

ДВИЖЕНИЕ “РОДНО ИЗКУСТВО” И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Съсипана и обезверена, следвоенна България търси упование в модерните форми на изкуството. Продължава развитието на символизма. Появяват се също експресионизмът, диаболоизмът, имажинизмът. В това поле на преобладаващо креслив авангард отрават и екзотични естетически цветя. Едно от тях е движението “Родно изкуство”, което чрез манифеста “Позив към българското общество” (1919) дава на публиката ясен знак, че в сферата на изобразителното изкуство се заражда ново естетическо направление. Под призива “да се запази родното изкуство от пагубното влияние, от шаблон и издробеняване” и под общото пожелание “да се постави нашето изкуство на здрави основи и правилно развитие” са се подписали Никола Ганушев (1889–1958), Стефан Иванов (1875–1951), Елисавета Консулова-Вазова (1881–1965), Иван Лазаров (1889–1952), Никола Маринов (1879–1949), Цено Годоров (1877–1953), Александър Божинов (1878–1968), Борис Денев (1883–1969), Елена Карамихайлова (1875–1961), Александър Мутафов (1879–1957), Никола Танев (1890–1962), Константин Щъркелов (1889–1961).



Александър Божинов – проект за стъклопис (1924)



Никола Маринов – “Майка с деца” (1921)

Част от тези творци са повлияни от движението *Heimatkunst* в Германия. Счита се, че тласък за развитието на това движение дава изследване на Валтер Ниман от 1913 г., в което е издигната идеята за *“любов към отечеството чрез любов към родното”*. Този принцип Ниман противопоставя на формите на авангарда, които са определяни като наднационални. Според немския изкуствовед творчеството е обречено без **връщане към родовия дух, без преклонение пред природата** и без представяне на **хармоничното, което е здраве**, и което е противопоставено на болезнените форми на авангарда. На базата на идеята за неразвратеността на селяните се прокламира теорията за неразривната връзка на *“кръвта и почвата (Blut und Boden)”*, чието единство ще спаси общността от израждане. Принципът е **по-близо до кръвта и почвата**.

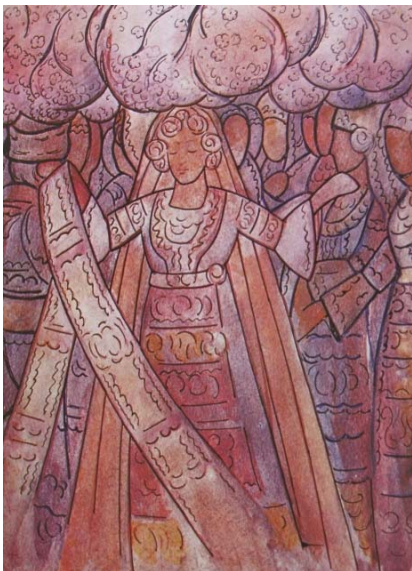
На промишлената технология е противопоставена природата. Алтернатива на порочното градско живеене е безхитроственият селски бит. Това противопоставяне има различни варианти – например асфалт, калдъръм, метал, стъкло срещу трева; улици, стени, огради срещу безбрежна степ или ниви, достигащи хоризонта; забързан бяг на времето на изтерзания градски човек срещу цикличен кръговрат на непроменящия се буколически свят на жителите на нова Аркадия. Върви се към възстановяването на естетическото разделение село – град, характерно за народниците, което идентифицира селото със спасеното добро и хармоничното битие.

Началните стъпки на движението *“Родно изкуство”* в България не са особено обнадеждаващи. Първата изложба на неговите основатели е приета със смесени чувства. Особено критичен е Гео Милев. Според него това е *“изкуство във ваканция”*: *“Изкуство без достойнства и без грехове: портрет, пейзаж, импресионизъм, спокоен труд, външно съвършенство, занаят”*. Творбите са критикувани заради баналните битови теми и плоския изобразителен реализъм. Чавдар Мутафов стига до извода, че изложбата е *“скръбен апотеоз от компромиси”* – *“сладко, покорно, уморено изкуство – дипломатично редактирано в конвенционален бонтон”*. Интересно е, че Сирак Скитник, който членува в Движението, също е неудовлетворен: *“Мъртвите форми оживяват като изкуство само когато в тях се включи възторгът на едно ново “намерих”*.

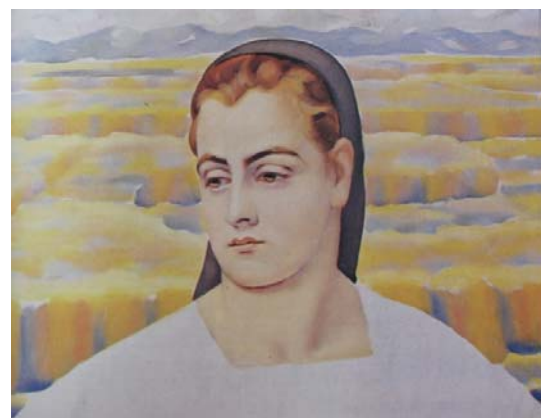
В *“Родно изкуство”* тече дискусията относно контурите на естетическата рамка в продължение на няколко години. Може да се каже, че около 1924 г., когато то обхваща вече всички видове изкуства, се оформят основните елементи на доктрината му. На първо място е темата за искреността: *“Родно изкуство. Някои непременно искат да видят в него етнография, за да го нарекат родно. Калпакът и цървулите не ще го*

направят такава. Не сюжетът, а искреността на художника го прави наше” (Сирак Скитник). Паралелно с това Николай Райнов, Иван Милев и Сирак Скитник настояват уникалността на родното да се разкрива чрез прозиране на универсалното в него. Така се оформя идеята за обогатяването на родния тематичен регистър с универсалната културна символика, представяща юнгианската идея за архетипното ниво в културите. Родовите митове, приказки и легенди са целенасочено търсени и обработвани с модерни художествени техники. Тези техники са свързани преди всичко с постиженията на декоративното изкуство, като се демонстрира особено предпочитание към практиката на **сецесиона**. Пристрастието към него е най-вече характерно за творчеството на Николай Райнов и Иван Милев.

В творбите на “*Родно изкуство*” са активни няколко тематични кръга. Водещо място сред тях заема представянето на житейския кръговрат на човека, включващ **раждане, сватба, труд, смърт** и ритуалите, свързани с тях. Много ценени са **знаците на вярата**, представени чрез **слово** (сказания, легенди, апокрифи, евангелски и библейски текстове), **обреди** (езически, християнски) и **свети места** (вековни дървета, могили, капища, текета, манастири, църкви). Творците от направлението са пристрастни и към теми, свързани с **гранични състояния от историята ни**, които разкриват величието на родовия дух.



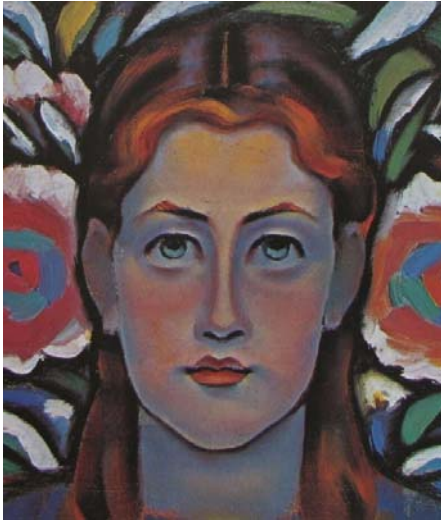
Владимир Димитров-Майстора –
“Сватба”



Владимир Димитров-Майстора –
“Стана Гогова”

Отделни творци, разбира се, имат свой специфичен регистър. Например художникът Владимир Димитров-Майстора конструира нова линия в “*Родно изкуство*”, като проектира теми от житейския кръговрат върху **декоративната линия**

на плодородието – узрели ниви, цъфнали дървета, плодове. Най-предпочитана тема от него е представянето на девизи на фона на цъфнали дървета и жени на фона на зрели плодове – главно ябълки, круши и грозде.



Владимир Димитров-Майстора –
“Портрет на момиче”



Владимир Димитров-Майстора –
“Селянка сред, круши, ябълки и грозде”

В българската литература творчеството на Йордан Йовков е свързано в най-голяма степен с движението “*Родно изкуство*”. И като стратегия на създаване, и като естетически резултати то носи неговите основни белези. Запазени са много свидетелства за това как Йовков подбира своите сюжети. В това отношение е известна неговата страст към легендите, преданията, към фолклорните източници, към тайнствените битови истории, чието обяснение черпи сили от резервоара на колективното несъзнавано. Характерно е и пристрастието на Йовков към представянето на кръговрата на житейския цикъл на селския човек. И това повторително движение на битието най-често писателят затваря в своите великолепно цикли. Любопитно е, че битовите детайли от разказите на Йовков като че ли повтарят стратегията на художниците от “*Heimatkunst*” Фриц Бьоле, Карл Бантцер, Макс Бури, които представят непроменения с векове живот на селянина сред грубите, стабилни вещи и в природна среда на първичност и наивна доброта, която е противопоставена на градския свят.

Характерно за белетристиката на Йовков е и неговото умение да вгражда в текстовете културни универсалии, които превръщат произведенията му в сложни художествени послания. Такъв е случаят с “*Индже*”, където е възпроизведена почти

изцяло сюжетната схема на **мита за Едип** (убийството на бащата от сина) до момента на кръвосмешението, като липсва само предсказанието, че синът ще убие баща си:

(1) Предсказание, че синът ще убие баща си.	–
(2) Бащата нарежда да убият детето или той сам го “убива”.	Индже посича с ятагана детето си.
(3) Детето се спасява по чудо и е намерено от непознат човек.	Детето на Индже е намерено от баба Яна Калмучката и е наречено Найден.
(4) Синът, вече пораснал, убива баща си, без да го познава.	Найден убива Индже, без да знае, че той му е баща.

В случая липсата на предсказание, от една страна, може да бъде тълкувана като двигател на повествованието (образно казано, текстът се стреми да “попълни” празната клетка в сюжетната схема); от друга страна, липсата отграничава текста на разказа от митологичната представа за силата на съдбата и убийството на бащата от неговия син въплъщава идеята за неминуемото наказание, което застига дори и разкаялия се грешник – идея, която е в основата на Йовковата етика.

През текста на *“През чумавото”* пък прозира **митологичната история за приятеля на Херакъл цар Адмет**. Според трагедията на Еврипид *“Алексиада”* Адмет помолил престарелите си родители да слязат вместо него в подземното царство. Те не се съгласили да умрат, обаче това направила неговата прекрасна съпруга Алкестида. Модифициран вариант на тази история е предложен и в разказа *“Женско сърце”*.



**Йордан Йовков
(1880–1937)**

Българската литература трябва да бъде пропита с национален дух. Не от враждебен към другите народи патриотизъм, не и от чувство на расово превъзходство, каквото ние впрочем нямаме, трябва да желаем това, а защото то е условие за всяка култура, за всяко морално и духовно съвършенство. Изкуството е и трябва да бъде преди всичко национално.

Нашите политически мъже не могат да разберат, че обновлението и възраждането и изобщо националното е преди всичко в творенията на писатели и художници, създадени от българската душа и предназначени да будят, да хранят и издигат тая душа.

Какво значи да се издаде книга лошо, неугледно, с грешки и небрежност? Аз мисля, че това е престъпление, равно на човекоубийство, ако не по-лошо.

Не вече прочетеното, а самият спомен за него е нещо неизлично.

Знаеш, понякога е достатъчно да прочетеш стар текст, за да видиш живи хората на неговото време.

Не съм писал нито една работа, в основата на която да не стои действително преживяване. Имам добра памет, помня всичко. Почти всеки мотив отнасям в тоя пейзаж, дето съм бил, в тая среда, в която съм живял и която познавам. Вън от тях нищо не бих могъл да напиша.

Аз винаги съм предпочитал този начин на работа: излизам от свое лично преживяване, наблюдение или слушан разказ, но не оставам само при него. Търся след това друг, чужд опит, който стои в аналогия към моя сюжет, който е негов вариант или който допълва моя опит с нови подробности или изяснява някои моменти от него, и тогава го разказвам със сигурност и с правда във всяко отношение, като се започне от съдържанието и се свърши с изразителните средства.

Най-обикновени неща са ми правили най-чудни и тайнствени впечатления – малкият поток, който се движи между камъните, мъхът, надвесените треви, спотаените цветчета, вечер хладината на тревата, сенките, шумовете – то беше страшна, фантастична митология.

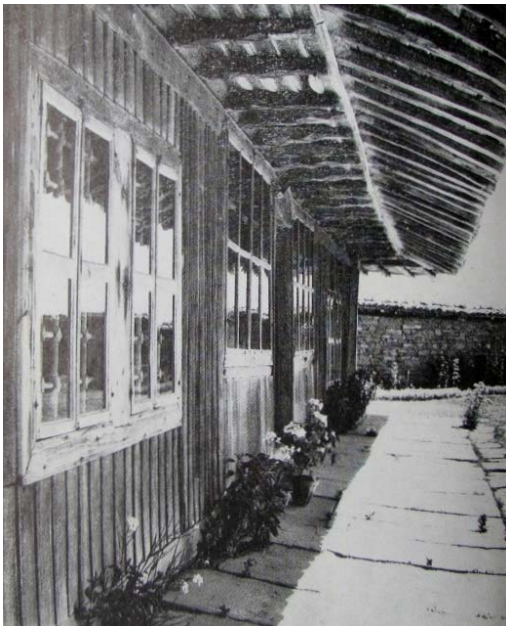
Аз не мога да си представя съвършено художествено произведение, което не отзвучава в душата на човека като музика. Дори мисля, че всяко такова произведение се ражда из музика. Чувството, което туря душата в движение, се преживява най-напред с неговите музикални елементи – основна линия,

повече или по-малко сложна, ритъм, темпо. После идват образи, подробности, работа над композицията, но през всичкото време се държи връзка с чувството, с неговата основна линия, с ритъма, с темпото му.

Думата е страшно нещо: в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове, всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства. А това не е лека работа.

У мене няма много сравнения... Аз съзнателно ги отбягвам. Имам чувството, че за моите работи и за моя начин на гледане и изобразяване те не подхождат.

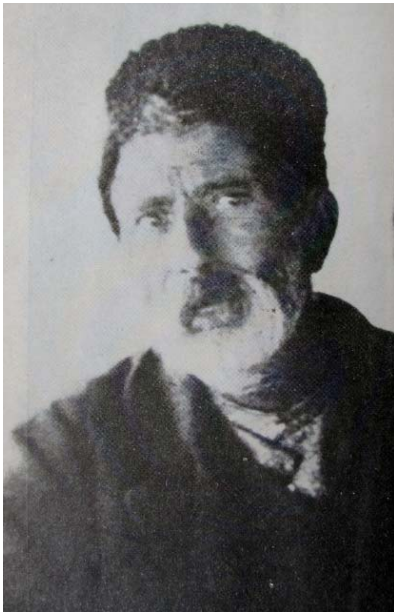
Пред своя биограф Спиридон Казанджиев в момент на откровение Йовков споделя: *“Никога не съм имал точна представа за стойността на моите работи, след като ги напиша. Една по-вярна и обективна преценка иде по-късно”*. Изключение като че ли прави само сборникът *“Старопланински легенди”*. В писмо от 10. 12.1926 г. до Николай Лилиев, който редактира ръкописа, Йовков заръчва: *“Да не забравяш, че към тая книга (заслужено или не) аз имам най-голяма слабост и затова чакам да я видя в най-хубав вид”*. И наистина отпечатването на сборника *“Старопланински легенди”* (1927) е особено събитие в живота и творчеството на Йовков.



Родната къща на Йовков в Жеравна

Той е роден на 9. 11. 1880 г. в с. Жеравна, Сливенско. През 1900 г. завършва гимназия в София. Междувременно семейството му се преселва в Добруджа и това става причина да започне работа като учител из добруджанските села. До 1912 г. Йовков учителства последователно в Чифлик Мусубей (Долен извор), Сараджа (Росица) и Каралий (Красен). В периода от 1902 до 1904 г. служи в Школата за запасни

офицери в Княжево. След уволнението си прави опит да продължи образованието си, като се записва в Юридическия факултет на Софийския университет.



Бащата на писателя



Майката на писателя

Смъртта на баща му обаче го принуждава през есента на 1904 г. да се върне към учителската професия. От 1912 г. Йовков е повече на фронта, отколкото у дома. В сраженията е винаги на първа линия заедно с редниците. През юни 1913 г. е ранен край Дойран и изнесен на ръце от войниците, за да не попадне в плен. Именно с войните са свързани и неговите първи творчески успехи. Разказът *“Балкан”* го прави известен буквално за часове. За въздействието на тази творба Елисавета Багряна си спомня: *“Четох го в къщи и плаках... всички плакаха”*. Що се отнася до акцентите във военната проза на Йовков, като че ли Константин Константинов ги е посочил най-точно:

Писател на военни разкази, в него не ще намерите ни една злобна, ни една жестока дума, никаква стръвна омраза към врага, а само или тържествен, лиричен апотеоз на победата, или тъжно-философска и поетична резигнация, която звучи в оня знаменит стих на Дебелянов: *“Мъртвият не ни е враг”*.



Фронтowa снимка с писателите
Георги Райчев и Христо Геров

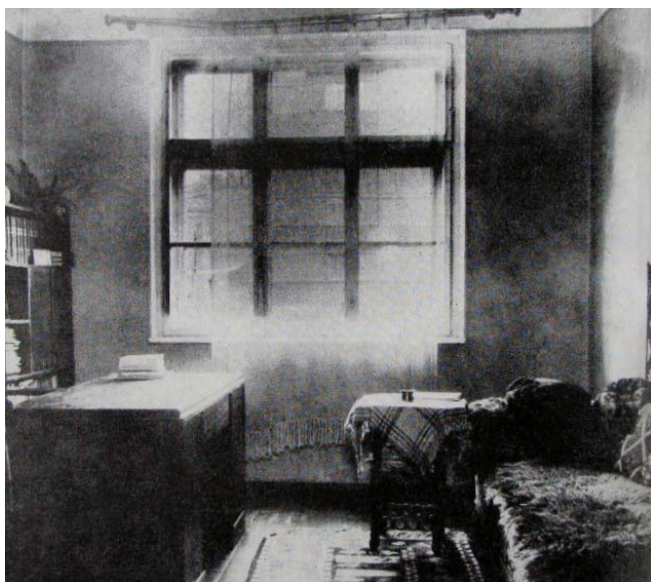
След окупацията на Добруджа Йовков се установява да живее във Варна, където отново става учител. Междувременно се оженва. За отношенията в семейството може да се съди от следните думи на съпругата му Деспина Йовкова:

От момента, в който свързах живота си с Йовков, струва ми се, започнах да живея за него и чрез него. Свой личен живот аз нямах, а и не чувствах необходимост да имам. Бях всецяло погълната от неговата личност.



Съпругата на писателя

До отпечатването на *“Старопланински легенди”* Йовков е публикувал *“Разкази в два тома”* (1917–1918), *“Жетварят. Повест”* (1920), *“Последна радост. Разкази”* (1926, като през 1933 година сборникът е издаден под заглавието *“Песента на колелетата”*). Но семейството му живее в лишения. В писмо от 3. 05. 1919 г. до Григор Василев писателят с огорчение споделя: *“Изнаднах много. Не мисля толкоз за облекло, което е съвсем отърпано, но ще се търпи”*. По-късно в кореспонденцията си с Дора Габе и Николай Лилиев той говори за своята *“вечна и неразделна спътница – сиромашията и безпаричието”*. Дори и като дипломатически чиновник в Румъния (от 1920 до 1927 г.) той е притеснен: *“откакто съм дошъл, спя тук-таме из квартирите на нашите чиновници, нещо, което извънредно ме измъчи”*.



Кабинетът на писателя

С излизането на *“Старопланински легенди”* обаче Йовков става търсен от издателите и добре заплатен автор. Директорът на издателство *“Хемус”* Хр. Т. Хаджиев например си спомня следното: *“Йордан Йовков беше един от малцината български писатели, които не дойдоха сами в “Хемус” да дирят книгоиздател, а бяха поканени от издателството за сътрудници”*. Така той и семейството му са осигурени материално благодарение на отпечатването и големия успех на *“Вечери в Антимовския хан. Разкази”* (1928), *“Разкази в три тома”* (1928, 1929 и 1932), *“Чифликът край границата. Роман”* (1934), *“Женско сърце. Разкази”* (1935) и *“Ако можеха да говорят. Разкази”* (1936).



Йовков е един от малкото писатели, които се отдават изцяло на творчески труд. Той си има и своите странности. Не се появява на официални места, не обича компаниите, много рядко посещава кино, театър, концерти. Ключ за разбирането на това негово поведение са следните думи, записани от Спиридон Казанджиев:

Аз си живея с нещата и с героите непрекъснато, не мога да се откъсна от тях и всяко изместване ме туря в тревога. Нали виждаш – не смея да направя една крачка встрани от пътя си. Не излизам от София, не променям улицата, винаги в същото кафене, на същото място, със същите хора (а най-добре съм, кога съм сам), същите шеги и закачки с домашните, дори едно и също ядене.



Вила "Петрович" в Хисаря, в която Й. Йовков прекарва последните дни от живота си

Културни универсалии в творчеството на Йордан Йовков

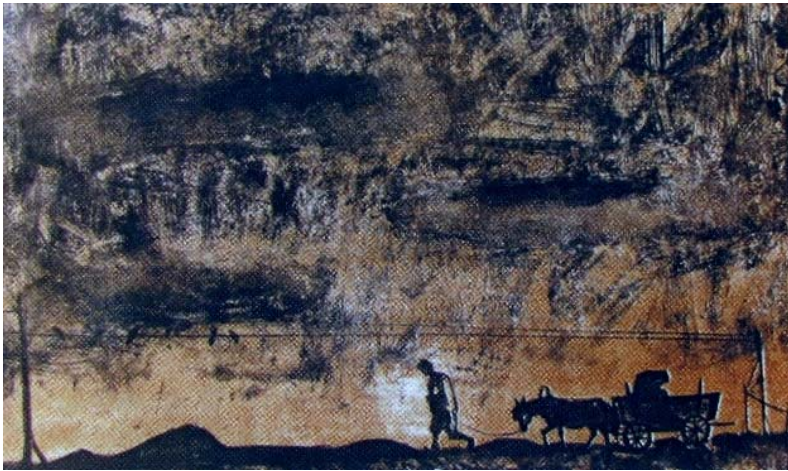
В произведенията на Йовков има голямо разнообразие от универсални теми, мотиви, образи и символи, свързани с една основна задача – **моделиране на националното художествено съзнание и търсене на неговите начала**. Това обстоятелство е в пряка връзка и с проблема за творческото направление, към което принадлежи писателят. Мненията по този въпрос са противоречиви и това очевидно е последица от особеностите на неговото художествено виждане за света. Той създава своите произведения, асимилирайки многовековната културна традиция, като същевременно стилизира, преобразува и осмисля в рамките на една нова, модерна поетика универсалните художествени модели на фолклорното и митологичното съзнание на българския народ. Връзките на неговото творчество с естетическата платформа на дружеството *“Родно изкуство”* са извън всяко съмнение. Художниците, музикантите и писателите, приели за отправен пункт в своята художествена практика призива *“към родното”*, търсят преди всичко синтеза между универсалното и самобитното в културата на своя народ. Те пресъздават красотата на националната душевност, нейната неповторимост, дълбочината ѝ и откриват в нея устойчиви, повтарящи се архетипи.

В творчеството на Йовков заедно с реализирането на този синтез съществува и едно специфично явление. Това е своеобразното съполагане на фолклорни и митологични мотиви с обобщаващата критическа представа за битието **тук и сега**. Особено важна в това отношение е **темата за изчезналото божество**. В разказа *“Стари хора”* господ се явил на баба Въла такъв, какъвто го описват народните предания: *“стар човек с голяма бяла брада... като че е слязъл от някоя икона”*; добър и милостив, той ходи сред хората и ги поучава. Тази красива илюзия обаче е пречупена през мислите на дядо Васил:

Дядо Васил я гледаше и мълчеше. Виждаше я как трепери, как очите ѝ, влажнели, горят. Искаше да ѝ каже, че се лъже, че само едно време господ е слизал на земята и е ходил между хората, а не сега. Сега господ няма.

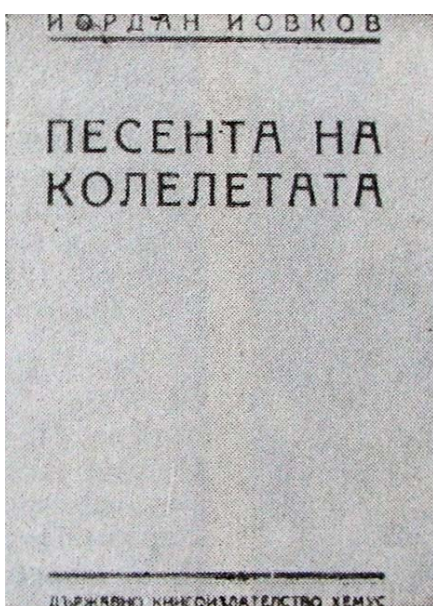
Не може да има господ в света, за който Петър Моканина от разказа *“По жицата”* възкликва с болка: *“Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!”*. Упрекът към изчезналото божество е в основата и на целия разказ *“Вълкадин говори с бога”*. Горчиви са думите на Вълкадин, отправени към небето: *“Защо в таквoз усилно време криеш себе си, господи? Защо?”*. Господ е забравил хората и е напуснал земята, а на нея се шири злото и неправдата побеждава. В случая универсалният мотив е използван

като символ на изчезналото добро, а критическата оценка на битието е свързана с нравствено отрицание на един жесток и антихуманен свят.



Илюстрация към *“По жицата”* (художник Тодор Панайотов)

Сякаш за да напомни за **скритите зад универсалните теми и мотиви значения** и за **необходимостта от тяхното дълбоко осмисляне**, Йовков е изпълнил своите творби с герои, които разчитат знаци, които умеят да разгадават тайните на естеството – дядо Гено (*“Дрямката на Калмука”*), дядо Щерю (*“Сенебирските братя”*), Иван Белин (*“Грехът на Иван Белин”*) и др. Тези герои не притежават магическа сила, а са мъдrecи от народа. В тях не е скрита тайнствената мощ на свръхестественото. Те по-скоро са хора, влезли в диалог с природата, разбиращи **езика** на заобикалящите ги предмети, явления, животни и растения. Тяхното прозрение е резултат на дълго съзерцание и осмисляне, а не на мистическо откровение.



Първо издание на сборника с новото заглавие *“Песента на колелетата”*

Героите на Йовков не само **разчитат**, но и **създават знаци**. По този начин знаците престават да бъдат монопол на свръхестествените сили от тайнственото минало, те са във властта на хората. Такива знаци са пеещите каруци на Сали Яшар (*“Песента на колелетата”*), цветята на Люцкан и техният чуден език (*“Последна радост”*), хайдушкият летопис по вековните дървета на Игликина поляна (*“На Игликина поляна”*)...

Специфична част от универсалния език на Йовковото творчество е и **моделът на художественото пространство**. Свързването на представата за красиво с представата за добро е явление, типично за творчеството на Йовков. Именно поради това универсалната функция на пространствената опозиция **център – периферия**, съотнасяна според културната традиция с противопоставянето **добро – зло**, се е оказала извънредно удобна при изграждането на една устойчива ценностна система. Търсейки израз на идеята за абсолютните стойности в етичната сфера и на своите оценки за доброто и злото, Йовков се е обърнал към универсалните пространствени ориентери в рамките на културната традиция. В процеса на преминаване на етичното в естетическо се стига и до **естетизацията на пространствения център** и на всички прояви, свързани с него. От друга страна, пространствената периферия преминава от етичните квалификации, представящи злото, към един естетически план на отрицание. Така противопоставянето **център – периферия** функционира като противопоставяне **красиво – грозно**. Следствие от отрицателната художествена функция на прекъснатото пространство – **границата** – е и естетизирането на **неограничеността на пространството** (например ширината на полето или липсата на видим хоризонт).

В творчеството на Йовков в това отношение се наблюдава своеобразно предпочитание към двуизмерността на художествения пространствен модел. Изключение може би правят само отделни творби и сборникът *“Старопланински легенди”*, където пространствените ориентери са изведени и във вертикал. Характерни тук са най-вече символните функции на **гората (планината)**. В едни случаи гората е представена като място, всяващо ужас и носещо нещастие: *“А наоколо бяха все тия мъгляви, сякаш омагьосани и прокълнати гори”* (*“Последна радост”*). На нея са противопоставени селото, ханът, домът, които са съотнесени с идеята за доброто и щастието. Тази опозиция е проекция на архаичната схема **дом – недом**, която е основният пространствен модел в една от най-старите фолклорни художествени системи – вълшебната приказка – и фактически има пряка връзка с митологичната

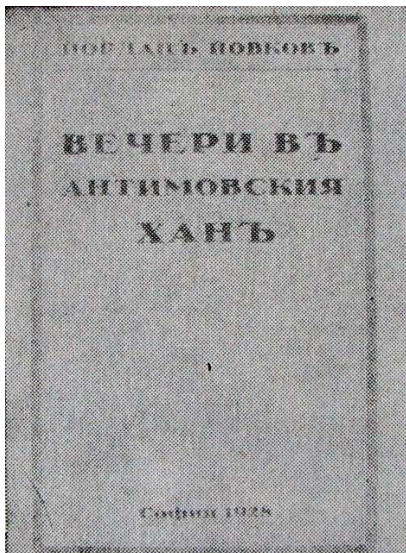
представа за света, отъждествяваща дома и рода с пространствения център, а всичко непознато и враждебно с отдалечената пространствена периферия. В същото време в някои творби на Йовков полюсите на това противопоставяне са разменени, което отразява късни културни напластявания върху основната опозиция, появили се през епохата на робството – постепенно гората (планината) е станала сигурно убежище срещу насилниците и това е довело до преосмисляне на универсалната опозиция. В своя “преобърнат” вариант тя е особено характерна за цикъла “*Старопланински легенди*”.

Все пак в творчеството на Йовков преобладава склонността светът да бъде представен като безкрайна равнина, в центъра на която всичко е хубаво и светло, а покрайнините ѝ крият ужаси и нещастия. Разказът “*Песента на колелетата*” например започва със следните думи, характеризиращи естетическата функция на пространствения център:

Славата на Сали Яшар, прочутия майстор на каруци от Али Анифе, стигаше вече твърде надалеч. Такъв майстор, като него, никога по-рано не беше имало в Али Анифе, кой знай дали щеше да има и отпосле. За околните села и дума не можеше да става, там такъв майстор нямаше, но нямаше дори и в града, и то тъкмо в *тая град, който беше в средата на безкрайна равнина, от който излизаха пътища по всички посоки като лучите на звезда...* (курсив мой – Д. Д.)

Не по-малко значение при изграждането на художествения модел на света има и пространствената периферия. За да илюстрира лошата слава на Дурасийската вятърница, Йовков отбелязва: “*Лоши слухове ходеха за тая мелница. Далеч беше от селата наоколо, настрана от пътищата*” (“*Измама*”) Най-ярък пространствен определител на нещастieto в творчеството на Йовков обаче е границата. Типичен пример в това отношение е разказът “*Вълкадин говори с бога*”. В този разказ границата е символ на злото. Тя не само разделя бащи от деца и брат от брата, но и напълно обезсмисля човешкото съществуване. Това вече не е границата на митичния свят, където живеят страшни чудовища и властва мракът, а реалистичен определител на човешката жестокост, на безсмислието на войната:

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 знае отде, да насочи срещу ти пушка, нож и да каже: “Назад!” У дома си да си, и да те пъдят.



Първо издание на сборника *“Вечери в Антимовския хан”*

В случая образът на света е подчинен на поетика, която влага нови, по-дълбоки значения в стария символ. Интересни са промените на тази пространствена представа в разказите *“Съд”*, *“Врагове”* и *“Несполука”*. В тях границата като носител на злото и човешкото нещастие е заменена от синора. Пространството в тези творби вече не е онова митично пространство, за което Витан Чауш от разказа *“Срещи”* (цикъла *“Вечери в Антимовския хан”*) си спомня: *“Ти барем знаеши, Киро, че него време друго беше в Добруджа. Нямаше толкоз ниви, нямаше толкоз чифлици, а беше поле и трева колкото човешки бой”*. Необятната и **безгранична** равнина е насечена от безброй малки граници – **синорите**. И именно в този нов свят синорът е пространствен определител на нещастieto, а в неговото значение е представено обобщението за една действителност, в която парчето земя е по-ценно от човешкия живот. В разказа *“Съд”* за *“ивица земя”* Андрея пребива до смърт Атанас Куция. Във *“Врагове”* сърненци и бистричани водят истинско сражение за *“таквоз малко парче, че ако някое магаре се отъркаля в него, опашката му ще остане отвън”*. В *“Несполука”* се говори за *“вечна война”* между две съседни села, за това, че селяните се мразят и *“гледат един на друг като на неприятели заради мера, заради пашата на добитъка”*. И всички нещастия се случват на синорите – убийства, осакатявания, прояви на смъртна омраза, породена от жесток сблъсък.

В митологичната пространствена представа за света границата с нейните ужаси се намира някъде много далеч. Определящ е пространственият център, който е свързан с доброто и щастието. В творчеството на Йовков пространството все повече се свива и границата (на държавата, на селската мера, на нивата) идва все по-близо до центъра, докато го обезличи напълно. Това всъщност е един своеобразен пространствен модел

на настъпващото зло, на нарастващото нещастие. Периферното и граничното доминират над пространствения център, злото започва да властва над доброто. Общото митологично пространство се е разпаднало на безброй малки светове, които воюват помежду си. И всеки от тези малки светове има свой собствен център и свои граници.

Пространствената позиция е и своеобразна оценка за героите на Йовков. Тя ги представя с трайни и специфични черти и същевременно ги отделя от другите. Поради тази причина в творчеството на Йовков е изключително функционален предметният детайл. Вещите са видени като вещи на определено пространство. Важно значение има облеклото на героите. Носията характеризира героя предимно чрез съотнасянето му с определена позиция в представения свят. Същевременно особено място в него заемат героите без траен пространствен определител. Те най-често са хора с необичайна съдба и се отличават с богата душевност: Люцкан и Рачо Самсара (*“Последна радост”*), Серафим (*“Серафим”*), Великин (*“Свирач на флейта”*) и др. **Чудноватата външност** е отличителният им белег. Облеклото им е такова, че не могат да бъдат съотнесени с определено пространство – Серафим е *“нито селянин, нито гражданин”*, Люцкан е *“обут в цървули и бели навои, но всичко това върху неизменния му и официален редингот”*, дрехите на Рачо Самсара приличат на *“старо някое знаме”*. Околните ги смятат за *“слабоумни”* поради неспособността им да се ориентират в заобикалящия ги свят, а всъщност те като че ли живеят в друго измерение: Люцкан – в света на цветята, Серафим – в света на безкористната добродетел, Рачо Самсара – в света на истината, Великин – в света на музиката.



Люцкан Консулов (1916) – прототип на Люцкан от *“Последна радост”*

Характерно за тях е раздвоението между физическо и духовно битие. Може би именно поради тази причина Йовков толкова често се спира на очите им, на тяхната усмивка, на погледа им, като че ли за да потърси истинските стойности на другия, красивия свят, в който те живеят. Това са герои, представящи идеите на автора за добро, за човечност, за красота, за истина. Те са противопоставени на заобикалящия ги свят, на неговите морални норми и това е въплътено и в тяхната **пространствена необвързаност**. Етическите измерения на човешката им същност не се съотнасят с понятията за добро и зло, поместени в тесните рамки на безбройните дребни морални светове, на индивидуалните и егоистични превъплъщения на доброто и злото, които са заключени между синорите, високите огради на дворовете и стените на домовете. Тези герои символизират абсолютното добро, абсолютната истина, абсолютната красота, въплътена в идеята за вечното странстване, за вечната бездомност, за освобождаването на духовното от оковите на материалния свят. Те напомнят, от една страна, странстващите трубадури, които разнасят красотата по света (Люцкан, Великин), а от друга – пълното самоотричане на раннохристиянските апостоли (Серафим, Рачо Самсара). При всички случаи обаче те са противопоставени на заобикалящата ги действителност и преди всичко на нейните етични норми.

Идеалът в творчеството на Йовков е другият свят – свят без синори, светът на необятното поле. В това отношение още самото заглавие на разказа *“Друг свят”* насочва вниманието към другото пространство – на волния и безгрижен живот. Отегчен от сивото и безрадостно ежедневие, Илия Дочкин си мисли: *“Да може да се махне човек и да иде далеч нейде, далеч!”*. Той вижда в мечтите си зеленото поле, девствената необятна целина и буйния бяг на полудивите коне. За него *“другото пространство”* е символ на щастието, на младежките пориви и надежди. Това пространство *“без ниви и угари”*, *“това поле, широко, широко”* твърде много напомня онова митично пространство, за което си спомня Витан Чауш от разказа *“Среща”* – свят без синори, в който границите, носещи нещастие и ужас, са далеч – **отвъд хоризонта**. С него са свързани и виденията на Токмакчията от разказа *“Съд”*: *“Наоколо му препускат другари, с тях е цялата сюртия копои и хрътки, а пред тях полето е **равно и широко, широко...**”* На ограниченото и монотонно сиво ежедневие, затворено в пространствените ориентири на материалния бит, е противопоставен образът на безбрежната шир, символизиращ волния полет на духа. Безграничността и широтата са естетизирани. Те са отрицание на духовната нищета и на **ограничеността** на

човешкото битие. Поривът към щастие, желанието за промяна са вплътени в едно поетично видение, в един художествен символ.

В творчеството на Йовков ширналото се зелено поле почти винаги е свързано с представата за волно препускащи коне. Друг е светът на целината не само за Илия Дочкин; просторът събужда за живот и болната кобилка (*“Друг свят”*). Между животното и човека се ражда чудно съзвучие. Виталността на природата ги сближава. Естеството е мост между техните сетива, защото усещанията им са в хармония. Тъгата на стария хергеледжия по необятната степ се отразява и в погледа на болното животно:

И тоя поглед и тия очи смутиха Дочкин. Той не виждаше двете ѝ очи, а едното – черно и светло, обкръжено с кървава ципа, под него тънки жилки. Нещо имаше в това око, нещо жално, човешко почти. Дочкин го разбра, но като че не се решаваше да го каже.

Мъката, която Дочкин открива в окото на кобилката, е мъка по свободния и волен живот. Затова той съветва Темелко, когато му връща оздравялото животно: *“Я чуй ма, Темелко, да я продадеш по-скоро. Ще умре добичето, ако го държиш на тия плочи...”* Плочите тук са свързани с представата за затворено пространство, за ограничена свобода и липса на живот. Те са пространственият и материалният антипод на необятната буйна зелена степ. Представата за зло, болест и смърт е свързана с ограниченото пространство (плочника) и мъртвата природа (камъка), а доброто, щастието и животът са вплътени в идеята за безграничността (ширналото се поле) и живата природа (буйната растителност на целината).

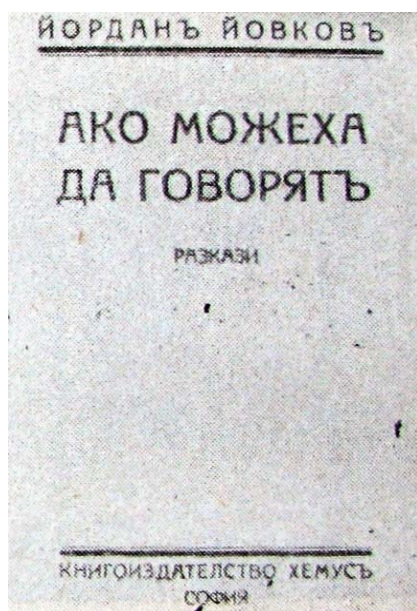
Значим аспект на универсалния език в творчеството на Йовков формира и **специфичният ход на художественото време**. Най-често то е представено като постоянен кръговрат. Показателно в това отношение е изобилието на определители за цикличност на времето: *“всяка вечер”*, *“всеки празничен ден”*, *“всяка година”*, *“всяка събота”* и др. В отделните творби обаче тази цикличност има различни функции. В някои случаи при представянето на света тя се свързва с еднообразието и монотонността на сивото и безрадостно ежедневие – *“Мечтател”*, *“Частният учител”*, *“Друг свят”*. В това художествено виждане за света особено значение придобива темата за щастливия миг от човешкия живот – за този отрязък от битието, който се съотнася с вечността, с абсолютното щастие. Тази тема е свързана с разрушаването на обичайния ход на времето, с разчупването на цикъла на сивото ежедневие:

Близостта на г-ца Шмид го вълнуваше и когато погледът му случайно падеше върху някоя звезда, готова да потъне в мрака на облака, струваше му се, че тя му кимва и му казва нещо, сърцето му

се свиваше в умиление и блаженство. *Границите на времето се разрушиха за Палазов. Той мислеше, че всичко това е започнало много отдавна и че то няма да има край.*

(“Частният учител”)

В други произведения на Йовков цикличността на битовото време е в пряка връзка с една специфична представа за света, която е твърде близка до идилията – най-вече в разказите от цикъла “*Ако можеха да говорят*”. В тези творби ходът на времето е изведен до ритмична повторителност, която затваря пълния кръг на жизнения цикъл в идиличния свят и сближава смъртта и рождението. Тук смъртта е бърза и лека, а рождението е празник. Кръговратът на живота между тези две съседни точки е изпълнен с обичайните и неизменни събития – любов, брак, труд, празници. На затворения цикъл на времето съответства и една подчертано херметична пространствена конструкция. В изолирания идиличен свят всичко е подчинено на устойчивата и всепроникваща традиция. Вещите са едни и същи от векове, масивни и здрави. Хората и техните добродетели са неизменни. Природният цикъл е в съзвучие с човешкия живот, а светът на домашните животни е своеобразна проекция на взаимоотношенията между хората. Характерни черти на този свят са устойчивите цялости: на времето, на пространството, на нравствените добродетели и на взаимоотношенията човек – природа – дом.



Първо издание на сборника “*Ако можеха да говорят*”

Идиличната представа обаче никога не изчерпва художествения модел на света в творбите на Йовков. Тя е само елемент от една по-обща картина, която представя разрушаването на патриархалния бит. В тази картина основни елементи са разпадащите

се време и пространство. В *“Ако можеха да говорят”* **цикличността на времето се разчупва** – от отвореното начало на разказа *“Всеки с името си”*, което е в пряка връзка с житейския кръговрат, се стига до края на идиличното време в разказа с многозначителното заглавие *“Последна среща”*. Същевременно **пространството на идиличния свят изчезва** – чифликът е продаден, а хората и животните се разпиляват по четирите краища на света.

Особеност на Йовковото творчество е и наличието на произведения, в които битовото време е постъпателно и същевременно е съотнесено с една архаична представа за **кръговост** на времето. Тази тенденция се налага ярко в цикъла *“Вечери в Антимовския хан”* чрез идеята за своеобразното прераждане на Сарандовица (баба, майка и дъщеря):

Дядо Гено поглеждаше към Сарандовица и ми казваше:

– Тази жена няма да остарее. Като я гледам, сякаш гледам майка й, оная, старата Сарандовица...

Една малка вратичка се отвори отстрани и в кръчмата влезе висока и стройна мома. Голямата прилика между нея и Сарандовица изведнъж се хвърляше в очи, само че тая беше по-тънка, по-пъргава – в разцвета на оная красота, чиято сетна съблазън загасваше вече у другата, старата Сарандовица.

(“Дрямката на Калмука”)

Подобен мотив присъства и в други творби на Йовков – *“Песента на колелетата”*, *“Съд”*, *“Най-вярната стража”*. Това прераждане е свързано с представата за постоянна и циклична повторителност, като в предложението архаичен модел на времето е въплътена идеята за **непреходността на красотата**. Красотата е видяна от Йовков като устойчива и непроменяща се във времето стойност.

В идеята за прераждането все пак има известно преместване във времето, макар и в рамките на цикъла. Някои образи на Йовков обаче съдържат в себе си една още по-архаична представа за света – мотива за спрялото време:

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 в Белизненската махала, или за дядо Руся Сапунджията.

(“Юнашки глави”)

– Я чуй бе, адаш – каза Калмука, – на колко години си? Все искам да те питам. Аз бях млад и остарях, а ти все тъй си седиш. На колко години си, а?

Месечката не му отговори. Но Калмука право казваше – никой не можеше да каже на колко години е Месечката.

(“Врагове”)

Този мотив е в непосредствена връзка с идеята за **устойчивостта на родовата памет**. Мъдрите старци са въплъщение на неумиращия народен дух. Те помнят миналото и го предават към бъдещето. Те са регистратори и съдници. Около тях светът отминава, а те отнасят истината за него в новото време. Дядо Руси (*“Юнашки глави”*)

“всичко вижда” и “всичко чува”. Христо Месечката (“Врагове”) “всичко знае”. За тях няма тайни, те проникват в същността на битието и тълкуват природните явления и човешките дела. Старецът е средишна фигура в творчеството на Йовков. Неговите думи и мисли носят мъдростта на народа, трупана през вековете. Той разбира хората и техните постъпки и им дава оценка. Животът му е своеобразна история на отминалите години, той ги носи в себе си, отпечатани в немощното тяло и осмислени от мъдрата размисъл.

Архаичните модели на времето, които използва Йовков, за да представи една или друга художествена идея, никога не са самостоятелни. Те винаги са интегрирани в една по-обща художествена цялост – най-често в рамките на цикъла. В цикъла “Старопланински легенди” например, въпреки че митологичното светоусещане е представено и с още една характерна черта – неясното разграничаване на минало и настояще, усещането за историчност все пак е запазено. Последователността на разказите в цикъла и изказаното от Йовков в писмо до Владимир Василев желание “*На Игликина поляна*” на всяка цена да бъде последен разказ, защото в него “има юнашка смърт” и “умира възкресеното в книгата минало”, ясно показват функционалността на подреждането на творбите.

Цикли разкази

Когато се коментира склонността към циклизиране в творчеството на Йовков, трябва да се имат предвид неговите думи, цитирани от проф. Спиридон Казанджиев: “*Моите разкази винаги са свързани*”. Връзката между отделните разкази се осъществява в сложна художествена структура, която осигурява преходите от една тема към друга чрез търсене на общото между тях, от един образ към друг чрез уподобяването или противопоставянето им, от един мотив към друг чрез пространствената и времевата им съотнесеност. Склонността към цикличност се проявява във всички сборници на Йовков, като в едни случаи тя е само проява на отделни черти на цикъла, а в други реализира художествена структура, която твърде много напомня особеностите на по-големите епически видове – повест, роман.

Сборникът “*Песента на колелетата*” е с най-слаби показатели за цикличност. В “*Женско сърце*” вече се наблюдават особености, които обединяват разказите, макар и частично. Разбира се, тук може да се говори само за елементи на цикличност, за особена и твърде аморфна организация на цялото, но все пак белези на единство съществуват. На първо място това са общите герои, появяващи се в няколко разказа –

Татар Христо и Васил Консула (*“Несполука”, “Вражда”*), Давид Къосето (*“Стари хора”, “Мора”, “Разплата”*), Манолаки от чифлика край границата (*“Стари хора”, “Вражда”*). Освен това се открива определено художествено пространство, в което се развиват повечето от описаните случки. Ключ към изясняването на границите на това пространство е разказът *“Вражда”*. В него е посочен пътят на Татар Христо и Васил Консула от града през Пчеларово и Мусубей до селото, в което се развива действието в повечето от разказите. А това е селото, в което се намират кръчмата на Филип (*“Летен дъжд”, “Несполука”, “Стари хора”, “Вражда”, “Празно гняздо”, “Свирач на флейта”*) и кръчмата на дядо Васил (*“Стари хора”, “Вражда”*). В същото време това е селото, в което живее Давид Къосето, а за него в разказа *“Мора”* е казано, че е от Чифуткуюсу. Към тези разкази трябва да бъдат прибавени и разказите *“Асие”*, където точно е посочено, че действието се развива в Чифуткуюсу, и *“Разплата”*, където отново се появява Давид Къосето.

Впечатление за известна цялостност на сборника създава и обстоятелството, че поредицата от разкази започва с причудливото описание на “ангела” Серафим от разказа *“Серафим”* и неговата усмивка и завършва с плача на разкаялата се “грешница” Славенка от разказа *“Грешница”*.

Преходна форма между разглежданите два сборника и циклите *“Вечери в Антимовския хан”* и *“Ако можеха да говорят”* са *“Старопланински легенди”*. Този сборник е замислен от Йовков като цикъл. За това свидетелстват указанията на писателя относно подреждането на разказите при издаването на книгата. Явно е, че Йовков е търсил естетическата функция не само на отделните творби, но и на съвкупността от тях – на цялото. Във връзка с това е очевидна ролята на завършеците на разказите (особено на последните четири). Чрез тях постепенно се подготвя и пресъздава в баладичен тон смъртта на възкресеното минало, като заедно с това се поставя силен акцент на християнската символика:

Както беше се поизправил, Индже
се килна назад и падна. На двора
изпищя жена. Войводите се спуснаха,
изправиха Индже, викаха го, молеха
му се да продума. Индже беше мъртъв.
(“Индже”)

...**ЧЕРКОВНАТА** ШУМЕШЕ.

Сякаш тя разказваше скръбната и
горка повест на овчаровата тъга.
(“Овчарова жалба”)

Тогава Тиха тръгна към чумавия –
Величко беше, позна го още щом се
появи. Тя се наведе, обърна лицето
му, после седна на каменното стъпало
пред олтаря, тури гравата му на
коленене си и го загледа в очите.
Булото ѝ падна и закри нейното и
неговото лице.

Отзад, от *потъмнялата*
ИКОНА, ИСУС ги **ГЛЕДАШЕ** и
ВДИГАШЕ ДЕСНИЦАТА СИ.
(“През чумавото”)

Хайдутите снеха големите си калпаци
и се прекръстиха. Стоян усети очите
си да влажнеят. Мръкваше се.

Поляната *тъмнееше* и
безбройните жълти иглики
ЛЕКО СЕ ПОЛЮЛЯВАХА, като
ЗАПАЛЕНИ СВЕЩИ.
(“На Игликина поляна”)

Чрез заглавието Йовков причислява сборника “*Старопланински легенди*” към своите цикли. “*Песента на колелетата*” и “*Женско сърце*” са названия и на сборници, и на отделни разкази от тях, докато “*Старопланински легенди*”, “*Вечери в Антимовския хан*” и “*Ако можеха да говорят*” са обединяващи заглавия, които създават предварителна нагласа за възприемане на сборниците като единно цяло. Те съдържат някои основни измерения на Йовковите художествени представи за света. В заглавието “*Старопланински легенди*” са посочени две основни характеристики – за пространство и за време. Те обединяват всички разкази в рамките на конкретно художествено пространство – Стара планина, и ограничават събитийността в миналото, което е достатъчно отдалечено, за да се превърне в легенда.

Подобни функции изпълнява и заглавието на цикъла “*Вечери в Антимовския хан*”. Пространственият определител е още по-конкретен – Антимовският хан, а времето, като част от денонощието, е указано точно, като паралелно е вложена и идеята за многократна повторителност – “*вечери*”. В този сборник показателите за цикличност са значително повече и по-характерни. Особено значение има постъпателното движение на художественото време в рамките на целия цикъл. В началото на разказа “*Дрямката на Калмука*” ханът е представен в най-добрите си времена, когато старата Сарандовица е още жива и есенното веселие е в разгара си, а последният разказ от цикъла – “*Шена пепел*” – е реквием за младата Сарандовица и за опожарения хан. В тази рамка са вплетени случки и образи, за които Червенаков казва в разказа “*Една торба барут*”:

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.

Този обединяващ център е представен чрез пространството – сградата и околностите на хана, времето – от неопределеното минало до момента на опожаряването на хана, постоянно присъстващите герои – Сарандовица, която **се преражда** в своята дъщеря, и непроменящия се Калмук. В композиционно отношение това са основните елементи, свързващи отделните разкази. Много рядко други герои се появяват в повече от един разказ – Палазов (“*Частният учител*”, “*Една торба барут*”), Киро Котомана (“*Баща и син*”, “*Среща*”, “*Шепа пепел*”) и дядо Гено (“*Дрямката на Калмука*”, “*Шепа пепел*”).

Рамкова конструкция има и при завършеците на разказите:

“Дрямката на Калмука”	–	дрямката на Калмука
“Баща и син”	–	усмивката на Матаке
“Частният учител”	–	погледът на Сарандовица
“Врагове”	–	усмивката на Сарандовица
“Една торба барут”	–	погледът и усмивката на Сарандовица
“Среща”	–	думите на Витан Чауш
“Шепа пепел”	–	думите на Киро Котомана

Очевидно е, че в центъра на тази цялост от завършеци са погледът и усмивката на стопанката на Антимовския хан. С това се постига дублиране на обединяващите функции на образа на Сарандовица в границите на цикъла.

В цикъла “*Ако можеха да говорят*” броят на обединяващите образи е значително по-голям: Васил, Галунка, Чичо Митуш, Петър овчаря, Василена, Захария, Севастица, Аго, Давидко и др. Художественото пространство също както във “*Вечери в Антимовския хан*” е ограничено около един център, в случая – чифлика. В рамките на цикъла художественото време има постъпателно движение. Първият разказ (“*Всеки с името си*”) започва с празник в **първия ден на годината** – именния ден на Васил одаджията, а последният (“*Последна среща*”) е разказ за мъчителната раздяла, за разрушения патриархален бит, за човешката мъка. Тази конструкция на цикъла много напомня композицията на “*Вечери в Антимовския хан*” – прехода от есенните веселби в “*Дрямката на Калмука*” до “*купчината от камъни, от пръст, от недоизгорели греди, от керемиди*”, останала от хана в “*Шепа пепел*”.

Съществено значение за целостта на художественото внушение в “*Ако можеха да говорят*” има и пренасянето на разказа от света на хората в света на животните. Постоянната смяна на обекта отразява динамиката на жизненото многообразие и дублира проблемите, като ги представя в различни ситуации. Това създава

предпоставки за трайни художествени внушения, които се осъществяват в рамките на цикъла, а не еднократно чрез отделните разкази.

Някои критици определят циклите на Йовков като своеобразни повести и романи (такава е например тезата на Светлозар Игов). Все пак по-точно е да се говори за **висока степен на цикличност и цялостност** в отделните сборници на Йовков, а не за преминаване в други жанрови форми. Повестта и романът предполагат несамостоятелност на отделните съставки по отношение на цялото, а подобно явление в Йовковите цикли няма.

В общи линии основните показатели за цикличност в творчеството на Йовков, които предполагат и единство на естетическата система, са следните:

- общо художествено пространство;**
- фиксирана времева позиция и постъпателно движение на художественото време в поредицата от разкази;**
- от обединяващи образи до обща образна система;**
- специфично озаглавяване на циклите и функционалност на заглавията;**
- своеобразна система в началните изречения и особено в завършеците на разказите.**

Тези елементи се проявяват в различна степен в отделните сборници на Йовков, но при всички случаи степента на цикличност зависи от тяхната комплексна реализация. Най-пълна е тя в *“Ако можеха да говорят”*.

Представата за човека

Всички, които са познавали добре писателя, подчертават, че той е бил възторжен ценител на човешката красота. За Йовков тя е не само обект на естетическа оценка, но и нравствен катализатор. Например в разказа *“Шибил”* срещата с Рада променя страшния разбойник. Нейната красота смекчава сърцето му. Ето как пък в разказа *“Последна радост”* е описано въздействието на Цветана върху околните:

Те се заглеждат продължително в това хубаво момиче, нечистият огън в очите им загасва, а в душите им ляга непонятна скръб по нещо непостижимо и далечно.

Художествената идея за абсолютната красота е еквивалент на идеята за абсолютното добро. Двете стойности са съотносими в скалата на ценностите и най-силно напрежение възниква в тези случаи, когато те влизат в противоречие – например

в образите на Женда (“*Постолови воденици*”), Албена (“*Албена*”), Шибил (“*Шибил*”), Индже (“*Индже*”) и др.

Женда от “*Постолови воденици*” е забравила своя нравствен дълг. Тя не се грижи за мъжа си, който умира. За нея той не съществува. От значение е само мигът, изживяването, реализацията на нейната женска същност. Албена от разказа “*Албена*” също е сторила зло. Замесена е в убийството на мъжа си и затова трябва да отговаря пред закона. Сблъсъкът между обаянието на красотата и нравствената оценка и в този разказ е в основата на естетическия механизъм. Раздвоението ражда напрежение и това противоречие е представено в гледната точка на селяните и обобщението на колективната оценка, вложена в думите на дядо Власю:

Грешна беше тази жена, но беше хубава. Жените, които се канеха да я хулят, тъй си и мълчаха, а патерицата на дядо Влася не се и помръдна... Тогава нейде отзад, гневен и разтреперан, се чу гласът на дядо Влася:

– Момчета, дръжете, не я давайте. Какво е селото без Албена!

И в двата разказа е представена една изключителна ситуация. Поривът към щастие е довел до нарушаване на нравствения закон, до престъпление. Същевременно склонността да бъде простено престъплението не е продиктувана от вникване в същността на пътя към греха, а от магнетичната сила на красотата. Именно поради това и Албена, и Женда твърде бързо губят състраданието, проявено към тях. Законите на нравствеността се оказват по-силни от обаянието на красотата. Дядо Власю, който се провиква “*какво е селото без Албена*”, малко след това с вдигната патерица произнася на висок глас окончателната нравствена присъда – “*кучката развали още една къща*”.

Позицията на Йовков в това отношение е непреклонна – **красотата, когато е безнравствена, е осъдена на гибел**. Висшата нравственост може да характеризира неугледния и външно отблъскващ човек като носител на особена красота, но физическата красота не може да бъде заместител на нравствеността. Тази позиция разкрива и особените измерения на естетическите възгледи на Йовков. За него същинският обект на изкуството е нравствеността. Само тя се отличава с абсолютни стойности. Именно поради това съдбата на Албена и Женда е предопределена. Албена ще получи възмездие за своето престъпление, а Женда потъва в буйните води на придошлата река.

Съдбата на Индже и Шибил от едноименните разкази също е белязана от изкуплението на греховете, които са сторили. Въпреки че те са поели пътя на духовното прераждане и доброто е изместило злото от душите им, неотменната

присъда тегне над тях и съкращава дните им. **Греховете им не могат да бъдат изкупени в земния свят**, където са извършени. Истинското изкупление идва със смъртта на грешните тела. В последните мигове от земния живот и на двамата герои има място само за любов и за опрощение. И червеният карамфил между Шибил и Рада, и кесията с жълтици, подадена от умиращия Индже със заръката *“Нищо да не правите на туй дете! Ни косъм да не падне от главата му”*, са истинските символи на духовното пречистване.

Човешките страсти, светлите и тъмните страни на душата са в повествователния център на много от историите, разказани от Йовков. Особено място в неговото творчество обаче заема разказът *“Кошута”* от цикъла *“Старопланински легенди”*. Това е разказ за противоборството на доброто и злото в човешката душа. В него битието е видно като сблъсък на две сили в човека. Именно раздвоението на младия воденичар Стефан – средищния герой в повествованието – илюстрира сложния път към доброто. Появата на кошутата и нейното преследване, песента на кречеталото и замлъкването му, дъгата над воденицата и нейното изчезване, благословената мисъл за *“русата, синеока, срамежливо навела очи”* Дойна, на която той е *“дал дума”*, и греховните помисли за *“силната и гъвкава снага”* на *“мургавата и черноока като циганка”* Димана символизират сложните трептения на душата между порока и добродетелта.

Особеност на този разказ е, че темите за доброто и злото конструират по специфичен начин измеренията на света в една структура, организирана на принципа на контрапункта:

внесе (пушката)
мислеше... за *Дойна*
връщаше (житото) назад
(воденицата) *тръгваше*
(дъгата) *се явяваше*

изнесе (пушката)
(мислеше) за *Димана*
крадеше от житото
воденицата... *спираше*
дъгата... *се изгубваше*

В това противопоставяне едната страна е свързана с доброто в живота, с красотата и любовта, а другата – с порока, с първичните инстинкти и престъплението. Значението на тези две страни Йовков е изяснил в самия текст на разказа:

Той [Стефан] връщаше
обратно в торбите житото,
което беше откраднал.

=

Сърцето му се изпълваше
с ДОБРОТА...

Макар че беше вече
взел хак от торбите с
житото, оставено за

=

...обземаше го ОМРАЗА
против хората...

мелене, вземаше още
толкоз.

Според Йовков обаче раздвоението в човека между доброто и злото е само временно. Чрез символичния завършек на разказа – **тръгналата сама воденица**, след като Дойна пристава на Стефан, е изложено убеждението, че в крайна сметка доброто и любовта винаги побеждават.

На добротата и човеколюбието, които ще спасят света, е посветен и разказът “Серафим”. Той започва с едно описание, което има съществена роля в естетическото послание на творбата:

Един чудноват човек, нито селянин, нито гражданин, дрипав, окъсан, идеше към Енювото кафене и самси Еню, седнал отпред кафенето на сянка, не можеше да го познае кой е. Посред лято в тая страшна жега, тоя човек беше навлякъл дълго зимно палто, като попско расо, на главата му беше нахлупено смачкано бомбе, а краката му бяха обути в цървули. Но най-често очите на Еня се връщаха върху палтото на непознатия: едно време то ще е било синьо, ще е било от един плат, но сега нищо не личеше – орфано, разнищено, навред продупчено, навред кърпено. И между безбройните разноцветни кърпки най-много се хвърляха в очи две-три много големи, взети сякаш от чувал или от най-проста аба и лепнати, както доде, с едър шев и избелели конци.

Първото впечатление от героя може да бъде резюмирано така – смешен човек с необикновена външност. Характерно е подчертаването на тази необичайност, изключителност, алогичност във външността на героя: *“един чудноват човек”, “нито селянин, нито гражданин”, “посред лято в тая страшна жега, тоя човек беше навлякъл дълго зимно палто”, “на главата му беше нахлупено смачкано бомбе, а краката му бяха обути в цървули”*.

В описанието на Серафим са заложени художествени детайли, които отправят символно към една друга оценка, различна от първоначалното впечатление за комичност. Явна е близостта в това отношение между образите на Серафим, на продавача на цветя Люцкан от разказа *“Последна радост”* и учителя Палазов от разказа *“Частният учител”*. Тази близост е фиксирана чрез траен белег – необичайност в облеклото:

Люцкан от “Последна радост”

Тук беше и Люцкан. Той също заминаваше, обут с цървули и бели навои, но всичко това върху неизменния му и официален редингот – нещо, което го правеше твърде смешен... Някакъв непознат човек стоеше пред него, облечен сякаш за посмешище във войнишка униформа. Шинелът му беше извънредно голям, ръкавите му висяха, сухарната торба се мотаеше под коленете му, като торба на просяк.

Палазов от “Частният учител”

Слабичък, тесногръд и бледен, млад още, но със старческо лице, изпито и изсушено от някакъв порок, с дълъг и изострен нос, на пръв поглед той изглеждаше доста глупав и несръчен. Още по-смешен го правеха шаечните му дрехи, взети сякаш от някой много по-едър човек, в които той цял се губеше.

При тези герои необичайността в облеклото илюстрира дистанцирането им от заобикалящия ги свят и отрицанието на неговите норми. Люцкан и Палазов живеят в един въображаем свят на добро и красота, който замества еднообразието на еснафския бит. И като че ли тяхната неугледност е своеобразен израз на дълбока душевна чистота и човечност. Именно такава значението носи в себе си и необичайната външност на Серафим. В това отношение на вниманието се налага и още едно сходство. Когато повествованието насочва интереса към палтото на Серафим – *“оръфано, разнищено, навред продупчено, навред кърпено”*, това описание твърде много напомня оня момент от *“Последна радост”*, в който за облеклото на Рачо Самсара е казано следното: *“дрехите му се окъсваха дотолкоз, че приличаха на старо някое знаме”*. Това знаме е символ на неподкупната съвест и необикновената етичност на героя. Същите символни стойности разкрива и описанието на палтото на Серафим. Основание за това тълкуване дава следният пасаж от разказа:

Сега вече не пиеше, защото твърде не беше здрав, но често даваше някому парите си, както беше ги дал тая сутрин на Павлина. Оттогаз на палтото му взеха да се явяват тия големи кръпки от сива аба”

Изпълнени със символен подтекст са и думите на Серафим, отправени към Еню: *“Нека ми духа. Да ми духа сега, че като умра, няма да ми духа, няма да ми вей...”*. По този начин е подчертана връзката между символичното значение на кръпките и дупките по палтото на Серафим и неговия отказ да легне на завет в кръчмата или под стряхата. Нощуването на героя *“точно по средата на мегданя”* се съотнася непосредствено с функционалността на пространствения център в творчеството на Йовков. Серафим няма траен пространствен определител и това ориентиране към центъра на пространството, който символизира доброто и щастието, е своеобразен израз на неговата жизнена философия.

Серафим е самото човешко въплъщение на безкористността. Неслучайно е избрано и името на героя – според Библията серафимите са ангели от висш чин. Когато той казва на Еню, че се надява едва на оня свят да получи ново палто, което може би ще бъде *“златно, тъй да се каже, скъпоценно”*, той всъщност се опитва да обясни своята постъпка на събеседника си с мерките на неговия морал. Златото и скъпоценностите не са от значение за Серафим, те са метафора, с която той превежда нравствените истини на езика на дребната душа Еню.

Серафим е необикновен човек. Спрямо него не бива да се подхожда с мерките на Еню. Както Еню се чуди на неговата външност, така той реагира и на невероятната

според него постъпка на Серафим – той дава на Паулина парите си, които е приготвил за ново палто. За Серафим даването на парите съвсем не е аванс пред бога, това не е пресметнат жест, в който е скрита тайната надежда, че бог ще го забележи и възнагради. За него това е жизнена потребност, нещо, което осмисля съществуването му. Именно в неговия образ е доразвита идеята, вложена преди това в образа на Сали Яшар от *“Песента на колелетата”* – **вътрешната потребност да бъдеш полезен на хората**. Тези предизвикващи симпатия у читателя герои са с различни имена и от различна вяра, но ги сближава способността да обичат и да бъдат състрадателни.

Характерна особеност за Йовковата проза е и използването на отделни **черти от външността на героите** като трайни определители на тяхната душевност. В някои от случаите Йовков се доближава плътно до фолклорната традиция, а в други изгражда нови устойчиви символи, присъщи само на неговото творчество. Въпреки че всички млади и хубави жени в неговите разкази са *“високи”, “тънки”* и *“стройни”* (в съгласие с фолклорната традиция), все пак те са разграничени по цвета на косите и кожата си. Жените, които са блян за щастие и спокойствие, които са по-близо до майката утешителка, отколкото до любовницата, са обикновено руси и с бяла кожа (Дойна от *“Кошута”*, Елена от *“Овчарова жалба”*, г-ца Шмид от *“Частният учител”*). Същевременно жените любовници, които носят страстта и забравата на опиянението, са мургави и чернокоси (Димана от *“Кошута”*, Божура от *“Божура”*, Женда от *“Постолови воденици”*). Понякога при описанието на тези жени Йовков използва разгърнати символи, за да подчертае силата на първичния инстинкт. Това обикновено е сравнението на плитките с черни змии – Сарандовица от *“Една торба барут”*, Женда от *“Постолови воденици”*, дъщерята на Мария от *“Съд”*. В *“Постолови воденици”* например Женда е описана по следния начин:

Имаше големи коси. Когато и *двете ѝ плитки бяха отзад, увисваха до под коленете ѝ, като два черни смока.*

За мъжките образи Йовков също използва някои трайни определители във външността. Мъдреците в неговите творби например са *“белобради”*, с *“бяла коса”* и *“гъсти вежди”* (дядо Руси от *“Юнашки глави”*, Иван Белин от *“Грехът на Иван Белин”*, Вълкадин от *“Вълкадин говори с бога”*). Същевременно героите, представящи покоряващото мъжко начало, са с *“черна брада”* и обикновено са сравнени с някакво митично животно (вампир, змей, горски дух, таласъм и др.):

МАРИН: Той беше цял исполин, с червено, изпечено лице, краката му, обвити с козени наколенници, приличаха на краката на някой звяр... Изведнъж гората екваше от звънци и, като змей, донесен от вихрушка, появяваше се Марин.

(“Постолови воденици”)

СТЕФАН: Оттука Стефан вземеше ли, или не цвете от Дойна, на раменете му сякаш израстваха крила, прескачаше долове, мяташе се от баир на баир и за една минута беше при воденицата.

(“Кошута”)

Граен определител на душевната чистота и незлобливост са *“дрипавите дрехи”*, *“дребната фигура”* и *“хълтналите гърди”* (Серафим от *“Серафим”*, Люцкан от *“Последна радост”*, Палазов от *“Частният учител”* и др.). Същевременно противоречивия характер на човешката природа, склонността на хората да извършват грях, а от друга страна да бъдат добри и човечни, Йовков предава чрез едно специфично описание на лицата (Крайналията от *“На игликина поляна”*, Иван Белин от *“Трехът на Иван Белин”*, Димитър Медара от *“Едно време”* и др.). Иван Белин например е описан по следния начин:

Той беше висок, кокалест човек и докато косата и мустаците му бяха бели, като сняг, веждите му си оставаха съвсем черни. От това лицето му изглеждаше разделено на две различни половини: начумерено и малко строго до очите, до носа, засмяно и весело по-надолу.

(“Трехът на Иван Белин”)

Основен *“външен”* определител на душевността в творчеството на Йовков обаче са **очите**. Очите на жените изкусителки *“играят”* и са *“тъмни”* като косите им, а светлите и спокойни очи носят чистота, тиха любов и състрадание. *“Насълзените”*, *“влажните”*, *“разширените и учудени”* мъжки очи характеризират душевната доброта и простодушие (Серафим от *“Серафим”*, дядо Моско от *“Една торба барут”*, Люцкан от *“Последна радост”* и др.). Огненият поглед носи мъжествения порив на властната натура (Стефан от *“Кошута”*, Индже от *“Индже”*, Хаджи Емин от *“Най-вярната стража”* и др.). Тихото съзерцание на спокойно отправените в далечината очи е израз на дълбоката размисъл на мъдреца (Сали Яшар от *“Песента на колелетата”*, дядо Руси от *“Юнашки глави”*, дядо Щерю от *“Сенебирските братя”*).

Човешкият поглед за Йовков е предпочитан детайл от външността на героите, с който се отбелязват съществени качества на личността. Тази е причината мотивът за очите, усмивката и съзерцанието да е толкова често срещан в неговите произведения. Той е свързан и с оценката на Йовков за добро и зло. Човешката нравственост той представя отразена в очите на героите.

Образът на героичното минало

За отношението на Йовков към миналото на българския род е особено показателен разказът “Юнашки глави” от цикъла “Старопланински легенди”. В него е описано раждането на една легенда, която в края на творбата вече има своя завършен вид: “А като мръкнало и станало темно, от небето се спуснали кандила. Казаха ми го, дядо Русе, хората го видели с очите си. На всеки гроб по кандило. Като звезди...”. Това надникване в историята на легендата опоектизира нравствените сили, които движат народния дух в момент на върховно изпитание. Чрез разказа за появата на легендата е представена защитната реакция на националното съзнание, която уравновесява и превръща в победа загубената битка. Поражението и физическата смърт на бунтовниците са оценени като нравствено тържество и безсмъртие.

Началото на “Юнашки глави” е истински химн на непреходното:

Под стръмните баири, където в извита черна дъга се тъмнееха старите дъбови кории, селото си оставаше неизменно от векове. Едни и същи си оставаха планините наоколо, поляните по Добромерица и по Боцур, канарите и долищата в Гръмовец, където, ако някой извикаше, ехото повтаряше гласа му до седем пъти подред. 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 в Белизненската махала, или за дядо Руся Сапунджията.

Описанието въвежда в един извечно установен и неподвижен свят, символи на който са Балканът, дядо Руси Сапунджията и старата топола. В тях е обобщена идеята за безсмъртието на народния дух, за неговото постоянно движение и жизненост и същевременно **родовият космос е представен като единство на народ, земя и природа**. И това единство е вечно и неизменно, така както са вечни и неизменни символизиращите го образи.

Историята в разказа преминава от статичната картина в началото на творбата, през постепенното натрупване на вътрешно напрежение в първата част до кулминацията във втората – въстанието и след това предчувствието за трагичния изход. Заклучителните акорди на разказа представляват разгърнато повторение на началната тема. Както в началото, така и тук Балканът, дядо Руси и тополата отново са представени заедно. В същото време обаче звучи баладичният мотив за скръбта по загиналите – свидетелство за новите измерения на народния дух.

Сложните колебания на народната душевност са представени чрез преображенията на дядо Руси. Основен елемент в първата част на разказа е мотивът за неподвижното съзерцание:

Дядо Руси също не остаряваше. Той имаше обичай да си *седи* във на улицата, на пейката под бялата стена на къщата си, да си дреме там на слънце или да гледа Балкана насреща. Тъй бяха го

запомнили от години. Наблизо, в съседния двор, се изправяше тополата и сухият ѝ връх като с вила бодеше в небето. Вечер листата на старото дърво затрептяваха като пеперуди, сянката му се проточваше през мегдана и стигаше до бялата стена, под която седеше дядо Руси.

Постепенно темата за извечната неизменност и спокойствие на селския бит отстъпва на все по-силно налагащия се зов за борба. Този ефект ярко личи в превъплъщението на Балкана:

А дядо Руси погледна Балкана. Стори му се по-голям, по-висок, настръхнал и страшен, сякаш ще продума.

Темата за борбата е свързана и с тайните приготовления на Милуш – сина на дядо Руси. Тя постепенно набира сили, за да стане основна в следващата част на разказа. Темата за борбата е разгърната и чрез чудното превъплъщение на дядо Руси – той се е събудил от своя летаргичен сън и е напуснал пейката, на която стои незнайно откога. Така на традиционното за дядо Руси пасивно съзерцание е противопоставено неговото дейно, трескаво движение:

Тогава видяха дядо Руся. Висок, снажен, с бяла коса. Трябва да е бързал, защото не беше сварил да опаше червения си пояс, а беше излязъл по вракузун. И беше весел, засмян, удряше се с ръце по мишниците – това му беше обичай – и си тананикаше: “Цъм-цъм-цъмънъм! Цъм-ъм-цъмънъм!”

И като че ли за да подчертае значението на това превъплъщение, повествователят отбелязва: *“Никой не можеше да повярва, че това е дядо Руси, който с години наред беше си дрямал на пейката”*.

В третата част на *“Юнашки глави”* отново зазвучава началната тема за съзерцанието:

На другия ден той *стоеше* на пейката си и гледаше побелелия Балкан... Дядо Руси беше, може би, единичният човек, който се решаваше *да стои навън*.

Тук обаче чувството е съвсем друго – преобладават тревогата и мрачните предчувствия, душевният смут. Със силна метафоричност се отличава и описанието на столетната топола. В началото на разказа Йовков между другото споменава за *“сухия ѝ връх”*, който като с вила бодеше небето. И този детайл не би могъл да се изтълкува като прокоба за скорошно нещастие, надвиснало над къщата на дядо Руси, ако смъртта на Милуш не беше свързана със следната картина: *“Черен гарван беше кацнал на сухия връх на тополата и грачеше”*. Идеята за прекъснатия жизнен кръговрат (смъртта на сина, който трябва да продължи рода) е още по-ярко свързана с темата за съхнешното дърво чрез мотива за **мъртвата фиданка**:

Когато той погледна пак към конака, ордата башибозуци беше се спряла в кръг, а на мегдана стърчаха забити върлините с главите. *Зловещи и страховити фиданки сякаш бяха израснали из снега.*

Това е преход към заключителните акорди, който подготвя появата на баладичната тоналност в края на разказа чрез темата за скърбящите народ, земя и природа, въплътени в чудната легенда за *“кандилата – звезди”*: *“А като мръкнало и станало темно, се спуснали от небето кандила... на всеки гроб по кандило. Като звезди”*.

Темата за войната

В разказите, посветени на войната, Йовков отстоява националните идеали. В повествованието ясно личи готовността за служене пред олтара на Отечеството, но заедно с това за него **войната е неестествено състояние на духа**. Нищо не може да оправдае откъсването на човека от извечното добро на съчувствието и любовта. Жестоко и неподправено е страданието, с което повествователят описва този свят на омраза и смърт:

И сега пред нас изведнъж се откри, като че зад някаква дигната завеса, странната и поразителна гледка. Цялото поле пред нас беше покрито с трупове. Стотини, хиляди може би. Една страшна и безкрайна морга, от която идеше леденият ужас на смъртта... Но аз не искам и не мога да се приближа. Гледам отдалеч. Едри, снажни хора, с черни, широки лица, навярно всички от далечните пустини на Анадола. Всички бяха редифи. Това ясно се виждаше от разхвърляните навсякъде вещи, извадени от раниците им. Какво нямаше тук. Ръчни медни воденици за кафе, джезвета, филджани, железни сачове за акатми. После чорапи от дебела, груба прежда, фланели, ризи. И ясно и изведнъж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата. Нима в тия мъртъвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бедняшки, прикърпени дрехи, и те са били грижливо сгъвани с треперящи пръсти на някоя любеща ръка, и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата.

(“Пред Одрин”)

Чужд за обикновените хора е светът на войната. В него те страдат и търсят топлина. Неслучайно едно от най-хубавите ранни произведения на Йовков, посветени на войната, е озаглавено *“Земляци”*. Стоил, Никола, Димитър и Илия са обединени не от войнишката участ, а от общото пространство на мирния живот. На фронта те са земляци – хора, които в мирно време орат и жънат плодовете на една и съща земя. Пространството на войната за тях е непонятно – в него те само тъпчат и напояват с кръв земята. Мило и близко до сърцето е само родното и те пренасят неговия език и в чуждия свят на насилието. Разговорите се въртят около земята и нейните нужди от грижи.

Топлата родна земя, която чака семето, хвърлено от ръката на земеделеца, и за която Стоил казва *“ние търтим, господин поручик, ама тя не чака – земята”*, с

неговата смърт сякаш осиротява. В същото време, умирайки, Стоил се вражда в една далечна земя. Той почива в мир някъде там до Елбасан в задушевната и трогателна близост на телата, заровени в братската могила. И като че ли мъртвите стават новите земяци, макар и в отвъдното, приласкани в пазвите на набъбналата за живот земя. Мъртвите остават в новото земяческо братство там някъде далеч, а доскорошните врагове празнуват общ празник – завръщането:

В първите дни на април из многобройните лагери, които бяха зад фронта, бързо и навсякъде се разнесе слухът, че е сключено примирие. Изглеждаше, че този път войната наистина ще се свърши... Ония, които идеха от фронта, разказваха чудеса: при Кара Су свирели музики и наши и турски войници играели наедно хоро.

Не се завръща от фронта и един друг герой на Йовков – Люцкан от разказа *“Последна радост”*. Неточно е да се каже, че в мирния си живот Люцкан е само продавач на цветя. Той по-скоро е служител на тайнствения култ на младостта, любовта и щастието:

Той върви бавно и тържествено по средата на улицата, таблата му е пълна с цветя, усмихнат е и доволен. Никой не мислеше да купува. Люцкан никого и не канеше. Като че неговата работа беше не да продава, а само да разнося тия цветя – вдъхновена някаква лития на хубавия слънчев ден, на младостта и на любовта.

Околните го смятат за слабоумен, но тъкмо Люцкан е възторжен почитател на поезията (дори е написал поемата *“Люцкан гори в червени пламъци”*) и на красотата – той обича безумно именно онова момиче, което със своята красота пречиства душите. Това момиче блян носи показателното име Цветана. Светът на красотата, който обгражда крехката душа на самотника мечтател, е всъщност светът на прекрасните цветя. Когато обаче Люцкан отива на фронта, този свят е изгубен в страшното пространство на войната и клетникът го търси трескаво, за да се защити от озверелите човеци, за да забрави неясното за него насилие и най-вече за да се върне в пространството на любовта.

Обикновено критиката определя като най-силно въздействащ пасаж от разказа неговия завършек с описанието на трогателно протегнатата ръка на умирация Люцкан към бялото полско цвете. Особено разтърсващ е обаче оня момент от битката, малко преди Люцкан да бъде смъртно ранен, когато той не може да отличи идващата шрапнелна смърт от любовта:

И той продължава с още по-голямо внимание да следи червените отблясъци. Те се явяват ту изрядко, ту по много изведнъж, преплитат се и се догонват. Всичко това е тъй хубаво. Като че някаква невидима ръка с лудешка весела щедрост пилееше на всички страни червени като пламък цветове. “Лалета! – мисли си Люцкан. – Червени лалета. Любов, само любов!”

Цитираният откъс представя присъдата на Йовков срещу тези, които вместо любов носят смърт. Срещу тези, които превръщат символите на човешката любов в символи на омразата. Войната отвращава Йовков, защото тя убива не толкова тялото, колкото духа. Озверяването, загубата на усет за красотата, подмяната на истини – това е естественото състояние на убиващите и убиваните. В този смисъл те са престанали да бъдат човеци. Войната ги е ограбила.

Допълнителна литература:

- Братанов И. Значения на една клетва в разказа „Индже” на Йордан Йовков. – Електронно списание LiterNet, 2009, № 5 (114)
- Велинова Е. Варианти на рамкиране в Йовковите прозаически цикли. – Български език и литература, 2004, № 3
- Гетова Е. Дрямката на времето (Път, пътуване и време във „Вечери в Антимовския хан”). Български език и литература, 2006, № 1
- Добрев Д. Поетика на Йовковия разказ. София, 1988
- Йордан Йовков (1880–1980). Нови изследвания. София, 1982
- Казанджиев С. Среци и разговори с Йордан Йовков. София, 1960
- Кирова М. Йордан Йовков. Митове и митология. София, 2001
- Минев Д. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969
- Панова И. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. София, 1975
- Русева В. Мистичният Йовков. Велико Търново, 1998
- Сарандев И. В света на “Старопланински легенди”. София, 1980
- Сарандев И. Йордан Йовков. Жизнен и творчески път. София, 1999
- Станков И. Йовковото творчество. Велико Търново, 1999
- Стефанов В. За Йовков – отвъд доброто и злото. – <http://www.slovo.bg/old/litvestnik>, 2001
- Султанов С. Йовков и неговият свят. София, 1971

Литературната критика за Йордан Йовков:

Елин Пелин: “У Йовков се чувства през всичкото време, че зад всяко лице стои жив човек, зад всеки момент, положение в разказа стои действително преживяване, спомен из личния живот или нещо разправено или чуто от някого.”

Николай Лилив: “По жицата” е разказ, който би красил антологите в литератури, много по-богати от нашата.”

Спиридон Казанджиев: “Йовков предпочита да се връща назад към миналото и в него да живее. И той е непрестанно там.”

Малчо Николов: “Неочакваната смърт на Йовков, преживяна тъй болно от всички ни, като че ли ярко откри голямата му писателска фигура. Сякаш внезапно той доби широко и общо признание, каквото след Вазов не е имал никой друг от българските писатели.”

Атанас Далчев: “Но току преди смъртта си Йовков издаде “Ако можеха да говорят” и ето този сборник разкази, мисля аз, е неговият истински роман, романът на чифлика, който той напразно се беше мъчил да даде по-рано. Те съдържат една галерия от плътно изписани образи на хора и животни, най-богатата в творчеството на Йовков...”

Сабри Есат Суявушгил: “Произведенията на този бележит писател са толкова силни, че могат да се нареждат като шедеври между световноизвестните образци на белетристиката и дори да засенчат много от тях... Да се възхищаваш от един такъв писател, който е влюбен в природата, който чувства 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... Би могло да се счита неоткриването му от учредителите на Нобеловата награда за сериозен неуспех не за Йовков, а за самите тях.”

Симеон Султанов: “В епоха, когато много етични мерки бяха станали малки, Йордан Йовков отиде в миналото на народа, за да ни донесе оттам по-други критерии, които като че ли бяха позабравени... Миналото на народа водеше полемичен спор със съвременността на автора, легендите – с действителността.”

Иван Сарандев: “Йовковият белетристичен свят е твърде патриархален; лишен е от остри социални конфликти, от проблемите на съвременността.”

Светлозар Игов: “В “Старопланински легенди” героите са българи, турци, цигани – всички представени в равноправен екзистенциално-хуманистичен план. Не че Йовков не изобразява (когато сюжетът го изисква) тегобите на робството, както е в “Индже”, “Юнашки глави”, “Най-вярната стража”, но в центъра на повествованието му е индивидуално-хуманистична проблематика. Би могло да се каже, че с тази книга Йовков извършва една, ако мога така да я нарека, хуманистична дегероизация.”

Валери Стефанов: “Много активно Йовковите герои се взират и различават “околния” човешки свят. Обикновено “другият” не е неутрален, той е знаково атрактивен, предлагащ многообразие от ориентири. Още преди да заговорят, героите (дори и когато не се познават) вече знаят достатъчно един за друг, те са участвали в една предсловесна комуникация, основаваща се на видимото, на данните от сетивния досег.”

Деспина Йовкова: “За мен Йовков се намираше винаги в един непрекъснат творчески процес. Колкото пъти го погледна, той има един мил, нежен и бляскав поглед на очите, унесен в далечината, с безкрайно щастлив израз на лицето.”

Въпроси и задачи:

1. Кой е вашият предпочитан герой от творчеството на Йордан Йовков. Защо?
2. Йовков е възторжен ценител на човешката красота. За него Фроса Иванова казва следното: “Йовков обичаше хубавото: обличаше се хубаво, дружеше с хубави и интелигентни хора и се възхищаваше от хубавите жени. Избягваше грозното”. Дайте примери от творчеството на писателя, които илюстрират неговото преклонение пред човешката красота.
3. Коментирайте следното обобщение на Атанас Далчев относно творчеството на Йовков: “Той е обичал турците, както е обичал и хайдутите, защото са се сливали за него с миналото и са носили очарованието на старината”.
4. Васил Кинев си спомня една любопитна подробност – като ученик от отделенията в Жеравна Йордан Йовков ходел с много дълго палто (от “батя му”) и то почти опирало земята, та затова бил закачан от другарите си. Този дребен наглед факт отправя към описанията на редица Йовкови герои. Кой са те? Коментирайте тяхната художествена функция и отношението на автора към тях.
5. Йовков изповядва, че винаги внимателно подбира имената на своите герои. Коментирайте имена на Йовкови герои, като обясните основанията за авторския избор.
6. Много познати на Йовков си спомнят, че той се интересува от легенди, стари предания и любопитни истории, като използва всеки случай, за да научи нещо ново, а също дава поръчки на приятели да му записват и изпращат такива истории. Етнографът Христо Вакарелски свидетелства, че писателят се е допитвал до него за пословици, анекдоти и народни обичаи. Дайте примери за използвани фолклорни текстове в творчеството на Йовков. Коментирайте тяхната функция в художественото цяло.
7. Припомнете си теоретичните знания за културните универсалии (вж. Добрев Д. “Увод в литературната теория”). Посочете предпочитани от Йордан Йовков универсалии.
8. Защо според вас Йовков е променил първоначалното заглавие на сборника “Последна радост” на “Песента на колелетата”. Обосновайте своето мнение, като се опрете на едноименните разкази.
9. Прочетете разказа “Мечтател” на Йордан Йовков. Коментирайте художествената функция на устойчивите за творчеството на писателя художествени детайли, мотиви и символи.
10. Прочетете разказа “Вълкът”. В него спасяването на болното дете е свързано с поникването на “една младочка круша”, която по-късно става “голямо дърво, едничкото дърво в това голо поле”. Коментирайте културната универсалия, използвана от Йовков в случая.
11. Прочетете разказите “Най-вярната стража”, “Трехът на Иван Белин” и “Нощен гост”. Открийте как в тях е разгърната универсалната културна представа за всевиждащото око на бога. Обяснете функцията на тази културна универсалия в художествената система на всяка от посочените творби.
12. Обяснете, като подкрепите с примери, символните функции на белия и черния цвят в творчество на Йовков.
13. Защо според вас Йовков е озаглавил последния си цикъл от разкази “Ако можеха да говорят”.

14. Коментирайте възгледите на Пенчо Славейков и Йордан Йовков за конфликта между доброто и красивото в битието. Съсредоточете вниманието си предимно върху поемата на П. Славейков “Фрина” и разказите на Й. Йовков “Постолови воденици” и “Албена”.

15. Сравнете разказа “Албена” с едноименната драма. Какво е променил авторът.



Рачо Стоянов
(1883–1951)

Още на младини, като посетих веднъж Трявна, ми показаха двата тавана в къщата на Даскалов, работени по облог. Това ми направи силно впечатление и понеже тогава пишех стихове, реших да пиша поема на този сюжет. Види се, не е било по силите ми. Дълги години след това този сюжет изплува в спомените ми и когато пристъпих към разработването му, разбрах, че той е достатъчно узрял.

В театъра човек би се чувствал оскърбен, че са го излъгали с бутафория, ако сърцето му не се свиваше за участието на хероя и ако този херой в много случаи не беше по-реален от много “реални” люде, които срещаме по улицата. Реалността на изкуството, като дело на духа, притежава убедителната сила на вечните неща.

Рачо Стоянов е роден на 7. 10. 1883 г. в Дряново (Габровско). До 1902 г. учи в Априловската гимназия в Габрово, но поради липса на средства прекъсва образованието си. Живее във Варна и София, като сменя различни професии. Работи като чиновник, актьор в пътуващ театър, коректор, журналист, библиотекар. Превежда от английски, френски и руски език.

Първата му отпечатана творба е разказът легенда “Човекът”, публикуван в сп. “Летописи” през 1904 г. Първата му книга – “Разкази” (1909) – е приета добре от критиката, а драмата “Майстори”, с която се открива сезонът на Народния театър през 1927 г., има бурен успех. Тя е преведена на френски от Лидия Шишманова и е поставена на сцена в редица европейски столици. През 1936 г. е отпечатана повестта му “Майка Магдалина”.

През 1928 г. Рачо Стоянов е в Париж за шест месеца, където усъвършенства знанията си по френски език. Умира на 12. 01. 1951 г. в Дряново.

Драмата “Майстори”

Три са според Рачо Стоянов добродетелите, които крепят и възвисяват човешкия дух – “*обичта между човеците, търсенето на истината и трудът*”. На тяхната сила е посветена и драмата “Майстори”. Драматическият разказ в нея, очертал конфликта около една тайна, прераства в разказ за погиването на любовта и творчеството.

“Майстори” е класическа драма на мнимата смърт и нечаканото завръщане – конструкция, която отправя към **архетипните пластове на човешката култура**. Резбарят Живко, когото всички са смятали за мъртъв, след седем години се появява жив и здрав и много богат в родния си градец. Неговото завръщане, започнало като завръщане на блудния син – Живко иска прошка от всички за причинените тревоги и нанесените обиди, прераства в завръщане на съперника. Затрогващата картина с раздаването на даровете на опрощението е последвана в края на първо действие от припадъка на Милкана, красивата млада булка на Найден.

От този момент действието е задвижвано от съперничеството и омразата между Живко и Найден. Двамата са обхванати от озлобление, което убива красотата, любовта и творчеството. В началото на тяхната история те са двама знаменити майстори, двама влюбени в една прекрасна жена, която ги вдъхновява за творчество; в края на драмата със смъртта на Милкана умира и любовта, и майсторлъкът им. Думите на Живко, отправени към Найден, който прострелва жена си – “*Клетнико! Какво направи ти?!*”, са и въпрос към самия него. В края на драмата няма победител. Победили са съперничеството и гордостта, за да умъртвят красотата и доброто.

Мнимата смърт е взела своята истинска жертва. Завръщането на обявения за мъртъв е предизвикало смърт. В цялата драма над героите тегне злата участ на отказалите се от смирение. Гордостта е заслепила и Живко, и Найден и това ги тласка към общото им престъпление. Обръщайки се към Живко, първомайстор Добри произнася знаменателните думи:

Виж да не се разкаеш после. Мисли добре за греха. За греха мисли... Мил ми си сега, както преди месец ми беше немил. Обикнах те заради упорството ти. Че такъв трябва да бъде истинският майстор: горд и упорит... Ала не прощава бог и на най-големия майстор, ако една невинна християнска душа се погуби заради него. Невинна е Милкана и пред Найдена, и пред тебе... И ако я погубиш...

“Майстори” е драма не толкова за творчеството и любовта, колкото за греха. За Живко това е грехът към учителя, приел те като син, когото потапяш в скръб; грехът

към любимата, която опозоряваш; грехът към изкуството си, което губиш заради земни страсти. За Найден това е грехът на слабоволието, на мекушавостта, отказът да се бориш не толкова за себе си, колкото за щастието на любимата. Отиването на Милкана при Живко, за да измоли милост, нейната жертва в тази изключителна за консервативния бит постъпка е упрек към жестокосърдечието на единия и същевременно към слабоволието на другия. Силната личност всъщност е тя. Те са слаби; затова и двамата я губят. По пътя към тази загуба те са загубили и усталъка си – единият пие и не му достигат сили да работи, другият вече няма видения за хубавото. На Найденовото *“аз какво ще добия, ако работя”* е противопоставена не по-малко трагичната изповед на Живко: *“Стотини опити, и все не е това. Не труд е нужен тук, а вяра... Извор на вяра и щастие... Та как пресъхна той?!”*.

Загубилият опорите в любовта и творчеството човек не може да прозре и в истината. Заслепен от ревност, Найден убива Милкана тъкмо в оня момент, когато Живко с потрес разбира, че вече не е любим:

Живко (към Найдена). Клетнико! Какво направи ти?! За тебе беше дошла тя тука! (Над Милкана.) Мъртва, мъртва... (Загледан в лицето ѝ.) Като крилат ангел, изрязан от майсторска ръка. (Бързо става.) Сега нашият облог е свършен – и двамата ние загинахме като майстори... В нея живееше и с нея погина нашето майсторство.

Завеса.
Край

Така и двамата участници в облога са лишени от всичко – и от любов, и от творческа сила, унесени в мъжкото си самолюбие и погубили жената, която им е дала и двете.

Голямата сила на драмата е в това, че в нея отсъства категорично заявена позиция на чия страна е битовата правда. Живко е прав да очаква вярност *“седем години, както в песни се пее”*, но същият този радетел на старите нрави си позволява да хули резбарските традиции и основното му обвинение към Найден е, че спазва канона – *“дълбаеш, както е дълбал баща ти”*. Не може да си свободен и творец, а да не зачиташ другиму свободата да люби. Найден от своя страна спазва канона на занаята, но не спазва традицията да се бори за доброто име на дом и семейство. Вдигнатата ръка срещу Милкана е грях, който е равен с греха на жестокосърдечието на Живко. Неумението да прощаваш и да съдиш преди всичко себе си и след това другите са черти и на двамата майстори.

Двамата са грешни и пред майстор Тихол и майсторица Гена. Ясно и недвусмислено е подчертано в думите на всички, че и майсторът, и неговата жена не са

делили своя син Найден от сирака Живко Анин. Завръщането на Живко е прието от старците като празник. Няма по-голяма радост за побелелия майстор от тази да види като прочут резбар до своя кръвен син Найден духовния си син Живко. Но няма и по-голяма мъка от враждата между тях. На любовта и добротата, които населяват света на старците (благият майстор Тихол е приютил не една сирота душа под своята стряха – сираци са и Живко, и Милкана), е противопоставена омразата в душите на Живко и Найден.

Много интересна е играта с имената на героите в драмата. Старите майстори Тихол и Добри са самото въплъщение на християнската добродетел и състрадание. Тези образи са изградени изцяло според принципите на движението *“Родно изкуство”*. Тихол е добър баща, но и почтен учител. Той спазва и писаните, и неписаните закони и за него **традицията**, която спасява човеците от злото, **е свещена**. Добри е човек на честта, той е загрижен за всички и за всичко, говори истината в очите и състрадава на Милкана. Самата Милкана е образец на кротост и целомъдрие, но тя е и скъпата жертва (важна в случая е и синонимната връзка между думите *мил* и *скъп*), която трябва да отвори очите на заслепените от злото противници. Същевременно чрез имената на двамата млади майстори е сигнализирано объркването на ценностите в техния свят. Не сирачето носи името Найден („намерен”), а собственият син. Обратно, продължаващата чрез наследника родова линия, на която по би приличало името Живко, е звателно придадена на безродния, чието собствено име е придружено от името на майка му – той е Живко Анин.

Що се отнася до трагичния край на драмата, очевидно нейното послание е отправено към тези, които са забравили, че има ценности, неотменими в никой век от човешката история. И докато отвореността на въпроса кой е прав – Живко или Найден – е дала сили на битовата линия в конфликта и очертава една интригуваща амплитуда в симпатиите на читателите (или зрителите) на творбата, то въпросът за греха е ясно и недвусмислено решен в драмата – никой и на никаква цена не може да постави себе си и своите чувства над чувствата на друго човешко същество. Гордостта е обявена за най-големия враг на всичко стойностно в битието. И любовта, и творчеството, когато са заченати в гордост, са обречени на крушение. Дали това е гордостта на амбицията, или гордостта на отчаянието, е без значение – тя умъртвява.

Допълнителна литература:

Българската драма между двете световни войни. Велико Търново, 2000
Българско драматургично наследство – нови прочити. София, 2006
Гърдев Б. Загадката на Рачо Стоянов. – <http://liternet.bg>, 2006
Димков Н. Рачо Стоянов. София, 1984
Димков Н. Рачо Стоянов. “Майстори”. Наблюдения върху авторския и сценичния текст. Шумен, 2011
Крънзов Г. Рачо Стоянов. Творец и личност. София, 1978

Литературната критика за Рачо Стоянов:

Вичо Иванов: “В никоя наша драма националният дух не е почувстван досега и разкрит с толкова искреност и тъй правдиво, както в “Майстори”.

Цветан Минков: “Реалността – борбата за една жена – се е изгубила в отвличената символичност на цялата творба. Това най-добре личи в безкръвния и противоречив образ на Милкана, символ на изкуството, на славата.”

Стефан п. Василев: “Рачо Стоянов си служи умело с родната реч.”

Иван Радославов: “Езикът е чист, кристален, звучен, ясен.”

Васил Пундев: “Езикът на драмата я вдига в областта на един народен поетически романтизъм.”

Николай Димков: “Рачо Стоянов разкрива черти от душевността на българина, а в драматургията поставя тема, която няма нито предшественици, нито следовници.”

Въпроси и задачи:

1. Имате ли предпочитания към някой от образите в драмата? Обосновете своите пристрастия.
2. В критически отзив за драмата “Майстори”, излязъл под nelаскавото заглавие “Напразни усилия”, Димитър Полянов сочи творбата като типичен пример за бягството на писателите от проблемите на настоящето. Началото на публикацията е твърде показателно: “Хвърлим ли един общ, бегъл поглед върху нашата “родна литература”, белетристика или драма и напрегнем ли очи да видим по-дълбоко, под малко или много “художествената форма”, отнесем ли се критически към това, което ни се харесва или не харесва в творчеството на нашите по-стари или по-млади писатели – ние не можем да не отбележим едно общо явление в новобългарската литература: *бягство от съвременния живот*”. Приемате ли обвинението в неактуалност, отправено към “Майстори”? Докажете мнението си с примери.
3. За драмата “Майстори” Цветан Минков казва: “Реалността – борбата за една жена – се е изгубила в отвличената символичност на цялата творба. Това най-добре личи в безкръвния и противоречив образ на Милкана, символ на изкуството, на славата”. Приемате ли това твърдение на критика? Обосновете мнението си.
4. В почти всички критически отзиви се съдържа висока оценка за езика на драмата “Майстори”. Изрично това подчертават Васил Пундев, Иван Радославов, Стефан Мокрев и др. Изследвайте речта на героите и се опитайте да обясните причините за възхищението на критиците.
5. В първата редакция на драмата са използвани имената Петкана, Манол, Андрей, Паскал. При преработката на текста Петкана става Милкана, Манол става Найдан, Андрей – Живко, а Паскал – Тихол. Обяснете художествената функция на тази замяна. Подкрепете вашето мнение с примери от текста.
6. Според свидетелства на писателя Георги Драндаров първоначално драмата “Майстори” е била озаглавена “Резбари”. Като имате предвид цялостните си впечатления от произведението на Рачо Стоянов, коментирайте основанията за смяната на заглавието. Обосновано ли е според вас решението на автора?