

ТВОРЕЦЪТ НА ХАРМОНИЯ ИЛИ КАК И ЗАЩО ПЕЯТ КОЛЕЛЕТАТА

Радосвет Коларов

*„Небесните движения... не са нищо друго
освен непрекъсната песен на няколко гласа,
долавяна не от ухото, а от интелекта, въобразена
музика, която прокарва ориентиловъчни знаци в
неизмеримото течение на времето.“*

Йоханес Кеплер

Сали Яшар, прочутият майстор на каруци от Али Анифе, иска да направи себап, благодеяние за хората. Той се колебае между това да направи кладенец, мост, хан, чешма, докато един ден разбира, че каруците, които изработва, са същински себап.

Как стига той до това прозрение? И какво е особеното в неговите каруци? Когато се движат, колелата им издават звънливи звуци, които приличат на мелодия. Тази песен в първата половина на разказа се схваща в собствената си естетическа стойност като странно, неочаквано сплитане на звуци, като чудновата озвученост. Майсторлъкът му остава загадка, той е представен като божие чудо и макар да излизат от ръцете му, каруците изглеждат като неръкотворни: „от неговите ръце излизаха каруци, които бяха *същинско чудо*: леки, като че *сами щяха да тръгнат*, напети и гиздави като невести, с шарила и бои, които грееха по тях като цъфнали цветя. Но най-чудното в тия каруци бяха звуковете, които те издаваха, когато вървяха. Като че в железните им оси беше *скрита* някаква музика. Как ги правеше Сали Яшар, *един Господ знаеше*, но неговите каруци не дрънчаха, не хлопаха като другите коля, а пееха по пътищата. (курс. м. – Р. К.).

Тази представа за божие чудо и неръкотворност напомня описанието на руската тройка в „Мъртви души“ на Гогол:

„Остановился пораженной божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом коннях?“

(„Спря се поразеният от това божие чудо съзерцател: не е ли мълния това, запокитена от небето? Какво означава това внушаващо ужас движение? И що за неведома сила е скрита в тези неவிждани на света коне?“)

Лирическият повествовател на Гогол задава серия от въпроси във възторжено-патетичното съзерцание на вихреното движение на руската тройка. При Йовков и интонацията, и концепиращата гледна точка са съвсем различни, но и в двата случая е налице възхищението пред загадъчен, необясним феномен: срв. „скрита, неведома сила“, „божие чудо“, „запокитена мълния“ и от друга страна: „скрита някаква музика“, „чудо“, „един Господ знаеше“, „сами щяха да тръгнат“.

Но каруците притежават още едно свойство, което извънредно много променя смисъла и същността на тяхното звучене. Малката тайна е, че всяка каруца има свой глас, „пее на свой макам“. Звънът на колелетата е сигнал, знак-индекс, казано по Пърс, за пристигането на определен пътник. Това би могло да остане просто удобно средство за идентифициране на идещата каруца. Но при Йовков персоналният знак е снабден с мощен интерпретант – възприемателят на този знак е човек (или хора), жадуващ(и) пристигането, срещата, изживяващ(и) емоционална възбуда и любов, както впрочем и субектът, означен със знака „звън на колелета“ жадува срещата, движейки се към точката на пристигането.

Йовков въвежда в своя разказ две такива срещи, предизвестени от звънливите гласове на колелетата. В единия случай в дома си, при жена си и децата си, се завръща смятаният за убит Чауш Ибриам, в другия случай пристига дъщерята на Сали Яшар, която майсторът на каруци, болен и мислещ за смъртта, очаква с копнеж и нетърпение. И в двата случая са показани емоционално разтърсващи сцени, с радостна суматоха и сълзи:

„И наистина, подир малко затупкаха боси крака, гледам, чернее се фередже, върви жена и около нея деца скимучат като прасенца, плачат. Познах я, жената на Чауша. „Татко ви си иде, мама“ – дума им. И каруцата дрънчи, дрънчи, иде...“

„Затрептяват листата на салкьмите, разнищят се между тях като паяжини лучите на месеца и през прозорците, като роса на топъл дъжд, нахлуват звънливите звуци на колелетата. Каруцата е вече съвсем близо, ясно личи как се насочва към техния двор и спира. Пръхтят уморени коне, прогълчават мъжки гласове, между които и гласът на Джапара и ето стъпки вън, стъпки под самите салкьми, и гласа на Шакире. Старата тича навън. Две сълзи се отронват от очите на Сали Яшар, чъртаят топли вадички по лицето му и капват на земята...“

Малкият трик, който извършва Йовков, е генерализирането на значението на тези две сцени до идеята за каруците не просто като знак за нечие пристигане, а като *знак на любовта*. Тази идея придобива формулно значение в разсъжденията на главния герой:

„С мъка, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго – любовта между хората. С тая каруца щеше да се връща Джапар и Шакире щеше да го чака. Тя трябва да пее!“

Звънът на каруците извървява пътя от свободното и практически незаинтересовано възхищение, което възбужда, сам по себе си (от „интровертния семиозис“, както би казал Роман Якобсон) до свръхпрагматизиран знак, като знак възбуждащ и носещ любовно чувство.

Себапът, в представите и мечтите на Сали Яшар, трябва да засегне много хора. Тази множественост на ползващите се от благоденствието по сходен начин конструира образите на двете видения, които спохождат майстора на каруци – едното, свързано с Каралезката чешма в началото на разказа, като прототип и образец на себап, и другото, когато Сали Яшар си представя пеещите каруци, създадени от неговата ръка и посрещачите, които се тълпят около тях. В първото видение повторителните, наслояващи се във времето действия – многократните прииждания на хора и добитък се проектират като симултанно разгръщащи се в едно и също пространство събития:

„А наоколо е посърнало поле, суха и напукана земя, пък и горещина като в пустиня. И идат стада, идат хора, вървят към чешмата и очите им горят от задуха и от жегата.“ Стада и хора вървят към чешмата и няма как това прииждане да не бъде представимо като стълпотворение, като навалица от хора и животни, устремени *в едно и също време* към заветния източник на вода.

Подобна всеобща устременост, но вече еднозначно, изрично представяща повторителното действие като симултанно, е изразена в грандиозното второ видение на Сали Яшар:

„Той сякаш като насън видя хиляди и хиляди каруци, които се връщат, които пеят по пътищата, а от ниските къщурки, над които се носи вечерен дим и прах, излизат жени с деца на ръце, други по-големи деца тичат наоколо им и всички вървят срещу каруците, за да ги посрещнат.“

Жаждата за вода в първото видение е повторена като любовна жажда във второто. И докато стълпотворението в първото видение е все пак представимо, във второто то преминава границите на зрителния обхват.

Грандиозните видения на Сали Яшар, настойчивото търсене на всеобщността може да ни насочи към гледна точка, от която художественият свят на разказа се разкрива като конструиран по особен начин. Звучащата формула „звънът на колелетата = знак на любовта“ не е финалният стратегически ход на тази творба. Както често се случва при майстора (не на каруци, а на думи) Йовков, художествените търсения продължават отвъд това, което изглежда като завършена и цялостна концепция на творбата. И така, любовта не само между хората, а *всемирната любов, вселенската хармония* е скритото, но дълбоко звучащо послание на разказа; мелодията на колелетата като че ли задвижва, служи за мярка, удря камертона на тази мелодия, която изпълва с хармонични трептения художествения свят на разказа.

Според питагорейците земната музика е слабо ехо от универсалната „хармония на сферите“. В древната космология планетарните сфери се издигат от земята към небето като стъпала на стълба. Всяка сфера кореспондира с различна нота на огромна музикална стълбица. Особените тонове, издавани от планетите, зависят от съотношението на техните орбити, така както тонът, произвеждан от струната на лирата, зависи от нейната дължина¹⁾. Законът на музиката и пропорционалността осигуряват единството и равновесието на цялата вселена²⁾.

Не е нужно да сме питагорейци, за да възприемем като условно художествен похват на „Песента на колелетата“ идеята за космическата хармония, която се осъществява с посредничеството, чрез интервалите и съотношенията, които организират музиката или по-конкретно чрез мелодията, която разнасят по пътищата каруците на Сали Яшар. Хармонията означава подреденост, съгласуваност, съразмерност, разбирателство. Всеобщата хармония означава пулсирането на всяка природна частица в единен ритъм с макрокосмическите процеси.

Забележително е човешкото разбирателство и доброжелателство в „Песента на колелетата“. Сали Яшар дава кесия с пари на Джапар, за да си купи нива, Джапар пролива сълзи на умиление, когато вижда дългоочакваното завръщане на Чауш Ибриам, Шакире донася радостта и красотата в дома на майстора на каруци, желанието за добротворство, за себап минава като лайтмотив през целия разказ. На този фон стават забележими някои тънкости в представянето на определени сцени. Напр. Сали Яшар, авторитетен, тежък човек, отива на крака в дома на Джапар да му занесе парите. Разбираемо е, че появяването му предизвиква объркване и смут, особено у майката: „Още повече се обърка и слиса майка му, стара грохнала жена“. Очаква се, от друга страна, Сали Яшар да се държи достойно, приказката му да е отмерена и тежка. Но Йовков решава друго. Сякаш в знак на солидарност, за да зазвучи в *единен лад със стопаните(!)*, Сали Яшар сам заговорва объркано: „Сали Яшар нерешително и с мъка, като избираше и търсеше думите си, каза“.

Протяжността на главната природна картина, представена в разказа, няма собствена цел и не е елемент от пластичността на описанието: тя просто служи за ситуирането на *появите или гласовете* на животни и птици, които звучат *хармонично в сложна партитура*:

„По зелените поляни, наполовина в сянка, наполовина залени със слънце, пасяха овце, бели върволици от гъски идеха към село, между едно стадо коне и друго млади жребци се отделяха, препускаха с развети гриви един срещу друг и цвилеха. И светлините, които залезът хвърляше в небето, опияняваха сякаш ластовичките и докато хвърчаха ниско до земята, те изведнъж като стрели се възземаха нагоре. Спокойни и важни, щъркелите се прибираха по салпльците. Сали

Яшар ги гледаше как нахранваха малките си, след туй се оттегляха настрана, продумваха си сякаш нещо и, като отхвърляха главите си назад, като че ли да погледнат към небето и към бога, гръмко и тържествено започваха да тракат с дългите си клюнове. В същия миг, откъм потъмнелите овошки, над които се чупеха лучите на вечерницата, проецаваше викът на ходжата и Сали Яшар ставаше да направи и той молитвата си.“

В този забележителен пейзаж, изграден от партитурното участие на животни, птици, човешко и божие присъствие, властва хармонията, любовта, всеки глас се подема в съгласие, в съзвучие с нечие друго присъствие: жребците радостно препускат един срещу друг, щъркелите хранят малките си, светлините на залеза

опияняват лястовичките, щъркелите отправят поглед към бога и точно тогава зазвучава в благослов гласът на ходжата, и то в момента, в който в кадър се появяват лъчите на месечината.

Дружбата, интимната съпричастност, готовността на природни елементи и човешки състояния за взаимодействие, любовно преплитане, отъркване едно ъ друго проличава в следния великолепен фрагмент, представящ пристигането на Шакире: „Това е Шакире – мисли си той, – тя е!“ И той не се съмнява, защото *същото нещо говорят* и тия челичени звуци, които звънят в нощта, разхвърчават се изпод колелетата, летят като бели птици, *провират се* измежду листата на салкъмите, *идат заедно* с лучите на месеца, спират се на прозореца, *носят блясъка на познати очи, носят позната усмивка* и казват: „Иде!“ (курс. мой – Р. К.).

В духа на по-горните разсъждения може да отбележим, не на последно място, една важна особеност в конструирането на сравненията в този разказ. Нейното изясняване ни е необходимо, защото любовта и хармонията означават още съпоставимост, взаимозаменяемост.

Има принципна разлика, макар трудовете по реторика да отбягват да се занимават с нея, в начина на съществуване на сравнението и сравнявания предмет (казано с други думи, между компарациото и компарандума). Сравняваният предмет съществува актуално в художествения свят на разказа, предметът, на който той се уподобява в сравнението, няма налично присъствие в света на разказа, той съществува във фигуралния план на акта на разказване. Това може да се илюстрира и с пример от всекидневния живот. Напр., когато кажа, че съм гладен като вълк, аз изразявам образно степента на моя глад, но не си представям вълк около себе си. Тази разлика изглежда доста семпла и самоочевидна, за да ѝ бъде обръщано специално внимание. Йовков обаче осъществява забележително отклонение от този принцип, което се превръща в работещ художествен похват. Той извършва нещо изключително рядко: снабдява с предметно значение всички сравнения в своя разказ.

Най-очевидният случай е, когато се сравняват два предмета, които са налични, имат референтно значение в света на разказа: Напр.:

„Като че вътре в душата на Сали Яшар имаше друг ковач, който също работеше, също ковеше, а не се виждаше, и само искрите и отблясъците от това вътрешно огнище грееха в замислените очи на Сали Яшар.“

В очакваната си форма сравнението би гласяло, според кратката формула А е като (прилича на) В, нещо от типа на „Душата на Сали Яшар приличаше на ковачница“. Авторът обаче не остава до обобщената представа за ковачница – той адресира сравнението до конкретната ковачница на Сали Яшар.

Ето още един пример:

„И тая вечер, като го виждаше как отминава в тъмнината и как свети цигарата му, той си мислеше, че у него все е останало нещо от миналото, че в душата му още гори рана, както гори цигарата му в мрака.“

Сравнението, отново в обичайната си форма, би изглеждало, грубо казано, „Раната гори като цигара“. Само че в разказа на Йовков то се разгръща ситуационно около присъствието на персонажа: светещата в мрака цигара (а не просто обобщената представа за цигара) дава първоначалния тласък на асоциацията.

Какъв е художественият ефект от този похват ще стане ясно, след като хвърлим поглед и върху втория, по-замаскиран случай на опредметяване на сравнението. Той се изразява в следното: сравнението се гради по обичайната кратка формула „А прилича на В“, само че писателят задължително въвежда в съседство или на известно отстояние и предметния двойник на сравнението:

„... и то тъкмо в тоя град, който беше в средата на безкрайна равнина, от която излизаха пътища по всички посоки, като *лучите* на звезда“. → В същия миг, отвън потъмнелите овошки, над които се чупеха *лучите* на вечерницата...”

„...а над хоризонта, сред раздиплените мъгли от прах, беше се показал месецът, голям и червен като *нагорещено желязо*.“ → „И чуковете зазвънтяха по въорса, искри заизхвърчаха *от червеното желязо*.....“

„Сали Яшар тръгва към къщи, гледа светлите петна, които трептят като *жълтици* в сянката на салкъмите...“ → „Няма да им занеса нищо от моите *жълтици* – мислеше си Сали Яшар...”

„Един есенен ден, един от ония дни, когато слънцето пече меко, когато небето е много синьо и във въздуха като сребърни *жици* се носят паяжини...“ → „И ето, тя се заглежда за минута през прозореца, откъсва една *жица* с уста, след това се навежда пак над работата си...”

„Затрептяват листата на салкъмите, разнищат се между тях като *паяжина* лъчите на месеца....“ → „...като сребърни *жици* се носят *паяжини*...”

Тук може да добавим и случаите, когато думата се употребява метафорично и на известно отстояние в пряко значение:

„На корави, широки гънки лъщеше аленият атлаз на шалварите ѝ, по сърмата на синия ѝ елек, който стягаше гърдите ѝ, горяха и се разсипваха ситни *искри*.“ → „И чуковете зазвънтяха по въорса, *искри* заизхвърчаха от червеното желязо...”

„Нямаше усмивка вече на хубавото лице на Шакире, къносаните ѝ пръсти почевръсто работеха, тя нисичко *запя* нещо и такава ли беше песента, или тъй се стори на Сали Яшар, но той сякаш виждаше зелено поле, нови каруци, които вървят, вървят и *пеят*, отиват далеч, далеч някъде...”

Какво наблюдаваме? Фигурите напускат фигуралния пласт на изказа и навлизат в референтния свят на разказа, сравненията се превръщат в съпоставка и взаимодействие между налични предметности. Любовта и хармонията в разказа придобиват и този странен израз: светът на „Песента на колелетата“ е свят на еквивалентни тела, неговите елементи откликват, отзвучават един в друг, взаимно се търсят, сякаш разменят местата си... При това движение се изграждат странни митически конструкции: искрите от огнището са искрите, които се разсипват върху синия елек на Шакире, червеното, нажежено желязо пък, което ковачите

коват, се оказва не нещо друго, а месечината; държейки жицата (сърмения конец) в устата си, Шакире сякаш държи в устата си жиците на паяжините, които се носят из въздуха; жълтиците, които Сали Яшар има, но не цени и от които мислено се отказва, сякаш се превръщат в светли петна, които трептят в сянката на салкъмните...

Това взаимно проникване и солидарно взаимно оприличаване има още един подкрепящ израз: две ситуации, които са представени с общи словесни единици, се поставят в съотношение на еквивалентност:

„Вън се чернееха салкъмните и между листата им течеше бялата светлина на месеца“ – „челичени звуци... провират се измежду листата на салкъмните“;

„челичени звуци, които звънят в нощта, разхвърчават се изпод колелетата...“ – „искри заизхвърчаха от червеното желязо“;

„През прозорците, като роса на топъл дъжд, нахлуват звънливите звуци на колелетата“ – „Две сълзи се отронват от очите на Сали Яшар, чертаят топли вадички по лицето му и капват на земята...“

Топлата роса на дъжда и топлите вадички на сълзите са направени сякаш от една и съща субстанция; челичените звуци на колелата се провират заедно с лунните лъчи между листата на салкъмните, но също така звуците се разхвърчават като искри, които пък, както знаем, се разсипват върху елека на Шакире, а от друга страна пък, искрите са от огнището, на което се кове червената месечина... Елементите на битието се преплитат и взаимно озвучават, съсредоточават се в ядра от енергийни съгъстявания и се разпръсват в пространството на взаимни отгласания.

След поетичните интерпретации на звуковете, които издават колелетата на каруците, поддържани през целия разказ, във финала внезапно се извършва демистификация – разкрива се тайната, майсторлъкът, като онова, което изглежда неръководно божие чудо, получава технологическо обяснение:

„Тайната на пеещите каруци, които правеше Сали Яшар, беше в това, че отвътре, между колелото и основанието на оста, той туряше по един челичен диск и тъй като колелото оставаше малко хлабаво, тоя диск се удряше ту в него, ту в оста и издаваше звукове, които, преплетени със звуковете на другите колелета, даваха цяла мелодия.“

Такъв финал навярно предизвика недоумение у повечето читатели, свикнали края на творбата да завършва на силна, висока нота. Един Пелин не би извършил такова „самовзривяне“ на красивата илюзия, на тайната. А защо го прави Йовков? Повсеместна е Йовковата безфиналност: края идва, когато разказът отдавна е превалял собствено интригата, напрежението спада, героите вече са устремили взор някъде навън, извън пространството на художествения свят, заглеждат се, замислят се, тръгват нанякъде или започват някаква работа – животът, сякаш казва писателят, продължава и извън тази, в друга история, която аз навярно при друг повод ще разкажа...

Все пак финалът в „Песента на колелетата“ не е само в това – да е безфинален. Той съдържа и определен поантиращ елемент. (Както много пъти се случва в този разказ, повествованието опровергава едно очакване, след това второ, трето, създава допълнителни дъна на наръстващия, дълбинен смисъл.) Писателят все пак оставя неразгадана тайната на сплыва на Сали Яшар, размерите и формата на дисковете. Това, казва той, „знаеше вече само Сали Яшар“. Това знание, което остава при Сали Яшар, на пръв поглед не значи много, на фона на разкрития трик на дисковете. Но ето че Йовков представя майстора на каруци във финална поза на проверяващ, установяващ, узаконяващ, така да се каже, хармонията:

„С тая каруца щеше да се връща Джапар и Шакире щеше да го чака. Тя трябва да пее! И Сали Яшар започна да почуква по дисковете с чука, даваше ухо, внимаваше, ловеше всеки звук, проверяваше всяко съзвучие...“

Това са последните думи на разказа. В позата и жестовите на Сали Яшар има нещо демиургическо, той е представен като творец на хармонията, а в духа на аналогията с музикалните сфери и хармоничното взаимодействие на телата в художествената свят на разказа може да бъде видян като акордьор на инструмент, чиито звукови вълни отиват далеч отвъд простото озвучаване на колелата на каруците. Впрочем в митологията фигурата на ковача е представена в ролята на шамана, като носител на висшето знание, надарена е със „свръхестествена съзидателна сила, свързана с огъня и обладаваща функции на демиурга – върховното божество“⁽³⁾. Функциите на тази фигура хвърлят скрити отблясъци върху скромния, тих и немногословен човек – майстора на каруци Сали Яшар.

БЕЛЕЖКИ

1. David Plant, Johanes Kepler and the Music of the Spheres, <http://www.skyscript.co.uk/kepler.html>
2. Не липсват опити тези идеи да бъдат осъвременявани чрез научни изследвания в наши дни. Астрономи от Шефийлдския университет твърдят, че са успели да запишат за пръв път в историята на човечеството тайнствената музикална хармония на магнитното поле в атмосферата на слънцето. Те открили, че огромните магнитни вълни, известни още като коронни вълни, в някои случаи вибрират като струни на музикален инструмент, а в други случаи звучат като звукови вълни. Британските учени направили сателитни снимки на слънчевите вълни, някои от които достигат до над 100 000 км дължина и пресъздали звука, като превърнали вибрациите в звукови и забързали честотите им, за да може човешкото ухо да ги чува. (http://dariknews.bg/view?_article.php?article_id=547580)
3. Вж. Мифы народов мира, Москва, 1982. Т. II, с. 21.