

# „АНДРЕШКО” ОТ ЕЛИН ПЕЛИН

## (анализ)

НИКОЛА ГЕОРГИЕВ



Тук ще се опитаме да направим анализ на разказа „Андрешко”, и да споделим някои, извлечени от него или приложени към него, по-обща принципи на подхода към литературната творба.

Дали това са самостоятелни задачи - наистина много здраво свързани - или две страни на една единна задача, е все още твърде спорно, но ясно и безспорно е, че те не могат да бъдат решавани независимо една от друга. Тяхното сложно двуединство се отрази върху простата композиционна двуделност на настоящата статия. Впрочем, тъй като мястото ни е ограничено, нека пристъпим към работата си без повече предварителни уговорки - вземайки за това пример от начина, по който започва и разказът „Андрешко”.

А той започва пряко и с пряка реч, без постепенно подготвително навлизане в художествения му свят. В тоя свят повествованието буквално се връзва „ин медиас рес”, в средата на нещата; без встъпителни пояснения, къде, кога, защо, кому и дори кой говори, разказът започва с думите на един от героите: „Ще стигнем рано, господине. Във видело ще стигнем.” Такъв тип въвеждане е широко разпространен и отдавна познат - за което говори и старото му латинско название, начало „екс абрупто”. Възможно е обаче и друго въвеждане, примерно от рода на следното: „Един късен есенен следобед по калния път между околийския град и близкото село скърцаше стара каруца. Отпред на сандъка с камшик в ръка седеше млад селянин, а зад него...” И вторият тип е не само възможен, за повествователната творба той изглежда дори по-типичен. Ето защо в негласната, но неизбежна съпоставка с него „бързото” въвеждане в „Андрешко” носи наред със собствените си значения и отказа да се започне по-плавно, по-подготвящо. Тук се натъкваме на една от важните точки в анализа на литературната творба. В противоречията и разнообразието на художествената литература белезите на творбата винаги носят значение на подбор - нещо е предпочетено, друго е отхвърлено. Насочването на дадена творба към суровостта и „прозата” на рибарския живот например носи не само собствените си значения, но и негласния /у Вапцаров и гласния/ отпор срещу „другите”, романтизиращите тоя живот произведения. От подбора на темата през образността, поетиката и стилистиката, та чак до звуковите белези, примерно наличието или липсата на рима - всяко нещо в творбата действа и се утвърждава в границата на някаква алтернатива. Така то става носител на една особена „отрицателна семантика”, защото като предпочетено и избрано неизбежно влиза в спор с нещо противоположно или различно. В духа на своята природа художествената литература води тоя спор предимно мълчаливо - затова и толкова повече трябва да говори за него системният анализ на творбата.

Тоя специфичен за художествената литература смислообразуващ механизъм започва да действа още с първите думи на творбата, с начина, по

който тя започва. Погледнато типологически, една група творби започва с пряко „врязване” в художествената действителност, друга - с постепенно и подготвително начало, а трета - с начало, разположено междинно сред първите две крайности. Всеки тип има свои универсални значения, които отделната творба модифицира в кръга на собствените си особености. „Бързото” начало например навсякъде носи значението, че читателят е сроден със света на творбата и може да навлезе в него пряко, без дистанциращи пояснения. /И за лириката то е наистина типичен вид начало/. Постепенното начало пък носи значение за малка познатост и дистанцираност спрямо света на творбата-дистанцираност, чието преодоляване заема важно място в художествената задача на произведението. /И за природата на епоса то, без да е задължително, е родово по-адекватното/.

В тези общи рамки отделната творба внася и конкретното си своеобразие. Романът „Евгения Гранде” например започва с пространно описание на френските провинциални градове, което постепенно се стеснява в един град, в една улица и накрая влиза в една отделна къща - студения дом на чудовищния скъперник. Това постепенно „телескопиране” от столичната гледва точка към провинцията, от близкото към далечното подготвя изображението на един свят странен, дори невероятен, с което романът ще сближи читателя и ще му го представи като вероятен в невероятността му. Подробната начална описателност е много адекватно въсплнение към изчерпателните балзаковски картини на бита, вещите и имуществата, проникнали в духовната и социалната същност на буржоазния човек.

В противовес на великия френски романист най-великият руски роман започва „бързо”, с пряка реч, с обърканото бърбене на все така обърканата френско-руска аристократическа езикова смесица, с която Ана Павловна Шерер посреща гостите си. Нетърпение да се влезе колкото може по-бързо в трескавите събития на Наполеоновите войни, изненада и малко комична обърканост пред вълната, която размества мисловните и политическите граници на старата Европа - ето какво внушава „бързото” началото на „Война и мир”. Ако „Евгения Гранде” и „Война и мир” онагледяват двете диаметрални възможности на началото, романът, който започва с думите „Тази прохладна майска вечер чорбаджи Марко...” заема явно междинно място, клонящо все пак поради пряко въвеждащата показателност /”тази”/ и непосредното описание на героя, към „бързия” тип начало. Повествованието сравнително пряко навлиза като в нещо сродно и познато в душевната идилия, оградено от високите зидове на стобора - над който след малко с трясък ще прескочи вестителят на нейния край. Така отделните творби модифицират универсалните значения на своя тип начало. Същото прави и разказът „Андрешко”.

„Андрешко” е кратък, дори много кратък разказ и това придава на „бързото” му начало значение: „Повествование, бързо напред, пестеливо и немногословно!” „Андрешко” обаче е и противоречив в съставките си, и дълбоко ироничен разказ и в него бързината и пестеливостта на повествованието се кръстосват със забавеност и художествено „разточителна” повторителност. Това избързващо-забавено движение на повествованието разказва за едно друго подобно движение - на Андрешковата каруца, загубена в безкрайното кално поле. И тя под знака на камшика му ту се забързва, ту отново затъва в калта. Майсторското /и иконично/ съответствие между предмета и

начина на повествование участва в изграждането на така важния в разказа конфликт между движение и застинало, между изход и безизходица в света на Андрешко, „бедния Станоя“ и съдия-изпълнителя.

Началото на творбата е ключова точка и казаното там „тежи“ относително повече и въвежда като музикален ключ в нейния свят. И ето че с думите „Ще стигнем рано, господине“ започва разказ, в който героите не стигат - ни рано, ни късно - до целта на пътуването си! Към откритата хитроумна ирония на Андрешко към мастития му „кираджия“ това прибавя прикритата, но силна ирония на повествованието като цялост. Ироничните съчетания продължават и в „съвпадението“ между думите на Андрешко: в началото той обещава, че ще стигнат „рано“, имайки наум завършека на деня, а в края, когато изоставя съдията в блатото, пак му обещава нещо и пак със същата, дори удвоена дума, тоя път обаче с противоположно по време значение: „Утре рано-рано аз ще дойда...“ Началните и заключителните думи на младия селянин ограждат постоянната му ирония към неговия и силен, и слаб господар.

С началото си разказът въвежда в още едно важно и постоянно поддържано значение. Андрешко обяснява: „Ей го селото - хе, под горичката там! Виждаш ли? Като прехвърлим оня баир, ниския...“ И той не само обяснява, той показва, но показва на човек, за когото още нищо не е казано, и го въвлича в пространство, което за повествованието е още съвсем непознато. Това описателно противоречие участва в едно от основните за творбата противоречия: селото е близо, буквално „под ръка“ на чиновника и неговата власт, и далече, незнайно и загубено в калното нощно поле. Пътят е кратък и дълъг, удължен в бавността на описанието, в нетърпението на съдията, в търсещите размисли на Андрешко, и скъсен в обещанията на каруцаря и рязко бързия завършек. Смесово богато натоварено, противоречието между близо и далеч заговаря с пряка острота в края на разказа. Когато Андрешко отбива каруцата към блатото, тоест когато целта на пътуването се отдалечава, идва следното описание на пространството: „Далеч напред в тъмнината светеше селото. По кучешкия лай, който идеше оттам, личеше, че то е близо.“ В това първо и последно „виждане „на селото то е видяно в двойната оптика на разказа и неговите герои - първо „далеч напред“, а после, „че то е близо“. Начално-крайното разполагане на думите „далеч“ и „близо“ също отселява контраста и подчертава връзката им.

Това, че разказът започва с пряка реч, а завършва с „Но тъмнината не му отговори „, също поражда приносни значения, но на тях ще се върнем, когато дойде ред на въпроса за разговорите и общуването в разказа. А сега да продължим с неговото развитие. След началните думи на Андрешко повествованието постепенно навлиза в ситуацията, но не като закъсняло пояснение, а като описание на нещо познато и определено: „И младият каруцар, като замаха с камшика над конете...“ Отговор от „господина“ той не получава и заговорва към безсловесните добичета, при което подвикването „Дий, господа“ приключва началния израз „Ще стигнем рано, господине.“ Тук идва първото мудно раздвижване и първото описание на обстановката, която го заобикаля, и сподавя: „Четири колела на каруцата запряскаха по-силно из рядката кал на селския път. Разслабеният й скелет глухо затропа посред печалното, пусто и разкиснато от дъждовете поле.“

Калта, пътят, полето физически се съпротивяват на моментния „устрем“ на каруцата, така както - описателно - му се съпротивява и темпът на повествованието. В него са съсредоточени очебийно много определения, които наред с емоционалната си организираност внушават забавеност, монотонност и затвореност. Всички основни думи имат по едно, а „поле“ - четири определения! Не са останали без определение и колелата, и не с друго, а... с техния брой - „четирите“. Че каруцата има четири колелета, е пословично известно, така че от гледище на практическата реч определениято „четирите“, в случая е най-малкото излишно. Но тъкмо на основата на практическата излишност изразът „четирите колелета“ започва художествено да „значи“: каруцата е затънала дълбоко с всичките си колелета и, второ, „излишното“ определение на свой ред забавя повествованието, което следва мудния ход на конете.

В разглеждания откъс има още една особеност, която и най-повърхностният анализ не бива да отминава. Основата на Андрешковата каруца е назована и окачествена с изрази „разслабеният й скелет“. Тук контекстът потиска главните, „мъртвешките“ значения на думата „скелет“, но развоят на разказа по-нататък ги оживява и утвърждава като едно от двете водещи настроения на творбата. Мъртвешка скованост и студенина лъха от света, в който пъпли Андрешковата каруца, а на няколко места тя е назована и със собственото си име: „Мъртви и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села“, „големи локви, тъмни, студени и оцъкдени като мъртвешки очи“, „мъртвата и блестяща, зелено-бисерна вода на блатото“. В преддверието към този мъртъв сбят стои думата „скелет“ и ненатрапено - защото е подчинена на други значения и свързана с нещо странично - „прокрадва“ бъдещото настроение. А в развитието си разказът преодолява и тази „страничност“, между основата на старата каруца и мъртвината на полето. В неговата система, така повторително символна разклопаната и едва пъплеща каруца израства в образ с широка социално-историческа обхватност, а изразът „разслабеният й скелет“ действа като една от важните връзки между тоя клатушкащ се микросвят и „мъртвите пейзажи“ около него.

След началните думи на селянина към „господина“ и „господата“ настъпва мълчание и тишина, която емоционално съответства на започналото описание на обстановката. Последователността между разговор и описание с художествено функционална монотонност се появява още два пъти и изгражда цялата първа част на разказа. Като проява на същата монотонност, аритмия между завързване и забавяне и парадоксалност между оживен разговор и социална глухота следващият дял започва подобно на началото на разказа - с ново повествователно забързване, с пряка реч на втория герой. Неговото присъствие досега само се е подразбирало, но и той, както преди това и Андрешко, е въведен като определена и позната даденост: „- Как беше ти името, момче? - обади се из грамадения си вълчи кожух дебелият господин, който седеше в каруцата.“ На този въпрос, който връща назад към някаква несъществуваща или забравена част от разговора, Андрешко отговаря. Съдията го повтаря, Андрешко отвръща с едно „А?“ и едва когато съдията потретва, той му отговаря с еднословното „Андрешко“. Трудно се завързва разговор между тези явно немълчаливи хора, а когато потръгва, развива се шумно и се налага в първата, композиционно и преобладаващата част на творбата. Усилената

разговорност в „Андрешко” върви наред със своето отрицание - разговорът се върти в натрапливи повторения, разговарящите непрекъснато се разминават в думите си, при което Андрешко успява, преосмисляйки го, да дръпне словото върху своя територия и да надделее в словесния двубой.

В разговора между съдията и Андрешко се срещат две класи, два морала, две личности, два начина на мислене и говорене. Грубо настъпателно говори съдията, отъждествявайки се с насилническия апарат, зад който прикрива разкрития по-нататък страх, слабост и злоба пред „лукавите селяни”. Объркан между властта, която има, и властта, която не му достига, той или говори объркано, безредно, с незначителни връзки, или изобщо без връзка в мисълта. От името на Андрешко прави „извод”, че е хитрец, след това обобщава, че всички селяни са охитрели, а после прескача на случая в съдилището. От примера за нередовния данъкоплатец Станоя следва извод за лъжливостта на селяните, който през гранивото масло и развалените яйца продължава към „концепции” за бъдещето на държавата и личния принос на съдията във възпитанието на нацията. Социалната и нравствената грубост вървят ръка за ръка с недодялаността в мисленето и словото.

Социален антипод на съдията, Андрешко е и различен събеседник. Отговорите си той започва отстъпчиво, показвайки се по-слаб и по-глупав от спътника си - както и Сократ обича да се преструва на по-глупав от събеседниците си. Заемайки такава позиция, Андрешко си развързва ръцете, тоест езика на иронията си, и в разговора извършва със съдията това, което извършва с него и в блатото. Докато съдията трупа с ред и без ред, Андрешко осмисля и преосмисля словото на игрословно-метафорична основа и така го изтръгва от ръцете на съдията. Като си играе с изразите „дъската й хлопа”, „чиновнишка служба”, „пиши го пропаднал” и др., Андрешко си играе и със своя възгупав и самонадеян събеседник. На преосмисляща основа е и „притчата” за сътворението на жените и магаретата, която той „с престорена наивност” разказва. Тук вече пред нас се очертава силуетът на едно трайно типологическо построение, изявено в литературата на много векове и народи: плебейт слуга, който с остроумия, пословици, притчи, разкази /а често и с действия/ показва на господаря силата си в своето подчинено положение. Обикновено двамата минават през изпитания, най-често по време на пътуване или пътешествие, в които слабостта на господаря и силата на слугата още по-очевидно излизат наяве. Дон Кихот и Санчо, граф Алмавива и Фигаро, господин Пиквик и Самуел Уелър, поручик Лукаш и Йозеф Швейк - ето някои от най-известните двойки в разглежданата типология. Разговаряйки със слугите си, господарите, дори когато се радват на остроумието и словесната им изобретателност, винаги се чувстват малко-много неловко и, обвинявайки ги в прекомерна бърливост, всички те, от Дон Кихот до поручик Лукаш, им натякват нещо близко по смисъл, а понякога и по тон на грубите подвиквания на съдията към Андрешко: „Хем ти не дрънкай, ами карай”, „ама лапацало, а!”. При цялото своеобразие на Елин Пелиновата двойка нашият читател и литературната ни наука вероятно ще загубят, ако не я проектират върху това средишно построение на световната литература. Но нека се върнем на развоя на разказа.

И тъй в първата си основна част /до отбиването на каруцаща към блатото/ разказът се развива в ритмично редуване между шумен, слабо комуникативен разговор и мълчание, потопено в смразяващата тишина на полето и нощта.

Андрешко остроумно приключва първия и трудно подхванатия разговор и обръща гръб на събеседника си. Тук отново прозвучава своеобразният разказен рефрен „Дий, дий, господа“, който раздвижва за миг каруцата и променя посоката на повествованието отново към околната картина - този път по-широко разгърната и особено майсторски изградена: „- Дий, дий, господа! - и се замисли. Конете склисиха малко и също се замислиха. Господинът повдигна голямата яка на вълчия си кожух, потъна в него и също се замисли. На усамотеното дърво край пътя кацна врана с настръхнала перушина, залюля се на сухия клон, гракна унило и също се замисли. И тъжното зимно време също бе замислено.”

Потискащата монотония на тази картина иде както от собствения смисъл на съставките, така и от постройката на изказа. Пет /!/ последователни изречения завършват с еднаква или еднокоренна дума и тази силна епифорност внушава и еднообразие, и чувство на затвореност в кръг - всяко изречение започва с нещо различно, а се връща върху една и съща точка. В така подчертаното замисляне на хора, добитък, птици, време /по-нататък и на небето/ има дълбоко абсурдна безмисловност, мислене без мисъл; и тъкмо на нейния фон по-сетнешното „замисляне” на Андрешко за съдбата на Станоя контрастно изявява своята нравствена стойност.

Настроението на мъртвешка студенина и скованост продължава да се развива нататък, в дългото изречение, което описва пълен кръг, като започва и завършва с небето и в което са съсредоточени пет съседни определения /”дебели, дрипави, влажни и мрачни зимни облаци”/. Елин Пелин се отнася към определенията повече пестеливо, отколкото разточително, но в една група негови разкази /между тях и „Напаст божия”/ усиленият лиризм и забавената повествователност дължат много на съсредоточаването на определения. Тази картина - една от най-хубавите и най-мрачните в българската литература - започва с близка гледна точка, с конете, съдията, дървото край пътя, след което през обобщителното „тъжното зимно време” гледната точка се издига към небето, после отново се спуска към потъналата в кал и влага земя, обхваща я в далечините ѝ и застива накрая в мъртвешките очи на локвите по полето. След този тежък завършек на природното описание повествованието, вече в нов пасаж, отново се връща и затваря в малкия свят на Андрешковата каруца, която, притисната от калта и пространството, се бори за движение и изход; и четири последователни глаголни определения - „клатушкаше се, затываше, излизаше, криволичеше” - изразяват настойчивостта на нейното усилие, а със смисловото си еднообразие - безсилието на тази настойчивост. И тук мотивът на нейния „разслабен скелет” отново оживява, този път като многозначителна с абсурдността си връзка между Андрешко и съдията. Дватама герои са все още в етапа на словесния двубой, но основа за разговор те всъщност нямат. Вместо тях „говори” с механичната си безсмисленост „отпраната” дъска на каруцата. Тя, а не нещо друго подклажда новия разговор между двамата.

Впрочем разговорът е нов само от сюжетно гледище, само доколкото от него става ясно кой е „господинът” и за какво е тръгнал. Инак този втори разговор, започнал пак с натрапливото повторение „Хитрец си ти, Андрешко” и прескочил /по мисловните закони на съдията/ на темата за хубавите селски жени, е само градационно развита вариация на първия и по дух много прилича на повода си - клепането на дъската. Грозотата на неравноправния свят е

грозота и в мисленето и общуването - доколкото озлобените и несвързани излияния на съдията и прерязващите ги иронични отговори на Андрешко могат да се нарекат общуване. Интересът ни към тази страна на разказа - абсурдното, некомуникативното в разговора между Андрешко и съдията - е сравнително нов; по принцип той бе изострен през последните две десетилетия от промените в литературното и общосоциалното ни мислене. И ако Елин Пелин ни е подготвил да възприемем Радичков, нека не забравяме, че и Радичков е повлиял върху прочита ни на Елин Пелин. Този нов прочит, нека веднага наблегнем, не натрапва, а открива обективно присъщи на Елин Пелиновите творби значения, които дочакаха времето на пълноценното си художествено въздействие.

Докато трае вторият разговор, Андрешко в прекия и преносния смисъл на думата стои с гръб към съдията. Само на два пъти се извърща той с внимание към своя спътник - когато научава че това е съдия-изпълнител, и името на скорошната му жертва. Междувременно повествованието продължава своя ход, следвайки мудното клатушкане на каруцата, и в завършека на разговора отново се връща на околната картина /повторителност, подчертана и от предходното изречение „Съдията пак млъкна”/. В тази монотонна ритмичност обаче започва да се прокрадва нещо ново, което предвещава скорошния обрат. Промяната започва пак с повторителност, но вече отрицателна спрямо досегашното развитие: „Андрешко нито вече им подвикваше, нито махаше камишка над тях. Той престана да говори и тананика и се размисли”. Променя се и посоката на пътя, който възлиза върху баир, променя се и времето /”нощта беше настъпила”, „въздухът изстина страшно”/, променя се и утвърдената дотук композиционна последователност, като „пасажът на мълчанието за първи път се прекъсва от подвикването на съдията да бързат, и всички тези плавни промени подготвят един голям поврат. Пасажът на мълчанието свършва - този път с конете, които в общото настроение на глухота в природата и хората вече „сякаш не чуваха” гласа на каруцаря. В ритъма на досегашното развитие в тази точка „би трябвало” да започне обезчовечен и шумен разговор между съдията и Андрешко, а вместо него идва човечният и вътрешновгълбен разговор на Андрешко със съвестта му. Той започва с мисълта за бедния съселянин и гладните му деца - мисъл така контрастна на празното „замисляне” по-преди на всичко и всички - и продължава като негласен диалог между Андрешко и Станоя /”Ти ми докара тая беля...”/. В него също има грубости /”и ще го напсува”/ и напрежение, които обаче само изострят контраста му с другия, наистина груб разговор в каруцата, който той сега композиционно-противопоставно „замества”. С далечния си събеседник Андрешко се разбира много по-леко, отколкото със седящия зад него „господин”. А така той се разбира и със самия себе си. Във вътрешно най-вдадения миг на разказа, когато и повествованието скъсява епическата дистанция и минава в сегашност /”мисли Андрешко”/, младият селянин взема своето решение. Неговата вътрешна реч започва с „Трябва да му се помогне на човека” и завършва с „не може иначе!” Нравственият императив действа с категорична всеобщност /Андрешко не казва „трябва да му помогна”, а „трябва да му се помогне”/ и с безалтернативност - „не може иначе!” След бавното безкрайно движение и затлачените разговори сега бързината, с която Андрешко взема решението и решението обзема него, контрастно разкрива нов свят на нравствена устойчивост, на единство между бедните и онеправданите.

Когато мълчаливият разговор на Андрешко със себе си и Станоя завършва, повествованието, вярно на ритъма си, преминава на околната картина, описана този път обобщено и особено потискащо: „Беше тъмно и на земята не личеше нищо освен кал, дълбока и гъста кал. Пътят се губеше в тая кал и не водеше никъде освен пак в нея.”

Сгъстяването на досегашния свят стига до неговото отрицание - той се губи в „нищо” и „никъде”, от него остава само непроходим мрак и кал. /Оттук нататък думата „губи се” започва да се явява повторително и акцентувано: „блатото, краят на което се губеше в непроницаемата тъмнина”, „изхвъркнаха диви патки и с шум се загубиха” конят „се изгуби в тъмнината към брега”./ Така повествованието сблъсква порива към промяна, към добро, с безизходицата.

Многото и много спойки между човек и природа тук се сплитат в тежък и решителен възел. В така полученото единство вещните съставки действат със семантичeskата стойност на символността, а смисловообразуващият механизъм показва големи подобия с лириката - висока повторителност, кръстосване на значения, поляризиращи между сходствата и контрастите, ритмичност и ред други свойства, които съвременните изследвачи на Елин Пелин, а между тях преди всичко Искра Панова, вече убедително са изложили. В развитието на нашия голям разказвач лиричeskата и епическата линия вървят много здраво обвързани, но с видимо постъпателно, макар и не навсякъде равномерно възможване на епическата линия. В срещата между порива и безизходицата, среща така основна за творбата и нейния художествен метод, поривът надделява и това пречупва развитието в нова, втора част, която по ред белези е сходна, а по други противопоставна на първата. В първата пътуването е мудро, но безспирно и без нито една ориентираща точка, а в началото на втората част то спира на едно, пак неопределено, но все пак „едно място”: „На едно място Андрешко дръпна юздите и спря конете.” След досегашното нравствено безпосочно движение Андрешко намира посоката си и - започва да се преструва, че е загубил пътя. Каруцата възвива в нова посока /към блатото!/, при което Андрешко и разказвачът правят тънка сметка и многозначителна промяна. „Андрешко дръпна юздите, завъртя камшика и викна...” И тук идва не утвърденото вече „дий, господа”, а обръщение към другия господин: „Дръжте се здраво, господин съдия!” Тази смяна на „адреса” продължава досегашното кръстосване между „господа конете” и „господин съдията”, но тя също и внушава, че Андрешко поема в юздите си своя важен пътник, комуто оттук нататък не остава друго, освен „да се държи”... Сърдитият разговор между двамата отново е последван от картина на обстановката: селото най-сетне се е появило „напред в тъмнината”, но /това вече посочихме/ в противоречието на пътуването, героите и разказа то и тук е и „близо”, и „далеч”. Андрешко подкарва каруцата към блатото и то, макар че е само на „няколко крачки надясно”, е описано не от гледната точка на Андрешко, не и на повествователя, а тъмно и непознато, както го вижда и назовава, вече безпомощен, съдията: „голямо пространство неподвижна вода”. Каруцата потъва в него и то със своите „мъртви” води и край, който „се губеше в непроницаемата тъмнина”, се превръща в нов, много сходен и много противоположен образ на безкрайното кално поле. Тук към честите появи на думата „губи се”, се присъединява принадлежащата към същото семантично поле „потъва”: „Конете почнаха да потъват все по-дълбоко и по-дълбоко”, „Каруцата, потънала до пода”,



„Мощният и здравият му глас проехтя силно в нощта и потъна в непрогледната пустота”. Безизходицата на прякото физическо потъване и изгубване се съчетава със самотата на „потъналия” глас и затваря основния идейно-емоционален пръстен на разказа. След това Андрешко освобождава конете от впряга и за първи път неговото „Дий!... Напред!” предизвиква осезателна и абсурдно оцветена от творбата промяна - конете тръгват, но вече без каруцата. Така завършва в блатото едно тягостно, потиснато от природата и човешките отношения пътуване. Така се разпада, вече пространствено, изглеждащата устойчива, неизблема двойка на слугата и господаря, които, след като са си разменяли местата духовно, сега ги разменят и физически. Съдията остава сам, безпомощен и жалък.

Образът на съдията е двупосочен като цялото развитие на разказа и двойствен като относително разменените роли на слугата и господаря. Двойствено е съчетанието между социалното му положение и личните качества, между външния му вид и вътрешното му убожество, между социалната му сила и безсилието му да излезе насреща на един беден селски острословец. Социалната му роля му създава самочувствие, което като груба черупка мачка по-слабите от него и под което се крие дребна и страхлива личност, готова да се разхленчи в първия миг, в който чиновническото му могъщество няма къде и кого да плаши. Абсурдност и безчовечност носи тоя бюрократически автомат - каквито са и грубиянските му несвързани приказки.

Преките преливания между вещност и духовност в разказа обхващат и образа на съдията. Между видимите изразители на неговата двойственост е дебелината му и преди всичко прословутият му „вълчи кожух”. Тоя кожух /който образува контрастна двойка с Андрешковия ямурлук/ го обгръща в грубо и заплашително величие, което обаче, внушава разказът, му стои много външно и тежко. Съдията се обажда „из него”, подава се от него и дори се изправя в него - „и се изправи изплашено в кожуха си”, като последният случай най-пряко внушава несъответствието между стоящата сякаш от само себе си обвивка и криещата се зад нея личност. В тоя кожух съдията „потъва” ядосан, когато Андрешко го наддумва в първия разговор, в неговото убежище той „потъва” сърдит и в края на втория разговор /”И като се наду сърдито, потъна в кожуха си и млъкна”/, в него той „потъва”, изоставен сред блатото /”И като седна в каруцата, потъна в кожуха си и се разрида като дете”/. Тази монотонна повторителност, така приносна за разказа, набляга върху вътрешното безсилие на грубия фанфарон. Същевременно тя е словесно свързана с мотива на потъването на конете, каруцата, гласа и заедно с него се включва във внушението за скованост и безизходност. А връзката между потъналата каруца и „потъналия” чиновник дооформя символното осмисляне на Андрешковата каруца като образ на един държавен строй... Как съдията се подава из страшния си кожух е една от важните и майсторски изградени вериги в разказа. Нека се вгледаме в следната поредица: „той откри яката - свали яката на кожуха си - разкопча кожуха си”. Тези градиращи движения бележат основните точки на втория разговор между спътниците. Съдията „открива яката си” и заговаря. Когато думата стига до „хубавите женички „, той „сваля яката”. А когато накрая се разгорещява от злоба и закани и изригва „Ангели ще ви направя” - „разкопчава” кожуха си.

Съдията-кожух става все по-настъпателен, но във връхния миг на това получовешко, полуавтоматизирано разсвирепяване рязко лъсва голямата разлика между видимост и пълнеж: „разкопча кожуха си и тялото му зашава в него като пиле, което се излюпва”. Тук сравнен с пиле, в завършека на този сложно парадоксален разказ той е сравнен и с... дете /’и се разрида както дете’!/ Вълчият кожух, пилето и детето се оказват точки от грозна цялост, объркана като приказките му, абсурдна като мислите и властта му. Загубил социално-ролевата си обвивка, разплакан и молец, чиновникът не се връща към никаква изконна човечност; животинските му /и в двата смисъла на думата/ ругатни подир отдалечаващия се Андрешко запазват докрая автоматизираното равновесие между бруталност и слабост.

Грубостта в поведението на чиновника се изявява в още едно свойство на неговия кожух - той е „вълчи”. Три пъти - а за обема на разказа това е наистина подчертаващо много - се появява това характерно и малко необикновено определение. А характерно и малко необикновено е то, на първо място, заради своята двусмисленост, която повествованието докрай оставя неразрешена: то означава кожух от вълчи кожи и кожух, в който по прилика има нещо вълче. Тази смислово богата двойственост се свързва с външната и служебната страна на съдията /за жалост мнозина надценяват „вълчата” му страна и недовиждат „птичата”!/. На второ място, „вълчи кожух” се включва в мотивната верига на животните и животинското в творбата, която също е високоповторителна и поражда ред силни, сериозни или иронични значения. Така например, докато бълва филипиките си срещу селяните, притежателят на вълчия кожух казва: „Гледам ги в съдилището... Овчичка такъв, глупав, пък той цял вълк! Играят си със съдията.” По същия начин си играе иронията на повествователното единство с Андрешковия „кираджия”, толкова овълчен в облика и поведението си и толкова възмутен, че селяните се правят от вълци на овце.

По-нататък Андрешко заобиколно го изплашва с вълци, а пък той непохватно прикрива страха си с думи, които пряко насочват пак към вълчия му кожух: „От вълци аз се не боя, приятелю, ами стана студено. Нямам време да настивам.” Но върха си ироничното съчетание „вълкът мрази вълците, вълкът се бои от вълците” достига в края на разказа, когато изоставеният чиновник крещи подир Андрешко: „Ей, говедо, ти ме оставяш тук!... Да загина! Да ме разкъсат зверовете!”

Така раздвояването на значенията, градени върху думата „вълк”, на свой ред изразява двойствеността в образа на страшния и безсилния чиновник. Значително е тяхното място и в мотива на животните и животинското в разказа. Този мотив, количествено широко разгърнат, изпълнява важни функции в идейната насоченост на творбата. Освен раздвоената „вълча” линия изявяват го още Андрешковите коне, които ритмично се появяват в преходите между разговори описание, участват /и не участват/ в движението и накрая посвоему съдействат на заговора на Андрешко. Изявен е той, и пак посвоему, и в речта на съдията - в обръщенията си към Андрешко, в ругатните си срещу събратята му той изчерпва списъка на главните представители на животинския свят в селския двор. Така се изгражда единство, в което животните участват като сюжетни единици и с ефекта на назоваването - последното с големи социални и нравствени последици. Андрешко назовава конете си и важния си пътник с едно и също име, а „господин съдията” му препоръчва да нарича конете „братя”. За

Андрешко той комай не признава друго обръщение освен „говедо” и „теле”, а в решителния миг на бягството селянинът вика на коня си „Дорчо, Дорчо”. Това разместване и объркване на названията изпълнява множество функции, най-видимата от които е омразата на чиновника към селото и насмешката на селянина към чиновнишкия град и свят, по-дълбинна от които е внушението за отчуждение и хаос, а най-дълбинна от които изглежда връзката с преобръщането на ролите между слугата и господаря; неустойчивостта в названията върви неразделно с физическата и социалната неустойчивост на света, в който бруталният господар, разплакан моли слугата си за милост. Оттук и значимостта на заключителните думи /по-точно рева/ на изоставения чиновник. Както всичко казано от него и те са смислово хаотични и стилово шарени, и в тях молбата преминава в ругатня, а до просторечивото „вол” и „дръвник” стои в комичен контраст стилово интелегентското „канибал”. Това върховно безредие е част от художествения ред на творбата, тъй като последното словоизвержение на съдията събира като китка неговите мисловни и стилови прелести и безсмислено, без слушател, то е структурно образцовият завършек на един напрегнат, но некомуникативен разговор. А завършекът на повествованието /започнало с пряка реч!/ му отговаря със студената безизходност в света на разказа: „Но тъмнината не му отговори.”

Освен Андрешко и съдията в разказа има и още един говорител, обектно неизявен, но в организационно отношение средищен - повествователя. Ето няколко наблюдения и в тази насока. В гледната си точка този повествовател е двупосочен, а в стилово отношение - двупластов. И с едното, и с другото той събира комплексността в образите на Андрешко и съдията и връзките между тях. В речта на Андрешко върху народностно-разговорна основа се наслагват пародирани изяви на градски, а и на бюрократичен стил; тези стилове той смесва така, както и „ви” и „ти”, когато разговаря със съдията У съдията пък стиловото движение върви в обратна посока. Върху разговорно-градска основа, добре примесена с бюрократизми, той наславя черти на селска реч, поне такава, каквато си я представя, с намерение да я огруби, унижи; а чрез нея да унижи и носителите ѝ. Борбата между личностите и класите е борба и между стиловете. В тоя конфликт речта на повествователя застава надредно обединителна, защото тя също е раздвоена в типологически сходни посоки. В нея се кръстосват два основни стилови пласта: първият е селскоразговорен с отделни много леки отсенки на диалектност, а вторият е трудно разграничимо единство от книжовен литературно-поетичен стил. Разликите между двата пласта минават на морфологично и лексикално равнище, проявяват се в словоредата и дължината на изречението; но тук ще се задоволим само с отделни примери. Ето характерни прояви на книжовния литературно-поетичния пласт: „Мъртви и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села”, „надясно блещеше с бисерен блясък голямо пространство неподвижна вода”, „конете направиха усилие”, „с жален глас, в който една струна плачеше”, „безучастно си затананика”, „попита със сериозен тон”, „с престорена наивност”. Важна изява на този пласт са инверсиите, напластяванията на определения, дългите и сложните изречения, докато кратките и прости изречения и разговорният словоред често съпътстват другия стилов пласт. Ето няколко откъса и от него: „конете склисах малко”, „връзва, развързва, псува, проклетисва”, „селото още се невиждаше”, „и му думаше”, „разкиснато от дъждовете поле”, „единият се

откачи от ока и зацамбурка”, „лазеха въз баирчинката”. Четени като извадка, двете групи изрази трудно могат да се поберат в представата ни, че са на един повествовател в един кратък разказ. Той е не само един, но и художествено единен - в раздвоението си. Двата стилови пласта не са композиционно обособени, те се преплитат в съседни изречения, вътре в изреченията, а и в най-кратките синтагматични единици. Ето само един пример за такова единство в границите на изречението: „Една отпрана дъска отстрани постоянно, еднообразно, глухо и безразсъдно клепеше и като удряше постоянно нервите на дебелия господин във вълчия кожух, изкара го из търпение.” В селската каруца, пред словесната власт на остроумния селянин книжовният стилов пласт често попада в подчинено и иронизирано положение, така както и изразите „постоянно, безразсъдно” или „удряше настоятелно нервите” се превръщат в иронично стилово „намигване” към дебелия господин. Налице са обаче иронични движения и в другата посока, а като цялост стилът на повествователя събира речевите позиции на двамата герои, без да се отъждествява с нито една от тях. Единството на тази стилова многопосочност /която крайно време е да престанем да считаме проста /?/ и единна/ се дължи преди всичко на това, че и речта на героите е раздвоена - селската реч на Андрешко гледа присмехулно към града, а градската реч на съдията гледа озверено към селото. Сред тях речта на повествователя се превръща в стилово махало, което се сближава ту към едната, ту към другата страна - движение, изоморфно на сближаването му към гледната точка ту на единия, ту на другия герой, и на движението в собствената му гледна точка между непосредна близост и отчуждена далечност спрямо описваните хора и събития. В това махаловидно движение стиловите противоположности иронично се оглеждат една в друга „придават двугласност на речта на повествователя - както спрямо разказването, така и спрямо самата нея. Същинското единство на „повествователната реч обаче се дължи вероятно на нейния по-широк стилов хоризонт, на наличието на един пласт в повече, литературнопоетичния. Стиловото „в повече” е част от наблюдателното и мисловното „в повече” на повествователя, от идейно-художествената сърцевина на разказа, която сега ще се опитаме да обобщим. „Простичкият” и „едноактен” разказ „Андрешко” се оказва раздвоена творба. Раздвоена преди всичко композиционно на една част, която описва безкрайно монотонно пътуване и въртящи се в кръг разговори, и следваща част, която бързо води към събитие с рязък обрат. Сходствата и контрастите между двете части създават ред иронични резултати; така например, ако в първата част каруцата едва изгазва калта, във втората, различната част тя окончателно затъва в нея. По същия начин непрекъснато раздвоено е отношението и между слугата и господаря - непрекъснато утвърждавано и разрушавано, докато в завършека двамата в определен смисъл и определено време не разменят местата си. Иронична двойственост има и в сюжетното развитие: съдията многократно повтаря, че Андрешко и събратята му са хитреци, и тия му глаголствия дават възможност на Андрешко да разбере намеренията му и да му покаже, че наистина е „хитрец”. Оттук отчуждено двойствени стават и оценките „хитрец си ти, лукави станяхте вие, селяните, ти, дяволе” и тяхната сложно едновременно истинност и неистинност говори за нравствения релативизъм, деформация и отчужденост между народ и държавна машина. Раздвоен е разказът и като цялост - между повърхността на своя епизод, заради която някои стари литератори го бяха

обявили за „анекдот“, и дълбинните му значения, заради които трябва да му признаем честта на една от най-потресните творби на българския критически реализъм. Едновременно и във всичко, това е много весел и много тъжен разказ, разказ за сковаващата като калта безизходност, за бързо и относително леко намерения изход и за още по-страшната безизходност, която настъпва в завършека след моментния успех на Андрешко.

Два са източниците на внушението за безизходност. Първият е парадигматичен и асоциативен: наслаяването, отблизо и отдалеч, на смисловите групи на мъртвината, неподвижността и трудната подвижност, на потъването, скриването, на всепоглъщащата кал. При това не просто природата „добавя“ това внушение, а многобройните връзки между хората и природата, вещите и животните, града и селото, връзки в едни случаи ясно видими, в други – дълбоко сугестивни. Вторият източник на внушението за безизходност има синтагматично постъпателна и перспективна природа. Противоречието между избързване и забавяне – още една важна страна в раздвояването на разказа – е част от сюжетната борба с времето и пространството в пътуването.

Това заедно с променливите и противоречиви желания на двамата спътници да стигнат „рано“ или изобщо да не стигнат създава активно напрежение в перспективата на времето, която прекрива текста на разказа. Творбата започва с пряко врязване в своя свят и излиза от него също така рязко и поантиращо и в тези целенасочено стеснени граници толкова по-силно напират временната перспектива със своя най-просто изразен въпрос: „А после? А утре?“ казваме това с ясен спомен за случаите на необосновани от творбата нехудожествени продължения на нейния свят – които не пощадиха и творчеството на Елин Пелин. /Кой не помни „прогнозите“, че в града Захаринчо – интересно защо за разлика от пропадналия си баща и дъщерята на Маргалака – ще израсне в съзнателен работник?/ В „Андрешко“ обаче развитието на сюжета и повествованието изгражда като неназована, но силно и неделимо действаща част своето „утре“. Впрочем това „утре“ не е и чак толкова неназовано; за него Андрешко и мисли, и говори: „Утре рано-рано аз ще дойда...“ И многоточието, което стои след думите му, символично напомня за голямото многоточие, което стои след последната дума на разказа и за неговия втори, негласен завършек. „Но тишината не му отговори“ – с кратко противопоставно изречение тоя завършек рязко прекъсва повествованието и го оставя в такава тишина, тягостна и многозначителна, за каквато и сам говори. Подобно на „екс абруптното“ начало и резкият завършек има свои общи типологични значения, които отделната творба модифицира в границите на своята система. „Андрешко“ развива заложените в него значения за невъзможност да се продължи повествованието по-нататък. Отношенията, социални и индивидуални, между чиновника и селянина са объркани и враждебни, а в перспективата си безизходни. В краткия отрязък от мудното време и движение изход се намира, но начинът, по който повествованието влиза и излиза от художествената действителност, внушава неговата мимолетност и изолираност. Така се гради двойният завършек на разказа: първият, словесно-композиционен, носи шеговитост и оптимизъм, вторият, неназовано-перспективен, внушава тъга и безизходица, а двата в съчетанието си – типичния облик на Елин Пелиновия критически реализъм.

Основателни или не, някои от горните изводи не потвърдиха във всичко гледището, че разказът на Елин Пелин се развива стремително и праволинейно, че е единен, едночастов, със съвпадение между смислов и композиционен завършек. Ако обаче и двете страни имат право, противоречието между тях е на взаимно допълваща, не и на несъвместима основа.

Определенията на Елин Пелиновото разказно повествуване - стремително праволинейно и пр. - бяха извлечени чрез съпоставка с творчеството на други разказвачи, а така постигнатите обобщения имат важна съпоставителна стойност и характер на типичен или усреднен модел на поетиката на разказа му. В определянето на мястото на Елин Пелин в развитието на българския разказ и на неговия типичен облик е трайната сила и принос на този модел, а диференцирането е вратата, която той оставя отворена за по-нататъшното си и може би не безбурно развитие. Нуждата от диференциране е заложена дълбоко в същината на неговия по обем, но далеч не така единното, както често сме склонни да вярваме, разказно творчество на Елин Пелин. Тези разкази се градят върху многостранна двоичност в светоотношението /тъга - жизнерадост, безизходица - перспективност/, в семантиката /денотативност - конотативност/, в повествованието /постъпателност - спиране/, структурата /отвореност - затвореност/, стила /народно-разговорен и литературно-поетичен/. Изброените страни /а изброихме само най-очевидните/ се съчетават в равновесие, което очаква задълбоченото си изследване. Засега можем да направим само два изходни извода. Първият: единството на теоретическия модел на Елин Пелиновия разказ трябва да отразява неговата вътрешна нееднородност и противоречивост. Вторият: в отделните творби съставните двойки образуват отношения, които, натежавайки в една или друга посока, чувствително се отклоняват от „общото кратко” на теоретическия модел. При тези групирания в рамките на общото естествено се оформят и подгрупи творби и подтипове на поетиката на Елин Пелиновия разказ. Така например - нека се позовем бегло на един малък пример - една група разкази завършват със съвпадение между композиционен и смислов завършек - между тях „Задушница”, „Спасова могила”, „Ветрената мелница”, „Сиромашка радост”. Друга група разкази обаче се градят на конфликта между описаните събития и описанието, от една страна, и тяхното „после” и разказвателното мълчание, от друга. Теорията нарича това „напрежение на повествователната перспективност”, а по зла ирония на езика повествователната перспективност действа тъкмо в житейски най-безперспективните, най-мрачните разкази на Елин Пелин - „Кал”, „Напаст божия”, „На нивата”, „Невеста Нена”, „Син”, „Хитрец”. Между тях е и „Андрешко”.

Нито един разказ на Елин Пелин не покрива теоретическия модел, но много от тях значително се приближават, в едно или друго измерение, към него. Със своята степен и качество на приближение разказът „Андрешко” е от типичните разкази на големия майстор. В него има много силно съчетаване на някои от основните двойки на Елин Пелиновото творчество: жизнерадост и тъга, наличие на изход и безизходност, социална конкретност и общочовешки стойности, здравомислие и абсурдност, повествователна постъпателност и наслоителност, знакова предметност и символна ореолност, събитийност и монотонност, повърхнинност и дълбинност, краткост и обемност, сериозност и ироничност. Така с широтата на този обхват непретенциозният от пръв поглед

разказ „Андрешко” представлява в действителност, тоест за внимателния си читател, събирателна „кратка енциклопедия” на поетиката на Елин Пелиновия разказ, и, от друга страна, напрегнат образ на човешката непримиреност.

## 2.

Според една стара приказка мечката се била изповядала, че не може да разсъждава върху постъпките си, включително и поразите, преди да ги е извършила. По-горе ние също извършихме нещо и сега, донейде в духа на този мечешки пост фактум, ще се опитаме да поразсъждаваме върху извършеното - а то, поне по намерение, представлява анализ на разказа „Андрешко”.

Отдавна отмина - ако изобщо го е имало - времето, когато анализаторът е можел да застане пред творбата, без да се спъва в предварителни размисли и колебания за метода, научния апарат, пък дори и за смисъла на това, което се готви да направи. Днес раздвоението му между собствено аналитичната работа и методологическите търсения е толкова силно, че е трудно да се каже коя от двете страни натежава в дейността му. Раздвояват го основни въпроси, които състоянието на съвременната литературоведска и общонаучна методология определя като малко изяснени и много спорни: какво се анализира; кой анализира; как, с какъв метод и с какъв терминологичен апарат се анализира; с каква цел и с какви резултати се анализира; може ли и трябва ли да се анализира въпросите са изходни и много интересни, но за жалост у нас и по света се наложи един въпрос, който по сериозност отстъпва на гореизброените, но с който, плащайки данък на страстите на деня, ще започнем настоящата методологическа прибавка.

Формулиран най-просто, той гласи: може ли и трябва ли анализът на художествената литературна творба да бъде плод на научна дейност, а като резултат - научно произведение. С решително „не” на горния въпрос отговарят много школи, концепции и лични виждания - често пъти водени от изненадващо противоположни съображения. Така например две много различни по дух школи отказват правото на науката да пристъпва към отделната творба. Едната е френският литературоведски структурализъм. Ролан Барт, средищната фигура на тази школа, дели литературоведската дейност на „същинска” наука и на критика. Науката изследва абстрактните модели на литературните произведения като вместилище на всички потенциални значения /срв. Р. Ингарден за интерпретацията на творбата/, а критикът представя творбата с едно от всички потенциални значения, което той изтъква като единствено и водещо. Становището, че литературната наука трябва да изследва не отделната творба, а „абстрактните структури”, се поддържа и от Цв. Тодоров. Покрай другото той е скептично настроен спрямо смисъла на аналитичната емпирия и препоръчва творбата да бъде оставена на собствения си прочит, защото анализът не може да отиде по-далеч от „точното повторение на описания текст”, а „най-доброто описание на творбата си е самата тя.” Другата школа, която казва типично „не” на прилагането на науката към отделната творба, е крочеанският интуитивизъм.

Трудно е да се намери единодушие, изградено върху толкова противоположни предпоставки. Френските структуралисти обявяват общите модели за цел и съдържание на литературната наука, а Кроче снизходително се подиграва на всички, които си хаят времето да изграждат универсални понятия

за изкуството. За едните литературната творба и нейните модели са многосъставни, за Кроче от делението на творбата може да се получи или нова творба, или нищо. Когато се заемат с отделна творба - което впрочем не им се случва често, - френските структуралисти предпочитат да търсят в нея типологичното и теоретичното /типични примери за това са известните анализи на романа „Опасни връзки“ и на разказа „Саразин“. Когато се заема с отделната творба - а това той върши с явна охота и с тънък аналитичен усет, Кроче търси нейния обхват, нейната цялостност и дух. При тези големи различия между двете страни единомислието им по въпроса за научния анализ се оказва предимно външно. Ако за посочените структуралисти досегът на науката с отделната творба е безплоден, за Кроче той е невъзможен. Творбата, казва той, е единична и интуитивна духовна енергия, която може - и трябва! - да се улавя аналитично само чрез съответстващия ѝ интуитивен, не „логически“ акт; в творчеството на Балзак например има социологическо мислене, но то е като мигновено озарение на мълния и може да бъде анализирано по същия, не и по научен път. Въпреки че Кроче борава с понятието „наука“ /”логическо познание“/ твърде своеобразно, съпоставката между него и френския структурализъм си струва риска, защото двете становища са много представителни за литературните умонастроения през нашия век: от една страна, за пренебрежителните гримаси на „голямата наука“ към проблемите на аналитичната „емпирия“, а, от друга, за силните съмнения, били те спонтанни или аргументирани, във възможността да се съчетаят плодотворно научната и художествената специфика /съмнения, които до край преследват и най-последователните застъпници на научността в литературознанието/.

В разсъжденията на френските структуралисти по въпроса убедително са изложени някои от „проклетите“ трудности и рискове на анализа. В интуитивисткото надценяване на художествената единичност и неделимост - пък колкото и крайно да е то - винаги можем да се вслушаме с интерес. И двете становища обаче оставят след себе си повод за въпроси и възражения. Трудно обяснимо е например предложеното разграничаване между множественото обобщение на науката и „ненаучното“ анализиране на единичната творба. Научното обобщение се постига чрез изследване на единичното и ако изследването е обречено на ненаучност, странно е как от него може да се прескочи в сферата на науката. Освен това всяка наука, вече изградена на една или друга степен на обобщеност, отново се връща към изходната си точка, единичното, за да го „види“ и изследва на нова степен на сложност. От това правило литературната наука не само че не бива да прави изключение, но - след като за съвременното литературно мислене ролята на индивидуалността на творбата така много се е усилила - трябва настойчиво да анализира и анализира. Всяка наука цели да задоволява познавателната любознателност на човека и по някакъв начин да му помага да променя себе си и света си.

Литературната наука също отговаря /според силите си/ на въпросите, които ѝ поставяме, но това тя не би могла да върши, а само заради него едва ли би и съществувала, ако в дейността ѝ нямаше и една „делова“ насока: да разкрива богатството на отделните творби и да превръща човека в по-добър възприемател и творец на художествената литература. И думата е не за някаква опощяваща приложност, а за същностната задача на литературната наука, обусловена от свойствата на художествената литература и връзката ѝ с



обществото. Вековният опит погизва /макар и без да може да убеди бог знае колко хора/, че връзката, между обществото и художествената литература е опосредствана. Литературното съзнание и възпитание, литературните гледища и оценки застават винаги и навсякъде между възприемателите и конкретната творба. Многозначна и смислово подвижна, творбата настоятелно изисква „медиум“. Тази междинна и съединителна обвивка не е пречка, не е и спомагателен спътник, а е равностойна, активна съставка на социалния процес на художествената литература. Тя не е неин „втори“ живот, тя е нейният живот! В наше време тази съединителна обвивка се изгражда с все по-дейното участие на литературната наука, разпространявана пряко професионално или „просмукваща“ се в средствата за масова информация. А най-добрият принос на науката тук е да анализира конкретни произведения. Конкретният анализ е изходната точка на литературната наука, той трябва да бъде и нейна крайна и висша цел - изпитание за нейните постижения, приносът ѝ към обществото. Една от най-простите изяви на научност в анализа е съпоставката на обобщеното значение с конкретността на творбата. Така се опитахме да постъпим спрямо ред белези и съставки на разказа „Андрешко“ - например неговото начало. Отбелязахме някои по-общи или по-частни значения на, нека го наречем така, генотипа рязко начало, а след това ги съчетавихме с фенотипа, както тук ще наречем началото „Ще стигнем рано, господине“. Съчетавайки общото с единичното, открихме и сходства, и различия, а дори и поне едно противоречие. Извършихме всичко това не за да спазим някакви процедурни научни изисквания, а изискванията на целите на анализа - да търсим значенията, преди всичко неназованите, на началото на разказа. А това, което търсим, е по същество особеното, което се получава от съчетаването между общото и единичното. Творбата като максимално изолиран текст е само единичност и тази видимо реална, но в действителност абстрактна единичност е много далеч от художествеността. Тя става художествено явление във връзката си с възприемателна система, в съчетанието със своите генотипи и антигенотипи, /генотип на началото на „Андрешко“ е „бързото“ начало, а антигенотип - пространно подготвителното/. Съчетанието става в три насоки: сходство, разлика, контраст. В тяхното наслагване се получава нещо подвижно, постоянноменящо посоката си - творбата. Това е и началото на едно от основополагащите свойства на художествената литература, нетъждествеността на творбата със самата себе си. Литературната творба прилича на понятието в неговото диалектическо разбиране на Хегел и Маркс, а не на самотъждественото понятие на формалната логика  $A = A$ . Последниците от тази постановка са сложни, но между тях е и простият извод, че творбата не може да се самообясни и да бъде най-доброто собствено тълкуване и че - ако го заслужава - трябва да се анализира неуморно от различни хора през еднакви и различни времена.

След като творбата се ражда в отношението между текста и нещо извън него, решително важен за анализа става въпросът, къде и какво именно е това „нещо“. С отговора си съвременната аналитична методология и практика направи широко крачка встрани от типичните за позитивизма анализи презминалия, а и през нашия век. Позитивисткият анализ съотнася текста в посоки, които В. Шерер е обобщил във формулата „преживяно, научено, наследено“ /*Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes*/. Воден от нея, един анализ на „Андрешко“ вероятно

би разказал за връзките на Елин Пелин със селото и за селянина, който умишлено счупил каруцата си, в която карал един чиновник „по изпълнение” /”преживяното”/; би изследвал какво е чел и от какво се е влиял Елин Пелин /”наученото”/, а така също и художествената традиция, която той подхваща /”наследеното”/. Анализаторът от съвременен тип е чужд на подобни въпроси, него го занимава не толкова какво значи творбата за автора си, колко какво значи тя за обществото; не толкова сходствата с други творби или откъси от творби, колкото връзките с големи типологически единства. Занимава го художествената системност и социалната стойност на творбата и в това отношение той наистина превъзхожда предходника си. Новият тип анализ работи върху слабо разорано поле и това е другият подтик за явното увлечение по него. Разработвайки предимствата му обаче, нека не забравяме и не се примиряваме с недостатъците му - защото той може да е по-системен, но не е достатъчно пълен. Нашият анализ на „Андрешко” не спечели от това, че изостави формулата на Шерер пък и някои по-късни изисквания за съдържанието на анализа и тази му непълнота /както количествена, така и качествена/ може, но само засега, да се обясни с нуждата и от такива анализи и с методологическата неподготвеност да правим желаните от мнозина, но непостигнати и от малцина интегрални анализи. Това, което засега можем, е да чувстваме еkleктиката, в която изпадаме, търсейки интегралността, и... да продължаваме да я търсим. А то все пак не е малко.

Отношението между текста и възприемателната система бе изследвано от съветската структурална школа с ред приносни резултати. И макар че нейната постановка се разви диалектически много по-гъвкаво от опоязовските възгледи за оттласкването на творбата от традицията, тя за жалост не превъзмогна две неприемливи за днешното мислене опоязовски идеи: надценяването на ролята на контраста за сметка на различието и скъсването на връзката между общия и художествения език /в терминологията на Лотман - между езика като първична и вторична знакова система/ Освен в парадигматичен план /на който отдава предпочитание съветската структурална школа/ отношението между творба и възприемателна система се проявява и в синтагматичен, постъпателен план. Развоят на конкретния текст в отделните свои „стъпки „ съвпада или не съвпада с развойната типология на подобен вид текстове и съответно, от психологическо гледище, носи или не носи на възприемателя изненада. На тази страна наблегна - и не без примеси на психологизъм - Ханс Роберт Яус в няколко свои публикации и най-вече в книгата си „Литературната история като предизвикателство за литературната наука.” Според тезата на Яус, чиято предизвикателност той може би преувеличава, неизменните текстове на литературните произведения се възприемат от променящи се читатели с нов, както Яус го нарича, „хоризонт на очакването”, поради което в рамките на литературната история няма последни истини, а в рамките на отделната творба възприятието се движи раздвоено, като ту влиза в коловоза на очакването, ту излиза в нови и изненадващи области... Всичко това поставя пред анализа важен и труден въпрос - за границите на извънтекстовите връзки и за задължителното и хипотетичното в тях. Иначе казано, ако прочитът на „Андрешко” в светлината на затруднения или абсурден диалог и на типологичната двойка „господар и остроумен слуга на път” може да разчита на основателност, в правото си ли е анализаторът да търси в разказа значения, породени от съпоставката с

ренесансовата новела? Къде и защо именно там изследвачът трябва да си каже „стига“? И трябва ли изобщо да го казва? Труден въпрос, от който лъха постоянната угроза, че анализът може неправомерно много да „обогати“ творбата...

Литературният текст е механизъм за пораждаване на значения, който действа вътрешно, във връзките между съставките си, и външно, в съчетаването с възприемателната система. И в двете посоки действието му върви с безспорна закономерност, но и със случайности, някои от породените значения са явни и категорични, а други са дълбоко скрити и хипотетични. Докъде тогава трябва да стига анализът?

На този въпрос отговарят леко и отрицателно - творбата не бива да се „разчопля“, анализът не бива да „издребнява“, защото за изкуството това е равнозначно на смърт. И застъпниците на това гледище вероятно ще се възмутят от „студената изчерпателност“, на горния анализ. Те няма да са малко, но за щастие не ще липсват и хора, които ще го упрекнат в непълнота. Недоверието към подробния анализ е оправдано само доколкото анализът може да изпадне в самоцелно изследване на съставките без оглед на участията им в изграждането на художествената цялост. Инак то се изразжда в емоционална неприязън, единствената и съмнителна полза от която е, че тя може да изостря теоретическия интерес към границите на анализа и да охлажда увлеченията в хода на практическата аналizationsна работа. Когато изследвачът посочи връзката между „скелета на каруцата“ и мотива на мъртвината в природата, никой не може да отрече, че тя е обективно присъща на смисловата стойност на текста, но само малцина могат без миг замисляне и колебание да я включат в кръга на своя анализ. Значи ли тая връзка за възприемателите, действа ли им? И къде са доказателствата, ако отговорим с „да“ или „не“? Мерило за социалната значимост на свойствата на творбата често се търси у автора с раздразнени въпроси от рода на „та нима Елин Пелин е съзнавал всички тия тънкости, които предложеният ни анализ „откри“ в разказа му?“ Опитът показва, че хора, склонни да питат това и така, вече имат готов отговор и той е отрицателен. От него пък, гласно или негласно, следва изводът: щом авторът не е съзнавал в творческия процес тези свойства на творбата си, те нямат и не бива да имат стойност за читателя, пък и за изследвача! Какво авторът е съзнавал и какво не, докато е създавал творбата си, е почти невъзможно да установим, дори и да имаме щастието да му зададем тоя въпрос лично. Но и най-високите бъдещи постижения на литературната психология няма да направят по-истинно становището за меродавната роля на авторското съзнание за възприемането на творбата. За социологическото литературознание, на свой ред, е меродавна и значима другата страна на социалния художествен процес: не отношението автор - творба, а творба - общество. Макар също труден, въпросът за границите на възприемателското съзнание се поддава на по-преки изследвания от индивидуалната, социалната и художествената психология и това заедно с неговата по-голяма значимост го прави по-интересен за аналizationsната методология. Въпроса за границите на анализа обаче неговата разработка няма да реши. Доколкото смея да съдя, в тази насока или не се работи, или получените резултати не заслужават оповестяване. Но дори и психолозите да смогнат да очертаят някакъв според тяхната терминология долен праг на сетивност, дори и да успеят да докажат конкретно, че на читателите например

не действат далечните рими в Яворовото стихотворение „Смъртта”, а им действа връзката между мотива за вълците и вълчия кожух на съдията, тези хубави резултати могат да послужат само като ориентир за решението, което ще дойде от смисловата природа на литературната творба. Някои и всъщност твърде много съвременни школи считат, че творбата е плод на максимално, пълно осъществяване на знаковите възможности на текста. В текста няма нищо случайно, нищо, което да не значи - подчертава например Юрий Лотман. По логиката на това становище анализът, неограничаван, трябва да изследва практически всичко достъпно от свойствата на текста. Хипотезата „всичко в литературния текст значи” ще наречем силна хипотеза, а ще я окачествим като пресиленна, защото смесва реалността с абстрактното съвършенство. По-приемлива изглежда „слабата хипотеза”: в текста има тенденция всяка съставка и свойство да стане носител на значение, в нетъждествеността на творбата със самата себе си има вероятност всяка съставка и свойство някъде и някога да станат носители на значение. С тази хипотеза на ум и без психологически данни под ръка съвременният анализатор се впуска в текста и търси връзките и значенията, които като професионал и читател възприема като значещи. Опасенията, че може да прекали с откривателството си, трябва да отпаднат по две причини: първо, защото в духа на възприетата хипотеза неговите твърдения имат само вероятностна стойност, и, второ, защото в работата му и така ще останат много и много невидяни неща, които друг анализатор в друга обстановка ще представи като значещи. Пък и между непълнотата и прекалеността в анализа кое е по-малката злина?... Методологически подготвен, тоест знаещ какво търси, и практически обигран, тоест с набито око към тънкостите на литературната художественост, анализаторът може да се опита да посочи повече или по-малко скритите сили, с които творбата действа на обществото - това му е професионалният дълг. Наистина едни обявяват работата му за безполезна, защото тя не дава на обществото нищо, което то да не може да види със собствени сили, а други за вредна, защото четенето на анализи руши непосредната спонтанност на възприятието. Опитът опровергава първото обвинение, а теорията - второто. Проницателните анализи имат откривателски характер и казват на обществото непознати до тогава неща, както показва това миналото и настоящето на литературния живот. Аналитичният рационализъм е неотменна съставка на адекватното художествено възприемане, което трябва да се поощрява, а не по късно романтически или други подбуди да се потиска у читателите. Добрите анализи разкриват непознати богатства пред читателя и същевременно, изострайки усета му към литературната творба, го подготвят за по-успешни лични срещи със следващата.

Дотук боравехме с понятието „анализатор” така, като че в него всичко е изяснено и безспорно. А то не е, защото покрай другото в отношението между творба и анализатор има поне два главни типа. Единият е бивал многократно формулиран, а Анатол Франс го е определил с такава прямота, че не може да се разбере сериозно ли говори майсторът на иронията, или пак иронизира нещо: „Ако критикът иска да бъде откровен, той трябва да признае - господа, започвам да говоря за себе си по повод на Шекспир, по повод на Расин.” Това е подходът на индивидуалния прочит, който в някакво отношение добър и социално авторитетен читател споделя с обществото. Чрез него художествената

литература постига първата си и много важна стъпка в досега с обществото. Едно дълбоко и градивно противоречие - че той е ценен с индивидуалната си обособеност, а тежее да се наложи като всеобщо приет - напомня за инак забравяната му връзка с другия подход. Докато в първия подход анализаторът действа като индивидуалност, във втория той се стреми да се отъждестви с един максимално индивидуален и обхванен възприемател. Първият казва - „така разбирам творбата аз“, а вторият - „така би могъл да я разбере всякой“. Двата подхода са дълбоко свързани и изпълняват равностойни задачи в живота на художествената литература. Те са взаимно допълващи се и взаимно незаменими - както личи от тяхното досегашно и по всичко изглежда неизкоренимо съперничество. След въпроса за субекта на анализа /„кой анализира“/ ето и няколко думи и за неговия обект /„какво се анализира“/. Приемаме, че се анализира творбата, а творбата се поражда в отнотието между текста и възприемателната система. Следователно анализира се резултатът от съчетанието от двете страни и всяка от тях отделно. Подобна постановка определя текста като материално обективен, а творбата като социалнообективна. възприемателната система се променя в общественото време и пространство, а заедно с нея се променя и творбата. Ето защо към задачата на втория вид анализ „представям творбата така, както би я възприел всякой“ трябва да се добави „всякой, възпитан във възприемателната система на анализатора“.

Извършеният анализ на „Андрешко“ целеше да представи разказа през очите на българския читател от 70-те години на века и той да влезе в ред различия /някой от тях посочени/ спрямо предходните десетилетия. Що се отнася до „фаустовското“ стремление да постигнем „абсолютната“ творба, трябва да осъзнаем, че живеят на творческата, читателската и научната литературна дейност е във все новите и нови, повече или по-малко различни и винаги непълни анализи на творбите... С това изоставяме възгледа, че възприемателната система е инструмент на анализа, и изтегляме изходната аналizationsонна точка в някаква по-обща, надредна система.

Разрешението е по-приемливо, но е малко разработено и засега трудно приложимо. Не е известно как възприемателната система преминава от инструмент в обект на анализа и какви са връзките ѝ с надредната аналizationsонна точка.

Терминологичният апарат и стилът, на който се излага анализът, предизвикват енергични методологически и още по-бурни емоционални конфликти. На една страна се поляризираха възгледите, че терминологичният апарат на анализа трябва да бъде максимално близък до стила на творбата и до възможностите на широкия читател /тоест да не бъде терминологичен апарат/, а на другата някак неусетно се стигна до крайния извод, че липсата на системна и всеобщоприета литературоведска терминология е главната пречка литературознанието да стане наука. Трудно е да се предвиди как ще се развива терминологията на литературната наука, но отсега е ясно, че тя не ще може да изчерпи анализа на отделната творба. Този анализ съчетава литературоведските понятия и термини с единичността на текста и особеното в творбата и тази среща не може да стане без междинни понятия, много от които ще се изковават или поне употребяват *ad hoc*. Освен това анализът борави с конкретни значения, назовава производни, неназовани значения и ако желае да бъде анализ на

дадена творба, а не на нейни схеми, трябва да „снизходи „ и до нетерминологичните названия. Ето защо терминологичният апарат на анализа може да бъде еkleктичен - в добрия, а вероятно и не само в добрия смисъл на думата - и тази „еклектика“ ще отразява и методологическата природа на аналizationsонната дейност. В наше време се пишат и по-строги, и по „свободни“ в терминологията си анализи. За вторите обикновено се допуска, че са написани така в името на по-голямата четивност и достъпност сред „масовия“ читател. Последното съображение, прагматически важно, има и методологическа предпоставка и сам по себе си резултатът изглежда по-правилен и перспективен. Да се анализира литературна творба е трудна, рискована и в ред отношения неблагоприятна работа. На фона на забележителните художествени постижения, към които анализаторите най-често се насочват, провалите са лесни и мъчително очебийни, успехите са трудни и слабо забележими . Не без връзка с тези вътрешни трудности върху аналizationsонната дейност се сипят ударите на скептицизма и отрицанието. В една кратка и бойка статия например американската изкуствоведка Сузана Зонтаг обяви, че днес анализът е ни повече, ни по-малко от реакционен, безочлив, обедняващ, еснафски, че „опитомява“ творбата и читателя и отнема свободата на изкуството да живее в пряката си даденост и сетивност. „Против анализа“ - такова е заглавието, такъв е и патосът на тази „сексоанархистична“ в подбудите си статия. За разлика от С. Зонтаг ще продължим да мислим, че по-ценна е свободата, която разкрива богатствата на художествените литературни произведения.