 6 пъти Буцова има само веднъж на Буцов, а в последната книга на Йовков около 80 пъти е Гороломова и 50 пъти Гороломов за косвен падеж; Мъглова само два пъти, а Мъглов — 9 пъти.

ФОНЕТИЧНИ И ПРАВОПИСНИ БЕЛЕЖКИ

В често срещаната звателна форма от Стоян редовно има преглас на *я* в *е* — Стоене. Същият преглас има в Стоеница и Стоеничина.

Имената Георги и Михал се срещат и фонетично писани — Гьорги, Миал.

Името на кръчмаря Филип в устата на селяните става Хилюп.

По-старите наши писатели от Североизточна България, като Васил Друмев и Илия Блъсков, пишат имената на *-о* след твърда съгласна в именителен падеж с *-у* — Иванку, Митру. У Йовков срещаме само един случай на такова фонетично *-у* — „и тя имаше хубаво хергеле, и Пенку“ („Помпадур“).

Поради неясния изговор на неударените *а* и *ъ* името Маръндаков („Ройдю“) е писано и Марандаков („Чифликът край границата“).

Прякорът Кючюк е писан фонетично Кичюк Стефан.

Името Юда е писано по три начина —Юда, Йуда и Иуда.

Имената Месоние и Мюра са писани Мейсоние и Мюрат покрай френския им правопис.

ОБЩОБЪЛГАРСКИ, МЕСТНИ И ПРИВНЕСЕНИ ИМЕНА

Най-голяма част от имената на българи в произведенията на Йордан Йовков се срещат из цялата страна. Такива са: Ана, Ангел, Атанас, Борис, Васил, Вълко, Георги (Гьорги), Димитър, Елена, Иван, Илия, Костадин, Марин, Мария, Михал, Неда, Никола, Павел, Пенчо, Петър, Рада, Райна, Симеон, Стефан, Стоян, Тодор, Христо, Цвета, Цветана. С някои от тия имена е назовано само едно лице в произведенията на Йовков, с други — две, три и повече. Най-много лица носят имената: Иван 15, Петър 15, Васил 12, Стоян 12, Илия 11, Никола 11, Христо 9, Димитър 8, Атанас 7, Марин 7.

От петнайсетина общобългарски лични мъжки имена са споменати и съответни патроними — Ангелова, Боянов, Велев, Вълчев, Ганев, Дамянов,

Димов, Златев, Иванов, Киров, Колев, Костадинов, Петров, Стефанов, Тодоров. Обаче повече фамилни имена у Йовков са образувани от прякори и по-редки лични имена — Алтънов, Батешков, Боботанов, Варенов, Гуджуков, Дуков, Камбарев, Камберски, Карталев, Левашки, Лозев, Марьндаков, Мъглов, Пищялов, Платников, Рамаданов, Ряпов, Тарпански, Фъргов, Чингов, Чунчев. Изобщо Йовков има слабост към по-редките лични и фамилни имена.

Характерни за Йовковото творчество са имената, които се срещат в Котленско и Южна Добруджа. Едни от тях имат по-широк ареал, почти из цяла Източна България, други са познати в по-малка област, из Добруджа и Североизточна България, а трети са типични за Котленско и Югоизточна България.

Към първата група — Балю, Биню, Бяла, Велико, Гатю, Гуди, Гунка, Гунчо, Гуню, Гърдю, Дафин, Деню, Димка, Добри, Дочка, Дочо, Едрю, Енко, Еню, Жеко, Желязко, Златил, Йовчо, Калчо, Калуда, Кралю, Куцар, Къдра, Люцкан, Мавроди, Маринка, Мартинов, Моско, Нягул, Павли, Паскал, Руси, Руско, Сидеров, Тиха, Чаню, Черню, Щерю.

Към втората група — Антонина, Бърни, Вичо, Герги, Жела, Желез, Желю, Йови, Калистрат, Кичка, Матаке, Нанов, Обретен, Опрев, Радуш, Ройдю, Теохарий, Титев.

Към третата група — Божил, Венда, Вълчан, Гендо, Гено, Димана, Женда, Курта, Миндо, Мънзов, Рали, Рундю, Сарандо (в Сарандовица), Сяро.

В Йовковите битови произведения се срещат редица типични западнобългарски имена — Антица, Божура, Братоя, Василена, Вълкадин, Галунка, Доде, Добрилов, Милен, Милена, Митуш, Рангел, Славенка, Станкия. Може би Йовков ги е подбрал като по-редки и изразителни, но по всяка вероятност, когато е писал разказите си, тия имена са му били познати от населението из Добруджа. Защото в края на миналия и в началото на тоя век много турци от Североизточна България се изселваха и на тяхно място идваха българи от Кюстендилско, Радомирско, Трънско, Царибродско и другаде, които са привнесли своите западни имена.

ИМЕНА, СЪЗДАДЕНИ ОТ ЙОВКОВ

За името Албена Йовков казва, че той по художествени съображения е видоизменил срещаното в Софийско име Абленка. Тук можем да допуснем и друго — че при създаването на това име той несъзнателно е контаминирал Абленка с рядкото у нас румънско име Албина, образувано от albă 'бяла'. След обнародването на разказа „Албена“ в 1927 г. и особено след като почнаха да представят в театрите драмата „Албена“ от 1929 г. насетне, някои родители взеха да кръщават така децата си, а напоследък името Албена се разпространи още повече.

Три имена съм срещал само у Йовков и възможно е той да ги е създал. Тук спадат Ганаила (от „Божура“), Гергилан (от „Белите рози“) и Кокичков (от „Милионерът“).

Ганаила ще да е кръстоска от Гана и Данаила, Васила или друго подобно име. Гергилан не личи от разказа дали е лично име или прякор. Авторът на много места го нарича все Гергилан, а опълченецът Спас му казва „дядо Иване“. Това име или прякор е кръстоска от Герги и някое друго име на *-лан*,

като Харалан, Балан, Гелан. Кокичков ще да го е създал Йовков от *кокичка*, срещу което в Казанлък има Костилков.

Две-три други имена са леко видоизменени — Марьндаков или Марандаков от стария котленски прякор Мрьндака и името Мрьндаков; Йоргиш — от Йорго и окончание *-иш*, както при Станиш, Радиш и др.; Тарпански е разновидност на Търпанов.

*

Най-после ще посоча и една грешка, каквато всеки би могъл да направи. Отнася се до името Борислав. В „Чифликът край границата“ има един персонаж Борислав Левашки, подофицер. Действието на романа се развива през 1923 г. За да бъде подофицер, Левашки трябва да е изкарал редовната си двегодишна военна служба и да е прекарал на свръхсрочна поне още една, т. е. да е най-малко на 23 години или да е роден не по-късно от 1900 г. А тогава името Борислав е било почти съвсем непознато у нас. То се е явило с Вазовата драма „Борислав“ след 1903 г.

АЗБУЧЕН СПИСЪК

Съкратени заглавия на книгите:

Алб. — Албена (драмата)
АМГ — Ако можеха да говорят
Бор. — Боряна
ВАХ — Вечери в Антимовския хан
Жет. — Жетварят
ЖС — Женско сърце
Зем. — Земляци
КМ — Край Места
Мил. — Милионерът
ОЧ — Обикновен човек
ПГ — Приключенията на Гороломов
ПК — Песента на колелетата
СЛ — Старопланински легенди
ТП — Те победиха
ЧКГ — Чифликът край границата

Заглавията на отделните разкази са дадени без съкращение.

А

Абдул-Меджит, ТП, В Кубадин
Абибулла, вж. Ахмед-Абибулла
Август, ВАХ, Частният учител
Авджи-Михал, ЖС, Мора
Авджи-Михалев, вж. Апостол Авджи-Михалев
Авджи-Тодоров, вж. Никола Авджи-Тодоров
Аврам, ПК, Съд
Агата, вж. Васил Агата
Аго, АМГ, в няколко разказа
Агудо, Зем., Земляци
Адамов, КМ, Наблюдател
Ак-Яхя, ПК, Мечтател
Албена, Алб., ВАХ, Албена
Александър, Мил.
Александър Струмски, ОЧ
Алекси, ВАХ, Другоселец, ЖС, Вражда, ПГ, ЧКГ
Алекси, ПК, Мечтател
Али, СЛ, Юнашки глави
Али-паша, вж. Тепеделен-Али-паша
Алипия Вътев Тарпански, АМГ, Нощен гост
Алтънов, ВАХ, Частният учител
Алфатарски цар, Бор.
Амфилохий, СЛ, Най-вярната стража
Ана, вж. баба Ана
Ана Петрова Борова, ОЧ
Ананий, Зем., Земляци
Ангел, ПК, Мечтател
Ангел, вж. Даскал Ангел
Ангелина, ТП, Белите рози
Ангелина, вж. баба Ангелина
Ангелов, вж. Димов Пеню Ангелов
Ангелова, ОЧ
Андон, вж. Даскал Андон
Андрей, Андрея, ПК, Съд
Андрея, Бор.
Андрея, вж. Хаджи Андрея
Анибал, ТП, При Струма
Аничка, ОЧ
Аничка, ЖС, Женско сърце
Антица, ЖС, Вълкът
Антица Славовска, ЧКГ

Антонина, ОЧ
Анче, ПГ
Анчика, ПК, Последна радост
Аня, Зем., Песента на Солвейг
Апостол, ЧКГ
Апостол, вж. Хаджи Апостол
Апостол Авджи-Михалев, ПГ
Аптула, вж. Ески-Арап, КМ, Ески-Арап
Арап, вж. Ески-Арап, КМ, Ески-Арап
Арнаутина, вж. Гьорги Арнаутина, Митю Арнаутина
Арсений Ламбрев, Зем., Пръстенът
Арсо=Арсений Ламбрев
Арсо, КМ, Светата нощ
архангел Гавраил, Жет.
архангел Михаил, Жет.
Асен, ОЧ
Асие, ЖС, Асие
Аспасия, ЖС, Разплата
Атанас, ЖС, Вражда, ПГ
Атанас, ЖС, Вълкадин говори с бога
Атанас, ПГ
Атанас, ЧКГ
Атанас, вж. дядо Атанас
Атанас Куция, ПК, Съд
Атанас Шайката, ПГ
Атиш-Пехливан, ПК, Дядо Давид
Ахмед-Абибулла, ТП, В Кубадин
Ахпапов, Зем., Трета смяна

Б

баба Ана, СЛ, Постолови воденици
баба Ана, ЧКГ
баба Ангелина, Жет.
баба Бяла, ВАХ, Грехът на Иван Белин
баба Вьла, ЖС, Стари хора
баба Димка, ОЧ
баба Донка, ЖС, Скитникът
баба Иваница, ЖС, Грешница
баба Лукана, ЧКГ
баба Мита, Алб.
баба Стояна, ЖС, Ревност
баба Стояна, ТП, Хермина
баба Яна Калмучката, СЛ, Индже
Бабунски, Зем., Предвестникът
бай Ганю, ПГ
бай Данко, ПГ
бай Ламбо=Хараламби Чингов
бай Рангел, Зем., Граничари
бай Тошо, ПГ
Байрактар, вж. Мустафа Байрактар
Бальо, ПГ
Банчо, Зем., Земляци
Бардучката, вж. дядо Нейко Бардучката
Барутчията, вж. Сяро Барутчията
Баташки, ВАХ, Дрямката на Калмука, ПГ
Батешков, ПГ
Бахчеванджията, вж. Христо Бахчеванджията
Белин, вж. Иван Белин
Бем, Жет.
Бернар Шоу, КМ, Ески-Арап
Бешир-ефенди, ПГ
Бившият, ПГ
Билял, ЖС, Грешница
Бинбеля, вж. Вълко Бинбеля
Биньо, КМ, Пред Одрин
Блажния, вж. Иван Блажния
Бланш, ЧКГ
Боба, вж. Гаази-Боба
Боботанов, КМ, Първата победа
Богородица, вж. света Богородица
Бодил, ПГ
Бодура, вж. Лазар Бодура
Божил-кехая, СЛ, на Игликина поляна, АМГ, Нощен гост
Божура, СЛ, Божура
Бончовия хан, СЛ, Божура, Индже
Борис, Зем., Песента на Солвейг
Борис Бранков, ОЧ
Борис Камбарев, Зем., Граничари
Борислав, ПГ
Борислав Левашки, ЧКГ
Боров, ОЧ
Борова, вж. Ана Петрова Борова, ОЧ
Борьо=Борис Бранков
Боряна, Бор.
Ботев, вж. Христо Ботев
Боян Боянов, ПК, Мечтател
Бранков, вж. Борис Бранков
Братой, Братоя, ВАХ, Имане
Братоя Карталев, ЧКГ
Брем, КМ, Ески-Арап
Бротие, ТП, При Струма
Бубев, Мил.
Бунала, вж. Иван Бунала
Буцов, Зем., Земляци
Бърдукя, вж. Христо Бърдукя
Бърни, ЖС, Грешница
Бяла, вж. баба Бяла

В

Вазов, ПГ
Вайнер, ТП., Хермина
Вангели, Зем., Водачката
Вардев, вж. Вартоломей Вардев
Варенов, Зем., Земляци
Вароломов, вм. Гороломов, ПГ
Варто=Вартоломей, ПК, Последна радост
Вартоломей Вардев, ПК, Последна радост
Васил, АМГ, в няколко разказа
Васил, ЖС, Разплата
Васил, ПГ
Васил, вж. дядо Васил
Васил, вж. поп Васил
Васил Агата, ЖС, Ревност
Васил Ваклин, Бор.
Васил Звездоброеца, ЖС, Асие
Васил Индже-Костов, ЧКГ
Васил Консула, ВАХ, Врагове, ЖС, Несполука

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Васил Ненов, ТП, Хермина
Василена, АМГ, в няколко разказа
Василица, ВАХ, Врагове
Василка, ВАХ, в няколко разказа
Василчо, СЛ, Божура
Великин, вж. Иван Д. Великин
Велико, ЖС, Ройдю
Велико Железарина, АМГ, в няколко разказа
Велико-кехая, СЛ, Шибил
Великовия син, вж. Гендо, ЖС, Ревност
Величко, СЛ, На Игликина поляна
Величко Дочкин, СЛ, През чумавото
Велко, ЧКГ
Велю Киров, ЧКГ
Венда, АМГ, Нощен гост
Верещагин, КМ, Пред Одрин
Вероломов, вж. Гороломов, ПГ
Вида, Бор
Виолетка, ПГ
Витан Чауш, ВАХ, Среща
Витанов, Жет.
Вичо, вж. дядо Вичо
Владимир Галчев, ЧКГ
Влас, вж. свети Влас
Власю, вж. дядо Власю
Влъко, вж. хаджи Влъко
Въла, вж. баба Въла
Вълкадин, ЖС, Вълкадин говори с бога
Вълко, вж. хаджи Вълко
Вълко, СЛ, През чумавото
Вълко Бинбеля, СЛ, Индже
Вълко вълнарина, ВАХ, Среща
Вълковица, вж. хаджи Вълковица
Вълчан войвода, СЛ, Индже, На Игликина поляна
Вълчан Дуков, Жет.
Вълчан Нанов, Бор.
Вълчев, вж. Иван Вълчев, Марин Вълчев
Вълчо, ПК, Последна радост
Вълчо Пелтека, ПГ
Вълю, вж. дядо Вълю
Върбан, СЛ, Постолови воденици
Върбан, вж. поп Върбан
Вътев, вж. Алипия Вътев
Вяра Лозева, ПК, Мечтател

Г

Гаази-Боба, ТП, Отвъд границата, ПК, Последна радост
Гавраил, вж. архангел Гавраил
Гаврил, Алб.
Гаврилица, Алб.
Гагаузина, вж. Янаки Гагаузина
Гайдарджията, вж. Иван Гайдарджията
Галов, ПГ
Галунка, АМГ, в повече от разказите
Галунка, ЧКГ
Галчев, вж. Владимир Галчев
Галчева, вж. Севастица Н. Галчева
Гана, вж. леля Гана
Ганаила, СЛ, Божура
Ганди, вж. Махатма Ганди
Ганев, вж. Янаки Ганев
Ганка Попова, ПГ
Ганю, Жет.
Ганю, ПГ
Ганю, ТП, На стража
Ганю, вж. бай Ганю
Ганю Иванов, ЧКГ
Гатю, вж. даскал Гатю
Геезия, СЛ, Индже
Генадиев д-р, ПГ
Гендо, Великовия син, ЖС, Ревност
Гено, Зем., Седемте, ЖС, Ройдю, ПГ
Гено, ПГ
Гено, вж. дядо Гено
Георги, Зем., Балкан
Георги Желязков, ЖС, Празно гнездо
Георги Сиренарина, ЧКГ
Гергевица, ПГ
Гергевия син, вж. Митю Чивгън-Гергевия син
Герги, ЧКГ
Герги, вж. дядо Герги
Гергилан, ТП, Белите рози
Гешев, ПГ
Гина, ЖС, Платено
Гинигащи, вж. Илия Дочкин Гинигащи
Глигор Казака, ЖС, Мора
Глигор, Коджамихалевия син, Алб.
Глуханека, вж. дядо Паскал Глуханека
Горещника, вж. дядо Петър Горещника
Горки, ТП
Гочо, СЛ, Индже
Григорий Петров, ПГ
Гроздан, Жет.
Гроздан, ПК, Съд
Грозьо=Гроздане, Жет.
Гуджуков, КМ, Първата победа
Гуди, вж. дядо Гуди
Гудо, Зем., Земляци
Гунка, Алб.
Гунчев, вж. Стоян Гунчев
Гунчо, ВАХ, По жицата
Гунчовата Неда, ЖС, Стари хора
Гунчо Митин, Алб.
Гуньов, ПГ
Гуньовица, ПГ
Гълъб войвода, СЛ, Индже
Гърбавото, вж. Найден Гърбавото
Гърдю, ЧКГ
Гърмидолов, вм. Гороломов
Гьорги, вж. поп Гьорги
Гьорги Арнаутина, ПГ
Гьоч-Колю, ПГ

Д

Давид, ЖС, Разплата
Давид, вж. дядо Давид
Давид Кьосето, ЖС, Мора, Стари хора, ЧКГ

Давидица, ЖС, Мора
Давидов, вж. Йосиф Давидов
Давидко, АМГ, в няколко разказа
Даву, ТП, При Струма
Дамян, Жет.
Дамянов, ПК, Последна радост
Данаил, ПГ
Данаил, ПК, Съд
Данаил, Алб.
Данин, вж. Филчо Данин
Данко, вж. бай Данко
Данковата кръчма, ПГ
Данов, вж. Хр. Г. Данов
Даринка, ПГ
Даскал Ангел, ЖС, Празно гнездо
Даскал Андон, ЖС, Празно гнездо, Свирач на флейта
даскал Гатю, ПГ
Даскал Тодор, ЖС, Серафим, Алб.
Датският принц, Зем., Срещу Нова година
Дафин, ЖС, Скитникът
Дафина, ПГ
Дафинка Масларска, Мил.
Дебелянов, вж. Димчо Дебелянов
Дели-Кадир, СЛ, Инджe
Делчо, Зем., Земляци
Делю, ПГ
Демир, ВАХ, Албена
Дениното момче, ЧКГ
Деню, ЖС, Разплата, ПГ
Держански, ПГ
Десеслав Десев, ПГ
Деций Мус, ТП, Могилите
Джалил, ЖС, Асие
Джамадиновия хан, ЧКГ
Джамджиев д-р, ПГ
Джан-Джан д-р ПГ
Джапар, ПК, Песента на колелетата
Джек Лондон, ПГ
Джумалията, ВАХ, Среща
Джумалията, вж. Петър Джумалията
Джурката, ПГ
Димана, СЛ, Кошута
Димитър, АМГ, Всеки с името си
Димитър, ВАХ, Имане
Димитър, ПГ
Димитър, Зем., Земляци
Димитър, вж. Хаджи Димитър
Димитър Костадинов, ПГ
Димитър Крайналията, СЛ, На Игликина поляна
Димитър Медара, АМГ, Едно време
Димка, ВАХ, Една торба барут
Димка, ВАХ, Албена
Димка, вж. баба Димка
Димка Ройдювица, ЖС, Ройдю
Димо, ПГ
Димо, вж. стар Димо
Димо Райнов, ПГ, ВАХ
Димов Пеню Ангелов, ЧКГ
Димчо, вж. чорбаджи Димчо
Димчо Дебелянов, ПГ
Димчо-кехая, СЛ, Най-вярната стража
Динката, ЧКГ
Динко=Динката
Динолов, ОЧ
Добревия син=Гроздан, Жет.
Добри, Жет.
Добри, СЛ, На Игликина поляна
Добри, вж. дядо Добри
Добри войвода, СЛ, Инджe
Добрилов, вж. Методи Добрилов
Доде Лянката, ЖС, Платено
Додованяка, вж. Пенко Додованяка
Дойна, СЛ, Кошута
Дойна, АМГ, Нощен гост
Дона Райкова, ЖС, Свирач на флейта
Донка, вж. баба Донка
Дора, ЧКГ
Дочка, СЛ, През чумавото
Дочка, вж. Танюната Дочка
Дочкин, вж. Илия Дочкин Гинигащи
Дочо, вж. поп Дочо
Дочо Узунов, ПГ
Драган, ВАХ, Баща и син, Другоселец
Драган, вж. Хаджи Драган
Драган Мариина, ЖС, Помпадур
Драгана, ЧКГ
Драгнев, ПК, Последна радост
Драгота, СЛ, Най-вярната стража
Драза, вж. Юмер-Драза
Дуко, Жет.
Дуков, вж. Вълчан Дуков
Дуков, вж. Петко Дуков
дядо Атанас, ЖС, Вълкът
дядо Васил, ЖС, Стари хора, Вражда
дядо Вичо, ЖС, Асие
дядо Власю, Алб., ВАХ, Албена
дядо Вълю, СЛ, Овчарова жалба
дядо Гено, ВАХ, Дрямката на Калмука
Шепа пепел
дядо Герги, ЖС, Женско сърце
дядо Гуди, СЛ, Инджe
дядо Давид, ПК, Дядо Давид
дядо Добри, Жет.
дядо Желю, ПГ
дядо Иван, СЛ, Постолови воденици
дядо Иван, ВАХ, Другоселец
дядо Иване, ТП, Белите рози
дядо Иван Титев, ВАХ, Врагове
дядо Инджe-Стоян, АМГ, Всеки с името си
дядо Кольо=Гьоч-Колю, ПГ
дядо Кралю Славовски, ЧКГ
дядо Маринко, Зем., Балкан
дядо Минко, ЖС, Ройдю, ЧКГ
дядо Моско, ВАХ, Една торба барут
дядо Наум, Зем., Водачката
дядо Недко, Жет.
дядо Нейко, СЛ, През чумавото
дядо Нейко Бардучката, СЛ, Юнашки глави
дядо Никола, СЛ, Овчарова жалба
дядо Обретен, АМГ, Първескиня

дядо Паскал Глуханека, ЧКГ
дядо Петър Горещника, ПК, Дядо Давид
дядо Петър Коконата, Жет.
дядо Пею, ЧКГ
дядо Рали, Бор.
дядо Руси, ПК, Последна радост
дядо Руси Сапунджията, СЛ, Юнашки глави
дядо Слави, ПК, Последна радост
дядо Теофил, ПГ
дядо Филчо, АМГ, Лов с хрътки
дядо Христо, ЧКГ
дядо Цоно, СЛ, Кошута
дядо Щерю, ВАХ, Сенебирските братя
Дядото, ПК, Дядо Давид
Дянков, ПГ

Е

Евгения, Мил.
Евтимия, ЧКГ
Едерханоглу, СЛ, Индже
Едрю, Бор.
Елена, СЛ, Овчарова жалба
Елена, вж. царица Елена
Елиза Шмид, ВАХ, Частният учител
Елица, Бор.
Емин, вж. Хаджи Емин
Енко, ЧКГ
Еню, ЖС, Ревност, Серафим
Енчевите братя, АМГ, Вълчицата, Лов с хрътки
Ерофим, АМГ, в няколко разказа
Ески-Арап, КМ, Ески-Арап
Ефрем, КМ, Чудният
Ешреф, вж. Мустафа Ешреф, Халиолу Ешреф
Ешреф-бей, СЛ, На Игликина поляна

Ж

Жабдоров, КМ, При езерото Туркойа
Жан Жеан, ЧКГ
Жековия, вж. Христо дядо Жековия
Жела, Жет.
Желез, ПГ
Железарина, вж. Велико Железарина
Желю, вж. дядо Желю
Желязков, вж. Георги Желязков
Желязковия салон, ЖС, Помпадур
Женда, СЛ, Постолови воденици
Жени, ОЧ
Жечевица, СЛ, Божура
Живко, КМ, Чудният

З

Захари, Захария, АМГ, в няколко разказа
Захария, ВАХ, Дрямката на Калмука
Захария Люцканов, ЧКГ
Захарчо=Захария от ВАХ
Звездоброеца, вж. Васил Звездоброеца
Златев, вж. Стоян Златев
Злати, вж. Хаджи Злати
Златил, Бор.
Зой, КМ, Случайни гости
Зорка, ПГ

И

Иаир, ТП, Надежди
Ибрахим, вж. Хаджи Ибрахим
Ибриям, вж. Чауш Ибриям
Ибриям Чаушолу, ЖС, Асие
Иван, ВАХ, Шепа пепел
Иван, ВАХ, Врагове
Иван, ЖС, Серафим
Иван, Мил.
Иван, вж. дядо Иван
Иван, вж. Къса-Иван
Иван Белин, ВАХ, Грехът на Иван Белин
Иван Блажния, АМГ, Бялата алаша
Иван Бунала, ЖС, Помпадур
Иван Вълчев, ПГ
Иван Гайдарджията, ВАХ, Среща
Иван Д. Великин, ЖС, Свирач на флейта, ЧКГ
Иван Мандовски, Мил.
Иван Пеев, ПГ
Иван Сенебирски, ВАХ, Сенебирските братя
Иваница, ЖС, Помпадур
Иваница, ПГ
Иваница, вж. баба Иваница
Иванка, ПК, Последна радост
Иванка, Мил.
Иванов, вж. Ганю Иванов
Иванчо, ВАХ, Сенебирските братя
Иванчо Сенебирлията, Алб.
Игнат Стоилов, ТП, На старата граница
Илия, Зем., Земляци
Илия, Вах, Два врага
Илия, ВАХ, Другоселец
Илия, ЖС, Женско сърце
Илия, Бор.
Илия, ЧКГ
Илия, в.ж. св. Илия
Илия Дочкин Гинигащи, ВАХ, Друг свят, ПГ
Илия Костадинов, КМ, Първата победа
Илия Проданов, ТП, На стража
Илю, ПГ
Индже, СЛ, Индже, Най-вярната стража
Индже-Костов, вж. Васил Индже-Костов
Индже-Стоян, вж. дядо Индже-Стоян
Инджето, вж. Стоян Инджето
Ирина, ПК, Последна радост
Ирмина=Хермина, ТП, Хермина
Исав, ПК, Последна радост
Исус, Жет.
Иуда, ВАХ, Другоселец
Ицката, ПГ
Ичеренски, вж. Манаси Ичеренски

Й

Йоан Фердинандов, ТП, Хермина
Йовевица, ЧКГ
Йови, ВАХ, Другоселец
Йови, ЧКГ
Йовчо, ПГ
Йовчо, вж. поп Йовчо
Йонко, ВАХ, Една торба барут
Йонко, ПГ
Йонус-Пехливан, ПГ
Йоргаке, ЖС, Скитникът
Йоргиш, ВАХ, Баша и син
Йоргов, вж. Мавроди Йоргов
Йордан, Зем., Седемте
Йосиф Давидов, ЧКГ
Йосиф Чунчев, Мил.
Йошка=Йосифе, ЧКГ
Йуда, Жет.

К

Кадир, вж. Дели-Кадир
Казака, вж. Глигор Казака
Казамия, ВАХ, Дрямката на Калмука
Кайн, СЛ, Индже
Калин, ВАХ, Два врага
Калин, ВАХ, Частният учител
Калин, КМ, Случайни гости
Калистрат, СЛ, Кошута
Калмука, ВАХ, в няколко разказа
Калмучката, вж. баба Яна Калмучката
Калуда, СЛ, Божура
Калчо, ЧКГ
Камбарев, вж. Борис Камбарев
Камберски, вж. Рачо Камберски
Кандиларов, ПГ
Карабатака, ПГ
Каравелов, ПГ
Карагаев, вж. Митю Карагаев
Караиванов, вж. Слав Караиванов
Караивановия син, Алб.
Кара-Имам, СЛ, Най-вярната стража
Караколев, вж. Митю Караколев
Кара-Колю, СЛ, Индже, Най-вярната стража
Карани, ПК, Песента на колелетата
Кара-Феиз, СЛ, Индже
Кара-Фиджи, СЛ, Индже
Кара-Хасан, ЖС, Асие
Кара-Яхя, ПК, Мечтател
Кардучи, ТП
Карталев, вж. Братоя Карталев
Карталов, ТП, На стража
Касап-Османовото момче, ЖС, Асие
Касъра, вж. Стоян Касъра
Кемилев, вж. Сава Кемилев
Керан, ВАХ, Врагове, Алб.
Кераница, вж. Тодорка Кераница
Керанов, ПК, Последна радост
Кирил и Методий, вж. св. св. Кирил и Методий
Киро, Зем., Българка
Киро Котомана, ВАХ, Баща и син, Среща, Шепа пепел
Киро Табака, вж. Хаджи Киро Табака
Киров, КМ, Отвъд
Киров, вж. Велю Киров
Киселков, вж. Станчо Киселков
Кичка, ОЧ
Кичюк Стефан, СЛ, На Игликина поляна
Коджа-Михалевите, АМГ, Лов с хрътки
Коджамихалевия, вж. Глигор Коджамихалевия
Кокичков, вж. Таско Кокичков
Коклен, ПК, Последна радост
Коконата, вж. дядо Петър Коконата
Колев, КМ, Първата победа
Колю, ЖС, Летен дъжд
Колю, ПГ
Колю, вж. Гьоч-Колю
Колю, вж. Кара-Колю
Колю, на кръстник Вълчана, ЖС, Ревност
Колюви, ЧКГ
Кондов, вж. Христо Кондов
Константина, вж. цар Константина
Консула, вж. Васил Консула
Косан, СЛ, Най-вярната стража
Коста, ПК, Дядо Давид
Коста, вж. Ралев Коста Спиридонов
Костадин, ЖС, Несполука, ЧКГ
Костадин, ЖС, Вълкът
Костадин, ЖС, Скитникът
Костадин, вж. цар Костадин
Костадинов, вж. Димитър Костадинов
Костадинов, вж. Илия Костадинов
Котомана, вж. Киро Котомана
Коцето, ОЧ
Крайналията, вж. Димитър Крайналията
Крали Марко, ПГ
крал Петър, Зем., Срещу Нова година
Кралю, вж. дядо Кралю
Крачунеско, Кочмар
Кръстан, ПК, Последна радост
Кръстаница, ПК, Последна радост
Кузев, КМ, Светата нощ
Курта, СЛ, На Игликина поляна
Кутмака, вж. Тодор Кутмака
Куцар, Алб., ВАХ, Албена
Куция, вж. Атанас Куция
Къдра, ЖС, Вълкадин говори с бога
Къна, ЖС, Скитникът
Къню, Зем., Балкан, Жет.
Къса-Иван, ПГ
Кьосето, вж. Давид Кьосето

Л

Лазар Бодура, ВАХ, Измама
Лазар Чумакът, Жет.
Лазаринка, Мил.
Ламбо, вж. бай Ламбо
Ламбрев, вж. Арсений Ламбрев
Левашки, вж. Борислав Левашки

леля Гана, СЛ, Кошута
Леопарди, ПК, Последна радост
Ливингстон, КМ, Ески-Арап
Лили, ПГ
Лина=Ангелина, ТП, Белите рози
Лозев, ПК, Мечтател
Лозева, ПК, Мечтател
Лукан, вж. поп Лукан
Лукана, вж. баба Лукана
Ляпчев, ПГ
Любен, ОЧ
Любенов, Мил.
Лютфи, ЖС, Асие
Люца, СЛ, Юнашки глави
Люца, ВАХ, Албена
Люцкан, ПК, Последна радост
Люцканов, вж. Захария Люцканов
Люцкановия син, СЛ, През чумавото
Лянката, вж. Доде Лянката

М

Мавроди, АМГ, Лов с хрътки
Мавроди Йоргов, ЖС, Ревност
Мавродиица, ЖС, Ревност
Майн-Рид, КМ, Ески-Арап
Максимилиян I, ТП, Една вечер
Малин, ЧКГ
Малинов, ПГ
Малинчев, ТП, На стража
Малчева, ОЧ
Манаси Ичеренски, ЧКГ
Мандовски, вж. Иван Мандовски
Манов, ПГ
Манол=Манолаки, ЧКГ
Манолаки, ЖС, Вражда, Стари хора, ЧКГ
Марандаков, ЧКГ
Марга, СЛ, Най-вярната стража
Марин, АМГ, в няколко разказа
Марин, ТП, Другар
Марин, Жет.
Марин, Алб.
Марин Вълчев, ЖС, Несполука, ПГ
Марин, Мартиновия син, СЛ, Постолови воденици
Марин Чокоя, ВАХ, Албена
Мариница, Алб.
Маринка, Бор.
Маринка, Мил.
Маринко, вж. дядо Маринко
Мариора, ЖС, Женско сърце
Мария, ПК, Съд
Мария, ЖС, Празно гнездо
Мария, Зем., Пръстенът
Мария, ВАХ, Другоселец
Марко, ЖС, Вражда
Марко, вж. Крали Марко
Мартиновия син, вж. Марин, Мартиновия син
Маруся, ПК, Мечтател
Маръндаков=Марандаков, ЖС, Ройдю
Марьо, ВАХ, Грехът на Иван Белин
Масларска, вж. Дафинка Масларска
Масларски, вж. Никола Масларски
Матаке, ВАХ, Баща и син, Една торба барут
Матея, ВАХ, Баща и син, Една торба барут
Махатма Ганди, ПГ
Махмуд, АМГ, Гълъбът на прозореца
Махмуд II, ТП, В Кубадин
Медара, вж. Димитър Медара
Мейсоние, ТП, При Струма
Месечката, вж. Христо Месечката
Методи Добрилов, ПГ
Миал, ВАХ, Другоселец
Миал, ЧКГ
Милан, ПК, Дядо Давид
Миланчо, ВАХ, Грехът на Иван Белин
Милен, ЖС, Вълкадин говори с бога
Милена, ЖС, Вълкадин говори с бога
Милуш, СЛ, Юнашки глави
Милчевски, ЧКГ
Миндо, вж. поп Миндо
Минка, ЖС, Ревност
Минко, вж. дядо Минко
Мирю=Владимир Галчев, ЧКГ
Мита, ВАХ, Два врага
Мита, Жет.
Мита, вж. баба Мита
Митин, вж. Гунчо Митин
Митката=Митю Карагаев, ПГ
Митко, АМГ, Бялата алаша, Нощен гост
Митко, Зем., Балкан
Митуш, вж. чичо Митуш
Митю, ТП, Белите рози
Митю Арнаутина, ЖС, Стари хора, ПГ
Митю Карагаев, ПГ
Митю Караколев, ПК, Последна радост, Мил.
Митю Чивгън-Гергев син, ЖС, Ревност
Михаил, вж. архангел Михаил
Михаил Фъргов, Мил.
Михал, ВАХ, Баща и син
Михал, ЖС, Ройдю
Михалевите, вж. Коджа-Михалевите
Миче, ПГ
Мичето, Мил.
Моканина, Моканинът, вж. Петър Моканина
Мола, вж. Саафет-Мола, ПК, Съд
Молеца, вж. Цоню Молеца
Момчовица, Алб.
Монката=Симеон, Жет.
Моско, вж. дядо Моско
Мурад, ЧКГ
Мурад, ЖС, Асие
Мурад-бей, СЛ, Шибил
Мурад бей, ПК, Песента на колелетата
Мурза, вж. Селямет Мурза
Мус, вж. Деций Мус
Мусà бей, ЧКГ
Мустафа=Шибил, СЛ, Шибил
Мустафа Байрактар, СЛ, Инджe
Мустафа Ешреф, ПК, Съд
Муца Стоеничина, СЛ, Кошута

Мъглов, вж. Стоян Мъглов
Мънзов, вж. Петър Мънзов Чокоя
Мюрат, ТП, При Струма

Н

Найден Гърбавото, СЛ, Индже
Нако, Зем., Земляци
Нанов, вж. Вълчан Нанов
Наум, вж. дядо Наум
Неда, вж. Гунчовата Неда
Недко, вж. дядо Недко
Недю, Зем., Граничари
Недю, ВАХ, Врагове
Недялкова, ОЧ
Ней, ТП, При Струма
Нейко, Зем., Балкан, Жет.
Нейко, вж. дядо Нейко, дядо Нейко Бардучката
Нейчо, ЖС, Вълкът
Нейчо, ЧКГ
Некрасов, ЧКГ
Ненка, ВАХ, Имане
Ненка, ЖС, Разплата
Ненов, вж. Васил Ненов
Неша, Зем., Земляци
Неша, ТП, Хермина
Никита, Зем., Срещу Нова година
Никола, ЖС, Вълкадин говори с бога
Никола, Бор.
Никола, вж. дядо Никола
Никола, вж. св. Никола
Никола Авджи-Тодоров, ЖС, Празно гнездо
Никола Масларски, Мил.
д-р Никола Радков, ПГ
Никола Сапунджиев, Мил.
Никола Сидеров, ВАХ, По жицата
Никола Тодоров, Зем., Земляци
Никола Узуна, СЛ, Индже
Николай, ЧКГ
Николай, вж. св. Николай
Николачко, ОЧ
Николчов, ВАХ, Друг свят
Ничев, Зем., Срещу Нова година
Нишан, ПГ
Нона, ЧКГ
Нонка, ВАХ, По жицата
Нягул, Алб., ВАХ, Албена
Нягулица, Алб., ВАХ, Албена

О

Обретен, вж. дядо Обретен
Овидий, ТП, Слава българска
Овчаров, ЧКГ
Океан Велев, ПГ
Опрев, вж. Тодор Опрев
Османовото момче = Касап-Османовото момче
Остап Петренко, ПК, Мечтател

П

Павел, вж. Хаджи Павел
Павел Ряпов, ПГ
Павле, ПГ
Павле, вж. Черното Павле
Павли, ВАХ, Баща и син
Павли, Бор.
Павли, ВАХ, Сенебирските братя
Павли, ЧКГ
Павлина, ЖС, Серафим
Павлина, ОЧ
Пазвантоглу, СЛ, Индже
Палазов, вж. Станчо Палазов
Панайот, ЖС, Помпадур
Панайот, ЖС, Серафим
Панко, АМГ, Един срещу трима
Панков, ПГ
Пано, ЖС, Платено
Пантев, ПК, Последна радост
Пантелей, КМ, Случайни гости
Параскевица, ЖС, Летен дъжд
Паскал, вж. дядо Паскал Глуханека
Пауна, СЛ, Индже
Пелтека, вж. Вълчо Пелтека
Пена, ЖС, Помпадур
Пенко Додованяка, СЛ, Юнашки глави
Пенку, ЖС, Помпадур
Пено, СЛ, Божура
Пено, Жет.
Пенов, вж. хаджи Влъко, син Пенов
Пенчо, ПК, Последна радост
Пенчо, ЖС, Асие
Пенчовия усул, вж. Шейтан-Пенчовия усул
Пеню, вж. Димов Пеню Ангелов
Пеню Сидеров, ВАХ, По жицата
Петко Дуков, ВАХ, Една торба барут
Петра, Жет.
Петранов, Зем., Трета смяна
Петренко, вж. Остап Петренко
Петрето, ПГ
Петров, ЖС, Свирач на флейта
Петров, вж. Григорий Петров
Петрова, вж. Ана Петрова
Петровица, ЖС, Стари хора
Петър, АМГ, Вълчицата, Нощен гост, Последна среща
Петър, ПГ
Петър, ВАХ, Сенебирските братя
Петър, Бор.
Петър, Мил.
Петър, вж. крал Петър
Петър, вж. поп Петър
Петър, вж. Хаджи Петър
Петър Горещника, вж. дядо Петър Горещника
Петър Джумалията, АМГ, При своите си, ПГ
Петър Коконата, вж. дядо Петър Коконата
Петър Моканина, Моканинът, Жет., ВАХ, По жицата

Петър Мънзов Чокоя, ЖС, Разплата
Петър Чубрата, ВАХ, Грехът на Иван Белин
Пехливан, вж. Атиш-Пехливан, Йонус-Пехливан
Пею, ПГ
Пею, вж. дядо Пею
Пиер Шлемил, ТП, Безотечественици
Пикман, ЖС, Помпадур
Пилат, КМ, Пред Одрин
Пишялов, ПГ
Платников, ПГ
Поанкаре, ТП, При Струма
Пончев, ОЧ
поп Васил, ПГ
поп Върбан, Зем., Земляци
поп Гьорги, ВАХ, Имане, ПГ
поп Дочо, ВАХ, Среща, Жет.
поп Йовчо, СЛ, Индже
поп Лукан, СЛ, Най-вярната стража
поп Миндо, СЛ, Божура
поп Петър, Мил.
поп Руско, СЛ, Юнашки глави
поп Стефан, Зем., Предвестникът
поп Стефан, Жет.
Попето, КМ, Чудният
Попов, вж. Тодор Попов
Попова, вж. Ганка Попова
Попович, вж. Райно Попович
Постол, СЛ, Постолови воденици
Постол=Апостол Авджи-Михалев, ПГ
Проданов, вж. Илия Проданов
Протестантина, вж. Васил Протестантина
Пръч, вж. „чичо Пръч“
Първанов, вж. Стоил Първанов

Р

Рабиндранат Тагоре, ПГ
Рада, СЛ, Шибил
Рада, СЛ, През чумавото
Рада, ВАХ, Измама
Радамес, ТП, Надежди
Радков, вж. д-р Никола Радков
Радой, ТП, Белите рози
Радослав, ВАХ, Грехът на Иван Белин, ПГ
Радославов, ПГ
Радул, СЛ, Божура
Радул, ЖС, Мора
Радулов, Жет.
Радулови, ОЧ
Радуш, ЖС, Стари хора
Радуш, Зем., Балкан
Райкова, вж. Дона Райкова
Райна, Жет.
Райно Попович, Жет.
Райнов, вж. Димо Райнов
Ралев Коста Спиридонов, ТП, На стража
Рали, Бор.
Рали, вж. дядо Рали
Ралювица, Бор.
Рамаданов, Жет.
Рангел, ЖС, Свирач на флейта.
Рангел, вж. бай Рангел
Рандев, КМ, в няколко разказа
Ранка, СЛ, Най-вярната стража
Рафаил, ЖС, Мора
Рафаил=Рашко, ОЧ
Рафаилица, ПК, Дядо Давид
Рафаилов, вж. Рундю Рафаилов
Рахни, АМГ, Нощен гост
Рахни Чобана, ВАХ, Два врага
Рачо, ПГ
Рачо Камберски, ПГ
Рачо Самсара, ПК, Последна радост
Рашко, ОЧ
Реджеб Солаколу, ВАХ, Среща
Репин, КМ, Пред Одрин
Рибаленко, КМ, През езерото Туркойа
Риза-ефенди, ЖС, Помпадур
Рогачът, ВАХ, Една торба барут
Роглев, ВАХ, Частният учител
Ройдю, ЖС, Ройдю
Ройдювица, ЖС, Ройдю
Романов, Зем., Срещу Нова година
Ротата, ЧКГ
Рундю Рафаилов, ПК, Дядо Давид
Руса, Бор.
Руси, вж. дядо Руси
Руси Сапунджията, вж. дядо Руси Сапунджията
Руско, вж. поп Руско
Рустем, ПК, Съд
Рустем бей, ТП, В Кубадин
Ряпов, вж. Павел Ряпов

С

Саафет-Мола, ПК, Съд
Сава, Зем., Граничари
Сава(та) Кемилев, ПГ
Сава Узунски, ЧКГ
Савка, Алб.
Сали Яшар, ПК, Песента на колелетата
Самсара, вж. Рачо Самсара
Самсон, Жет.
Санка, ЧКГ
Сапунджиев, вж. Никола Сапунджиев
Сапунджията, вж. дядо Руси Сапунджията
Сара, ПК, Съд
Сара Бернар, ПК, Последна радост
Сарандовица, ВАХ, в няколко разказа
Саръ-Яни, ПК, Съд
Сафо, Зем., Песента на Солвейг
Саша=Александър Струмски, ОЧ
света Богородица, СЛ, Кошута
свети Влас, Зем., Земляци
св. Илия, ПГ
св. Никола (Николай), Жет.
св. св. Кирил и Методий, ТП, Надежди, Отвъд границата
св. Спиридон, ОЧ

Севастица, АМГ, Василена и господарят, Виелица, Младите господари, Последна среща
Севастица Н. Галчева, ЧКГ
Селямет Мурза, ТП, В Кубадин
Сенебирлията, ВАХ, Сенебирските братя
Сенебирлията, вж. Иванчо Сенебирлията
Сенебирски, вж. Иван Сенебирски
Серафим, ЖС, Серафим
Сиври-билюк-баши, СЛ, Индже
Сидер, Жет.
Сидеровите Никола и Пеню, ВАХ, По жицата
Сийка Стефанова, ПК, Последна радост
Симеон, ЖС
Симеон, ПГ
Сираковата мелница, ЖС, Вражда, Вълкадин говори с бога, Мора
Сирано де Бержерак, ПК, Последна радост
Сиренарина, вж. Георги Сиренарина
Скобелев, Зем.
Слав Караиванов, ПГ
Славенка, ЖС, Грешница
Слави, ЧКГ
Слави, ПГ
Слави, вж. дядо Слави
Славка Шанова, ЧКГ
Славовица, ПГ
Славовска, вж. Антица Славовска
Славовски, вж. дядо Кралю Славовски
Солаколу, вж. Реджеб Солаколу
Солвейг, Зем., Песента на Солвейг
Спас, ТП, Белите рози
Спас Сребряка, ЖС, Несполука
Спаска=Аспасия
Спиридон, КМ, Наблюдател
Спиридон, вж. св. Спиридон
Спиридонов, вж. Ралев Коста Спиридонов
Сребряка, вж. Спас Сребряка
Ставри, ПК, Последна радост
Стайко, ПГ
Стамболийски, ЧКГ, ПГ
Стаменка, ОЧ
Стана, ЖС, Помпадур
Станислав=Станчо Гороломов, ПГ
Станка, СЛ, Индже
Станка, изгубена, пердута, ПГ
Станкия, ЖС, Летен дъжд
Станчо, ЖС, Помпадур
Станчо Гороломов, вж. Станислав Гороломов
Станчо Киселков, ЖС, Помпадур
Станчо Палазов, ВАХ, Частният учител
Стар Димо, ВАХ, Среща
Стефан, СЛ, Овчарова жалба
Стефан, СЛ, Кошута
Стефан, вж. Кичюк Стефан
Стефан, вж. поп Стефан
Стефана, ЖС, Скитникът
Стефанова, вж. Сийка Стефанова
Стоеница, ВАХ, По жицата
Стоеничина, вж. Муца Стоеничина
Стоил, ПГ
Стоил войвода, СЛ, Юнашки глави
Стоил Първанов, Зем., Земляци
Стоилов, ПГ
Стоилов, вж. Игнат Стоилов
Стойковица, ЖС, Празно гнездо
Стою, ВАХ, Врагове
Стоян, СЛ, На Игликина поляна
Стоян, Жет.
Стоян, ЖС, Летен дъжд
Стоян, ВАХ, Имане
Стоян, ВАХ, Другоселец
Стоян, вж. дядо Индже-Стоян
Стоян Гунчев, ПГ
Стоян Златев, ПГ
Стоян Инджето, Жет.
Стоян Касъра, ЖС, Ройдю
Стоян Мъглов, ПГ
Стоян Чивгъна, ПГ
Стояна, вж. баба Стояна
Стоянчо, ВАХ, Грехът на Иван Белин
Струмски, вж. Александър Струмски
Суворов, Зем., Пръстенът
Съби, ЖС, Помпадур
Сюлейман султан, КМ, Ески-Арап
Сяро Барутчията, СЛ, Индже

Т

Табака, вж. Хаджи Киро Табака
Тагоре, вж. Рабиндранат Тагоре
Танас, Танасчо, ПГ
Танко Бората=Боров Танко Димитров, ПГ
Танюватa Дочка, Бор.
Тарпански, вж. Алипия Вътев Тарпански
Тарпанските, Тарпанец, АМГ, Нощен гост
Таско, Зем., Предвестникът
Таско Кокичков, Мил.
Татар-Христо, ВАХ, Другоселец, ЖС, Вражда, Несполука
Тата-Тита, КМ, Ески-Арап
Тахир, ЧКГ
Тахир-ага, СЛ, Индже
Тачката, Алб., Жет.
Темелко, ВАХ, Баща и син, Друг свят
Теодоси, КМ, Случайни гости
Теофил, вж. дядо Теофил
Теохарий, ПК, Дядо Давид
Теохаров, Зем., Пръстенът
Тепеделен-Али-паша, СЛ, Индже
Тинка, Мил.
Титев, вж. дядо Иван Титев
Тиха, СЛ, През чумавото
Тице, Тицке=Севастице, АМГ, Василена и господарят, Младите господари
Тодор, ЖС, Женско сърце
Тодор, вж. Даскал Тодор
Тодор Кутмака, ЧКГ
Тодор Опрев, ЖС, Платено, ПГ
Тодор Попов, ПГ

Тодор Тодоров, ПГ
Тодораки, ЧКГ
Тодорица, ЖС, Платено
Тодорка Кераница, Алб.
Тодоров, вж. Никола Тодоров
Тодоров, вж. Ц. Тодоров
Тодоровия, вж. Никола Авджи-Тодоровия син
Токата, ПГ
Токмакчията=Мустафа Ешреф, ПК, Съд
Тонев, КМ, Пред Одрин
Тончев, ПГ
Тоню Хаджигергев, ЧКГ
Тонювата къшла, АМГ, Нощен гост
Топузов, ПК, Мечтател
Торашко, ВАХ, Другоселец
Тотката=Токата, ПГ
Тошо, ЧКГ
Тошо, вж. бай Тошо
Трифун, ПГ

У

Удино, ТП, При Струма
Узуна, вж. Никола Узуна
Узунов, вж. Дочо Узунов
Узунски, вж. Сава Узунски

Ф

Фанка, Мил.
Феиз, вж. Кара-Феиз
Фердинандов, вж. Йоан Фердинандов
Фиджи, вж. Кара-Фиджи
Филип, ЖС, в няколко разказа, ЧКГ
Филчо, вж. дядо Филчо
Филчо Данин, ПГ
Фройд, ПГ
Фролов, КМ, При езерото Туркойа
Фроса Николова, ПГ
Фъргов, вж. Михаил Фъргов
Фъргова, Мил.

Х

Хавезов, ЖС, Разплата
Хаджи Андрея, Алб.
Хаджи Апостол, Зем., Седемте
хаджи Влъко, син Пенов, СЛ, Божура
хаджи Вълко, СЛ, Божура
хаджи Вълковица, СЛ, Божура
Хаджи Димитър, Мил.
Хаджи Драган, СЛ, През чумавото
Хаджи Емин, СЛ, Най-вярната стража
Хаджи Злати, ВАХ, Другоселец
Хаджи Ибрахим, КМ, Край Места
Хаджи Киро Табака, СЛ, Юнашки глави
Хаджи Павел, Зем., Земляци
Хаджи Петър, АМГ, в няколко разказа
Хаджигергев, вж. Тоню Хаджигергев
Хаджият, ПГ
Халил, ВАХ, Друг свят
Халил Ходжа, ВАХ, Сенебирските братя
Халиолу Ешреф, ПК, Песента на колелетата
Хамиде, ВАХ, Среща
Хараламби, Зем., Граничари
Хараламби Чингов, ПГ
Хасан, вж. Кара-Хасан
Хермина Вайнер, ТП, Хермина
Хилюп=Филип
Хинков, ПГ
Хинчо, ЖС, Разплата
Хитю, ПГ
Хороза, Алб.
Храбър, вж. Черноризец Храбър
Хр. Г. Данов, ПГ
Хрисанта, ПГ
Христаки, Зем., Пръстенът
Христев, ЧКГ
Христина, Мил.
Христо, Зем., Земляци
Христо, ОЧ
Христо, вж. дядо Христо, Татар-Христо
Христо Бахчеванджията, ВАХ, Измама
Христо Бърдукя, ВАХ, Баща и син
Христо дядо Жековия, ЧКГ
д-р Христо Кондов, Мил.
Христо Месечката, ВАХ, Врагове
Хронос, ТП, При Струма
Хубен, ЧКГ
Хюсеин паша, КМ, Ески-Арап

Ц

Цанка, ОЧ
цар Костадин, ВАХ, Другоселец
цар Константина, ПК, Последна радост
царица Елена, ВАХ, Другоселец
Цвета, Зем., Балкан
Цветана, ПК, Последна радост
Цезар, ТП, Могилите
Цолов, Зем., Трета смяна
Цонко, ЧКГ
Цонко, СЛ, на Игликина поляна
Цоно, вж. дядо Цоно
Цоню Молеца, ПГ
Ц. Тодоров, ТП, Една вечер

Ч

Чаню, КМ, Светата нощ
Чауш, вж. Витан Чауш
Чауш Ибриям, ПК, Песента на колелетата
Чаушолу, вж. Ибриям Чаушолу
Челебон, ПГ
Червенаков, ВАХ, Една торба барут
Черноризец Храбър, Жет.
Черното Павле, ПГ
Черню, АМГ, Последна среща
Чивгъна, вж. Стоян Чивгъна
Чивгън-Гергев, вж. Митю Чивгън-Гергев син
Чингов, вж. Хараламби Чингов
чичо Митуш, АМГ, в няколко разказа

„чичо Пръч“=чичо Митуш, АМГ, Всеки с името си
Чобана, вж. Рахни Чобана
Чокоя, вж. Марин Чокоя, Петър Мънзов Чокоя
чорбаджи Димчо, СЛ, Овчарова жалба
Чубрата, вж. Петър Чубрата
Чумакът, вж. Лазар Чумакът
Чунчев, вж. Йосиф Чунчев

Ш

Шайката, вж. Атанас Шайката
Шакире, ПК, Песента на колелетата
Шакире, ПК, Съд
Шанова, вж. Славка Шанова
Шевкет, КМ, Ески-Арап
Шейтан-Пенчовия усул, СЛ, Инджe
Шентова, ПГ
Шибил, СЛ, Шибил
Шина, Зем., Българка
Ширяев, КМ, Първата победа
Шлемил, вж. Пиер Шлемил
Шмид, вж. Елиза Шмид
Шоу, вж. Бернар Шоу

Щ

Щерю, Бор.
Щерю, вж. дядо Щерю

Ю

Юго, ТП, При Струма
Юда, СЛ, Инджe
Юмер-Драза, СЛ, Инджe
Юсуп, АМГ, Лов с хрътки

Я

Якуб, ЧКГ
Яна, ЖС, Стари хора
Яна, вж. баба Яна Калмучката
Янаки Гагаузина, Мил.
Янаки Ганев, ПГ
Янев, Зем., Срещу Нова година
Янко, ВАХ, Една торба барут
Янко, ЧКГ
Янко, ЖС, Платено
Янко, ПГ
Яхя, вж. Ак-Яхя, Кара-Яхя
Яшар, вж. Сали Яшар

ИМЕНА НА ЖИВОТНИ

В произведенията на Йордан Йовков сравнително повече, отколкото у други писатели се срещат имена на домашни животни — коне, волове, кучета и един котарак. Едни от тях носят имена, каквито са познати и у хора — Бачо, Белчо, Божко, Кардам, Кина, Лефтер, Осман, Петрика, други са от нарицателни съществителни — Арап, Балкан, Видра, Войвода, Калпазан, Мурза, Паша, Ханджар, Чакал, трети имат форма на прякори — Ак-койрук Анадолецът, Балана, Жълтурко, Комура, Сиври, Текеш, Циганката, Чивгата.

С едно от тези имена са назовани две животни, а с друго — три: Ханджар, военно куче на брега на Бяло море, и Ханджар, куче на румънската граница; Паша, военно куче на сръбската граница, Паша, граничарско куче на румънската граница в Добруджа, и Пашата или Паша, овчарско куче. Това овчарско куче се казва още Анадолецът. Името Арап, което се среща в два разказа с местодействие все из Добруджа, навярно се отнася до един и същ кон — във „В строя“ е стар военен кон, продаден на горския стражар, а в „Хермина“ е мършав впрегатен кон.

Няколко имена са образувани от цвета на косъма на животното — Алчо, червеникав, ален кон, Арап, черен кон, Балана, бял като пряспа вол, Белчо, бял кон, Гюверджи, вол с гълъбово сив косъм, Жълтурко, жълтеникаво куче. Други обяснява самият автор: „Едната [кобилка] се казваше Айа (родена през май)“ — („По-малката сестра“); „Един едър вол с жълта къдрава козина на челото (затуй го наричаше Текеш, сир. Жълтурко)“ — („Всеки с името си“).

Форми на имената

Най-често имената на животни се срещат като подлог в изречението. Употребени като допълнение или с предлог, те не се изменят — „стареца гледаше Балкан; Радуш взе Балкан със себе си; успя да се сприятели с Кина и Мечо“. Изключение прави само името Белчо — „Като тръгвах: тейко, викат, да доведеш Белча. Белчо да си доде, Белча искаме.“ Едно име е членувано ту с пълен, ту с кратък член според правописното правило — Анадолецът и Анадолеца. Когато викат на животно с членувано име, членът отпада — Балан, Чивга, Комур, Паша. При другите имена няма разлика между именителна и звателна форма — „Яж, Балкан, яж“.

СПИСЪК НА ИМЕНАТА НА ЖИВОТНИ

Кучета

Анадолецът, Анадолеца, АМГ, Борба до смърт
Балкан, Зем., Балкан
Бачо, АМГ, Нощен гост
Видра, ЧКГ
Войвода, Зем., Балкан
Джюли, АМГ, Скитник
Жълтурко, АМГ, Скитник
Йуда, Зем., Граничари
Калпазан, АМГ, Скитник
Кина, ПК, Мечтател
Лефтер, АМГ, Скитник
Мечо, ПК, Мечтател
Мишка, Зем., Балкан
Мурза, АМГ, Нощен гост
Паша, Зем., Граничари
Паша, ЧКГ
Пашата = Анадолецът, АМГ, Борба до смърт
Петрика, АМГ, Скитник
Ханджар, КМ, Случайни гости
Ханджар, ЧКГ
Чакал, ПК, Последна радост

Коне

Айа, АМГ, По-малката сестра
Алчо, АМГ, Едно време
Арап, Зем., В строя, ТП, Хермина
Белчо, АМГ, Бялата алаша
Божко, АМГ, Едно време
Кардам, Зем., Земляци
Осман, ЧКГ
Перун, Зем., Пръстенът
Помпадур, ЖС, Помпадур
Циганката, АМГ, Бялата алаша

Волове

Ак-койрук, АМГ, Всеки с името си
Балана (и Балан), АМГ, Всеки с името си, Скитник, Последна среща, При своите си, Шутият вол
Гюверджи, АМГ, Всеки с името си
Карагьоз, АМГ, Всеки с името си
Комура, АМГ, Всеки с името си, Нов огън, Шутият вол
Сиври, АМГ, Всеки с името си
Текеш, АМГ, Всеки с името си
Чивгата (и Чивга), АМГ, Всеки с името си, Скитник, Последна среща, При своите си, Шутият вол

Котарак

Микадо, ПГ

Веса Кювлиева-Мишайкова

СРАВНЕНИЕТО КАТО СТИЛИСТИЧЕН ПОХВАТ В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“ И „ПЕСЕНТА НА КОЛЕЛЕТАТА“

На идейно-естетическия свят в творчеството на Й. Йовков са посветили усилия мнозина изследвачи,[1] някои от които са оставили проникновени, талантливо написани страници за неговия реализъм, хуманизъм, за душевността на героите му. Трябва да се признае, че по-ограничено са проучени поетиката на големия белетрист и езикът на неговите творби. Сполучливите изследвания върху тази страна на Йовковото повествование все още се броят на пръсти.[2] По-трудно е да се проникне в магията на Йовковото слово. Пред стилиста-езиковед стои винаги опасността да умъртви живото слово на твореца, да превърне езиковия анализ в безплодна дисекция на художествената реч. Не без скрупули се заех с изследването на *сравнението като стилистичен похват* в разказите на Йовков, тъй като това е един твърде частен проблем от образната система на писателя, неизолиран от езика на неговите творби. Наблюдението е направено главно върху „Старопланински легенди“, като е използуван материал и от сборника „Песента на колелетата“. Предпочитанието към „Старопланински легенди“ не е свързано само с високото художествено майсторство, постигнато от писателя в този сборник, но и от неговото изключително внимание към езика на „легендите“.

Пред проф. Спиридон Казанджиев Йовков споделя колко усилия е положил, за да придаде на „Старопланински легенди“ простотата и хубостта на народния език: „В литературния език, на който пишем, има една логика на разсъдъка, има една граматичност, която го умъртвява. . . А в живата творческа реч — какво движение! . . . Много пъти съм мислил за тази разлика между живата и писмената реч и винаги съм се убеждавал, че писмената ни литературна реч е нещо несравнено по-бедно и по-мъртво. . . Когато писах „Старопланински легенди“, особено много ме занимаваха тия езикови проблеми.

---

[1] Вж. обширната библиография, посочена при статията за Й. Йовков в Речник на българската литература. Т. 2. С., 1977.

[2] Вж. И. П а н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967; С. С у л т а н о в. Йовков и неговият свят. С., 1968; К. Д и м ч е в. Езиково-стилистични особености на „Старопланински легенди“. — Бълг. език, 1962, кн. 4; Л. П а р ц у л о в а. Йордан Йовков и българският фолклор. — Лит. мисъл, 1975, кн. 4, и др.

Тогава съм си поставил и конкретна задача — да напиша разкази, в които да направя усилие за такова връщане. И струва ми се, че в „Кошута“ и „Шибил“ съм постигнал нещичко. Това връщане е трудно.“[3]

В този стремеж на писателя да доближи своето повествование до живата народна реч определена роля се пада и на сравненията, органично присъщи на разговорния език на народа. Тук имам пред вид използуваните от Й. Йовков устойчиви, традиционни сравнения, наричани още в лингвистиката фразеологизирани сравнения, които са част от народното езиково богатство — т. е. те не се създават от писателя, а се възпроизвеждат в речта в готов вид. Такова е например сравнението *хубава като капка,* с което писателят допълва представата за чорбаджийската дъщеря,която Индже изпраща сама чак до Бакъджиците, за да му донесе вода от Седемте кладенци: „Момичето беше младо, хубаво като капка.“ Такова е и сравнението, използувано за външното портретиране на овчаря от „Овчарова жалба“ — той е *прав и тънък като топола.*

Чрез традиционните сравнения като *ходя като сянка* (Тя [Пауна]ходи още някое време с него [Индже] *мълчалива и няма като сянка.* После се изгуби и той, колкото и да я търси, не можа да я намери. — „Индже“); *бягам като от чумав* (Те [хайдутите] станаха и се застягаха за път. Не го [Шибил] убиха, но избягаха от него, както се бяга от чумав. — „Шибил“); *посрещам като цар* (Спомня си [Индже] за песента на жетварките, за разплаканите от радост хора, които го посрещаха като цар. — „Индже“); *бял* като сняг (И все тъй чисти и бели като сняг бяха ръкавите му [на дядо Руси], и все тъй намираше време да си почива вън на пейката — като едно време. — „Юнашки глави“); *червен* като *кръв* — (Една вечер месецът, както беше се издигнал бял и чист, изведнъж потъмня и *стана червен като кръв.* — „Юнашки глави“) и мн. др. Йовков се стреми да придаде народностен колорит на своя език, да постигне единство между идейно съдържание и езикова форма. Едновременно с това традиционните сравнения придават подчертана изразителност на авторовата реч. Тяхна семантична основа е хиперболизацията на признака или действието, която се съдържа във всяко традиционно сравнение (например кожата на Ганаила е *бяла като мляко,* т. е. много бяла, съвършено бяла; за Вървбан от „Постолови воденици“ кречеталото на горната воденица *крещи като лудо,* т. е. много силно; в сиянието на пожара през нощта хаджи Емин на белия си кон се вижда *като по бял ден* — т. е. съвършено ясно, и т. н.).

Някои стилисти са склонни да виждат в традиционните сравнения езикови щампи, изрази-клишета, които изисканите майстори на словото старателно избягват в своята реч. Опровержението на това твърдение се съдържа в самите разкази на Йовков. Употребени умерено, главно в авторската реч, те са средство за постигане на определена езикова тоналност, която авторът съзнателно търси, и компонент от художественообразната речева конкретизация, присъща на художествената реч. Освен това трябва да се допълни, че в езика като съвкупност от изразни средства няма щампи. За щампи може да се говори само в речта. Както думите *небе, звезда, дърво, работя* и пр. не могат да бъдат щампи в езиковия запас на писателя, така и традиционните сравнения като *бягам като вятър* („Кошута“), *чувам като насън* („Постолови воденици“), *свободен като птица* („Последна радост“), *почервенявам като божур* („Юнашки глави“), *тече като река* [виното] („Индже“)

[3] В ж. Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 39—40.

и др. не могат да се приемат за изрази-клишета. Образът, който изразява традиционното сравнение, е резултат от продължителен общонароден подбор. Той е намерил трайно отражение в народното съзнание, без което устойчивата функция на образа е невъзможна. Той е национално оригинален и естетически безукорен. Следователно образът е не само литературоведска категория,[4] а преди всичко факт на езиковата система, свързан с тропите, от които първична и изходна форма е сравнението. Дори според мнението на видния руски езиковед А. А. Потебня образът е преди всичко лингвистично понятие, тъй като всяка дума представлява от само себе си „елементарна форма на поезия" и разликата между думата и поетическото произведение е само в по-голямата му сложност.[5]

Освен традиционните сравнения в образната система на писателя главно за нуждите на предметния рисунък се използуват и индивидуално-авторски сравнения, които са явления на речта.[6] Сравнението е най-простата форма на образната реч, тъй като всеки образен израз имплицитно съдържа в себе си сравнение. Както е известно, образното сравнение е съпоставяне на един предмет с друг с цел да се даде художествено описание на първия. Това определя и неговата структура. Обикновено се приема триелементното описание на сравнителните структури, при което се отделят следните съставки:

а) предмет на сравнението (или субект) — т. е. това, което се сравнява;

б) образ на сравнението (или обект) — т. е. това, с което се сравнява;

в) признак на сравнението — т. е. основанието, на което се извършва сравняването на субекта с обекта.

Необходима част в структурата на сравнението е елементът, който посочва самия акт на сравнението — това е най-често съюзът *като*, по-рядко *сякаш* и *като че ли*.

За разлика от епитета, който в стилистиката се преценява като украшение на израза, сравнението внася странична мисъл, втори план, събужда нови асоциации. Тъкмо тази особеност на сравнението е доловена много вярно и от Й. Йовков. Това личи от следните му думи: „У мене няма много сравнения, не знам, може би това е индивидуална особеност, но аз съзнателно ги отбягвам. Имам чувството, че за моите работи и за моя начин на гледане и изобразяване те не подхождат. Когато съм се натъквал на такива сравнения, винаги съм имал чувството, че спирам вниманието на читателя специално върху тях, че по тоя начин те излизат извън плоскостта, върху която слагам изобразяването, и че създавам едно раздвоение. Напротив, кога пиша, всичкото ми внимание е в това да направя езика си колкото се може по-прост, по-естествен, по-самопонятен, та читателят да мине през него, без да усети, за да спре върху изображението."[7]

Тези думи на Йовков за сравненията като че ли се абсолютизират от някои критици,[8] които стигат до извода, че писателят има отрицателно отношение към тях, че те са чужди на неговата поетика в по-зрелите му творби. Ана-

---

[4] Вж. П. Г. Пустовойт. Слово, стиль, образ. М., 1965, с. 14.

[5] А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894, с. 132.

[6] Противопоставянето език — реч се разграничава в духа на теорията на Фердинанд дьо Сосюр, който разглежда езика като йерархична структура, а речта — като нейно конкретно проявление.

[7] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 73—74.

[8] Вж. И. Панова. Цит. съч., с. 288; С. Султанов. Цит. съч., с. 222.

лизът на текста обаче опровергава подобни констатации за „Старопланински легенди“ и за „Песента на колелетата“.

В същност изказването на Йовков за сравненията трябва да се свързва *с мярката, с която той ги употребява* в своето повествование, и с техния характер. Йовковите сравнения, както ще видим по-нататък, не изненадват читателя, не го „препъват“. Те са близки на народното мислене и въображение.

Художествените сравнения у Йовков са съществен елемент в точния рисунък на конкретното, предметното, сетивно-доловимото. Както отбелязва И. Панова, типичният Йовков образ действува преди всичко със своята „видимост“, „зрителност“. Спецификата на Йовковото художествено виждане налага употребата на сравнения, които подпомагат постигането на пределна зрителна изразителност. Така например при изграждането на външния портрет Йовков често използува сравнението, за да постигне „максимална видимост“ на снага, очи, коси, кожа и пр., с което помага на читателя да види във въображението си образа на героя. Многократно са използувани сравненията например при портретуването на Божура, чиято дива хубост „завладява всички *като с магия*“: „Но Божура сега беше мома. Големите черни очи на предишното зиморничево циганче гледаха дръзко, дяволито, снагата ѝ се беше източила, *тънка, гъвкава, разцъфнала като шипка.*“ И още: „А Божура като че пощуряваше през пролетта: очите ѝ светеха, снагата ѝ не чувствуваше тежестта на дрехите — *жизнерадостна като овошка, пияна от слънцето, като пчелите, които бръмчаха около цвета на ябълките.*“ Дори когато Божура се връща от гората, задяната с тежък товар, тя не се превива. Йовков казва: „Снагата ѝ си оставаше *права и гъвкава като стълбеца на вихрушка.*“ Уподобяването на едно с друго разказвачът предоставя и на своята героиня. Когато Божура се оглежда във водите на Куков вир и като че ли за пръв път се уверява, че е хубава, тя си казва: „Ето каква била косата ѝ, *черна като зърната на бъз.* Не е бяла, но не е и черна. *Лицето ѝ е като пръст на стомна, поляна с глеч.*“ Последните сравнения са позволили на писателя, макар и непряко, чрез мислите на Божура, да постави живописен акцент, да конкретизира багрите, при това съвсем пестеливо. Свързването на различни представи у Божура е убедително. То не звучи изкуствено, не изглежда излишно украшателство, защото е от кръга на нейното познание за света, подчинено е на нейното виждане на заобикалящата я действителност.

Оригиналните сравнения се превръщат в запомнящи се детайли от външния портрет и на друга Йовкова героиня — Женда от „Постолови воденици“: „Снагата ѝ избиваше навън, *сякаш щеше да пръсне дрехите ѝ*“; „Руменее се лицето ѝ сред жегата, *очите ѝ се тъмнеят, сякаш черни сливи, кога зреят на слънце*“, а плитките, които увисват до под коленете ѝ, са „*като два черни смока*“. И тук Йовков използува познатия маниер — към казаното от автора се прибавя и видяното от друг герой в разказа. Баба Ана не може да познае Женда — така се е набелила и начервила, „*изписала вежди като кадъна, с перо със златен варак на главата*“.

Понякога сравнението е ярък щрих в рисунъка на образа, без да нарушава хармонията на цялото. Ето как един ден Сали Яшар вижда Шакире, цялата облечена в атлаз и сърма: „И никога сякаш тя не е бивала тъй хубава, *веждите ѝ тънко изписани като пиявици,* лицето кръгло и бяло, очите ѝ обкръжени с *черни ресници, като осил на чернокласо жито.*“ Само един изтънчен художник, който носи като трайно поетично видение в душата си добруджанското поле, изкласилите ниви, е способен на такава асоциация. Миглите на Шакире са ка-

то осил на черноклaсо жито! Сравнението внушава по-дискретно от прякото назоваване, че миглите са гъсти, дълги, красиви.

Трябва да се признае, че при изграждането на външния портрет на герои-ни като Божура, Женда, Шакире Йовков си е позволил да използува повече художествени сравнения. Освен прякото уподобяване те носят и цял комплекс неоформени асоциации, които повишават изразителността на образа. В по-късно създадените образи на Албена, Сарандовица, Василена художествените сравнения присъствуват крайно пестеливо или напълно отсъствуват, което разкрива стремежа на писателя към една по-голяма пестеливост на изказа.

Сполучливо намереното авторско сравнение е лаконично и пределно изразително средство при разкриването на психологическото състояние на героите. Добър пример за това ни дава разказът „Постолови воденици". Неотразимото привличане, което излъчва Женда за Марин козаря, а така също и за младите търговци и бегликчии, които минават край воденицата, е предадено пестеливо и със силния подтекст на няколко сравнения: търговци, джелепи и бегликчии, които спират край воденицата, за да пият вода на чешма-та, дълго се задържат под сенките, гледат подир Женда и *„ходят замаяни като слънчасали"*; Марин не може да се задържи дълго в планината, *сякаш хиляди нишки го теглят надолу към воденицата.* Понякога гората изведнъж ека от звънците на неговото стадо и той се появява *като змей, донесен от вихрушка.* В този образ, близък и познат на народното творчество, има го-ляма вътрешна сила. Той внушава както физическата сила на козаря, така и неудържимостта на неговия порив. Не по-малко силно разкрива душевното състояние на героя и сравнението на погледите му, отправени към застоялите се край воден ицата мъже. Те „тежат като камъни". Коментарът тук е излишен, той би разрушил ефекта на образа.

И в други разкази Йовков разкрива напрегнатото вътрешно състояние на героите си чрез техния поглед, за който ни дава представа авторовото срав-нение. В разказа „През чумавото" младият мъж, който се втурва в църквата, почернял и прашен, устремява към булката очите си, които *горят като въглени.* Сравнението е познато и, взето отделно, дори банализирано, но в контекста то е силно, изразително. Същият образ е използуван, за да се предаде и ужа-сът на умиращия свещеник, който проклина Индже: „. . .*горят като въглени очите му*, оглежда се като възкръснал, вдига ръка срещу Индже и вика: — Про-клет да си! Проклет да си от бога и от всички свети отци!" Сравнението *горят като въглени* прави възможна появата на следната метафора: Дълго Индже вижда окървавеното лице на свещеника, *горят го очите му,* думите му го про-низват като ножове. Преминаването на сравнението в метафора, т. е. разру-шаването на сравнителната конструкция (изчезва сравнителният съюз) е рядко явление в поетиката на Й. Йовков.[9]

С по-голяма свобода Йовков си служи със сравненията при предметния рисунък, при пресъздаването на обстановката. Чрез тях той като че ли вну-шава обективността на света, който разкрива. Ето как съзерцателят Йовков е нарисувал дядо Цонковата воденица в „Кошута": „А каква беше дядо Цон-

[9] Подобен преход на сравнение в метафора се наблюдава в „Дядо Давид". Конят на дядо Давид, живо нарисуван с много сравнения (12 на брой), като че дошъл от приказките, има пепелява козина, *гладка и лъскава като полиран гранит.* Това сравнение малко по-надо-лу в текста става основа за появата на авторска метафора: по *гранитния гръб* на коня се разливат румените отблясъци на залязващото слънце. Благодарение на предходното срав-нение метафората е ясна и изразителна.

ковата воденица? Нищо и никаква къщурка, ниска, схлупена, *сякаш ластовиче гнездо, залепено на баира, като под някоя стряха.*“

Сравнението внася живописни детайли и в картината на неделната разходка в „Последна радост“: „Назад и напред по шосето се движат безбройни групи, месят се тъмни и светли облекла и *като големи бели, сини и червени цветя блещят отворените дамски чадъри.*“ Асоциацията на това сравнение може би не е изолирана от препълнената табла с цветя, която е занесъл там Люцкан.

Чрез сравненията Йовков поддържа лиризма на асоциациите. Чудото на каруците, които излизат изпод ръцете на Сали Яшар, е внушено чрез три последователни сравнения в едно изречение. Те са „*леки, като че сами щяха да тръгнат, напети и гиздави като невести, с шарила и бои, които грееха по тях като цъфнали цветя*“. Тънко художническо виждане, намерило израз в сравнение, откриваме и в „Шибил“: „*Като петно кръв* между двата трупа се червенееше *карамфилът.*“

Значително е присъствието на сравнението и в пейзажните картини. В тях се открояват едни от трайните „видения“ на писателя — кориите над Жеравна, Балканът, който обикновено се възправя като *синя стена,* загърната ту в бяло було („Шибил“), ту в сребърна мъгла („Овчарова жалба“), и др. Неизличими зрителни впечатления писателят е запазил за жеравненските кории, които са внушителен декор в неговите „легенди“. Понякога те са само „зрими“, друг път и звуково осезаеми. В „Кошута“ те шумят тържествено, „тежко, като стара песен, която се пее на трапеза“. В „Божура“ кориите също шумят. Много пъти ги е чувала младата циганка, но сега те шумят най-омайващо, „*като че бяха бодри мъжки гласове, които пееха*“.

Иска ми се да отбележа и две сравнения, в които е използуван един и същ обект, породил у писателя-художник различни асоциации в съответствие с движението на настроението. Когато Крайналията след толкова години стъпва отново на Игликина поляна и душата му се пълни с ведрост, *разцъфтелите иглики са като жълтици, разхвърляни по цялата поляна.* В картината има светлина, има блясък. В края на разказа, когато старият хайдутин умира, декорът е променен. Поляната тъмнее и безбройните *жълти иглики леко се полюляват като запалени свещи.*

В пейзажния рисунък Йовков често използува близки, познати от фолклора образи: червените светкавици се гърчат *като змии,* гъсти мъгли пълзят по гребена на Балкана *като огромни змии* („Овчарова жалба“), кориите страховито шумят, *като че там, в недрата на гората, са се насъбрали юди и самодиви, които играят по зелените хорища, викат и се смеят* („Овчарова жалба“).

Приведените примери показват, че сравнението в разглежданите сборници има *богати стилистични функции.* То се използува както при портретирането на героите, така и при разкриването на техните душевни състояния; то е средство, чрез което обстановката или пейзажът придобиват така характерната за Йовков „видимост“ или „осезаемост“. По-рядко белетристът използува разглеждания троп, за да разкрие оценъчното си отношение към герои, явления, случки. Така например Калуда, майката на Божура, е „*грозна като Юда*“, а кърджалиите на „Индже“ са сравнени с „*мътен порой, който се свлича от Бакъджиците към полето*“; турската орда в „Юнашки глави“ е уподобена с *черна река, която потича из селото.* Авторовото отношение е дискретно, то е скрито в образа и не се манифестира открито, както това допуща в някои случаи например Вазов — активен съдник на своето време, който остро

и открито реагира дори чрез възможностите на сравнението — например обещанията на барометъра за времето са лъжливи като програмите на българските политически партии („Мусала“); слънцето е сияещо като лицето на един новоизбран депутатин („Митрофан и Дормидолски“); от височината хората се виждат долу малки като чорбаджийски идеали („Нова земя“) и др.

Заслужава да се отбележи и един повтарян образ в няколко Йовкови сравнения — става дума за удопобяване с бяла птица. В „Индже“ сред морето от зрели жита забрадките на жетварките трептят и се белеят като бели птици; звуците, които се разхвърчават изпод колелетата на пеещите каруци на Сали Яшар, летят като бели птици; дори конят на хаджи Емин профучава като голяма бяла птица. Тези сравнения като че ли подготвят появата на бялата лястовица, станала символ на цялото творчество на писателя.

Можем да посочим и други образи, повтаряни в Йовковите сравнения — сълзи, жълтици, овошка, фиданка, злато, змей и др. Тази вярност на писателя към „любими“ образи и сравнения не е случайност, а представлява характерна черта на неговата стилистика и не трябва да се третира като самоповторение в начините на художественото пресъздаване.

Художествените сравнения у Йовков заслужава да бъдат охарактеризирани от още една страна — употребата на запетаите, така съществени за писателя. Чрез тях той постига кратката пауза, с която по думите на С. Султанов белетристът придава „вътрешна ритмичност и хармония на речта, едно своеобразно разгъване и диплене на израза“[10]. Йовков, който заявява, че се бои да не би сравнението да отклони вниманието на читателя от прякото изображение, често отделя втората част на сравнението[11] (т. е. обекта, с който се сравнява) със запетая, която не се изисква от правописните норми на езика. Разказвачът осъзнава прехода на мисълта от една сфера в друга и чрез авторската или наричана още стилистична запетая прави малка пауза, дава като че ли възможност на читателя да възприеме уподобяването на едно с друго.

В заключение трябва да се изтъкне, че в „Старопланински легенди“ и в „Песента на колелетата“ сравнението е характерно средство в образната система на писателя. Приведените примери, които далеч не изчерпват използуваните в двата сборника сравнения, опровергават отчасти както самия писател, така и някои от изследвачите му, за които простотата на Йовковия език е несъвместима с украшателството, със „словесните панделки“, към които очевидно отнасят сравненията и епитетите.[12]

Анализът на текста показва, че Йовков използува с чувство за мярка както традиционни фразеологизирани сравнения, така и авторско-индивидуални сравнения. Точно намерените изобразителни аналогии са свързани със своеобразното дарование на писателя да разкрива света като съзерцател чрез своето „зрително въображение“. В простото, непринудено повествование сравнението остава някак незабележимо. Защото у Йовков няма сравнения с усложнена асоциативност, с парадоксално осмисляне на жизнените явления и

---

[10] Вж. С. Султанов. Цит. съч., с. 216—217.
[11] Вж. разказите „Божура“, „Кошута“, „Шибил“ и др.
[12] Вж. С. Султанов. Цит. съч., с. 222; И. Панова. Цит. съч., с. 272, 288, 299.

връзките между тях. Много рядко в творбите му ще се намери книжно сравнение, мъртъв образ (например Божура гледа възторжено и занесено хубавата Ганаила, както *дивакът гледа истукана си*).

Със своята простота и естественост, плод на тънко художническо виждане, сравненията са средство, чрез което писателят постига поетичност и пластичност на изображението. Те носят светлина и багри, форми и движение в художествения свят на Йовков, те са елемент от съвършенството на неговия език.

Сия Атанасова

ХУДОЖЕСТВЕНА ФУНКЦИЯ НА ТУРЦИЗМИТЕ В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Въпросът за художествените функции на чуждата лексика в творчеството на българските писатели все още остава недостатъчно разработен и осветлен. Наистина отделни изследвания съществуват, но те засягат или по-специални аспекти от темата или пък я разглеждат в чисто езиковедски план.[1]

Целта на настоящата работа е не толкова да извлече от сборника „Старопланински легенди“ турцизмите и да ги подложи на комплексен езиковедски анализ — морфологичен и семантичен, не само да набележи пътищата, по които турската лексика се усвоява от българския автор, но преди всичко да разкрие ролята, която ѝ се възлага и която изпълнява в художествения текст. И не на последно място да се види специфичното звучене, което тая лексика придава на Йовковия текст.

В тая насока разработките са съвсем оскъдни, за да не кажем, че изобщо липсват. Ето защо и трудностите са повече. Те се пораждат преди всичко от необходимостта да се транспонират чисто езиковите закономерности и форми върху определена естетическа основа. Тоя процес е бил винаги свързан и предполага известна доза субективност в тълкуването на езиковите факти. Но, от друга страна, езикът на художественото произведение е субективно обусловен; той е отражение на строго индивидуални предпочитания и вкусове, на особеностите, с които се характеризира творческият свят на писателя. Ето защо в подхода към неговата оценка и анализ субективният момент не би могъл да се изключи.

Преди да пристъпим към цялостно разглеждане на лексикалния материал от турски произход, трябва да изясним какво разбираме под думата *турцизъм*. Това е директна заемка от турски език. Всички останали думи, които са били създадени в рамките на българския език на базата на заетата от турски

---

[1] Вж. следните по-важни публикации:
К. Димчев. Лексикално-стилистични особености на „Старопланински легенди“. — В: Език и стил на бълг. писатели. Кн. 1. С., 1962, с. 279—289 (отд. отпеч.); С. Попвасилев. Език и художествена образност у Йордан Йовков. — Бълг. език, 1969, кн. 9, с. 3—10; Мари-Терез Тушбьоф. Няколко фразеологизма у Йордан Йовков. — Бълг. език, 1976, кн. 5, с. 419—420; С. Георгиев. Език и стил на Йордан Йовков. С., 1979, 104 с. (Библ. Родна реч омайна. Кн. 13).

дума, не могат да бъдат отнесени към турцизмите. Например *бакър* (котел) е заемка от турски (т. е. *турцизъм*), но *бакърен* (котлен), *бакърница* (водник) и т. н. не са турцизми.

Както е известно, българският език е бил в многовековен контакт с турския. Подчиненото му положение налага да възприеме значително количество турски лексикални елементи в най-различни семантични области. Една част от тях са проникнали дълбоко в народния език, а други постепенно биват изтласквани или продължават да съществуват благодарение на особената стилистична функция, която могат да изпълняват в художествени произведения.

Общият брой на турцизмите в сборника „Старопланински легенди" е 219 с всичките им варианти.[2]

В общи линии те запазват в легендите своя фонетичен състав. Една част от думите, тези, които са изградени от фонеми, съвпадащи с българските, обикновено не претърпяват фонетични промени. Такива са например думите: аби, аго, ама, аскер, барем, бакър, бей, варак, дувар, елмаз, конака, мера, орда, пай, пашата, сакън, сандък, сърма, талим, терзия, тулум, хабер, хазна, хак, хана, шишове, чадъра, чалма, чешма.

А словообразуването при заемките в легендите става по правилата на заемането от единия език в другия. Някои от тях запазват своя морфемен строеж, а друга част получават словообразователни морфеми, характерни за българския език. Най-често турските заемки се включват към една от формалните граматически групи на българския език — мъжки, женски и среден род. Всички съществителни имена, окончаващи на съгласна или на тясна гласна, се възприемат като думи от мъжки род: атлаз, аскер, баир, байрак, елмаз, барут, камшик, келеш, дувар, кусур, мегдан, мерджан, пай, сокак, телал, улук, фес, хабер, хак, халал, шиш, чадър и много други. В женски род — думи, които окончават на *-а*, като: гайда, касаба, махала, махрама, мера, механа, сърма, хазна, хума, чоха и други.

В среден род — думи, окончаващи на *-е*: заптие, джубе, кюркче, амане и други.

Налице са заемки с наставките: *-джи*, *-чи*, *-ши+я*, *мн. ч.-ии*: бегликчии, дервенджии, доганджии, керванджии, сапунджия, чорбаджии; *-лък*, *-лик*, *-лук*: комшулук; *-ли+я*; *-лии*: кулаклия, мн. ч. кулаклии; пискюлия, мн. ч. пискюлии; сърманлия, мн. ч. сърманлии.

Според характера на предметите, процесите и явленията, които означават, *съществителните* се разпределят в следните семантични гнезда: а) съществителни с *вещественo* значение — алтън, атлаз, барут, варак, дувар, дервенджии, джелепи, зехтин, къшла, кориите, кехая, машали, конак и др.; б) съществителни с *отвлечено* значение — юрюш, мухабет, севда, хабер, харач, хаир, хак и др.

По-голямата част от заемките са съществителни с вещественo значение. Очевидно заемането е ставало непосредствено от обкръжаващата материална среда. Усвоените от турски произход думи са предимно свързани с бита, природата и средствата за препитание.

Прилагателните имена за разлика от съществителните са малко на брой. Срещат се само прости прилагателни — кара, кусур, сърмени и пембени.

---

[2] В приложения Речник на турцизмите са отбелязани всички варианти и билингвистични съчетания.

Употребата на *глаголни* форми е много ограничена — намираме глагола „*бастисваше*": „Защото Индже не *бастисваше* села и касаби, не колеше, не убиваше"[3] (142). Тук с тройната частица за отрицание „не" авторът смекчава действието на залога. Откриваме на друго място употребата на страдателното причастие на глагола „басмак" — „баскън", в израза: „Където и да иде, пусия ли ще вземе, *баскън* ли ще прави — гората да бъде зад гърба му" (180).

Останалите части са застъпени по-рядко: „*барем*" (поне) — наречие. „Де е къщата ти, та *барем* нея да запазя" (125), се обръща с въпрос Индже към терзията Гочо. *Ама* — съюз: „Добре е да има кой да се грижи за нас, да ни стриже и да ни дои, *ама* и от вълци да ни пази!" (142). *Сакън* — междуметие: „И да си знае добре ятаците и всекиму да не вярва, а на жена — *сакън*!" (180).

Несъмнено най-важен е семантичният аспект при оценката на турската по произход лексика в „Старопланински легенди". Семантичната характеристика разкрива пряко сферите от материалната и духовната действителност, от които писателят е черпил словесен материал в работата си над легендите. От друга страна, този аспект характеризира изключителния усет на Йовков към „физиономичното" и придаващото колорит в езика.

В семантично отношение турцизмите могат да се разпределят в следните групи:

1. Лексика, свързана с домашния бит, обстановка, с описание на облеклото: *абата, алтъни, атлаз, асмата, бакърите, гайда, джанфезена, джубе, елечета, елмаз, камшик, кемерите, кюркче, кундури, лапчуни, махрама, потури, салтамарка* и др.

2. Лексика, свързана с описание въоръжението на героите: *боздугани, букаите, бурузани, зурли, кондакът, кулаклия, маждраци, мазгалите, машали, пискюлите, силях, тапанджа, фишеци, харбалии, шишове, шарампол, ятаган* и др.

3. Лексика, която отразява терминологията на административния апарат в турската държава и съсловното деление: *агите, аени, бегликчии, билюкбашия, даалии, джелепи, доганджии, ефенди, заптиета, зебеци, кадиите, кехая, кърджалии, муфтарът*; *пандури, пашата, сеизите, сеймените, спахии, субашът, султана, чорбаджии* и др.

4. Лексика, свързана с описанието на природата и топографията: *баири, Бакърджиците, боаза, гиризите, джендемите, кориите, куш-бунар, кърищата, чемшири* и др.

5. Лексика за отвлечени понятия: *кусур, келеш, хабер, хаир, севда, халал, армагани* и др.

Може би в никоя друга Йовкова творба турските думи не са наситили в такава степен неговата реч, както в „Старопланински легенди". Това е обяснимо, като се вземе под внимание епохата, която авторът пресъздава в някои от легендите — турското робство. С изключително умение и усет Йовков вплита в своя разказ турската дума. Тя не е механически привнесена, а естествено и необходимо се включва в общия словесен поток и интонация. Ето как е описана премяната на Рада от „Шибил": „Синя *джанфезена* рокля, *елече* от *ален атлаз*, пъстра божигробска престилка, сребърни пафти. А на шията ѝ тежки нанизи, ред едри *алтъни*, ред *рубета* и *махмудии*" (6).

---

[3] Всички посочени цитати са извлечени от Й. Йовков. Старопланински легенди. С., 1932,

На друго място Йовков отбелязва: „Жената носеше къса *салтамарка* с лисичи кожи и тънка зелена *махрама* на главата си“ (149). Или в „Индже“ девойката, която войводата изпраща на Бакаджиците да му донесе вода, е обрисувана по следния начин: „Момичето беше младо, хубаво като капка. На шията си имаше седем реда *рубета* и *махмудии*, облечено беше в *атлаз* и *сърма*“ (143—144).

В портретите Йовков е неподражаем, когато трябва да даде зрителна представа за облеклото на героите и героините си. Но винаги, когато се обърне към миналото, от неговите описания лъхва нескрита носталгия: „Де оная скъпа премяна? Да можеше някак да видиш някоя мома натруфена и нагиздена с някогашните тия дрехи. Ония ми ти *елечета* от *ален* и зелен *атлаз*, грейнали като слънце; писаните божигробски престилки, *алените терлици* с копринен пъстър *гайтан*, вървите с *махмудии* и *рубета*“ (157).

Естествено примерите не могат да се изчерпят, още повече, че турцизмите в тия групи са най-многобройни. От приведените откъси може да се долови определен стремеж на писателя: от една страна, той използува особената звучност на турската дума, за да постигне своеобразната интонация на повествованието в легендите, а, от друга, и което е главното, турската лексика му помага да пресъздаде атмосферата, особеностите на времето в неговите материални подробности.

Към втората група, както вече споменахме, се отнасят думи, свързани с въоръжението, тактиката и снаряжението на хайдутите и турците. Йовков употребява турцизми като: *силях, тапанджа, кулаклии* ножове, *мазгали, шарампол, харбалии, бурузани* и др. Ето как писателят описва момента, когато бива разоръжен героят: „А Шибил се разпасваше и сваляше от себе си *пищови* с позлатени дръжки, *кулаклии* ножове, работени със сребро паласки — всичко това, което за него беше вече тежко и непотребно бреме“ (15).

Показателен е фактът, че въпреки наличието на български думи за някои части на въоръжението Йовков е предпочел да употреби турцизъм. В „Индже“ например, когато описва нападението на кърджалиите, той си служи с думата „*мазгал*“ вместо „*бойница*“. „Загърмяха тежките шишанета, *мазгалите* забълваха дим. Кърджалиите препускаха с конете си, гърмяха с пищовите си и викаха“ (122).

С турцизмите, които са от военноадминистративната сфера, писателят е задължен да се съобразява, защото всяка епоха идва в турската администрация със своите термини. По този начин той внушава у читателя представата за хронологическа автентичност. Поради горните съображения описанията на събитията и персонажите от преди две столетия са направени, като се спазва терминологията на съответната епоха. Затова в немалка степен за автентичността на неговия разказ допринасят турцизмите от тоя лексикален пласт. При употребата на думи с военноадминистративно значение авторът е проявил тънък усет, отчел е особеностите на епохата, подбрал е онези думи, които в една или друга степен са типични за нея. Така ако в „Индже“ Йовков нарича Сиври *билюкбаши*, Едерханоглу, Дели Кадир главатари, в разказа „Юнашки глави“ той обозначава точно названието и военния чин на ръководителя на турското поделение. „Всяка сутрин *субашът* Али излизаше пред конака, с часове наред гледаше ту горе по върховете на планината, ту долу из калдъръмените улици на селото“ (78). В описанието следователно на едно събитие от XVI в. Йовков е употребил терминът *билюкбаши*, а две столетия по-късно се появява друг термин, който отразява настъпилите промени в турската воен-

на администрация — *субаш*. Същата закономерност се забелязва и в описанието на въоръжените кърджалии. Авторът споменава за *шишанета*, а в „Юнашки глави" вече говори за пушки. „А заптиетата бяха слезли от стълбата и с прехвърлени на гръб *пушки* държаха за поводите оседланите коне" (88).

При анализа на лексикалния материал от турски произход се откроява и една твърде характерна негова особеност: става дума за съчетания на една българска с друга турска дума, резултат на продължителни българско-турски езикови взаимоотношения, или т. нар. билингвизъм. Този начин на словообразуване е типичен за българското население до началото на XX в. Той се е получил от непосредственото съжителство между двата народа. Българите били длъжни да знаят официалния турски език, когато са имали допир с административно-управленческия апарат. В тези билингвистични съчетания можем да разграничим две основни групи. Първата, когато съчетанието започва с българска дума, като: Божил *кехая*, Димчо *кехая*, Нейко *Бардучката*, Руси *Сапунджията*, Сяро *Барутчията* и други. Основното за този вид съчетания е, че дава пълна портретна характеристика за индивида и неговата професия. Така например дядо Нейко Бардучката е представен като „най-умния и най-сладкодумния от чорбаджиите". Той играе доста деликатна роля в тежките времена за селото, защото трябва да убеди със своето сладкодумие пашата да не го напада. Външната му характеристика, неговото ниско набито тяло, подобно на стомна, няма нищо общо със сладкодумството му.

При втората група съчетанието започва с турска дума, като: *Кара Колю, Хаджи Вълко, Хаджи Драган, Чорбаджи Димчо* и други. Но билингвистичните съчетания не се ограничават само в собствените и фамилни имена, а се срещат в текста и като съчетания на думи с най-различен характер. Например: „Връщал се от карнобатския панаир, преоблякъл се като турчин и турско *амане* запял" (187). Тук турцизмът *амане* е съчетан с българския глагол *запял*. Или друг пример: „Но в село Стефан малко стоеше — ден-два, колкото да раздаде чаканите *армагани*, писани хурки и кобилици" (158). В случая турцизмът фиксира общото понятие, а българските думи идат да конкретизират понятието до неговото предметно значение.

Ето и още няколко примера със същия характер: „Тая страшна вест изплаши всички и, както ставаше и при друга напаст — когато се зададяха кърджалии или се повдигнеше *сефер и война*, — мъжете се насъбраха на Черковното кафене, а жените по протките и се заловиха да тълкуват новината" (164). Тук авторът е поставил една до друга две лексикални единици с еднакво значение — сефер означава война; няма съмнение, че семантичната тавтология в случая играе определена сугестивна функция. И един последен пример: „ — Не бързай, ще ти кажа. Индже е поръчал на Кара Коля да хване двамата есерлийски султани, ония младите, двамата братя, и да се разправи по Шейтан Пенчовия усул" (146). Несъмнено читателят с едно вътрешно чувство долавя, че тези думи, вмъкнати в устата на отделните герои, създават усещането за яснота.

Необходимо е да се изтъкне, че употребата на турцизмите в творчеството на Йордан Йовков и по-специално в „Старопланински легенди" се обуславя преди всичко от тематиката им. Усетът на автора за историчност, за вярно маркиране с езикови средства на конкретна историческа епоха го заставя да подбира и съответни езикови елементи, които най-вярно и най-точно биха я откроили.

В известен смисъл групата лексикални елементи с турски произход, които отразяват времето отпреди две-три столетия, днес звучат архаично за

съвременния български. И това е напълно естествено, като се има пред вид, че българският книжовен език в съвременния етап на своето развитие е постигнал дълбоко стилистично разслоение и разглежданата тук лексика вече се маркира с белега на архаичност, т. е. тя е стилистически обагрена, защото се отнася за един конкретен и отдавна изживян исторически период.

Употребените от Йордан Йовков турцизми се срещат като най-обикновени думи в народната реч. Така че Йордан Йовков не ги е издирвал нарочно. Дълбоко народностната основа на езиковата структура в неговото художествено творчество предполага и езиков реализъм, т. е. опора върху народната реч при възсъздаването на народната съдба. Чрез турцизмите Йордан Йовков обогатява своя проникновен рисунък на народния живот.

В легендите турцизмите придават своеобразна атмосфера, колорит при описанието на историческата обстановка, на природата, индивидуализират отделните герои. Повечето от тях са отмрели и сега се откриват само в творбите на отделни писатели.

Такава е в най-общи линии характеристиката на турската лексика в сборника „Старопланински легенди". От турцизмите писателят е черпил с пълна ръка, за да ги вплете майсторски и с неподражаемо умение в своята реч, внушавайки чрез тях повече достоверност при изобразяване на събития, лица, случки, бит. С помощта на турската лексика Йовков постига едновременно най-малко две цели — от една страна, той създава усещане за историческа автентичност на епохата и персонажите, а, от друга — изгражда ярки пластични и речево индивидуализирани характери.

АЗБУЧНИК
НА ТУРЦИЗМИТЕ В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ"

А

абата 135; аби 108
авджии 134
ага 141; аго 92; агите 141
аенин 141; аени 143
ален 6, 16, 109, 157; алено 124
алтъни 6, 7, 8, 82; алтъните 190
ама 142
амане 187
анадолски 118
армагани 158
арнаутин 187; арнаутски 6
асмата 60, 168
атлаз 6, 157; атлазен 16; атлазена 56; атлазени 51, 66; атлазът 60

Б

баир 20, 21, 162; баира 20, 21, 63, 117, 140, 185; баири 76, 89, 114; баирите 124, 139; баирчето 140
байрака 181
бакали 86
бакърено 71; бакърите 98
Бакъджиците 118, 121, 138, 143, 144, 145, 147, 148
барем 82, 125
барут 23, 180
баскън 180; бастисваше 142
башибозуци 92
бегликчии 106; беглишки 106
бей 15; бегове 143
белким 48
берекетя 37
билюк-башия 187; билюк-башии 181
боаза 187
Божил кехая* 189
бозгуна 136
боздугани 119
букаите 106
бурсуци 51
бурузани 127, 128, 132

В

варак 109, 110, 112
Велико-кехайово момиче* 8, 9, 11, 12, 15, 16, 17, 18
Вълко Бинбеля* 145

Г

гайда 66

гиризите 165
гяурка 35

Д

даалии 118, 145
Дели Кадир 118, 138
дервенджии 119, 133
джанфезена 6
Джендемите 5, 6
джелепи 106
джепкени 149, 183
джубе 131
диваните 143
дивитите 143
Димчо-кехая* 36, 37, 38, 40, 46, 48, 53
доганджиите 33, 34, 35, 36
дувар 19, 21; дувара 65, 66; дувари 87; дуварите 21
дулапа 32
дюкяните 86; дюкянчето 83, 92, 93
дюлгерите 62

Е

Едерханоглу 118, 138
елечета 157
елмаз 147
Емин 146
еничерско 131
Есерлий 50
есерлийски султани* 146
ефенди 35, 36, 38, 125, 140, 141
Ешреф-бея 187

З

занаята 77
заптиета 78, 86, 89, 92, 93
зебеци 118
зехтин 180
зурли 91

И

Индже 42, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148

К

кадиите 143
кадъна 109
калдъръма 18, 73; калдъръмените 78, 123
Калмучката 136, 151
калъч оту 180
камшик 142
капъсъзи 118, 140
Кара-Имам 35, 36, 38, 39, 40
Кара Колю* 42, 138, 148; Кара Коля* 146
Кара Феиз 122, 123, 146; Кара Фиджи 141
касаби 142; касабите 154
катъри 133, 149; катърите 149
келеш 137
кемерите 11
керванджии 106, 107; керванджията 110, 113, 116
кепенци 86
кесията 142, 153
кехая 159; кехаята 173
кехлибар 12, 17
Кичюк Стефан* 187
комшии 83
комшулуци 87; комшулуците 166
конака 36, 78, 83, 84, 92; конаци 33; конаците 40, 49, 45, 50
кондакът 181
кория 12, 25, 26; кориятa 157, 161; кории 76, 85, 86, 89; кориите 25, 28, 123, 155, 156, 162, 185
кулаклия 182; кулаклии 15
кундури 78
кусур 39, 140
Куш-Бунар 85
кърджалии 42, 43, 45, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 142, 143, 146
кърсердаря 14; кърсердари 5; кърсердарина 9
кърищата 136
къшлата 160, 161
кюнци 62
кюрди 118
кюркче 103

Л

лудешки юрюш* 123

М

маждраци 132, 139
мазгалите 122
махала 76, 84, 125, 166
махмаудии 6, 8, 157
махрама 149
машали 143
мерджан 109
мегдан 126; мегдана 77, 92; мегданите 66, 133, 134, 171, 172
мера 145
механата 66
минсофата 168
Мурад-бей 9, 12, 15, 17
Мустафа 14, 15, 17
Мустафа Байрактар 145
муфтарът 167

Н

Нейко Бардучката* 90
Никола Узуна* 145, 146, 147

О

орда 127, 139; ордата 91, 92, 132

П

Пазвантоглу 145
пай 126

пашата 80, 90, 92, 140; пашите 140
пембените 60
перчем 65
пиринч 81
пискюлията 159; пискюлите 14; пискюлии 158
потури 77, 80
пусия 15, 179

Р

ракия 184
раята 143
рубета 6, 51, 144, 157
Руся Сапунджията* 76

С

сакън 180
салтамарка 149
сандък 109
сапун 77; сапуна 77
сарачи 86, 87
сатъри 119
севда 35
сеизите, 36, 37, 40
сеймените 14, 18
сефер 164
Сиври-билюк-баши 118, 132, 138, 143
силях 106, 149; силяха 183, 192
сокака 150; сокаците 86
спахии 143
субашът Али 78, 80, 83, 86
султана 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 55, 57
сърма 17, 118, 131; сърмата 60; сърмени 106; сърмалии 183
сюрия 64
Сяро Барутчията* 126, 128, 129, 150, 154

Т

табихетя 184
талим 79
тапанджа 8
Тахир ага 141
телалин 92; теллали 121, 130
теманета 131
Тепеделен-Али-паша 145
терзия 124
терлици 157
торбите 27
тулум 101
турско амане* 187
тюмбелеци 127, 128, 132

У

улук 21
Урум-Ени-кьой 120, 121, 127, 131, 132, 133, 148

Ф

феса 187
филджан 168
фишеци 78

Х

хабер, 12, 160
Хаджият 167, 168, 169, 170, 175
Хаджи Вълко* 60
Хаджи Емин 33, 41, 45, 49, 50, 53, 55, 56
Хаджи Драган* 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176
Хаджи Драгана* 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174
Хаджи Драганови* 173
хазна 187; хазни 12
хаир 39
хайдутин 138
хак 27
халал 191
хамбарите 170, 172
хана 125
харач 141
харбалии 119
хармана 86, 87, 88
харча 77
хат 33

Ч

чадъра 130, 147; чадърите 120, 122
чакали 132
чалма 56, 131; чалми 90
чекръци 66
челеби 67
челик 101
чемшири 60, 71, 156
чепкени 65, 66
чешма 62, 158, 162; чешмата 93, 105, 106; чешмите 66, 70, 162
чибук 15, 145, 168; чибука 168; чибуци 147
чорбаджи Димчо* 160
чорбаджи 133, 134, 137, 160, 161; чорбаджиите 78, 80, 90, 91
чоха 106
чумбери 139
Чукурово 141

Ш

Шейтан-Пенчовия усул* 146
шишанета 122, 123, 133
шишове 133

Ю

Юмер-Драза 146
юрюш 123, 131

Я

ямурлук 89, 181; ямурлука 159, 181, 192
ятаган 121; ятаганът 123, 126, 139; ятаганите 131, 152
ятаците 180
яша 131

Елка Йовкова

ПОСЛЕДНИТЕ ПИСМА НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

На един лист чернова хартия, на каквито баща ми си държеше бележки, когато работеше, върху написаното, с едри букви е нахвърляна около десетина пъти думата „Хисаря", а също и „Септември — Октомври".

Да замине ли да се лекува в Хисаря — тази мисъл тревожеше и измъчваше баща ми седмици наред. От началото на 1937 г. кризите и болките в стомаха зачестиха обезпокояващо много. Най-после решението бе взето и на 19 септември баща ми замина за Хисаря. Още на другия ден след пристигането си той изпраща на майка ми картичка, неизвестно защо и как отрязана наполовина. От едната страна се чете:

Драга Дече,

Пристигнах благополучно и се настаних. Хубаво е, но мъчно ще свикна. Сам съм, няма познати. На баните има много хора, макар че не е препълнено и както е било през лятото. Но мен. . .

На другата страна:

. . . което виждам е. . . долу от очакваното. Днес времето се. . . . лачи, но е топло и. . . Тук изобщо е . . . много топло. Добре . . . . и не мислете за мен.

Целувам те

Ваш . . . .

Хисаря 20/IX 937

Няколко дена след това баща ми пише друго, затворено писмо.

Драга Дече,

Мога да кажа, че вече влязох в банския живот: правя бани, пия вода и, слава Богу, чувствувам се добре. Какво действие оказват на злъчката не зная, но водата е приятна, лека и премахва киселините.

В София казваха, че през Септември в Хисаря не било горещо и нямало хора. Не е вярно: и горещо, и хора много, особено селяни. Когато пуснат

Йордан Йовков. Нови изследвания.
Институт за литература. БАН. 1982

чешмите, мъчно е да се вредиш да си налееш вода. И пият вода селяните не се шегуват, всеки носи стомна и канче — и пие.

В Пансиона съм добре. Има около 15 души, от които 2—3 българи, останалите евреи. Стаята ми е западна и я пече слънце, но търпя защото като правя бани, добре е да съм на топло. Исках да се преместя в източна, но се отказах. Много горещо е. Горе долу напомня Варна.

Аз мислех, че ще може да се работи, но виждам, че няма време — всички грижи отиват около баните, водата и пр. Надявам се да ми стигнат парите, макар че стана нужда да си купя някои работи. Но аз никъде не ходя и нищо не харча.

Как си ти? Как е Елка? Почини си и ти от кухнята. От яденетата, които ни дават, не всички са диетични, но аз или избирам, или ми приготвят специално. Аз съм доволен. Много ми хареса едно ядене от тиквички и на тръгване ще искам рецептата.

Казаха ми, че щял да доде Цено[1]. Нека доде, че да имам един другар.

Гледайте да сте добре и здрави и за мене не мислете — аз съм добре. Ще ви пиша пак.

Целувам тебе и Елка

Ваш

Йордан

Писмото е без дата, но печатът от Хисаря е от 24. IX. 37.[2]

След една седмица в къщи се получи последното писмо от баща ми, пощенска картичка:

Хисаря, 31/IX 937

Драга Дече, закъснях да ти пиша, защото на 7-ия ден от дохождането ми получих криза. Ако и да беше доста силна, Слава Богу, мина и сега съм добре. Аз ще продължа стоенето си до определеното време, тъй като действието на водата наистина е чудотворно. Не се безпокойте за мене, защото аз съм на добро място и съм добре гледан. Времето тук продължава да е горещо и хора има много. Хубаво ще направиш да убедиш Стойкови да дадат апартамента, та да се отървем от тая грижа. По-добър няма и да намерим. Обещай му, ако може, предплата.

Докторът, който ме гледа, е братовчед на Консулов — Георги Консулов[3], великолепен човек и много добър лекар. Писмото на Елка получих, благодаря на Патето. Бъдете здрави. Бъдете добре. Целувам Ви

Ваш Йордан

Картичката е адресирана до майка ми: Г-жа Деспина Йорд. Йовкова, ул. Тракия, 25 София 4. Печатът от Хисаря е от 2 .X. 937, а от София — от 3 .X. Подател Й. Йовков, Хисаря, вила Петрович.[4]

БЕЛЕЖКИ

[1] Художникът Цено Тодоров, близък приятел на баща ми, наистина отиде за кратко време в Хисаря. Той е още там, когато състоянието на баща ми се влошава, и повиква майка ми при него. Няколко дена по-късно той си заминава и от София пише на майка ми следното писмо:

София 10/X 37

Уважаема Госпожо,

Веднага съобщих у Казанджиеви това, което ми поръчахте.

Много бих желал да зная как отива здравето на Йордан. А за услуга не се стеснявайте да ми поискате, от каквото естество да била тя.

Много поздрави и от Спирови

Цено Тодоров

7 Аксаков

Адресирирана до : Госпожа Йордан Йовкова, Вила Петрович, Хисарски бани.

[2] Сред вещите на баща ми след неговата смърт бе намерено недовършено същото писмо, затвореното писмо до майка ми, този път с дата:

Хисаря 23 .IX. 937

Драга Дече,

Докато отначало, като додох, беше ми доста тежко, сега вече свикнах и влязох в банския живот. В София всички казваха, че през Септември в Хисаря било хубаво, защото нямало много хора и не било горещо. Не е верно нито едното, нито другото: и горещо е, и хора има много, особено селяни.

Пия водата и правя бани и досега нищо особено не съм забелязал. Все пак на стомаха водата действува добре, премахва киселините.

Предполагам, че баща ми е оставил това писмо заради думите „беше ми доста тежко". Той не е искал да тревожи майка ми, която с много колебания и страх остави баща ми да замине сам за Хисаря, нещо, което тя докрая на живота си не можа да си прости.

И още една картичка, написана от майка ми и неизпратена, се намери между вещите на баща ми.

Пловдив 13 окт.

Мило Елче,

с голяма мъка на душата си ти пиша, че баща ти е доста болен. От три дена сме в болницата и лекарите се мъчат да му помогнат. Бъди храбра и спокойна, моли се на Бога да ни го запази.

[3] Д-р Георги Консулов продължава да се грижи за баща ми до смъртта му. За неговите всеотдайни грижи към баща ми, моята майка му беше безкрайно благодарна.

[4] През 1943 год. собствениците на пансиона Петрович завещават вилата си за Почивен дом на писателите. На стаята, в която е живял баща ми, има паметна плоча.

Стефан Чирпанлиев

ЙОВКОВ И ЖЕРАВНА

Какво е за Йовков неговата родна Жеравна?

Родното място обикновено присъствува в творчеството на писателите. Но в каква степен, с каква сила — това зависи от индивидуалността на твореца, от неговия характер и натюрел.

Авторът на известната монография „Жеравна в миналото и до днешно време", дългогодишният учител и изследовател Данаил Константинов, е твърде категоричен в оценката за влиянието на Жеравна при творческото съзряване и израстване на своя именит съселянин Йордан Йовков: „Величественият Балкан със своята природа, омайна и пленителна — тъмнозелените гори, прохладни усои и сладководни извори, — откърми творческия дух на най-даровитите български писатели, които обогатиха нашата литература с безсмъртни творения. „Ой, гори, гори балкански, гори неначенати, любя, гори, ваший таен говор с вековете" — пее Вазов. „Те бяха три: Черковната, Старченската и Циганската (кориите над Жеравна — б. а.), но духнеше ли вятър, шумеше само едната, а другите мълчаха" — говори вдъхновено Йовков в „Овчарова жалба"."[1]

Съвсем не е случаен фактът, че първото белетристично произведение на писателя „Овчарова жалба", отпечатано в сп. „Просвета" през 1910 г., е дълбоко свързано с родната му Жеравна. Съзнавайки ясно несъвършенствата му на първа творба, Йовков все пак го включва в сборника „Старопланински легенди", който той написва значително по-късно. Тази първа „старопланинска легенда" е отдалечена по време на създаване от другите, написани вече с майсторство и писателска ерудиция.

Очевидно в първата си творба Йовков е съзрял нещо съкровено, първично-емоционално, неповторимо със сърдечния си наивитет, защото въпреки заканата си в едно писмо до Владимир Василев да не я включва в сборника „Старопланински легенди" (разваляла хармонията му), не му достигат сили и решителност да стори това.

Известно е, че в тази легенда той претворява сюжет от популярни жерунянски песни за Стефан Цоцкин, изпратени му от Данаил Константинов. Йовков е потресен от трагичната съдба на легендарния жерунянски овчар и кавалджия. Ето какво изповядва той пред Спиридон Казанджиев: „В оня край,

---

[1] Д. Константинов. Жеравна в миналото и до днешно време. С., 1948, с. 390.

щом се изпее или изсвири песента за тоя хайдутин, разправя се и легендата му. Нея се опитах да възсъздам. От този разказ си води началото и сборникът „Старопланински легенди“, макар отначало да не съм имал намерение да правя такъв сборник и да пиша толкова „легенди“.“[2]

Вероятно замисълът за тези легенди е възникнал у писателя още преди войните. Сам участник и в трите войни — Балканската, Междусъюзническата и Първата световна, чувствителният Йовков се посвещава на военна тематика. Едва през лятото на 1925 г. той отново се връща към старопланинските легенди. Този момент от творческия му път е описан твърде емоционално и на места фриволно от Виолино Примо.[3]

През есента на същата година (20 септември 1925 г.) Йовков пише от Букурещ писмо до Данаил Константинов: „Започнал съм един цикъл разкази, наречени „Старопланински легенди“ . . . За довършването им имам нужда още от някои материали — народни песни, поверия, отколешни случки, легенди и пр. от Жеравна. Отдавна съм искал да дода сам в Жеравна и да потърся това, което ми трябва, но виждам, че не ще мога и съм принуден да се обърна към Вас, като вярвам, че ще бъдете тъй добри да не ми откажете тази услуга.“[4]

По-нататък Йовков признава: „Аз съм стоял сравнително малко в Жеравна и това, което съм запомнил, е твърде непълно.“[5]

Прави впечатление краят на писмото: „Поздравлявам Ви най-сърдечно, моля Ви да поздравите и всички познати, „които питат за мене“, както е прието да се казва в писмата на жеравненци.“

Тук личи тънката носталгична струна, зазвъняла в душата на писателя, за да се появят тия сърдечни, развълнувани слова.

Творческата история на легендите по-нататък е добре известна.

„Материалите изпращах във форма на песни и разкази, каквито ми бяха известни из миналото на този край; тях Йовков използува свободно и в духа на своята творческа фантазия“ — пише Данаил Константинов.[6]

И е съвършено прав Иван Сарандев, като прави извода: „В „Старопланински легенди“ Йовков тръгва от спомените на детството, от Жеравна. Той рисува пейзажи, назовава имена на местности, възкресява отдавна минали събития, случки и лица, позовава се на стари летописи и предания, на народни песни, за да внесе във всекидневието на историята духовност, нравствено извисяване и своя идеал за поетичност и красота.“[7]

Писателят усърдно събира материали за втори том на „Старопланински легенди“. Преждевременната му смърт прекъсва тези творчески намерения. В спомените си Георги Цанев пише, че Йовков е обещал „Старопланински легенди“ от втория том да бъдат отпечатани изцяло в сп. „Изкуство и критика“.[8]

В разговор със Сп. Казанджиев на 9 декември 1930 г. писателят споделя за запознанството си със „стария Дечев от Чепеларе“, който го очаровал с

---

[2] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960, с. 30—31.

[3] В. Примо. Как се появиха „Старопланински легенди“ на Йовков. — Мир, бр 11373, 25 юни 1938.

[4] Д. Константинов. Цит. съч., с. 39.

[5] Пак там, с. 399.

[6] Пак там, с. 401.

[7] И. Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, с. 3.

[8] А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 539.

легендите „Из Родопските краища". „Ако река да напиша втори том „Старопланински легенди" — възкликва Йовков, — бих се задоволил с тях."[9]

Става ясно, че тези други „Старопланински легенди" щяха да излязат тематично извън котленско-жеравненския регион и писателят може би щеше да изобрази с вдъхновено перо душевността на людете от един друг прелестен край на България. Но жизнената съдба на Йовкова пожела друго. . .

Сдържан и самокритичен, писателят рядко прави оценки на собственото си творчество, даже и пред приятеля си Спиридон Казанджиев. Но ето че в едно писмо до Вл. Василев той не скрива пристрастието си към „Старопланински легенди": „. . . да си призная имам една особена слабост към тая книга, едно въодушевление, което може да се дължи на единството на темите, единството на постройката, общия дух и стил. . ."[10].

Написването на старопланинските легенди не ще да е било само щастливо хрумване, както го представят в спомените си някои негови съвременници. Те са проява на мощен носталгичен взрив в душата на писателя, както сполучливо се изразява Ив. Сарандев, на една дълбоко стаена, изстрадана любов към далечното родно гнездо. И затова Йовков пристъпва към сътворяване на легендите жречески — ритуално, дълбоко съкровено, потънал в унеса на избледнелия спомен или мимолетната мечта. Такива са скритите пружини на необикновения вътрешен подем, обхванал писателя при създаването на цял един свят, легендарно-романтичен, излъчващ дискретно мека душевна светлина.

В родната Жеравна като босоног хлапак, малко свитичък и саможив, Йордан Йовков получава първите си уроци по наблюдателност. Стои пред работилницата на бай Петър Куюмджията и съзерцава с часове, сякаш това е някаква тайнствена лаборатория на алхимик. . .

„Всичко това ме цял поглъщаше. Струва ми се, че това бяха първите ми впечатления от творческа художествена работа и аз не се насищах на тях" — ще сподели след години писателят.[11]

„Често пъти — пише Данаил Константинов, — когато детската компания не е бивала събрана, са го виждали да стои дълго време усамотен, сврял се в скалите и загледан в живописната планинска околност над селото, в които моменти безспорно неговата поетична душа е общувала с оживотворената от него природа и е потъвала в сладостно упоение. . ."[12]

Жеравна неусетно прониква в съзнанието му с красивите си околности, които идват неканени в сънищата му с ония мълчаливи, сурови балканджии, дето знаят мъката по хляба. Много негови прототипове са колоритни жеруняни, самобитни личности като дядо Руси Сапунджията, дядо Недко и други.

Внезапното прекъсване на творческия път на писателя попречва той да създаде и други образи, легнали в сърцето му, като дядо Петър Куюмджията, за когото говори в спомените си неговият съученик от жеравненското училище Николай Петров.[13]

„Аз например съм живял тридесет години на село — споделя Йовков в разговора си със Сп. Казанджиев на 1 октомври 1930 г. — През това време

---

[9] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 45.

[10] Някои неизвестни писма на Й. Йовков, Н. Лилиев и Н. Райнов (1922—1937). — Изв. държ. архиви, кн. 11, 1966, с. 69.

[11] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 21.

[12] Д. Константинов. Цит. съч., с. 392.

[13] Д. Минев. Й. Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 32.

съм се оформил и съм определил отношението си към живота, към хората. От това време са всичките ми най-силни и най-значителни преживявания; оттогава са и всичките ми опити и наблюдения — целият свят, в който живея. С тоя свят аз съм във връзка и в отношения в моето литературно дело и аз мисля, че съм прав."[14]

Наблюденията си от родната Жеравна Йовков използува още в ученическите си съчинения. Григор Василев в книгата „Йордан Йовков. Спомени и писма" описва подробно и интересно впечатлението, което е направило съчинението на неговия съученик в Софийската държавна мъжка гимназия на тема „Бъдни вечер в Котленския и Добруджанския край": „Всичко това бе така описано, с такива хубави, правдиви и сочни слова, сякаш бяха нанизани бисерни зърна на една прекрасна и скъпа огърлица."

Преподавателят по български език в гимназията, поетът Иван Грозев, се оказва добър ценител. Той организира прочитането на това необикновено съчинение и в другите гимназиални класове и отбелязва, че в този клас има един бъдещ писател, „надарен с тънка и дълбока наблюдателност и език с жива изразителност"[15].

„Литературното изкуство — подчертава Балзак — се състои от две части: наблюдение и изразяване." Очевидно наблюдателността се формира у Йовков в родната му Жеравна, когато безгрижно скита из калдъръмените улички и съзерцава люде, къщя и китни дворове, когато често навестява и се опива от прекрасните околности на това достолепно село.

„Той е най-големият ни пейзажист — пише Малчо Николов, — и онова, с което ни действува, се крие не само в широкия размах и ярките багри на четката му, а в одухотворяването на природата, в умението му да се сродява с нея. И ето — всичките тези местности — Разбойна, кориите на Жеравна, Игликина поляна, Постоловите воденици и други, ни стават тъй близки, както незабравимият Антимовски хан и неговите обитатели."[16]

Макар по-късно да свързва житейската и творческата си съдба с Добруджа, Йовков продължава да обича своята Жеравна, милее за нея. И не можем да не се съгласим със Симеон Султанов, който пише, че Йовков има две родни места: Жеравна и Добруджа.[17] Родната Жеравна го дарява с балканджийски стоицизъм и сурова наблюдателност, а Добруджа на неговите светли учителски години — с широта на духа и възвишеност на чувствата.

Пред изследователите на жеравненския сърцевед остава все още един недостатъчно обяснен въпрос: защо Йовков в разцвета на творческите си сили не се решава да посети отново родното място. Вече споменахме за поканата на Данаил Константинов от името на жеравненци, след писмото му от пролетта на 1937 г. във връзка с изпращане на материали за втория том на „Старопланински легенди", „да подойде през лятото в Жеравна, гдето ще си опресни спомените из миналото за нея и тогава, с наше съдействие, ще се сдобие с всичко, каквото му е нужно за новото му и много желано от нас намерение"[18].

---

[14] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 38.
[15] Г. Василев. Йордан Йовков. Спомени и писма. С., 1940, с. 9.
[16] Йовков лист 1884—1937. С., 23 .XI. 1937 г.
[17] С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1968, с. 21.
[18] Д. Константинов. Цит. съч., с. 40.

Ето как обяснява това странно поведение на писателя синът на Данаил Константинов — Коста Константинов-Жеравнин, в писмо до мен от 29 септември 1980 г.:

„Поканата на жеравненци да посети родното си село съм му предал лично през лятото на 1930 г. в квартирата му на ул. „Омуртаг" № 20. Освен да го поканя от името на жеравненци, аз отидох да го попитам изгубвал ли е в Добруджа, в с. Касъмкьой, свой ръкопис. Едно добруджанче беше донесло в ръкопис една повест с главен герой Данчо Кардашев, котленец, като каза, че баща му я намерил при изтеглянето на румънците. Йовков каза, че няма изгубен такъв ръкопис, и ме покани в стаята си на втория етаж на къщата. Стаята беше голяма, без богата мебел. Канапето беше застлано с нашенски губер (китеник).

Казах му: „Господин Йовков, предавам поканата на много от нашите жеравненци да посетите Жеравна. Тъкмо сега пишете за Жеравна, та да си опресните впечатленията. Йовков ми отговори: „Аз искам да пиша за Жеравна такава, каквато я помня. От друга страна, нямам вече близки в Жеравна. Те се изселиха, а на други не обичам да се натрапвам."

Аз го разбрах още тогава, че Жеравна, която е запомнил, има значение за неговото творчество; отдалечен по време и място, нейният образ е обаятелен за писателя. По-нататък разговорът се завъртя около красивите местности в околностите на Жеравна, имената на които Йовков добре помнеше."

Твърдото отклонение на поканата може да се обясни и с особеностите на неговия характер, с неговата пословична деликатност — да не би да се натрапи, да досажда на околните.

Раю Иванов Топалов, дългогодишен учител и уредник на музеите в Жеравна, в писмо до мен от 30 януари 1980 г. посочва и друга причина за упоритият му отказ отново да посети родното си място: „Йовков страдаше от стомашно заболяване, изяснено точно след неговата смърт. От страх да не нарушава диетата, която спазвал, а това ставало най-добре у дома, където търпеливата, скромна и благородна съпруга Деспина Йовкова е поднасяла подходящата диетична храна, той рядко се отделял от къщи. Чувал съм за това от самата Йовкова, която идваше след неговата смърт почти всяко лято в Жеравна и престояваше по 10—12 дни у нас. Това Йовково страдание е било също причина за отказа му да посети и други интересни за него селища в страната. При запитване: „Защо не искате да посетите родната Жеравна?" той отговарял: „Не, не мога да отида въпреки желанието ми. . ."

Чувствувала се голямата мъка на писателя от това, че не може да посети Жеравна. Искам да помена и това, че през 1936 г., една година преди смъртта му, ние в Жеравна го очаквахме с нетърпение и в края на краищата той не намери сили в себе си, не се реши да дойде тук. . ."

На друго място в писмото си Раю Топалов изтъква и една друга, по-особена причина: „Известно му е било (на Йовков — б. а.), че Жеравна през това време е търпяла постепенно разрушение и изселване на жителите си." Вероятно писателят е искал да скъта в спомените си оная жива Жеравна, когато в нея е кипял живот — материален и духовен.

По характер Йовков е бил домосед, мълчалив и затворен, с непрекъснат страх от болести. При тази особена психологическа нагласа той е чувствувал, че трудно ще понесе стреса от една трогателна среща с детството и юношеството си.

„Имаше вид на студен човек, сух характер, тип Достоевски — пише Кирил Кръстев в непубликувания си спомен „Бегли и бледи спомени за Йордан Йовков". — Беше болнав и се страхуваше много от течение и настинка."

„Той беше затворен и необщителен, мълчалив, унесен в съзерцания, съсредоточен в себе си и мъчно се разкриваше в дружеска беседа" — допълня характерологичните му черти Стефан Попвасилев, които обясняват странностите на поведението му.[19]

„Не ми е известно дали причина за отказа му е някаква неприятност, създадена в Жеравна" — опровергава една догадка Раю Топалов в писмо до мен от 14 февруари 1980 г.

Такава е Йовковата съдба — не се решава да посети отново родното си гнездо, а живее със спомените за него.

„Във връзка със „Старопланинските легенди" трябваше ми да си спомня пейзажа на Жеравна — разказва той на Сп. Казанджиев на 28 август 1930 г. — Повече от тридесет години не бях ходил там и нищо определено не ми идеше на ум. Една нощ сънувах сън, който ме пренесе в детството ми и тъкмо в оня пейзаж. Обиколих старите кории около селото и видях всичко тъй ясно и с такива подробности, като наяве да бях се върнал на село."[20]

Подобно е обяснението и на отказа му отново да посети Добруджа. „Йовков разправя — пише Сп. Казанджиев, — че има голямо желание да иде в Добруджа, но се бои. Не само от властите. Официалните власти (румънските — б. а.) не ще смеят открито да му правят неприятности. . .

Бои се, че ще намери земята и хората съвсем други — не такива, каквито ги знае. Всяко негово вдъхновение го носи нататък — там е пейзажът му, там са героите му, там е битът, работата и съдбата им. Цялата негова творческа личност, спомените и вдъхновението му се коренят там. Какво ще стане с тоя свят, ако сега го види друг?"[21]

Има и друго обстоятелство, вече от творчески характер, което е причина да не посети старите места.

В много от произведенията си Йовков се изявява като романтик, но неговият романтизъм по израза на съветския литературовед Б. Мейлах е етап по пътя към реализма. „Романтизмът — пише Б. Мейлах — смело снема многочислените ограничения на свободата на художника, утвърждавайки неговото право на всевъзможни начини за въплъщаване на времето и пространството. Разрушени са преградите между минало, настояще и бъдеще, открити са пътища за изобразяване на героя при всякакви обстоятелства във времето и пространството, установява се практически неограничена хронология и пространствени разместания."[22]

Приближавайки се до първоизточниците, романтикът Йовков се страхува от въздействието на емпиричните дадености върху неговото въображение, върху неговата творческа свобода при изобразяване на художествените явления във времето и пространството.

Ще се спрем и на въпроса, как родното му село Жеравна посреща вестта за преждевременната му смърт. Това виждаме от дописката на Л. Вълчанов, поместена в бр. 5494 от 20 октомври 1937 г. на в. „Зора":

---

[19] Ст. Попвасилев. Срещи и разговори. С., 1960, с. 157.
[20] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 25.
[21] Пак там, с. 13.
[22] Ритм, пространство и время. Л., 1974, с. 8.

„Злокобната вест за кончината на Йовков се получи тук едва в събота следобед. Но тя бързо се разнесе из тихото село заедно със звъна на камбаната и веднага потопи в дълбоко униние малкото му жители.

Вярно е и това, че Йовков не дойде в Жеравна дълги години. Но той имаше голямото желание и намерение да посети родното си село, да поживее там известно време, да възобнови детските си спомени, да почерпи нови материали и вдъхновение за своето творчество. Условията на няколко пъти му попречват да осъществи тая своя мечта, която той отнесе със себе си. Редките обитатели на Жеравна, повечето жени и старци, се стекоха на другия ден в черквата. Отслужи се заупокойна молитва. След нея бившият учител Данаил Константинов говори за живота и творчеството на Й. Йовков."

В разговор с Раю Топалов на 18 септември 1980 г. бе добавено следното: „Група учители тръгнахме за гара Стралджа, за да идем на погребението на Йовков, но чухме по радиото, че то ще стане на същия ден, и се върнахме. В Жеравна научихме, че погребението ще се състои на следващия ден, но беше вече късно. Носехме му китка здравец от Разбойна."

През 1941 г. жеравненци кръщават училището си с името на големия писател. Нему народният певец „изважда" песен „На Йордан Йовков", която се пеела по мелодията на популярна песен.

Това е изпълненият с мили несъвършенства поетичен некролог за Йовков, с който се продължава една стара традиция да се „вадят" песни на заслужили жеравненци.

Елена Фурнаджиева

БЯЛА ЛЯСТОВИЦА ЛЕТИ ПО СВЕТА

С Йовков по другите страни

Една бяла лястовица — невидяна преди, една мечта — неосъществена досега, е вече действителност. Бялата лястовица лети по света — от България, откърмила един творец от световна величина, до далечния Китай, до Швеция, в Иран, в Унгария. „Бялата лястовица" е заглавието на книги на Йовков, на сборници с разкази от Йовков и от други български автори, издадени в тези страни. В тях е поместен, разбира се, и разказът „По жицата", който дава названието на целия сборник. Неслучайно Игор Шептунов казва за този разказ на Йовков: „В поредицата от други негови произведения той може да бъде поставен като епиграф към цялото му творчество — колко непосилно тежък е животът на труженика в обществото, в което мечтата за щастлив живот е подобна на бяла лястовица — илюзорния символ на щастието, което през целия си живот Йовков търси за своите герои и за себе си."[1] И ето точно този разказ допада най-много на преводачи и читатели и се среща най-често в изданията на чужди езици.

Библиографските проучвания върху разпространението на Йовковите творби в чужбина разкриха неподозирани хоризонти. Но да се обхване всичко — в книги и периодични издания, във всички страни, по всички континенти, е трудно осъществима задача. Затова обикновено в библиографията се определят параметри, принципи на подбор, източници. Нашето изследване беше основата на една био-библиография на Йовков[2], подготвена от колектив сътрудници на националната библиотека на България — Народната библиотека „Кирил и Методий". Но не всичко може да се прочете с езика на библиографията. Остават много факти неотбелязани, няма ги свидетелствата на десетки хора, реагирали по един или друг начин при съприкосновението с един необикновен български писател. Разбира се, за изчерпателна пълнота в събирането на преводите на Йовков в други страни и на отзивите за неговото творчество не може да става дума. Установеното в приетите граници и в този обхват е една основа, която ще даде възможност да се появят нови данни и приноси.

---

[1] И. Шептунов. В света на Йордан Йовков и Христо Ботев. — Лит. фронт, бр. 2, 7 ян. 1971.

[2] Йордан Йовков. 1880—1937. Био-библиогр. указател. С., 1980. 236 с.

Произведение на Йовков за първи път се появява в чужбина и на друг език в един представителен за българската литература сборник „Das Rosenland. Bulgarische Gestalter und Gestalten“[3], издаден в Хамбург през 1918 г. Съставител на сборника и преводач на поместените в него разкази и стихове е Александер Рода-Рода, който в предговора застъпва тезата, че литературите на малките народи не трябва да останат непознати и с този сборник се открива за Германия един прозорец към страната на розите, който ще създаде приятна изненада за всички. Тук е поместен разказът на Йовков „Българка“ под заглавие „Шина“ с кратка биографична бележка за писателя и портрет. По това време съставителят на сборника правилно определя Йовков като автор на „много хубави разкази из войнишкия живот“.

Наскоро след този в Естония вероятно чрез немския превод се появява същият разказ на естонски, пак под заглавие „Шина“, в един сборник от 1920 г., съставен от Петер Грюнефелд, в превод на съставителя.[4]

Из военните разкази на Йовков е и третият превод, който излиза на полски език почти след едно десетилетие в първия том на годишника на Полско-българското дружество „Od Wisły do Maricy“[5] през 1927 г. Под заглавие „В окопите“ е поместен откъс от „Земляци“, превод на Амалия Перчинска. В същата книга е дадена и кратка бележка, в която Я. Голомбек казва за Йовков: „Войната откри в негово лице творчески талант в областта на новелистиката. Малките и по-големи негови разкази (Разкази. Т. I и II) обръщат внимание със своята експресивна сила и с майсторството да се изобразяват големите неща с малко средства. Драматичното напрежение, степенувано с умение, и почти класическото спокойствие на епиката, решени в моментите на кулминация, показват, че този талант е чисто епически, способен да се залови с темата в по-широк обхват. По начина, с който той вижда в дълбочината на човешката душа, [Йовков] има много общо с Елин Пелин, само е по-чувствителен от него.“[6]

Едновременно с този кратък отзив в Италия излиза една значителна рецензия за току-що появилите се на български „Старопланински легенди“. Професор Артуро Кроциа, известен славист, с редица капитални изследвания върху българската литература, обръща внимание и на Йовковото творчество. В рецензията, поместена в сп. „Rivista di litterature slave“, той причислява Йовков към групата на „модерните реалисти“, „. . . но неговото изкуство е така различно от концепцията за реализъм, която обикновено има литературната критика, че за други това би могло да бъде роматизъм. В неговото изкуство има един белег, който може да бъде почувствуван по различен начин — това е българинът. Тази е най-характерната черта на цялото му творчество. От нея идва силата и художественото вдъхновение и в нея е съсредоточена цялата творческа дейност. В различни форми и в различна тоналност, но навсякъде бликаща и страстна. . ., „Старопланински легенди“ са един сборник от героично-романтични легенди, написани в проза, понякога много истинска, понякога възвишено лирична. Техен извор и център е Стара планина, така богата на епически традиции, кънтяща още от битки, дъхаща

[3] J. Jowkoff. Schina. — In: Roda-Roda [Alexander]. Das Rosenland. Bulg. Gestalter und Gestalten. Hamburg — Leipzig, 1918, p. 290—296.

[4] J. Jowkoff. Shiina. — In.: Grünefeld, P. Bulgaaria antoloogia. (Kogu novellisid). Tölk P. Grünefeld. Tallinn, 1920.

[5] J. Jowkow. W okopach (Fragment). — In: Od Wisły do Maricy. Warszawa, 1927, p. 159—161.

[6] J. Gołąbek. Jordan Jowkow. — In: Od Wisły do Maricy, p. 167.

още на див любовен аромат и залята още с кръвта на сюблимни и жестоки отмъщения. Една порутена мелница, една маса от руини, един стар надпис, един стих от народна песен, една слабо очертана животинска следа от стъпки стигат, за да може въображението да заработи, да се отприщи и да обрисува отчаяни сцени на смърт и затрогващи моменти на любов. . . За да се даде повече сила и оригиналност, авторът използува особености, черпени най-вече от народната поезия. Така очарованието става още по-силно и за това допринасят мелодията на думите и характерните звуци. . . С тези легенди Йовков не се утвърждава като реалист, а по-скоро като романтик — те са много легендарни, за да бъдат образец на реализъм."[7]

В следващите три години последователно се появяват разказът „Шибил" в чешкото списание „Host",[8] превод на Франциш Бицек, 1928, „Ески Арап" в „Красная нива",[9] 1929, превод на Д. Охрименко, и „Юнашки глави" в италианското списание „Le vie dell'Oriente", превод на Бруно дел Ре, с кратка бележка за автора в същия брой.[10] Няколко прегледа на новата българска литература от 1928—1929 г. — в Германия от Константин Гълъбов,[11] в Чехословакия от Георги Константинов[12] и в САЩ от Стоян Христов,[13] отбелязват значителното място на Йовков в нея. Особено интересно за нас е сведението, което получават американските читатели на неделното издание на „New York Herald Tribune Books" от 15 декември 1929 г.: „В България няма добри романи. Изключение прави само Иван Вазовият „Под игото", роман, който рисува живота под игото на турското робство. . . Но макар и лишени от мир и спокойствие — условия, необходими за създаване и узряване на романа, българските писатели са търсили теми, приспособими към бързи начини на изказване, а във формата на късия разказ са изградили една истинска и богата литература. Трима са днес видните български белетристи: Елин Пелин, Йордан Йовков и Ангел Каралийчев. . . Най-големият си успех [Йовков] има в драматичните легенди из живота на своя народ. Неговите „Старопланински легенди" изведнаж му извоюваха място на голям белетрист. На Йовков липсва простотата на Елин Пелин, но неговият разказвателен талант е по-широк. И ония, които са се поуморили от Елин Пелиновите селски портрети и селски пейзажи, посрещат с удоволствие галерията от хайдути, башибозуци, еничари, кърджалии, които пълнят страниците на Йовковите книги. . . Той има един цветист, леещ се стил, и макар че често пъти неговите произведения не са устойчиви по структура, неговите къси разкази са забележителни. . ."[14]

През 1928 г. излиза и първата самостоятелна книга на Йовков в чужбина — „Постолови воденици",[15] във Варшава, авторизиран превод, под-

---

[7] A. Chronia. Jordan Jovkov: Staroplaninski legendi. Sofia, 1927, p. 160. — Rivista di letterature slave, 2, 1927, № 4, p. 610—612.

[8] J. Jovkov. Šibil. Přel. František Bicek. — Host (Praha), 7, 1928, p. 173—178.

[9] Й. Йовков. Ески Арап. Пер. с. болг. Д. Охрименко. — Красная нива (Москва), 1929, № 11, с. 6—7.

[10] J. Jovkov. Teste di eroi. Trad. dal testo bulg. e note di B. del Re. — Le vie dell'Oriente, 7, 1930, № 28, p. 7—14.

[11] K. Galabov. Die neuere bulgarische Literatur. — Deutsche Rundschau, 54, 1928, Septemberheft, p. 232.

[12] G. Konstantinov. Současná bulharska literatura. — Slovanský přehled, 21, 1929, № 3, p. 170—171.

[13] S. Hristov. Bulgarian short stories. — New York Herald Tribune Books, 15 .12. 1929.

[14] Златорог, 11, 1930, № 2, с. 124—125.

[15] J. Jowkow. Młyny Postoła. Autoryz. przekł. z bułg. Jad. Gr. Warszawa, Bluszcz, 1928. 31 p.

писан с инициали Яд Гр., зад които „преводачът остава скрит“ според изследователя на полските преводи на Йовковото творчество Е. Можейко.[16]

Началото на 30-те години донася няколко последователни издания на Йовков в балканските страни. През 1931 г. в Белград излиза „Вечери у Антимовском хану“, превод и предговор на Бошко Токин. В книгата излизат седемте разказа от оригиналното издание и „Албена“. Защо Бошко Токин се спира на Йовков, бихме могли да съдим по това, че според българската критика той вижда Йовков като „най-достойния и най-изразителния представител на българската повест“. „У Йовков — пише Токин — има нещо, което го доближава до Бора Станкович, има нещо битово, топлина и глъбина на чувствата. Йовков умее необикновено живо и сугестивно да разказва. Неговият език е пластичен, жив и цветист. Той убедително описва и поднася образите, твърде интересни и реални, действителни, фантастични. Тази смесица от лиричност и реалност може да се смята като най-съществена характеристика у Йовков.“[17] В нашия печат се появява един сериозен отзив за този превод от Г [еорги] Ц [анев] в „Златорог“,* в който се изказва радостта от хубавия избор на Токин с някои критични бележки относно качествата на превода — „свободното отношение към оригиналния текст“, достигнало някъде до нежелателни размери“, за някои съкращения и „пропуснати подробности, характерни с немаловажна белетристична стойност“. . ., опасността „да се убие характерното у автора“. Г. Цанев завършва с мисълта, че преводачът ще продължи все така усърдно дейността си в тая посока и че неговият сигурен вкус няма да му измени.

През 1933 г. в Загреб се отпечатва „Жетварят“,[18] превод на Иван Есих, придружен с послеслов и очерк за българската литература, който се разпространява и като отделна книжка. През същата година и в Румъния за първи път се издава книга на Йовков — това е сборникът „Nopţi la Hanul din Antimovo“.[19] Преди това редакторът на сп. „Boabe de grâu“ Еманоил Букуца помества отделни разкази на Йовков в него с бележки за автора. През 1932 г. излизат преводите на разказите от „Вечери в Антимовския хан“, превод на В. Хрисику в същото списание. И после със съдействието на ПЕН-клуба в Румъния те са издадени като самостоятелна книжка, художествено оформена от И. Теодореску Сион. Изданието е с предговор от Владимир Василев и кратка бележка за историята му от Е. Букуца.

След няколко отделни публикации на разкази на Йовков в Гърция в превод на Стоян Боядзи през 1936 г. излиза книгата „Thrilli tu Emu“ (Старопланински легенди).[20] Тя съдържа само половината от легендите — „Кошута“, „Най-вярната стража“, „Постолови воденици“, „Индже“ и „През чумавото“, но въпреки това изданието намира широк отзвук в гръцкия печат.

---

[16] Е. Можейко. Полски преводи на Йовковото творчество. — Бълг. език, 1961, № 5—6, с. 571.

[17] Б. Токин. Јордан Јовков. — В: Јовков, Ј. Вечери у Антимовском хану. Београд [1931], с. 4.

[18] J. Jovkov. Žetelac. Prev. [и послесл.] „O piscu ove knjige“ [и] „Pregled bugarske književnosti“ Ivan Esih. Zagreb, 1933. 152 p. (Kol. Jeronimska knjiga. 415. Knjiž. dobrih romana, kolo 16, kn. 61).

[19] I. Iovkov. Nopţi la Hanul din Antimono. Din bulg. de V. C. Hrisicu. Cu desene de I. Teodiresku Sion. (Cuvânt după de Emanoil Bucuţa şi Vladimir Vasilev. Bucureşti), Boabe de grâu (1933). 202 p. 1 portr. 1 facs.

[20] Y. Yofkof. Thrilli tu Emu. Metafrasi St. Voyadzi. Prol. Dim. Sismanof. Athina, L. Andonopulos, 1936. 135 p.

* Златорог, 12, 1931, № 5—6, с. 293—294.

Тези първи пратеници на Йовков в балканските страни пораждат жив и траен интерес. Тяхното въздействие върху читатели с близка душевност и бит е така силно, че и досега интересът към Йовков в балканските страни не стихва — и до наши дни неговите произведения и книги намират най-добър прием и нови издания.

Трайно се поддържа интересът към Йовковото творчество и в Италия. Там през последната година от живота на Йовков излиза сборникът с 8 разказа под заглавие „Шибил".[21] Подготвен от бележития славист проф. Луиджи Салвини (който „ненавършил още 26 години, владее 16 езика", а „от всички славянски езици най-добре и най-основно познава българския език"), с подбор, предговор, първа библиография на творчеството на Йовков и отзиви за него у нас и в чужбина. Това издание е забележително по своето оформление и научна стойност. В критичния очерк на Л. Салвини, даден като предговор, проличава богатата ерудиция на италианския професор, който основно познава нашата литература; вижда се „сериозността, с която ученият е погледнал на своята работа, а в свежия, верен, великолепен превод виждаме сърцето на поета, който живее с делото на автора, сам творец, а после тълкувател"*. Своя критичен очерк Салвини завършва със следната мисъл: „Всичко в него и в неговото творчество е естествено, логично, човешко. Всичко се стреми към оня тип конструктивно изкуство, към оная широта, която, оставяйки зад себе си всяка проблематика и всяко нетърпение, сочи единствено към най-висшето, най-дълбокото и съвършено означение на човека и неговата съдба и към най-простата, най-суровата и естествена форма на изразяването им." По-късно в Италия се издават още две книги на Йовков[22] с участието на Луиджи Салвини и неговата ученичка Лавиния Бориеро-Пикио.

Ранната смърт на писателя е повод за появата на нови преводи на негови произведения и многобройни нови отзиви за творчеството му в различни страни. И тук на първо място са балканските държави — в Гърция специален брой от сп. „Валканики логотехниа"[23] е посветен на Йовков. В него намираме спомени за писателя от Димитър Шишманов, откъси от „Разговори с Йордан Йовков" на Спиридон Казанджиев и статията на Луиджи Салвини „Йордан Йовков и българската литература". В същия брой са поместени и преводи на разказите „Албена" и „По жицата". В един от следващите броеве на същото списание (№ 8—12) има редакционна бележка за значението на Йовков в българската литература, писмо на Костас Паламас до Димитър Шишманов и отзив за „Старопланински легенди" заедно с превода на разказа „Кошута". Във в. „Атинаика неа" от 12 ноември 1937 г. излиза статия на Аргирис Коракас, друга във в. „Елефтерон вима" с висока оценка на творчеството му. Гръцкият писател Григориус Ксенопулис в статия от 31 юли и 7 август 1937 г., публикувана частично и в нашия печат,** прави подробен анализ на разказа „По жицата". „Това е — пише Ксенопулис — един разказ

---

* Изкуство и критика, 1, 1938, № 1, с. 55 (Из отзивите за изданието).

** Изкуство и критика, 1, 1938, № 7, с. 384—386.

[21] J. J o v k o v. Scibil. Antologia. A cura [и предг.] di Luidgi Salvini. Napoli, R. Inst. superiore Orientale, 1937, XXXVI. 211 p.

[22] J. J o v k o v. Balkan. Racconti. A cura di Cicita Saccá. Luigi Salvini: Profilo di Jovkov. Disegni orig. di Zdravka Konstantinova Taseva. (Roma) Carucci. Ed. di cultura A. I. B., 1961, 168 p. ill.

J. J o v k o v. Il podere alla frontiera. Trad. e pref. di Lavinia Borriero Picchio. Roma, Ed. di cultura A. I. B. (1957). 240 p.

[23] Valkaniki logotehnia (Afieromeno sti mnimi to Yordan Yofkof), 2, [1938], № 1, 30 p.

от Йордан Йовков, великолепно преведен на гръцки език. . . Малък е по размери, едвам заема 4 страници от списанието. Но колко е голям по съдържание и качество! От години не съм изпитвал такова дълбоко художествено вълнение от разказ, не гръцки, но даже и чужд. . . Но и какво не крие в себе си този малък български бисер! Как селската българска душа в него се издига в човешка и общочовешка, как тесният български битопис взема ширината и дълбочината на една истинска световна картина! Вие, млади гръцки писатели, които знаете само да се превъзнасяте и цупите, кажете: има ли в прословутите ваши сбирки едно малко разказче като „По жицата"? Или аз диря. . . бялата лястовица?"

В памет на Йордан Йовков се организира литературна вечер в Белград с доклад за живота и творчеството на писателя от Люб. Божанович и друг върху драматургията му. Играна е пиесата „Албена". С редица статии и отзиви за творчеството на Йовков се отзовава и румънският печат. Сказка за Йовков се изнася в Будапеща. Във Финландия проф. И. Микола, славист в университета в Хелзинки, пише статия по повод смъртта на Йовков и превежда разказа „Албена" в сп. „Uusi Suomi".[24] В Англия се публикува разказът „Шибил"[25] през 1938 г., превод на Живка Драгнева и М. Е. Макдоналд Кларк.

Непосредствено след смъртта на Йовков в Холандия излиза сборник с негови произведения под заглавие „Баща и син и други разкази"[26] на есперанто, превод и предговор от Христо Искров. През същата година „Жетварят" се появява и на словенски в Любляна в превод на Алойзи Болхар.[27]

Германия е страната, в която за сравнително кратко време от 1939 до 1943 г. излизат 7 книги на Йовков — „Das Gut an der Grenze" (Чифликът край границата) в 3 издания, превод на Никола Колев (1939, 1940 и 1943), „Im Gasthof zu Antimovo" (Вечери в Антимовския хан), 1941г., превод на Миша Матлиев, „Der Schnitter" (Жетварят) през 1941, авторизиран превод на проф. Герхард Геземан в 11 000 екземпляра и през 1942 г. с допълнителен тираж от 11 000 — 13 000 екз. Повестта „Земляци" излиза под заглавие „Die Erde ruft" през 1943 г. в превод на Ганка Найденова, В. Благоева и К. Зеелигер. За нуждите на театъра се превежда „Боряна" под заглавие „Die Prinzessin von Alfatar" (1943), преработка за немската сцена от Едуард Вимут. Една дописка до сп. „Изкуство и критика" (5,1942, № 2—3, с. 117—118) на Живка Драгнева обединява оценките на Йовковите книги от това време в Германия: „От „Жетварят" за немския четец особено интересни са широката и пъстро раздвижена картина на добруджанското село, живо представените старинни обичаи, които му разкриват народностни вярвания и схващания, залегнали дълбоко в душата на българския селянин. Покрай художествените си качества, които намират всеобщо признание, тая българска повест привлича немския четец и с етичното начало, върху което е изградена. . . Йовковите герои му напомнят немски селяни, както ги изобразяват мнозина измежду съвременните немски писатели. . . Те са първични люде, силни и непосредствени в своята любов и омраза, гордост и вина, правда и неправда, в душата

[24] Uusi Suomi, 1937, № 294, p. 25.

[25] Shibil. Transl. from bulg. by Z. Dragnewa and M. E. Macdonald Clark. — John o'London's Weekly (London), 39, 1938, № 1001, p. 429—430.

[26] J. J o v k o v. Patro kaj filo kaj aliaj rakontoj. El la bulg. lingvo trad. [и увод] Hristo Iskrov. Purmerend, Esperanto Eldonejo J. Muusses (1938). 36 p.

[27] J. J o v k o v. Žanjec. Prev. [и предг.] Aloizij Bolhar. Ljubljana, Založba Modra ptica, 1938. 188 p.

на всеки един се таи обаче, макар и често несъзнато, чувството за дълг към земята. . .“

В предговора към „Чифликът край границата“ Х. Щамлер „запознава немския читател с автора на книгата, като успява да даде един удивително верен образ на Йовков като писател и художник“ — пише Спиридон Казанджиев*. „Според Щамлер Йовков обича своите герои и ги рисува с еднакво участие и любов. Те всички са за него хора — все българи, все родни братя. В неговите произведения няма проповед — каквото и да рисува, той остава навсякъде само художник. И тъкмо затова тия произведения са пълни с истина и любов. Истината им е в широко и точно наблюдавания свят на поета, а любовта им — в интимната и с копнеж съзерцавана красота на тоя свят. Колко възторг и колко нежна одухотвореност излъчват неговите образи! Върху тях никога няма да помръкне светлината на вечността.“ А в един книжарски каталог — коледния брой на 1939 г. в Хановер, за „Жетварят“ между другото е казано: „Тук говори един поет, който отлично познава и дълбоко обича своя народ и който като никой друг е пригоден да отвори път към българския човек. . .“

Периодът 1939—1943 г. е характерен с подчертано внимание към романа „Чифликът край границата“. Едновременно с трите издания на немски език книгата се превежда и издава и в няколко други страни. В Прага романът е преведен от видния антифашист Б. Вацлавек, но тъй като той минава в нелегалност, като преводач е посочен Б. Матесиус в изданието от 1942 г.;[28] в Хага на фламандски излиза под заглавие „Nona“, авторизиран превод на Ван де Беверкинг и Никола Колев през 1943 г. В Югославия същата книга излиза в Белград[29] (1940), превод на Синиша Паунович и предговор от Георги Константинов, в Загреб[30] — превод и предговор на Йожа Живкович (1941) и в Любляна[31] — на Живан Жун (1943).

В началото на 1945 г. (датирана 1944) в Мадрид се издава на испански „Жетварят“, превод на Тодор Нейков и Хуан-Едуардо Сунига, включена в серията „Сиембра“ на битови романи от далечни на Испания по място и манталитет страни.

Следвоенните години бележат новия път на Йовковите творби — още по-широко, още по-далече. Вече е трудно да се проследи появата на отделни преводи в различни страни — има достатъчно данни за самостоятелни проучвания върху проникването на Йовков в една или друга страна. И ако от 1928 до 1944 г. са издадени всичко 24 книги на Йовков в чужбина, то от 1945 до 1980г. те са 46, за да станат общо 70 книги, издадени в 20 страни на 25 езика. Много повече са преводите на отделни произведения, поместени в сборници, антологии и периодични издания — на установени досега 37 езика.

Югославия е страната, в която са издадени най-много — 15 — книги на Йовков. Към вече споменатите трябва да се прибавят и още две нови издания

---

* Златорог, 1939, № 9, с. 470—471.

[28] J. J o v k o v. Statek na hranicích. Roman. Přel. B. Mathesius. Praha, Světový lit. klub v Prace. 1942. 233 p.

[29] J. J o в к о в. Чифлук край границе. Роман. (Прев. с буг. Синиша Пауновић. Предг. Георги Константинов.) Београд, Изд. Професорске задруге, 1940. 272 с.

[30] J. J o v k o v. Imanje na granici. Prev. [и предг.] Jože Živković. Zagreb, Nakl. zavod. Jos. Čaklović K. D., 1941. 272 p. portr.

[31] J. J o v k o v. Domacija na meji. Roman. Iz bolg. prev. Živana Žun. Opremil Vlado Gajšek. Ljubljana, Naša knjiga, Ljudska knjigrna, 1943. 260 p.

на „Вечери в Антимовския хан“ (Загреб, 1949[32] и Белград,[33] 1969), двете издания на „Ако можеха да говорят“ в Загреб[34] и Любляна,[35] сборници с избрани разкази под различни заглавия.

В Чехословакия са издадени общо 10 книги на Йовков, като „Жетварят“ и „Старопланински легенди“ имат отделни издания на чешки[36,37] и словашки.[38,39] В Словакия се проявява особен интерес към драматургията на Йовков и на словашки са преведени„ Обикновен човек“,[40] превод на Милица Амбрушова, „Милионерът“,[41] „Албена“[42] и „Боряна“[43] — превод на Мария Тополска. По непълни данни в Чехословакия е била поставена комедията„Милионерът“— най-напред в Бърно през 1938 г. и после в гр. Нитра през 1971 г., превод на Емил Кудличка. За съжаление малко от отзивите за тези постановки са достигнали до нас.

Съветският съюз е третата страна по броя на издадените книги на Йовков — от 1957 г., когато излиза първият том „Рассказы“[44] до последния том „Избранное“, 1979,[45] там са издадени още „Старопланински легенди“ на руски,[46] превод на Д. Горбов и с предговор от него, на литовски[47] и на украински[48] с предговор от Т. Лапинска, в което издание освен десетте легенди от оригиналния сборник на Йовков са включени и 17 други произведения. От драматургията на Йовков тук са издадени „Милионерът“ (1968), превод на М. Михелевич, и „Албена“ (1973), превод на Т. Карпова и Л. Хлимова.

В Съветския съюз намираме и най-богатата литература за Йовков, излязла в чужбина. Прегледът би могъл да започне с една малка статия, подписана с инициали И. К. в т. 4 на първото издание на „Литературная энциклопедия“ от 1930 г. Такива статии са поместени и в т. 10 (1953) на второто и в

[32] J. J o v k o v. Večeri u Antimovskom hanu. S bulg. prev. Joža Živković i Dobriša Cesarić. Sa biljiškom opisen od D [obriša] C [esarić]. Zagreb, Nakl. zavod Hrvatske, 1949. 171 p.

[33] Ł. J o v k o v. Večeri u Antimovskom hanu. Prev. Miodrag Nikačević i Cveta Kotevska. [Послесл.] Cveta Kotevska. Beograd, Izd. preduzece „Rad“, 1969. 112 p.

[34] J. J o v k o v. Kad bi mogle govoriti. Prev. s bulg. Ivo Vrbanić. Zagreb, Matica hrvatska, 1949, 212 p.

[35] J. J o v k o v. Ko bi mogle govoriti. Iz bulg. prev. [и предг.] Tone Potokar. Ljubljana, Slovenski knjižni zavod, 1951. 215 p.

[36] J. J o v k o v. Žnez. Roman. (Z bulh. orig. přel. Zdenka Hanzová. Doslov napsal G. N. Bakardžiev). Praha, Evropsky liter. klub, 1946. 192 p.

[37] J. J o v k o v. Staroplaninské pověsti. (Přel. Zdeněk a Věra Urbanovi. Úvod Zdeněk Urban). Praha, Krásne literatury a umění, 1963. 132 p.

[38] J. J o v k o v. Kosec. Román. Prekl. Andrej Vrbacký. Turč. Sv. Martin (Matica slovenska, 1947). 159 p.

[39] J. J o v k o v. Staroplaninské povesti. (Prel. Mária Topol'ska. Doslov naps. Ján Koška). (Bratislava) Tatran, 1968. 163 p.

[40] J. J o v k o v. Obyčajny človek. Dráma v 4 dejstvách. Prel. Milica Ambrušova. [Turč. Sv. Martin] Matica slovenska [1950]. 84 p.

[41] J. J o v k o v. Milionár. Komédia v 4 d. Z bulh. prel. Emil Kudlička. Bratislava, LITA, 1971. 67 p.

[42] J. J o v k o v. Albena. Prel. Mária Topol'ska. Bratislava, LITA, 1973. 68 p.

[43] J. J o v k o v. Boriana. Prel. Mária Topol'ska. Bratislava, LITA, 1973, 68 p.

[44] Й. Й о в к о в. Рассказы. Пер. с болг. (Предисл. и примеч. Г. Ильина). М., Гослитиздат, 1957. 464 с.

[45] Й. Й о в к о в. Избранное. Пер. с болг. (Составл. и предисл. Симеона Султанова). М., Худож. лит., 1979, 447 с.

[46] Й. Й о в к о в. Старопланинские легенды. Пер. с болг. [и предг] Д. А. Горбова. М., Гослитиздат, 1959, 127 с. с илл.

[47] J. J o v k o v a s. Balkanų legendos. Verté Vygandas Račkaitis. Vilnjus, Vaga, 1971. 133 p.

[48] Й. Й о в к о в. Старопланинські легенди. З болг. перекл. Олександр Кетков. [Предг.] Татяна Лапинська. (Київ, Дніпро, 1976). 352 с.

т. 10 (1973) на третото издание на „Большая советская энциклопедия“, отразяващи съвременното разбиране за творчеството на писателя, в „Театральная энциклопедия“, т. 2 (1963), и най-значителната — на Игор Шептунов в „Краткая литературная энциклопедия“, т. 3 (1966). Във всички прегледи на българската литература, в учебните пособия по история на чуждестранната литература и библиографски справочници на основните произведения на чуждестранната литература неизменно Йовков е отбелязан. С проблема за реализма в българската литература се занимава ленинградският учен В. Д. Андреев, автор и на история на българската литература. В своите изследвания той отделя значително място и на особеностите на реализма в творчеството на Йовков, като между другото отбелязва: „Йовков е безусловно реалист, един от наследниците на заветите и принципите на критическия реализъм в националната литература от края на миналия век. Работата обаче е по-сложна, колкото изглежда на пръв поглед. . .“[49] Убедителни и правдиви са мислите на съветските изследователи в предговорите към издадените книги. Още в първата книга, която най-пълно за онова време представя Йовков на съветските читатели, „Рассказы“ от 1957 г., Г. Илина представя Йовков като автор, към когото интересът не отслабва — не само в родината му, но и в другите страни. „Йовков дотолкова овладява богатствата на народната реч, проникващи в нейния дух, че без всякаква нарочна стилизация неговите легенди звучат като народни предания, с присъщите им приказни и фантастични елементи и едновременно с изумителната простота, с каквато народът разказва за своите герои“ — казва тя. По-обширен анализ на творчеството на Йовков Илина прави в известния сборник на Института по славянознание „Очерки истории болгарской художественной литературы XIX—XX веков“ (1959, с. 348—363). На Йовков се спира и Витали И. Злиднев в раздела „Развитие болгарской литературы (в период 1918—1944 г.)“ в т. 2 на „История Болгарии“, М., 1955, и в студията си „К истории русско-болгарских литературных связей XX в.“,[50] прочетена първоначално като доклад на V международен конгрес на славистите в София през 1963 г. Израз на дълбоко преклонение и вълнение пред творчеството на Йовков е една специална статия за в. „Литературен фронт“ (бр. 2, 7 ян. 1971) от друг известен българист в СССР — Игор Шептунов, под заглавие „В света на Йордан Йовков и Христо Ботев“, която идва като отглас от честването на 90 години от рождението на Йовков в края на 1970 г. Всяка мисъл тук, в частта за Йовков, би могла да послужи като задълбочен, синтезиран анализ върху творческото дело на писателя. „Всеки път, когато препрочиташ разказите на Йордан Йовков — пише Шептунов, — откриваш в тях нещо ново, по-рано незабелязано, предизвикващо отново и отново удивление и възхищение от самобитния талант на писателя. В творчеството на Йордан Йовков като в призма се пречупват не само неговото лично разбиране за света и неговото отношение към всичко, което е могъл да разбере и отрази, не само чисто българското, присъщо на народа светоусещане, но и много други страни от общочовешките стремежи, морално-етични концепции и естетически построения. Почти всеки разказ на Йовков е творческо откритие, ту находка в чисто художествен план, ту постановка на голям етичен проблем, ту разкритие на социална тема само с няколко майсторски щрихи, включващи

---

[49] В. Д. Андреев. Йордан Йовков — новелист. (Към особеностите на критическия реализъм в българската литература от XX в.). — Език и литература, 1964, № 3, с. 13.

[50] В. И. Злыднев. К истории русско-болгарских литературных связей XX века. М., 1964, с. 46, 50.

в себе си гениална простота и удивителна пестеливост на изобразителните средства. И всичко това се гради върху дълбоко проникване в психологията на обикновения човек—неговия герой, комуто писателят е отдал сърцето и любовта си. . . Поразителни са у Йовков дълбочината и съдържателността на думата и фразата като синтактична единица. Тя удивлява и възхищава всеки, който поне веднаж е познал в оригинал произведение на Йовков. И ако си пил веднаж от този извор, оставаш за цял живот негов поклонник. . .“ Не може да се остави без внимание и предговорът, написан от Татяна Лапинска към украинския сборник „Старопланински легенди“, в който тя нарича Йовков „певец на душата на българския народ“. Интересен е тук паралелът, който авторката прави между Йордан Йовков и украинския писател В. Стефаник.

Публикации на отделни разкази на Йовков в Съветския съюз са установени в сборници, издадени на белоруски, естонски, кабардински и чувашки, а в периодичния печат почти на всички езици на съветските народи.

В Полша, след един значително голям период на откъсване от Йовков, през 1959 и 1960 г. излизат две негови книги — „Жетварят“,[51] превод на Хелена Биховска, и сборникът „Грехът на Иван Белин и други творби“,[52] подбор и предговор на Францишек Корвин-Шимановски. Преводите са направени от значителен преводачески колектив: Хелена Биховска, Бранислав Чирлич, Халина Калита, Ядвига Нуркевич и Францишек Корвин-Шимановски. Със същия обхват и подбор излиза и второ издание на този сборник през 1975 г. Особено интересен за нас е предговорът на Корвин-Шимановски към първото издание. Той се обръща към читателите с думите: „. . .Това е писател, с когото заслужава да се завърже познанство. Писател, който сърдечно обича хората и се старае да ги разбере. Страстен защитник на доброто, влюбен в красотата. Познавач на сърдечните трепети. Артист от дъното на душата си. В негово лице българската литература има един от челните си представители, чиито произведения могат да се радват на признанието не само на българския читател. . .“[53] И в края на предговора той отбелязва: „Бихме обидили Йовков, ако с мълчание отминем неговото отношение към животните. „Грехът на Иван Белин“, така високо оценен от Томас Ман, който го включва в своята антология на световната новелистика, е отличен пример за неговото отношение. . .“[54]

Тук е необходимо да се направи известно отклонение за разясняване на едно взело широки размери у нас недоразумение. Антологията, за която споменава Францишек Корвин-Шимановски, под заглавие „Die schönsten Erzählungen der Welt“(Най-хубавите разкази по света, 1956) е подготвена от издателство „Kurt Desch“ с представителства във Виена, Мюнхен и Базел. В нея от с. 543 до 551 е включен разказът на Йордан Йовков „Грехът на Иван Белин“, преведен на немски от Миша Матлиев, с кратка анонимна бележка за Йовков в края на книгата, наред с бележките за всички включени в антологията автори. Другаде името на Йовков не се споменава. Въпросът е кой включва разказа на Йовков в антологията — дали самият Томас Ман, както твърди Корвин-Шимановски в цитирания текст, или някой друг. Внимателният преглед на изданието не дава други данни. Предговорите към антологията фактически са

[51] J. J o w k o w. Żniwiarz. Przeł. Helena Bychowska. Obwol, okład i strone tytułowa Zbignev Trźebiński. Warszawa, Pax, 1959. 234 p.

[52] J. J o w k o w. Zbrodnia Iwana Belina i inne utwory. (Wybór i wstęp Franciszek Korwin-Szymanowski. Warszawa) Czytelnik, 1960. 464 p.

[53] F. K o r w i n - S z y m a n o w s k i. Wstęp. — In: J. J o w k o w. Zbrodnia Iwana Belina i inne utwory. Warszawa, 1960, p. 5.

[54] F. K o r w i n - S z y m a n o w s k i. Op. cit., p. 13.

два — „До читателя“ от издателството и „Из предговора“ от Томас Ман. И в двата става дума отначало за един предшествуващ том на „Най-хубавите разкази по света“, който не е изпълнил предназначението си, поради което сега се подготвя този, втори том, с много по-широк обхват. В предговора на Томас Ман четем: „Тази книга е единствена по рода си. Към предговора ме подтикна възхищението от широтата на хоризонта ѝ, истинската радост от нейната универсалност, която в същност не е отразена в първия том. . . Очевидно издателството стигна до своята великолепна идея чрез собственото си издание „Най-хубавите германски разкази“. Най-хубавите германски — защо пък не най-хубавите на света? Тази въпреки своята обширност съвсем разбираема идея се оказа, и това би трябвало да се каже, една съвсем шастлива, съвсем съвременна концепция. . . Няма елементарно интелигентен човек, който да не се съгласи сега, че върху чисто национална почва не би могъл да се разреши който и да било проблем, та бил той от политически, икономически и общодуховен характер. Днес от значение е цялото човечество, нравите му, та дори и съществуването му. Най-широко съпричастие е жизнено необходимо, и то не само в добрите пожелания, а с оглед на световното положение, опасно като настоящето — всяко духовно начинание, служещо на идеята на универсалността, трябва с радост и благодарност да се посрещне.“[55]

Повече сведения ни дава издателският предговор: „Тази творба е предназначена да изпълни обещанието на нашето издателство, което Томас Ман формулира в предговора си към „Най-хубавите разкази по света“ по следния начин: „Още тази година вторият том ще попълни пропуснатото и ще създаде едно единно цяло.“ Така се бяхме разбрали с него. Томас Ман не е вече между нас. . . Предговорът към тази антология е последното написано от него нещо, последната му приятелска услуга, за която бихме искали да му благодарим. Изпълнението на обещанието означава за издателството осъществяване на едно завещание в смисъла и духа на Томас Ман, с когото ние обсъдихме основните идеи на тази творба. Тази „втора обиколка на света“ не е продължение на първата, нито завършек на същата. . . Тя престоява на познатите места, като този път избира друга епоха, като при това увеличава значително пристаните си, донасяйки обещаните материали за западните и южнославянските народи. . .“ И по-нататък издателството обяснява принципите на подбор, като определя своята роля с изразите: „вземаме този път. . .“, „ние пак избрахме. . .,“ „струваха ни се по-подходящи. . .“[56]

Направените извадки от двата предговора би трябвало да разсеят недоразумението, което вече 10 години се шири у нас — първо, че „Томас Ман включва разказа на Йовков „Грехът на Иван Белин“ в своята антология“ — ясно е, антологията не е на Томас Ман, а само предговорът е от него и не той прави подбора, а издателството, и, второ, още по-неприятно — в нашия периодичен печат от 1970 г. до последните посветени на Йовков броеве,[57] в музейни сбирки и изложби се цитира следното изказване на Томас Ман: „Наред с Вазов и Елин Пелин той [Йовков] е внесъл своя изключително важен принос в развоя на българската проза, а чрез най-силните си творби я е издигнал до недостигнати преди и след него върхове.“ А в същност тази ми-

[55] T. M a n n. Aus dem Geleitwort. — In: Die schönsten Erzählungen der Welt. Wien (etc.), 1956, p. 11—12.

[56] An der Leser. — In: Die schönsten Erzählungen der Welt, p. 9—10.

[57] Пулс, № 23, 10 ноем. 1970, с. 12; Нар. младеж, № 276, 22 ноем. 1970; АБВ, № 47, 18 ноем. 1980, с. 7.

сăл е взета от същия предговор на Францишек Корвин-Шимановски към полското издание на „Грехът на Иван Белин и други творби“ от 1960 г., в който той пише: „Наред с познатите вече в Полша, макар и доста слабо, Иван Вазов и Елин Пелин той има най-голям принос за развитието на българската проза, а с най-добрите си произведения я издига на върхове, непознати преди него, както и трудно достигнати след него.“[58] За първи път този цитат, но в първия вариант на текста се среща в един библиографски преглед — „Йовков по света“ през 1960 г.[59] — и явно неразбран — дали мисълта е на Корвин-Шимановски или на Томас Ман, тръгва по своя злополучен път. . . сензационно и недокументирано, недостойно за паметта и на двамата големи творци!

Но да се върнем отново на някои моменти от съвременното разпространение на Йовковите творби в другите страни. Изключително радушен прием намира писателят и в Унгария. Първият сборник разкази от 1956 г. е под заглавие „Бялата лястовица“[60], превод на Шара Кариг. Следват „Чифликът край границата“ (1966),[61] „Старопланински легенди“ (1970)[62] и сборник разкази под заглавие „Албена“ (1980)[63] — също преведени от Шара Кариг, която във всяка книга помества послеслов и кратки бележки за автора и неговото творчество. „Ние, унгарците — казва тя в първия сборник, — чрез Йовковите разкази опознаваме. . . българския народ и красотата на живописната българска природа. Опознаваме ги и ги обикваме!“ За нас, българите, е изключително ценно написаното от Петер Юхас, известен българист, в „История на българската литература“,[64] издадена в Унгария от него и Ищван Шипош през 1966 г. За Йовков тук е отделено значително място, проникновеният и задълбочен анализ на творчеството му приближава писателя до унгарските читатели, посочени са произведения, разглеждат се герои, особености на Йовковия талант.

Сравнително късно, но посрещнат с голям интерес, Йовков прониква и в съседна Турция. „Чифликът край границата“[65] излиза през 1966 г.; под заглавие „Индже“[66] е сборникът, съдържащ 12 разказа; отделни Йовкови произведения излизат в периодични издания и антологии. Турският професор Сабри Есат Суявушгил при едно гостуване у нас дава най-висока оценка на Йовков: „Произведенията на този бележит писател са толкова силни, че могат да се наредят като шедьоври между световноизвестните образци на белетристиката и дори да засенчат много от тях. Световни разказвачи — от Бокачио до Алфонс Доде — към тях спокойно можете да добавите и по-късни белетристи — притежават само едно или няколко от качествата на Йордан Йовков. Смятам,

[58] F. Korwin-Szymanowski. Op. cit., p. 5.

[59] Д. Бошнаков. Йовков по света. Библиогр. преглед. — Лит. фронт., № 44, 3 ноем. 1960.

[60] J. Jovkov. A fehér fecske. Ford. [и послесл.] Karig Sára. Budapest, Európa, 1956. 337. p. 111.

[61] J. Jovkov. Birtok a határon. Regeny. (Ford., utószó: Karig Sára. III. Szász Endre). Budapest, Európa, 1966. 300 p.

[62] J. Jovkov. Sztaroplaninai legendák. Ford., az utószót és a jegyzeteket írta Karig Sára. Budapest, Európa, 1970. 159 p.

[63] J. Jovkov. Albena. Válogatott elbeszélések. Ford. Karig Sára. Válog. Szappanos Balázs. Budapest, Europa, 1980. 232 p.

[64] P. Juhász. Jordan Jovkov. — In: Juhász, Péter, Sipos Istvan. A bolgár irodalom-története. Budapest, 1966, p. 305—315.

[65] Y. Yovkov. Sınırdaki Çiftlik. Çev. [от нем.] Tahir Alangu. [Пред.] Sabri Esat Siyavuşgil. Istanbul (Nil), 1966. 320 p.

[66] Y. Yovkov. İnce. Çev. Nihal Önol. [Предг.] Yaşar Nabi. İstanbul, Varlık, 1968. 173 p.

че няма никак да преувелича, ако кажа, че не съм срещал друг белетрист, който да е съчетал у себе си всички тези качества. . . Да се възхищаваш от един такъв писател, който е влюбен в природата, който чувствува всички като свои братя, който изпитва удоволствие да изслушва болките на хората, който се радва на най-малкото им щастие, който не знае какво е злоба и омраза, е дълг човешки. . . Според моето мнение Йордан Йовков не само със своя литературен талант, но и със своя общочовешки характер е бележитост, която светът с гордост, винаги с гордост и признателност ще споменава. Би могло да се счита неотриването му от учредителите на Нобеловата награда за сериозна неудача не за Йовков, а за самите тях. . ."[67]

На всички чуждестранни издания и отзиви за Йовков естествено не бихме могли да се спрем. Но трябва да бъдат споменати в този преглед и шведското издание на „Чифликът край границата"[68] от 1948 г., превод на Карл Локранц, двете издания на „Старопланински легенди"[69] в Германската демократична република от 1959 и 1965 г. и много други.

Специално проучване изискват изданията на арабски — сборникът разкази на Йордан Йовков в Багдат под заглавието „Из българската литература"[70] (1973) и „Старопланински легенди"[71] (1977) в Дамаск, отделни разкази в антологии във Виетнам, Индия, Иран — оттам дойде последното сведение за книга на Йовков от 1980 г. под заглавие „Индже". „Бялата лястовица" е заглавие на издание на Йовков в Китай, отделни разкази са поместени в антологиите „Негостоприемното село" и „Българското село". Преводи на Йовков има в Япония.

Не трябва да отминем без внимание и едно издание на Йовков в САЩ — „Short stories",[72] което беше неизвестно досега у нас. Всички библиографски данни, които установихме — превод на Марко Минков и Маргарита Алексиева, заглавието, страниците, ни карат да предполагаме, че е копирано от българското издание на английски език през 1965 г. Това идва да ни напомни и голямата роля на изданията на други езици на Йовков у нас и техния широк периметър на действие. В САЩ известен изследовател на творчеството на Йовков е Чарлз А. Мозер с няколко студии върху неговото място в българската литература.[73]

И накрая нека пак се върнем към мислите на почитателя на Йовков Игор Шептунов, с когото започнахме: „Творчеството на Йовков носи радост на хората, кара ги да се замислят над големите жизнени проблеми, то прилича на дълбок и чист извор, от който всеки, който иска, може да почерпи живителната влага на истинска жизнена поезия. Затова го обичаме и почитаме."

---

[67] Сабри Есат Сиявушгил. Йордан Йовков пред погледа на един турчин. — Отеч. фронт, № 6184, 12 юли 1964.

[68] J. Jovkov. Gården vid gränsen. Övers. från bulgariskan av Carl Lokrantz. Stockholm, Ljus (1948). 326 p.

[69] J. Jowkov. Balkanlegenden. (Aus dem Bulg. übers u. über den Autor von Ž. Dragneva). Holzschnit u. Gesamtausstattung Heinz Rodewald). Berlin, Volk u. Welt, 1959. 218 p.
J. Jowkov. Balkanlegenden. (Aus dem Bulg. übers. Ž [ivka] Dragneva. Nachwort Wolgang Köppe). Leipzig, Philipp Reclam jun. (1965). 152 p.

[70] Y. Yufkuf. Min al-adab al-bulgari. Tarğ. Kamāl Baṭi. Bagdâd, Al-Ğumhuriya, 1973. 272 p.

[71] Y. Yufkuf. Malāhim. al-ğibāl al-harima. [Предг.] 'Alam Yurdan Yufkuf. [Прев]. Miha'il 'Aid. [Прегл.] Ahmad Sulayman al-Ahmad. Dimašq, Al-Maǧd [1977]. 286 p.

[72] Y. Yovkov. Short stories. (Transl. Marco Mincoff and Marguerite Alexieva). New York, Vanous, 1965. 241 p.

[73] Ch. Moser. The visionary realism of Jordan Jovkov. — Slavic and East-European journal (Montreal), XI, 1967, p. 44—58; Ch. Moser. Yovkov's place in modern Bulgarian literature. — In: Bulgaria — past and present. Proceedings of the First Intern. Conf. on Bulg. studies. . . Madison — May, 3—5, 1973. Columbia, 1976, p. 267—272.

СЪДЪРЖАНИЕ

Георги Цанев — Хуманизмът на Йордан Йовков 5
Петър Динеков — Единството на Йовковия свят 15
Тончо Жечев — Необходими полюси 27
Иван Сарандев — Йордан Йовков и европейският литературен процес от 20-те и 30-те години 31
Йорданка Холевич — Добруджа в творчеството на Йордан Йовков 51
Светла Гюрова — Миналото в „Старопланински легенди“ 57
Христина Балабанова — Индивидуалната стихия на човешкото в изображението на Йордан Йовков 69
Клео Протохристова — Формоизграждащи принципи в разказа „Шибил“ 81
Петко Тотев — Хан, чифлик, граница 93
Хуан Едуардо Сунига — Бележки за кризата на патриархата в творчеството на Йордан Йовков. 99
Магдалена Шишкова — Книга за кръстопътищата на живота 105
Пирин Бояджиев — „Анкуциният хан“ и „Вечери в Антимовския хан“ 125
Лидия Велева — „Жетварят“ — път към нови творчески концепции 137
Александър Йорданов — Един символ в творчеството на Йордан Йовков 155
Вихрен Чернокожев — Смехът на Йовков 177
Йордан Дачев — Йордан Йовков и античните литератури 189
Елена Димитрова — Военната тема у Йовков и Толстой 207
Бойка Вапцарова — Йордан Йовков и Никола Вапцаров 219
Зденек Урбан — Бедржих Вацлавек и Йордан Йовков 227
Константин Велики — Йордан Йовков и Румъния 231
Стефан Илчев — Имена и прякори в произведенията на Йордан Йовков 237
Веса Кювлиева-Мишайкова — Сравнението като стилистичен похват в „Старопланински легенди“ и „Песента на колелетата“ 259
Сия Атанасова — Художествена функция на турцизмите в „Старопланински легенди“ на Йордан Йовков 267
Елка Йовкова — Последните писма на Йордан Йовков 275
Стефан Чирпанлиев — Йовков и Жеравна 279
Елена Фурнаджиева — Бяла лястовица лети по света 287

ЙОРДАН ЙОВКОВ. 1880 — 1980
Нови изследвания

*

Редактор ЦВ. ПОПОВА
Художник Л. РАДЕВА, Худ. редактор Е. СТАНКУЛОВ
Техн. редактор М. БАНКОВА, Коректор С. ЧОЛАКОВА

*

Изд. индекс 8439
Дадена за набор на 12. III. 1982 г. Подписана за печат на 19. VII. 1982 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 1500 Печ. коли 18,75 Изд. коли 24,30 УИК 27,22
Код 28 9535372511 / 5062-42-82 Цена 4,23 лв.

*

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ Поръчка № 211

4,23