

Албена Баева

МИГЪТ – ПРОЕКТИРАНА ВЕЧНОСТ
(„Ако можеха да говорят“)

„От тъмния отвор на избата, като от много далеч, се чу вик на гъска. На тоя вик гъсокът отговори с друг, пронизителен вик, издигна единия си крак, подържа го и го спусна пак на земята. Една гъска, също тъй бяла с пепеляви петна, излезе от избата. Тя беше насадена и мътеше там. Още по един вик от едната и другата страна, след туй гъсокът и гъската се срещат и радостно се забъбрюват нещо.

След туй, като се поклащат, близо един до друг те тръгват из двора. Галунка им изнасяше мамулени зърна, ядяха двамата. По-първо ядеше само гъската, а той, доволен, я гледаше. После пак тръгнаха из двора, като все си бърбореха нещо” (Йовков, 1977:277).

Що е това? Иносказание? Пасторал? Приказка? Идилия? Антропоморфизъм? Старо или ново митотворчество? Идеализация? Фреска? Патриархалност? Малка вечност? Битовото на вечността? Задържаното в мига? Поетизация? Олицетворение? Фигура или концепт? Фрагмент или завършена повест? Проекция на нагледа? Всичко, взето заедно, но преди всичко идеалното на изживения миг, осмислеността на усетената вечност като отражение на моментното, на състоянието-изживяване и вживяност.

Лебедовата песен на Йордан Йовков, наричана „предсмъртно откритие“ (Николова, 1937:553), не е особено богата на нагледи, по-точно на нагледа, схванат в неговата същност — непосредствеността му. Вярно е, че има няколко ярки, пасторални по своя характер нагледа — предсмъртното целуване челата на воловете, премятията презглава надолу на гълъбите-пеперуди, купчината преживящи овце сред агъла, безкрайната хергеля коне начело с черния жребец, пъстрият куп от немирни ярки и кокошки, дивачката патица-майка, повеждаща челядта си, пробягваща сянка на ястреб, спускащ се на гнездото си щъркел, дремеща котка... Не че те не са нагледи — просто те са особен вид наглед — отразеният, опосредствуваният наглед. Типиката на същинския наглед им липсва или е приглушена яркостта на контура, отделеност и определеност на очертанията, непосредствената сетивност, тук конфигурацията се размива от опосред-

ствуваността, затова и те са омекотени, приглушени, отразени, така да се каже, нагледни под сурдинка. Основното е, че те са проекция на наглед. И като всяко отражение са носители на пълнотата на завършеността. Тази е и отликата им от останалите Йовкови цикли, така богати на нагледни, много от които се трансформират във фигурални образи.

Време е да обосновем становището си за употребата на на пръв поглед тавтологичния израз фигурален образ. Фигурален използваме в едно от значенията на лат. *figura, figurō* — давам форма, оформям, затова под фигуралност на образа разбираме преди всичко неговата външна очертаност, отделеност, разграниченост и дори оформеност, която сама по себе си прераства в инвариантна значимост. Образ има концептуален смисъл, носен от съответната фигура, затова като цяло под фигурален образ разбираме концепт, оформен по сетивен начин: напр. някои от изявените инвариантни фигурални образи в творчеството на Йовков — колата, в случая фигурален носи общата конфигурация на колата с частните вариации на каруца, катафалка, карета и пр., докато образността на същата фигура като инвариант е идеята на очакването, също във вариации: на смисъл, на мечта, на смърт и др. Или други характерни образи — човекът на пейката, човекът до дървото: фигуралността на човека на пейката е именно външната му конфигурация, варираща посредством различни детайли — белите ръкави, храненето на птиците (Серафим), накацали по рамена птички, следващата котка (ходжата от „Нов огън“) или човекът с палтото (също във вариации), или самото дърво в най-разнообразни контурни очертания, включително до райско дърво, докато образността на съответните фигури (в определен смисъл, доближаващо се до традиционното схващане за литературен образ — основно в динамичното му измерение), т. е. концепта, който носят като инварианти, са различни измерения на вечността — съзерцанието, смисълът, божият човек, малкият и големият господ и пр. Същия смисъл влагаме и в палтото като самостоятелен фигурален образ и като образ на човека с разноцветното, кърпено-то, вехто палто. Всъщност наложителността на обяснението се корени във факта, че фигуралните образи, схванати по гореизложенения начин, не са типични за цикъла „Ако можеха да говорят“.

Пръв обръща внимание върху способността на Й. Йовков за нагледното представяне и описание М. Арнаудов (Арнаудов, 1978:284). В последната книга на Йовков, с малки изключения, нагледът не прераства във фигурален образ. По-точно имаме отгласност на фигуралните образи от предишните му книги. Причината е в опосредствуваността. Тя размива контура, тя притъпява, но и същевременно създава нов момент — наблюдава върху завършеността и закръглеността. Което е типичност на нагледа под сурдинка, на нагледа-проекция. Именно този повествователен маниер на представяне на същностите разглеждаме и като подстъп за обри-

совка на специфичното в цикъла. Едно наративно пространство-проекция, дискурс — отражение на друг дискурс. Но не точно дистанция, а проекция, защото дори и там, където дистанцията е налична, тя не е определяща. Понякога дистанцията липсва, но проекцията е налице. Своеобразието, неповторимото на представяне на цялостната образност и концептуалност се осмислят основно, ако не и единствено от проекцията. Тя слага своя печат върху всичко в цикъла. Тя е вездесъщият му знак, който маркира, изкривява, моделира и цялостната повествователна перспектива. Не фрагментарността или мозаечността, не дори и платната с характер на фрески, не пасторалният отпечатък, нито идиличността, нито пък идеализацията на митотворческото съзнание на патриархална овчарско-земеделска Добруджа, както би казал И. Мешевков, нито идеализацията на миналото, не идеята на прекия наглед, а опосредствуването, в строго повествователен план функцията на проектирането. Защото, ако И. Мешевков направи един, бихме казали, строго социологичен прочит на Йовковото творчество, ако Г. Цанев определя цикъла като роман (Цанев, 1982:37), ако много други изследователи го интерпретират като отношения между два свята — човешки и животински, или като един свят на нарушено триединство между човека, труда и природата (Сарандев, 1986:386), като равнопоставеност на човека и вещите, „полисъбитийност“ на разказа (Янев, 1975:249), то безспорно всичко това съществува, но от гледна точка на вътрешното структуриране, начина на определяне на отношенията между отделните елементи, както и това, което ги прави момент от цялостното разказно творчество на автора, цикълът изявява своя вътрешноприсъщност, която го отличава и едновременно сродява с останалите.

Много изследвачи разглеждат „Ако можеха да говорят“ като най-съвършената в стилово отношение книга на Йовков. Други я полагат на фона на националната ни литература като новаторско явление. Вл. Василев нарече „Вечери...“ — „най-мъдрата“ (Василев, 1992:99), но струва ни се, че по мъдрост двете си съперничат дотолкова, доколкото „Ако можеха...“ е нова авторска инвенция по начин на структуриране, на разкриване на тази мъдрост. Това отчасти компенсира нейната композиционна фрагментарност. Не сме по помпозните изхвърляния, но ако от дистанцията на времето обгледаме всички Йовкови цикли, то последният с право се определя като шедьовър на повествователното майсторство. И все пак, в иманентен смисъл, все още според нас не е достатъчно открито особеното в това майсторство, като най-много се е приближил до спецификата му С. Янев, който в контекста на движението на българския разказ от фрагментарност към монолитност, спирайки се върху диалектиката и промените у героя, го определя — „героят е в странната ситуация на наблюдаван наблюдател“ (Янев, 1975:250—251).

И така вътрешноприсъщият ракурс на цикъла „Ако можеха да говорят“, това, което прави от него цикъл, е проекцията. Проектирането е основният художествен похват, чрез който се гради и единичното, и общото, то залага перспективата и на цикловото развитие. Трудно бихме казали, че проектирането се оформя във всеобемаш функционален уровень, защото то е нещо повече от функция, то е и ценност, проекцията е разрезът, който осмисля всичко. Тя залага погледа, тя движи съдбите, тя центрира фокуса. Вездесъщата проекция. В най-общ ценностен смисъл бихме я окачествили като Миг-проектирана вечност, мига -капка, отразена вечност. Тази ценностна разнопосочност отговаря отчасти на въпроса защо проекцията не може да се оформи като пълноводен функционален уровень, който пък от своя страна да скрепи фрагментарността, а оттам и да я преобразува в роман. Особеностите на този похват в чисто художествен смисъл обясняват и други интересни явления — на първо място завършеността, закръглеността, съвършенството, защото единствено проектираното (нещо) е напълно завършено. Често говорят за дистанцираност, но не дистанцията е определяща за цикъла, тъй като на дистанцията невинаги е присъща завършеност и пълнота — тя може да изкриви, да деформира, да пречупи. Проекцията като възможност за идеално отражение не крие такива рискове. Особеното, от друга страна, е, че в тези разкази се проектира **вечността** — мигът като наглед, именно като наглед, а не фигурален образ, става кристално, капково отражение на вечността. Не фигурален образ, защото образността (концептът) липсва в нагледа на мига. Друг е въпросът, че вечността има много лица. Оттам и отразяващият миг е многолик, но мигът като зрънце откъсната вечност носи типичното за проекцията — пълнотата и завършеността, дори съвършенството. А тази пълнота и завършеност сами по себе си са белег на шедьовъра — съвършен: съвършенството като новаторство и творческа инвентивност (художествен похват), съвършенството като уловена, уталожена (проектирана) мъдрост. Затова този Йовков цикъл с разкази е коренно различен от останалите, затова все пак е Йовков цикъл: в контекста на инварианта за творчеството му той е **проекция на пътя**, пътя като проекция, т. е. съвършенството и пълнотата на пътя, неговата самодостатъчност и едновременно с това неговата неизчерпаемост, самопродължителност, самопроекция. Пътят е поредица от нагледи на отразени мигове на вечното, проектирана броеница със зърна от съвършеното отражение.

В друг аспект разноликостта на мига се проектира по степен на общност: далечно минало, пасторал на идеално, стесненост на човешко, през кръга на животинско — диво и питомно, и блясъка на божието, до космическото. Така че различните интерпретации — от патриархално митотворческо до единосьщността на двата или трите свята, се включват в

иманентния разрез на цикъла. Затова усещането за приказната идиличност (самодостатъчността на стопанския двор) през пасторалната осмисленост на овцете и доенето, към приглушената героика на Едно време, до съдбовността на мига -смърт, всичко носи знака на завършеността — като облъхнато от вечността.

Каква е същността на проектирането като художествен прием, скрепяващ единството и целостта на „Ако можеха да говорят“? „Всеки с името си“ започва с Нова година и празнуването на Васильовден, но като спомен. В центъра на повествованието е връщането на воловете от водопой, повикването, разпознаване на името, подреждането, връщането. Краят на разказа е отново спомен за смъртта на Индже Стоян, целуването на воловете, прощаването. Два спомена, обрамчващи мига — връщането на воловете от кладенеца. Началният разказ залага няколко характерни за цикъла теми, проблем, на който ще се върнем по-късно, а сега, изпреварвайки последователността, ще се обърнем отново към похвата на проектирането. Първият извод, който можем да направим, е, че наративното начало на „Ако можеха...“ предполага като предмет на същинското повествование животинския свят — в частност домашно-битовия. Този свят е в центъра на сегашността, на мига, той предполага перспективата, а не спомена. Разказът „При своите си“ повтаря спомена от първия разказ, но вече като предмет на мига — смъртта на чичо Митуш (прощаването с воловете). Сегашният момент като частен случай е проекция на спомена от старото време, негово буквално повторение, което включва и ценностна идентификация. Неслучайно повечето автори, анализирали „Ако можеха...“, наблягат върху това усещане за близост на разказа, „илюзия за непрекъснатост“ (Янев, 1975:248). Усетът за непрекъснатост — незапочнатост и незавършеност — отчасти е резултат на проекцията.

Ако се върнем към глобалните теми, които началният разказ залага — нова година (празника), името (именуването, празнуване на името, познаване на името, повикването), смъртта — тези теми определят голямата тема за кръговрата на битието, преплетена с кръговрата на човешкото (името като начало и празник, сезоните, смъртта). Граничното време, проблемът на времето, кръговратът на времето (космическо и човешко) е темата, която периодически просветва по страниците на разказите в различни форми, но тази тема, макар и глобална, макар и определяща тематичната сфера на творбата, е представена по един особен начин — през спомена, сякаш нещо знайно и ненужно да се изтъква на преден план. От гледна точка на общата идея за цикъла бихме я определили като тема, проекция на друга, доколкото тя не е сегашността на нарацията. Темата за кръговрата на битието изхожда от, има за начална точка празника, т. е. тя се съопределя като празнична тема, че самият кръговрат на естеството е един голям празник: кръговратът-празник, името, именуването-праз-

ник (т. е. начало), като всичко е в разширителния смисъл на извънчовешкото, минава през животното, за да стигне до естеството. Освен името като празник, вече в настоящето на повествуването изпъква и голямата тема за **името**, именуването като познаване на своето, собственото име, „всеки с името си“, която, от една страна, в целия цикъл се опозира с **безименността** (на чифлика, на дивото, на голямото естество), а от друга, трайно се корелира с **повикването**.

От трета страна, името-повикване се съотнася със смъртта. Следователно две са корелациите в голямата тема за името:

име : повикване

повикване : смърт

Оттук посредством повикването, името-смърт. Значи от името като спомен за ново раждане, за вече роденост, с акцента на обредността на наименованието като празник, до името като спомен за повикване, е смърт. Или повикването като съдба. Смъртта като повикване. Обаче в центъра на повествованието не е вече избледнелият спомен за празнуването на името, нито още повикването като съдбовност на часа, в центъра е повикването като познаване на собственото име, т. е. като самоидентичност в мига. Затова и основното на нарацията — мигът се оказва проектиран, двойно проектиран през спомена — веднъж като празник, веднъж като смърт. А заедно с това, наситен с необятността на кръговрата, от една страна, и със съдбовността на този кръговрат, макар празник. От трета страна, мигът става пренаситен и като проекция на миналото — във всякакъв смисъл — и в чисто художествен като похват, и като ценност, слизаща вертикално надолу до своя първообраз. Така разшифрована, вътрешната структура на разказа вторично осмисля и битието като име, т. е. индивидуалитет.

Голямата тема за съдбата като повикване, като часа на смъртта с оглед на контекста на цикъла, е постоянна и, бихме казали, преобладаваща. В много малко разкази тя отсъства. Естествено мотивът за повикването се обогатява и разклонява в останалите разкази, например от тази гледна точка прочитът на втория разказ, „Сватбата на Василена“, може да бъде и сватбата като повик за тръгване, още повече че сватбата е граничен, кръговратен момент в човешкия живот, или от друг ъгъл: повикване-тръгване-път. Интересното обаче в случая е не толкова връзката на сватбата с повикването, а че тя се явява своеобразна проекция от началното повикване на воловете, именно заложеността на перспективата на нарацията от фона на животинския свят. И тук стигаме до една от главните особености за целия цикъл — във всички разкази без изключение човешкият свят е причудлива проекция на света на животните в първично наративен смисъл, впоследствие разширено до проекция на космическото. А това е мащабът, върху който се онагледява човешкият миг. Естествено е,

че от особено значение са типовете проекция, които не навсякъде са еднакви, но общото, това, което споява, е проекцията. Затова имаме и усещането, че вече всичко е било, станало, оттук и осмислеността за завършеност, тъй като само една проекция може да даде пълнота на изображението в смисъла. Затова и разсъжденията за един, два и повече свегове най-малкото са неточни: мащабът на животинския свят е конкретното, върху което се проектира човешкото (разширен с космическото), и проекцията е, която един условно определен животински, човешки, космически и др. светове, те са като скачени съдове, всеки е отражение на всеки, всеки се проектира в останалите. И ако все пак моделът е вечното, някъде проекцията съвпада с него, някъде се разминават, някъде са конфронтирани, но мащабът за проектиране е заложен от естеството.

В разказа „Сватбата на Василена“ за кратко се появява пътят. Междувпрочем в целия цикъл той почти липсва като наглед, както всичко, и той е приглушен, и той е само една проекция на ставащото, на отразеното в момента. Особено ярко, именно като проекция, пътят се появява в края на цикъла, чезнещ, губещ се, закриващ се. Пътят в своя хоризонтален разрез се появява в разказа „Нощен гост“, където е свързан с темата за изгубването и намирането на пътя. Както ще видим по-нататък, хоризонталата, както и вертикалата на пътя, в основата си са проекции на заложените в началото кръговрат на пътя, но кръговрат през спомен, т. е. отражение.

Загатнахме, че залагането на погледа, мащабът на проекцията е животинският и по-общ свят на естеството. Светът на хората се проектира като повторение на света на животните. Така в разказа „Борба до смърт“, който освен борбата повтаря и темата за повикването като проекция — смъртта на Анадолеца. Тук от ценностна гледна точка трябва да отбележим, че светът на естеството излиза със своята обичайност, необходимост и нормалност, подреденост, всичко носи белега на естествеността — и борбата, и смъртта, и животът. Тази ценностна необходимост определя ценностната естественост на човешкия свят като проекция. Затова и човешката борба в „Един срещу трима“ е толкова естествена, колкото и победата. Друга тема — скитничеството, която залага животинския актант („Скитник“), както и завръщането, предполага и завръщането, и своеобразното скитничество на Василена, и естествеността на повторното ѝ заминаване.

Всички теми в цикъла — непокорството, свободолюбието — особено любима за няколко разказа, като предизявени у животните, се проектират в света на хората. Интересен е похватът на проекцията и в „По-малката сестра“, където грешката на човека, да забележим, без прецедент в цикъла, т. е. незаложена изначално, отново бива поправена от естеството (раждането на кончето) и повторно се разкрива като бъдеща проекция: темата

за повторението, елемент от кръговрата, получава различни измерения. Изобщо за целия цикъл е характерно предпоставянето на теми, които впоследствие се проектират върху човешкото. Така е и в „Гълъбът на прозореца“ — тук безименното мнозинство от гълъби на покрива бива пробудено от повикването — смъртта на белия гълъб — и като че ли проекцията е обратна: повтаря смъртта на стария господар на чифлика. Но само на пръв поглед, всъщност проекцията е двойна: доколкото първичната основа за съпоставяне и отражение е светът на естеството, смъртта на гълъба предпоставя смъртта на човека, но в случая конкретният гълъб като че ли се явява проекция на старата, проектирана смърт на душата на хаджи Петър, като символизиращ връзката на душата му точно с този гълъб. Впрочем колебливостта на текстовото движение — същият ли гълъб? — предполага четене и като първична зададеност в животинския свят, и като вторична проекция на смъртта на душата.

За да не бъдем банални, няма да изброяваме всички мотиви и тематични окрупнености и разклонения, които естеството залага именно като първични и обичайни, откъдето е и чувството за простота и естественост — силата, болестта, спасението („Шутият вол“), старостта, търпението, отмъщението („Бялата алаша“), изгубената и намерена овца („Нощен гост“), водачеството и враговостта („Едно време“), раждането, бащинството и майчинството и пр. Същите теми са отразени и в човешкото: борбата, силата („Вълчицата“, „Лов с хрътки“), болестта, старостта, спасението и смъртта („Едно време“, „При своите си“), загубата, объркването и отново намирането на пътя („Виелица“), раждането, майчинството („Първеския“, „Последна среща“).

Ако най-непосредствената равнина за отражение е кръгът на домашните животни, стопанският двор, той не е единствен — светът на дивото, макар и по-непознат, оттам и по-загадъчен и романтичен, е следващата плоскост, но и тя не е последната — мащабността на проекцията бива допълнена с космическото. Най-ярко възплъщени: на издигане на повествованието до космоса е разказът „Нощен гост“. Особено подробен анализ на разказа прави И.Панова (Панова, 1967:236), определяйки го като „разказ-миг“, а звездата счита за „композиционен и лирически координатор“ (цит. съч., 236). Същностен момент от гледна точка на композиционната цялост на цикъла е свързването на заложената в началото тема за повикването с падащата звезда. Мотивът присъства и в „При своите си“, където аналогията падаща звезда — човешка смърт е по-ясно изразена. Или часът на смъртта като съдба-повикване се издига до космически размер, осмисля се от него. Обаче разказът „Нощен гост“ е типичен и в друг смисъл — в онова дълбинно въвеждане на повествованието към архаиката на легендарно-поверийното мислене, но вече като проекция на човешкото осмисляне на повторението в художествено-кристални форми

и забележително е, че мигът на смъртта като повикване (успоредяването на една и съща архаична форма чрез две контекстови изражения — смъртта на Божил кехая и Индже Стоян), съдбовността като повтораемост излиза в своя обичаен ракурс, от една страна, защото е повторение, от друга, защото е осмислена не само в родово-племенен смисъл, но и защото е проекция на простотата ѝ в животинския свят и едновременно бъдеща проекция на кръговратността ѝ като същност.

Разказът е образец по отношение на сумиране на идеи и мотиви, типични за цикъла, както и техники за претворяването им. Той съвместява всички „кръгове“ на проектиране — домашно-битовия, придобил формите на изчистен пасторал; Балкана, чешмата, юнашко-легендното; Бога и божието с акцент на търсенето на Бога и като Бог-съдба, чудноватия („божи“) човек — Алипия, проекция на Божил кехая (името Божил-Бог), темата за изгубената и намерената овца; звездно-космическото пространство. Или разказът концентрира и всички измерения на темата смърт-съдба като повикване в резултат на самата проекция — различна по мащаби, за да стигне до онова идеално слияние (в рамките на същинското повествование, настоящия миг) между различните светове, т. е. до пълноценното като естественост в изживяването на мига, мига, отражение на всичко — и космическо, и божествено, и патриархално, и легендарно, и все пак да остане миг. Т. е. идеалната проекция. Оттук и поетичността и статичността, за които говорят изследвачите, с още едно уточнение — идеалното слияние на мига и вечното в мига е тяхното изравняване, така че мигът в отражението си на вечното се е слял с него, губи се чувството за проекция, оттук и налагащите се идеалност и идеализация, кристалност на формите, оттук и усещането за статика — мигът като статика е идеалното отражение на вечното в естеството, а динамиката (и за целия цикъл) е проекцията на движението, едно всмукано движение като идея за развитието и кръговостта, повтораемостта, романтиката на билото и естественото на това, което следва. При една част от разказите в цикъла характерът на проекцията е точно такъв — пасторална, идилична, приказна, „идеална проекция“. Същината на дискурса стига до непроменимостта на завършената форма, форма-фреска: идеални образци на типа отражение-проекция без луфт между отражаемо и отразяващо, но единствено чрез предпоставеността на проекцията можем да ги осмислим като съвършената закръгленост на мига отразена вечност.

Когато говорим за типовете проекция, стожерообразуващ похват, почти същност за цикъла, следва да имаме предвид не само тематичните цялости-резонатори, но и онези, които по същество са без проекция, т. нар. чисто човешки теми, които особено драстично ги отделят от естествеността на проектирането (напр. социалния аспект — чифлик, ратаи, господари, който по презумция не може да бъде проектиран, но и реалните

човешки грешки, лъжи, облози). Следователно, непроектирани, те са извън преобладаващата ценностна ориентация на цикъла, напр. младите господари — „проекция на чисто човешкото изобретение — сметката“ — при тях липсва дори нагонът, чрез който биха могли да повторят отчасти другия свят.

Обобщавайки, бихме могли да изтъкнем особеностите, които се приписват на цикъла „Ако можеха да говорят“ — той наистина обобщава, сумира, събира всичко, което е типично за Йовковата наративност до момента на излизането си и едновременно с това е качествено ново явление — без предходници в националната ни литература. Тук е целият предишен Йовков, тук са „сумирани“ всички предишни цикли: „Вечери в Антимовския хан“ — хоризонталата на пътя (в частност личната съдба на Василена, сезоните), просветваща в различни разкази, но основно като допълнение или чезнеща перспектива (особено ярко в края на цикъла), тук е Едно време (именно конфигурацията на легендното като същност и повествователен похват се отделя в разказа „Едно време“, който ни запраща през спомена към старото време не само като проекция на вечността, но и на спомена за кръговрата на самото минало и смъртта, на героиката и конкретно коня като атрибут на тази героика (срв. дядо Давид), но тук и самото минало е проекция на животинското (като легенда и поверие и като вертикала на духа, проектиран и като родов, и като възход и падение (свободата, водачеството, непокорството, враждата в конския свят), което доста привнася за митологическото звучене на творбите, тук е част от „Женско сърце“ с „малкия господ“, не само говорещ, но и слял се с птиците и цялото животинско царство, както и аналогът на блудния син, но тук е преди всичко и основно новаторското избухване на мига, мига-осмисленост, очакването в повикването на мига, т. е. на съдбата-смърт, съдбата-Бог, съдбата-звезда. Защото всички глобални теми и мотиви, образи и фигури, алюзии и аналогии, функции и проекции, не са сегато на цикъла — те са поглед през нещо, те са повторение на нещо, те са спомен за нещо или перспектива на идното като отражение на нещо, с една дума — легенда-мъдрост, вековна циркулация, идеален дух, т. е. отражението на нещото, което се оказва основно и определящо за цикъла, е мигът, настоящето на мига. Съобразно ракурса на творческата инвентативност мигът е миг — проектирана вечност (с всички ценностни измерения, които цикълът носи), съвършенството в изживяването на мига — просто и естествено като самото естество, защото е негова хармонична проекция. И това е принципно новото, което според нас липсва в останалите Йовкови книги — съвършената простота, която е върхът на неговата художническа (пластическа) и човешка мъдрост. Именно тук, на Земята, най-последно, в мига, Йовков приключва мъчителните си търсения за пътя на човека — в съвършеното изживяване на мига, което по виртуозен художнически

начин пресъздава именно като проекция, иначе трудно бихме могли да усетим съвършенството, а в частен смисъл като акт на слияние на мига с вечното, затова и последна дума е мигът — проектирана вечност.

Споменахме, че темата за смъртта-повикване е една от основните, ако не и основна за цикъла. Обяснихме вече естествеността ѝ в резултат на какво е, но при нея липсва очакването на повикването, повикването е в мига, то е именуване и затова празник, на преден план е изживяването на мига, докато те повикат, затова и опозицията, за която загатнахме в началото — име:безименност, се насища и с вторичния смисъл, че мигът на повикването е безименен, в противовес на празника-именуване, часът-съдба-повикване е като белия гълъб (с всички смисли, които като християнски символ на духа и душата носи) — една прекрасна визия на безименното повикване, така естествено и просто като белия гълъб, долитащ на прозореца, като прост и естествен е и изживеният миг-вечност. Защото той е намерената вечност — пълнотата, съвършенството, окръглеността на битието, на земната вечност, която в същността си е проекция на космическата.

БЕЛЕЖКИ

Арnaudов, 1978: **М. Арnaudов**. Избрани произведения. Том втори, С.

Василев, 1992: **Вл. Василев**. Студии, статии полемики. С.

Йовков, 1977: **Й. Йовков**. Събрани съчинения. Том трети. С.

Николова, 1937: **Ж. Николова**. „Предсмъртно откровение“. — Бълг. мисъл, № 12, кн. 9—10.

Панова, 1967: **И. Панова**. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С.

Сарандев, 1986: **И. Сарандев**. Йордан Йовков. Жизнен и творчески път. 1880—1937. С.

Цанев, 1982: **Г. Цанев**. Йордан Йовков. С.

Янев, 1975: **С. Янев**. Традиции и жанр. С.