

ЧОВЕКЪТ И СВЕТЪТ В „ЧИЧОВЦИ“

ГАЛИН ТИХАНОВ

Вече няколко десетилетия българското литературознание търси свои подходи към „Чичовци“. Дълго време отминавана като несериозна и лека, като причудлива и „нехарактерна“, тази творба възкръсна за българското хуманитарно мислене през шестдесетте години на нашия век. Още през 1952 г. Владимир Василев прави отделни важни наблюдения¹, но истинската първооткривателска заслуга за сериозното научно изследване на „Чичовци“ принадлежи на Милена Цанева. В своята студия „Вазовите „Чичовци““² тя поставя редица основни проблеми и изказва съждения, които стават основа за по-нататъшни изследвания. Не мога да не отбележа и няколко интересни работи от 70-те години. Нараства интересът към хумористичното начало във Вазовото произведение^{3,4}, предлагат се изводи за неговата композиция и сюжетостроенето⁵.

Осемдесетте години отправят поглед към връзките на „Чичовци“ с българската и руската повествователна традиция⁶. Излизат и две статии с безспорен принос в търсенето на нови подстъпи към творбата. В „Към феномена „Чичовци“ на Снежана Зарева“⁷ литературоведската теза за въздействието на произведението като вторичен художествен примитив е ориентирана от едно народопсихоложко проникване в проблемите, а в „Чичовци“ на Вазов и „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов“⁸ Симеон Янев търси мястото на „Чичовци“ в историята на българската литература, изхождайки от литературоведско-културологични позиции, като концентрира вниманието си върху проблема за пародийното.

От този непълен преглед става видно, че около „Чичовци“ се е утвърдила традицията на отвореното четене. Нашият прочит е едновременно близък и отдалечен от нея. Той съдържа „уклон“ към „затворено четене“, тъй като се стреми да не привлича в качеството на обяснения извънтекстови реални. Същевременно той остава „отворен“, тъй като поставя творбата в, надяваме се, правдоподобен за нея литературен контекст.

В „Чичовци“ според нас се създава един нов модел за света и човека, който представлява апостроф към възрожденската традиция. Човекът не е акционен същество, което мисли действителността като подлежаща на изменения чрез някакви конкретни

¹ Вж. „Чичовци“ и битовата портретност у Вазов. — Литературен фронт, 1952, бр. 48.

² Литературна мисъл, 1964, кн. 2.

³ Вж. Ж. Николова-Гълъбова. „Чичовци“ на Иван Вазов. Същина на хумористичния похват. — Литературна мисъл, 1971, кн. 6.

⁴ Вж. Сн. Петкова. Хуморът на Вазовите „Чичовци“. — Септември, 1978, кн. 4.

⁵ Вж. Ст. Елевтеров. Повестите на Вазов. — В: Ст. Елевтеров. Нова българска литература. С., 1978.

⁶ Срв. Ерика Кнудсен. За характера на Гоголево влияние върху Каравелов и Вазов. — Литературна мисъл, 1981, кн. 1; Н. Чернокозев. Диалогът в две повести — „Българи от старо време“ и „Чичовци“. Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 11; Р. Радев. „Българи от старо време“ и „Чичовци“ — традиции и новаторство. Тр. ВТУ „Кирил и Методий“. Филологически факултет, т. XXI, кн. 1, С., 1986.

⁷ Литературна мисъл, 1984, кн. 2.

⁸ Пламък, 1988, кн. 9, 10.

действия. Той не се отнася пряко към реалността, а само чрез посредството на словото. Това е един своеобразен човек-слово. Основното съдържание на неговия живот е вербализирането на света. Действителността възкръсва за него в своята вторична условност. Изправен пред нейната безкрайност и необозримост, понякога той може да бъде и „поглъщан“ от нея.

За да аргументираме този модел за човека и света в „Чичовци“, ще търсим сравнения в кръга от произведения, с които Вазовата творба е тясно свързана: „Българи от старо време“ на Каравелов и „Митрофан и Дормидолски“ на самия Вазов. Ще се опитаме да разсеем предубеждението за липса на връзка (или само за формална връзка) между двете Вазови произведения. Характерът на нашата интерпретация налага и опит да се очертая „снемането“ на допускания модел в поетиката и жанровото своеобразие на „Чичовци“.

Изследванията на Бахтин, а и не само неговите, достатъчно добре ни показват, че отнасянето на героя към света в прозата може да бъде сериозно коментирано само през призмата на сюжета. Всъщност за сюжет в „Чичовци“ може да се говори само твърде условно. Някои изследователи стигат дори до пълното му отричане. Повечето от тях издигат формулата „характерология срещу сюжетност“. Те търсят подкрепа на разсъжденията си и в подзаглавието „Галерия от типове и нрави български в турско време“, сочейки, че художествената задача на Вазов се състояла в обрисуването на характери, а не в конструирането на занимателна свързана фабула. Според нас това крайно гледище трудно може да се приеме. За да се обосноваме добре, ние трябва да изясним не това, че в „Чичовци“ изобщо отсъства сюжет, а това, че, както изтъкнахме, този сюжет носи твърде условен характер. И по-нататък: да се опитаме да изясним в какво е неговата условност.

Сюжетът, разбира се, произтича от действията на персонажите. Но какво всъщност правят Вазовите чичовци? Както сполучливо посочва един критик, „във Вазовата поема „Чичовци“ ги няма най-старите, най-традиционните и утвърдени форми на бита. Не е изобразена нито една от брънките на вечния цикъл рождение — сватба — погребение, липсват описания на ритуали и обичаи“⁹. Вазовите чичовци не се влюбват и не се разделят, те не изкарват прехраната си пред очите на читателя. Техният живот протича в непознато за българската белетристика до този момент пространство. Те не са родени за социални страдания и борби, за трескава търговия или предприемаческа дейност. Всичко, което вършат, има за непосредствена цел защитата на личното достойнство от съседските попълзновения (Селямсъза и Копринарката) или удовлетворяването на собственото честолюбие (Иванчо Йотата). Въпреки това действията на чичовците не ни отвеждат в безпросветния мрак на затворения регион. Чисто българско по произход и облик, поведението им осъществява една пулсираща връзка между тях и света. Върховете на европейската история и цивилизация ту се приближават пред жадния взор, ту се смесват и изчезват във властния език на ежедневието, който връща под краката почвата на традицията, на познатото и близкото. Но зад дребните разпри и охотните политически спорове, зад нощното прескачане на дуварите и ексалтираното угощение в Силистра Йоолу стои в сянка едно изключително важно, придаващо единство на всичко случващо се действие: героите произвеждат текстове и така, учленявайки нови значения в действителността, се стремят да опознаят света.

Вероятно би ни се възразило, че в края на краищата във всяко литературно произведение се среща с произвеждане на текстове — по различен начин и в различна форма. Ние, разбира се, не отричаме това, но твърдим, че в „Чичовци“ този процес е много по-силно изразен, тъй като автономно действие на персонажите¹⁰ и че той има сюжетоорганизиращи функции. Преди всичко повествователят подчертава само-

⁹ П. Т о т е в. Кристализация на бита в повестта „Чичовци“ — В: П. Т о т е в. Литературни статии. С., 1974.

¹⁰ Н. Чернокожев прави важни изводи за един аспект на разглежданото от нас явление — диалога. Той посочва, че диалогът в „Чичовци“ е много по-малко и по-дискретно коментиран от автора, отколкото в „Българи от старо време“ (вж. цит. съч.).

стоятелността на тези действия (по-точно тяхната самостоятелност), интересува се от начина, по който те се извършват, от тяхната *поетика*. Още в „Митрофан и Дормидолски“ Дакито, научил вестта за пристигането на ревизор, се обръща към жена си: „— Остав ме! . . . сега само твоят кафе ще мисля! . . . Дошъл е ревизор, а тя иска разговор. . .“¹¹ (ударението е на Вазов). Към това повествователят добавя: „Дакито я погледна внимателно, за да види какво впечатление ще ѝ направи римата.“ Излиза, че и в трудната ситуация на притеснение и изненада Вазовият герой не забравя за външното впечатление, за реторичния ефект на своята реч. Различията с „Българи от старо време“ особено отчетливо би потвърдил един анализ на начина, по който се произвеждат писмените текстове в двете повести. Ето обяснителните изречения, които придружават решението на Хаджи Генчо „да напише Либену писъмце“¹²: „Той извадил из раклето едно парче хартия, която останала от ланската есен, когато баба Хаджийка залепила прозорците си; извадил из пояса си дивитя, който приличал на арнаутски пищов, изтърсил из него едно орлово перо; седнал на земята турски, турил хартията на коляното си, изплезил езика си и захванал да пише. . .“. А „когато писмото било написано, то Хаджи Генчо го запечатал с жълт восък, защото нямал червен. . .“. Ето и мястото от „Митрофан и Дормидолски“, в което се разказва как пише своето писмо Дормидолски:

„Жена му влезе и подаде мастилница и книга.

Дядо Иван, който вече беше се вдълбочил в напрегнато размишление, без да погледне на съпругата си, пое мастилницата и книгата, положи ги на ковчега, който беше донесъл от Бесарабия, и като се наблегна на него, фана да пише.

Цели два часа той писувă.

Той не усети присъствието на жена си, която шеташе и требеше из къщи. Той не усети даже, когато тя изтегли изпод него постелката, за да я дигне.

Когато свърши писуването си, той засука самодоволно мустаките и фърли победителен поглед към съдраната чанта, що висеше на стената, донесена тоже от Бесарабия.

Той прочете пак писмото.

И пак остана доволен.

А ето какво беше написал. . .“. След което научаваме, че Дядо Иван „прочете това с голямо услаждение трети път и произнесе с особен тон подписа: „Дормидолски!“ „Не е трудно да се забележат разлики в няколко плана. У Каравелов е пресъздадена подробно технологията на писането: оръдиата на труда, предметната среда. Текстът се предава направо пред читателя и веднага след това се „запечатва“. В откъса с Дормидолски технологията е пренебрегната. За важността на писмото и за старанието, вложено в него, говори времетраенето: „Цели два часа той писувă.“ За сметка на това тук представянето на текста пред читателя не следва непосредствено. То е прекъснато от самолюбуйването от написаното, което се повтаря — заедно с прочитането с особен глас на собствения подпис — и след като съдържанието е вече оповестено. Така на писаното слово тук не се гледа само като на способ, а и като на цел. То става източник на удовлетворение и самоутвърждаване: не бързат час по-скоро да го запечатат, а неколкократно го препрочитат. Но съществено е и нещо друго: ако писмото на Хаджи Генчо бива хвърлено, преди да е прочетено, „и така всичката риторика на Хаджи Генчо пропаднала напразно“, то писмото-рапорт на Дормидолски изминава своя път, макар и непредвидения, и така ляга в основата на разигралите се събития. В единия случай произведеният текст се оказва изолиран от сюжетната линия, не успява да стигне до нея и да я пресече; в другия — той става централен сюжетообразуващ фактор.

Култът към словото продължава и в „Чичово“. Пиетет наблюдаваме най-напред към устното слово. Главата „Двете батареи“ е изпълнена с един във висша степен ритуализиран диалог, оживен от надпреварата в изобретателност и красноречивост, която поощрява „всяка сполучена (к. м.) клетва“. За Копринарката пък е известно, че има „обичай да се изразява с притчи и издълбоко“. Дядо Постола дори си мисли, че „Вар-

¹¹ Тук и по-нататък цитираме по: И в. В а з о в, Събрани съчинения в двадесет тома, Т. 5, С., 1956.

¹² Цитираме по: Л. К а р а в е л о в, Българи от старо време. Издателство Д. Гологанов, София.

даам е чел Соломонията“. Селямсъза, от своя страна, е „много приказлив човек“. Той не само обича страстно „да здрависва всичките си приятели и познайници“, той обича да *разказва*. Неуморната верига на асоциациите го тласка към необичайното свързване на все нови и нови събития. Неговото разказване няма твърди контури: то изцяло е обусловено от ситуацията на общуване, която го е подбудила. Точното начало и още повече точният край на разказа не са известни. В речта на Селямсъза като в първообраз могат да се проследят предметно-асоциативната свобода и същевременно комуникативната регламентираност на Вазовото повествование (макар че повествователят в „Чичовци“ едва ли е справедливо да се нарече „подробен до уморителност“, квалификация, употребена към Селямсъза). Разказването за този Вазов герой носи стойности на проява на собственото „аз“ пред събеседника. Но то е и път за учленяване на света, за неговото опознаване. Потопената в асоциативния поток вещ се историзира, добива чрез миналото статут на субект, докосва други реалии, които също затрептяват със собствена светлина: „Случеше ли се някой да го попита отде има емфената си кутийка, която освен на емфе миришеше още на дълбока древност, той зафащаше да разказва, че останала наследство от баща му Ивана и че тя била подарък от някоя си ханъма Емине ханъм, жена на филибелишкия паша Ариф паша, на дядо му Хаджи Тодора, който имаше дванайсет уврата гюл и умря от пъпка на носа, като отиваше на Неврокопския панаир с Неча Гулебалюв.“ Предметът настойчиво си е създавал собствена история в речта на героя, поради което на фразово равнище дори речта на повествователя счита вече тази кутийка, наистина в ироничен тон, за обживяна от миналото, миришеща на „дълбока древност“. Така в разказа не само се изживява радостта от общуването и от разказването само по себе си, а се извършва и приобщаване към света — понякога стеснен до съседната чаршия, друг път ширнал се до бойното поле при Аустрерлиц.

Заедно с това „Чичовци“ ни засвидетелства множество примери на произвеждане на писмени текстове. Веднага трябва да посочим, че пристрастията на героите към единия или другия тип словесна изява ги групира в познатите ни персонажни двойки: Копринарката и Селямсъза, от една страна, Иванчо Йотата и Хаджи Смион — от друга. Едва ли съществува друг Вазов персонаж като Йотата, който толкова остро и честолюбовно, почти пароксично да възприема езиковата проблематика. У него живее съзнанието за особения характер на писменото слово и писателската дейност: „Гаче сѐ едно е да държиш бухалка и перо.“ За него е възмутително, че Копринарката се подписва, изяждайки едното „а“, че „не може още името да си запише“, а е епитроп. Писмовната му продукция е богата и разнолика. От дамаскините и житиетата, през словата и сатирето-прокламация до бакалските записи тя в миниатюр представя един енциклопедичен сбор от възможни реакции към действителността. Честата смяна на типа писмено съчинение, която предприема Йотата, сочи една позиция на писмовно законодателство, на последователно проправяне на път, а задаване на образци. Може да се каже, че с продукцията си Йотата съставя препоръчителното писмовно ръководство за своята среда. При това винаги в писанията му е акцентиран и начинът на самото писане: „Той даже бил съчинил три слова: за Неделя Вайа, за мученичеството на св. Георгия Новий и за грехопадението Адамово. Те, както и житиетата, били от него саморъчно писани с черковни букви — черни и червени — и с лози, и с образи, и толкова прилични на печатни, щото покойният дядо поп Станчо напразно гуждал и двата си чифта очила да ги разпознае, но не можал.“ Дори в бакалския си тефтер Йотата пише „с твърде красиви черковни букви“. През цялото повествователно време той е преследван от мисълта за ново участие, за нов принос в това „славно поприще“. Пропадането на неговите писания е лично злочестие, а защо не и „загуба велика“ за народа. В епилога на Вазовата творба, когато разправните са за съвсем други неща, Иванчо отново е дълбоко замислен: този път „върху вчерашните приключения, които тъкмеше да опише подробно в отделна история. . .“.

Рвението към писменото слово е характерно и за Хаджи Смион. Наистина у него няма все още нищо налице, но той също е обладан от желанието да пише. Образец е

Йотата: „Аз да бях сочинител като тебе — бърбеше Хаджи Смион несъзнателно, като изглеждаше свода на дупката, — щях да си опиша историята. . .“. Двете фигури се събират в прословутата сцена от главата „Палатът на Мунчо“, за да напишат писмо „по руски“. Ако си припомним диалога, ще забележим тънките условия, придружаващи прехвърлянето и размяната на авторските пълномоощия. И макар че Хаджи Смион доброволно ги предоставя на Йотата, която кима „утвърдително, почти горделиво“, за него остава компетенцията за одобрението или отхвърлянето на самото писмо. Вазов представя текста му пред читателя с въвеждащото изречение: „Ето *съдържащето и формата* (к. м.) на писмото.“ Така и тук, както в „Митрофан и Дормидолски“, вниманието е ориентирано не само към съдържателните, но и към „поетологичните“, формални аспекти на текста, този път в подкрепа на една пародийна авторова интенция.

Текстовете, които произвеждат персонажите в трите разглеждани от нас творби, имат различна съдба. В „Българи от старо време“ надделява една охранителна тенденция в отношението ѝ към създаваните, и към консумираните текстове: „Наустициата, псалтира и апостола, даже и светците Хаджи Генчо знаеше науст и, ако някой поп се сбърка в нещо, както то бива твърде често, то Хаджи Генчо веднага го поправа.“ Той не допуска поп Ерчо да чете евангелието като „някой дервишин“, нито да се пее „Во Иордане крещающуся“, кога се изнася мъртвец“. Нещо повече, самият начин, по който Каравеловият герой произвежда текстове, насочва към едностранно, при това върно разчитане: „Ех да би вие знаели, как тоя Хаджи Генчо пише тия поменници! — С оксин, с вари и с тигли, като да са напечатани, и даже поп Георги, който често обича да бърка словото Божие, чете Хаджи Генчовите писания като вода и никога не казва габа вместо Гана.“¹³ Примерите ми се струват достатъчни, за да покажат, че онова, което пишат персонажите в „Българи от старо време“, не само остава неутрално към протичащото действие, към сюжета, но и остава неизменно в кръга между онези, които го създават, и онези, за които е предназначено.

В „Митрофан и Дормидолски“ тази самоидентичност на текстовете вече не е така сигурна. Под рубриката „писмо“ Дормидолски съчинява всъщност „рапорт“. Но промените не свършват с това. Принципът на традиционната бъркотия (qui pro quo) размества жанровете в тяхното функционално предназначение. На мястото на жалбата се е оказал рапортът; на мястото на рапорта — жалбата. Дори когато това размесване не е заявено открито за себе си, текстът е склонен да се държи нееднозначно, да предизвиква оценки, които го свързват не с неговия сюжетен и стилъв корелат (жалба-рапорт), а с текстове от свършено друга — ритуална, — а не административно-делова жанрова група. Така Дакито поема прощението (а всъщност рапорта) с думите: „Пхюй каква дълга жалба! Гаче е житието на свети Пантелеймона, гдето ни го четеше Канджата, и от четирите страни написано, и то за една кукла от дрипи. . .“¹⁴ Това неправомерно декодиране, ако трябва да се изразим на строг семиотичен език, може да се забележи не само при езиковите текстове, но и при „неезиковите“: „Той (Дакито — б. м.) бърже си облече сетрето, обу си кундурите и си поглади косата пред иконата, която зе за огледало (. . .), а се прекръсти пред мусандрата и излезе подир дяда Ивана. . .“. Размяната, която прави Дакито, е съществена: текстът (иконата) се възприема като нетекстовата реалност, а нетекстовата реалност (буфетът) — като текст. Засегнат е едновременно статутът и на текста, и на вещта. Дистанцията между тях не се мисли като пропаст: във възприятията на персонажа текстът може да „деградира“ в обикновена вещ, а вещта да се структурира в текст.

Макар и разклатена, идентичността на текстовете в „Митрофан и Дормидолски“ в крайна сметка е запазена: прощението си остава прошение, рапортът — рапорт. В съзнанието на читателя те са ясно разграничени дълго преди сюжетния финал; персонажи-

¹³ За сравнение нека припомним цитирания вече откъс за буквите в житието на Йотата: „Дядо станчо напрасно гуждал и двата си чифта очила да ги разпознае, но не можал.“

¹⁴ Жанровата номенклатура на писмените текстове, с които боравят персонажите в „Митрофан и Дормидолски“, е твърде еднородна: предписание, жалба, прошение, рапорт, тъжба, призовка, решение. На този фон квалификацията „житие“ изпква още по-ярко.

те също не остават в неведение: „Страшното откритие поразява Дакито. Той разбира измяната на дядо Ивана.“ И: „Дядо Иван позна веднага рапорта си. . . . И победна като платно“. Дормидолски е уличен в авторството на рапорта, той е съхранен като субект на действието. Но макар и автор, персонажът не е в състояние да се разпорежда докрай според волята си със своя текст. Случайността му го отнема, за да го насочи като оръдие срещу самия него.

В „Чичовци“ картината е друга. В тази Вазова творба ще открием един изключително, несравнимо по-богат жанров регистър на текстовете (преди всичко езикови, но и „неезикови“). Онова, от което бърза да се избави господин Фратю в уплахата си след прочутата му реч, ни дава само непълна представа за този широк жанров спектър: „ . . . господин Фратю не пипа оръжието, а измъкна из ъгъла една книга с пепелява завехтяла корица, с надслов „Горски пътник“; после друга една зелена брошулка с название „Хайдут Янчо“. . . ; после „Райна Княгиня“; после един брой и половина „Народност“; после картината на окована България от Мутевски и най-после няколко ръкописни бунтовни песни, между които и „Поискал гордий Никифор“, като свали от стената и портрета на покойния Хаджи Нонча, който, казваха, приличал много на Тотя.“ Залутани в това обилие от текстове, Вазовите персонажи в „Чичовци“ като че ли получават своята самоличност едва след като бъдат съотнесени с точно определен вид текст, със строго фиксиран жанр. Ето два примера от главата „Къшкът“: „До него седеше дългестият сух дядо Матей или „лукавий рабе“, както го наричаха, който ходеше по пътя, пееше все черковни песни и два пъти беше дал фалимента.“ Или: „До Матей чорбаджи беше тлъстият Койчо чорбаджи. (. .) Той беше кормест, потеше се непрестанно и играеше чудно „кючек-оюну“. За Вазовите персонажи жанровото обозначение понякога дори изпреварва съдържателното, най-напред те предначертават вида текст, а едва после неговата тема. Показателни в този случай са приетия около несъстоялата се реч на даскал Гатю:

„— Даскале, кажи слово оттам — извика Иван Бухълът.

— Върху кое?

— За което шеш — обади са Головратът.“ Едно сравнение с речта на Странджата в „Немили-недраги“ би показало обратното: стриктно въздържане от въвеждането на жанрови квалификации за речта на героя. Зад ревностното жанрово рубрикиране в „Чичовци“ може да стои травестиране на образа от „Немили-недраги“¹⁵, но също така — необходимост от жанров етикет като ориентир в пренаселеното с текстове пространство¹⁶.

В „Чичовци“ охранителните сили в отнасянето към текстовете-образци се изчерпани. Поп Ставри „така сладко жалостно четеше евангелието, щото се пренасяше и докарваше малко на мотива на „Съня съм сънувала, мале ма“, която обикновено пееха със Селямъза в градината“. И по-нататък: „Въобщие, дядо поп Ставри уважаваше твърде чорбаджиите и когато ги завождаше до гроба, обличаше най-красните си одежди и всичките погребални молитви изпяваше провлачено. Види се, това беше дало повод на остроумния Хаджи Ахила да казва, че „когато умре сиромаш, онова, което се пее, поповете го четат, а когато умре богат, онова, което се чете, те го пееят.“ Но не само консумираните, а и произведените текстове в „Чичовци“ преживяват метаморфози. Главното творение на Йотата функционира в повествованието като двойствена прокламация-сатира. Ако в „Митрофан и Дормидолски“ бяха нужни *два текста*, за да прочете между тях сюжетният ход на една традиционна конфузия, то тук наблюдаваме *раздволяване на един текст*. Ако в повестта за дядо Иван и Дакито се смесват текстове, които са жанрово идентични на себе си, то в „Чичовци“ текстът на Йотата първо е признан да потвърди своята жанрова идентичност. Сърцевинният сюжет на „Чичовци“ се състои не в изпитването на героя, а в изпитването на текста. Тук дори субект-

¹⁵ Вж. С. Янев. Цит. съч., кн. 10, с. 94.

¹⁶ По подобен начин Йотата, преди да е описал новите си приключения „в отделна история“, „търсеше вече названието“ ѝ.

тивността, авторството са снети: Дормидолски въпреки неприятните случайности остава автор на своя текст (и това авторство се осъзнава не само от читателя, но и от персонажите, т. е. то става елемент от сюжета); в „Чичовци“ авторството на Йотата се узнава само от читателя (т. е. то като авторство не става елемент на сюжета). Така текстът влиза в едно свободно обращение, независим от своя отправител, подчинен само на тълкувателите си¹⁷. Всичко, което се случва или би се случило по-нататък, зависи от това тълкуване. Струва ми се, че имаме основание да говорим за една крехка външна сюжетна рамка, зададена от враждата на Селямсъза и Копринарката (герои, произвеждащи само устни текстове), и за ядро на сюжета, образувано от действията около разчитането на прокламацията-сатира (писмен текст, произведен с намерението за извличане на полза от враждата на персонажите, определящи, както вече казахме, външната сюжетна рамка). Приключенията около прокламацията-сатира образуват низ от епизоди, които могат да бъдат идентифицирани по една класическа композиционна схема. Експозиция: редица разпръснати в повествованието епизоди до цитирания въпрос на Йотата, сочещи отношенията между двамата епитропи; завръзка-перипетия (началото на XXII глава): „В конака на къшката при чукура седяха наред на розгочи по миндера първенци и чорбаджи, свикани от агата (. . .) по много важното и тревожно дело на Варлаама Копринарката Тарилйомът, уловен, че пръска бунтовни прокламации“; разгръщане на действието (XXIII глава); кульминация: „Каква прокламация? Това е сатира — каза очуден учителят“; развързка: „Варлаам се позна в сатирата, изгледа зверски Селямсъза и се изгуби из навалищата“ (XXIV гл.). Като ядро на сюжета, тези сцени отправат назад, интегрирайки минали събития към сюжетната канава (учител Гатю, преди да дойде в конака, е имал „време да съобрази, че е невъзможно за словото да го вика бей“). Същевременно тези сцени са ориентир за времепротиването в епилога и пряко се визират в него: „На заранта Джаковото кафене беше препълнено с обикновените си посетители, които шумно се разговаряха върху вчерашните извънредни събития, които развълнуваха целия град.“ Тъй или иначе, към тези, „извънредни събития“ отношение — пряко или косвено — имат повечето персонажи, включително, и героите, задаващи сюжетната рамка.

Изяснявайки ролята на сюжетно ядро, която играят епизодите, свързани с особено битиране на прокламацията-сатира в персонажното пространство, нямаме право да забравяме за условия характер на Вазовия сюжет. Тук вече можем да говорим по-определено за чертите на тази условност:

— нито рамката, нито ядрото на сюжета успяват да обединят всички сцени и така да образуват единно събитийно цяло;

— разрешен в ядрото (що се отнася обаче до идентичността на текста, а не до целта на Йотата, останала неизпълнена), сюжетът остава отворен в очертанятия, определени от рамката: свадата между Копринарката и Селямсъза;

— събитията и в рамката, и в ядрото са плод на вербализиране на действителността (прословутият капчук отдавна не е причина за свадите). Персонажите в „Чичовци“ действат, произвеждайки текстове, най-често езикови (за „неезиков“ текст, превърнал се в елемент на сюжета, може да се счита например провесеният върху вратата на противника риби гръбнак. Тук вещта излиза от натуралното си битие и се превръща във вещ-символизатор на трайни значения). Така героите в „Чичовци“ живеят и формират взаимоотношенията си не в пряк, а в индиректен досег с реалността, чрез нейното ословесяване.

Посочените черти на сюжета силно отличават поетиката и патоса на „Чичовци“ от поетиката и патоса на „Българи от старо време“. В Каравеловата повест сюжетът все още е разрешим, той се изчерпва чрез реалните действия на героите, които пряко, непосредствено работят за своите цели. Те се обичат и ненавиждат, атакуват предразсъдъци и манастирски стени, бягат и се венчават. Делата превръщат живота в обзорим

¹⁷ Да не забравяме, че Йотата е създал своя текст тъкмо като „сатире“ („Чете ли сатирето“ — пита той поверително Мирноч). Но и тук текстът се изплъзва от контрола на своя автор.

въпреки пълноводното му; действителността — в постижима, въпреки сложността ѝ. В началe бе делото — такъв е принципът на Каравеловите персонажи, за които словото, дори когато го ялеят (да си спомним непрочетеното писмо на Хаджи Генчо), не успява да бъде достатъчен посредник между тях и другите. Очевидно преходно място между двете творби заема „Митрофан и Дормидолски“. Тук произвеждането на текстове вече служи за конструирането на сюжета. Но текстовете тук все още са „в услуга на“, те не работят сами за себе си, а заменят и изразяват делото. Тяхното произвеждане е перформативен акт: написаното (рапортът на Дормидолски, съдебното решение на Дакито) има реален практически ефект, замества стореното. Затова сюжетът тук отново е разрешим и разрешен, затова светът отново се мисли като изчерпаем, а реалността като дискретна и обозрима. „Чичовци“, опирайки се върху „Митрофан и Дормидолски“ и същевременно преодолявайки я, изгражда един фикционален свят, където е в сила принципът: „В началe бе словото“, където животът на персонажите е равен на означаването на действителността, на нейното вербализиране. Текстовете в „Чичовци“ не постигат практически ефект, те остават да блестят сами по себе си, различни от делото. Тъкмо поради това сюжетът в „Чичовци“ не може да интегрира около себе си всички сцени, тъй като поради това той остава отворен, неизчерпан и неразрешен. В този смисъл отношението на сюжета към фикционалното цяло е аналогично на отношението на човека, ословесяващ света, към този свят. Очевидно реалността не може да бъде изчерпана чрез актовете на вербализация, тъй както животът не може да бъде изживян единствено чрез думи. Свободното, можем да продължи неизвестно докога, навързване на различни разнородни сцени (да си спомним безконечния разказ за емфиената кутийка) има аналог в следващите един след друг, безкрайни — поради своята безпомощност — опити на словото да изчерпи до дъно бездънната реалност. Необхватна и необозрима, неподредима и хаотична, действителността в „Чичовци“ често пъти се поддава на интерпретиране не в логико-дискурсивни форми, а само със средствата на словесния алогизъм¹⁸, който тук е по-широко застъпен, отколкото в „Българи от старо време“ или в „Митрофан и Дормидолски“.

Липсата на непроходима граница между вещь и текст (в широк знаков смисъл), която констатирахме вече на места в нашия анализ, ни подсказва, че на ословесяването на действителността може да се гледа като на генератор на един по-общ тип семиотиизиращо реагиране към света. Тази догадка ни задължава да разгледаме различния начин, по който се конституира предметният свят в трите творби, за които говорим.

В „Българи от старо време“ предметите живеят в своята натуралност, означени са тъй като и единствено като предмети, равнозначни на самите себе си, неотпращащи другаде. Поставяйки акценти върху бита на българина, повестта представя вещите в тяхната еднозначност, без собствена тежест сред останалия фикционален свят. Навярно на това се дължи впечатлението за тегнещ на места етнографизъм. Когато личността на героя трябва да се характеризира чрез предметното обкръжение, то играе само ролята на атрибут, без да добива своя субектност. Макар и широко представен, на вещиен свят в Каравеловата повест се гледа само като на източник за илюстративен материал¹⁹. Културно-семиотичната програма на „Българи от старо време“ очевидно допуска фикционалния свят да се гради само по строго йерархични закони, отреждащи на неговите съставки нееднакво значение. В центъра на този свят като максимално съществени се визират двойките централни герои, които, представени в своята характерност, трябва да бъдат двигател на сюжета.

У Вазов картината се променя. В „Митрофан и Дормидолски“ все още вещта има по-скоро познатата ни онтология: тя е повече обслужваща другите елементи на фикционалното изображение, отколкото самоценна, интересна сама по себе си. Но се забелязват и промени. По Гоголев маниер при портретирането на Дормидолски в нача-

¹⁸ Тук отпращаме читателя към готовите резултати от грижливото проучване на Ерика Кнудсен за диспаратните елементи у Каравелов и Вазов (вж. цит. съч.).

¹⁹ Един паралел в художествената практика на натуралната школа вж: в: А. Чудakov. Мир Чехова. М., 1986, с. 39.

лото на II глава се набелязва преди всичко екзотичното, онова, което се натрапва върху вниманието: „Боже мой, каква брада! Гъста, дълга, сплъстена, непроницаема, тя даваше приятна симетрия на лицето му. А очите му? А носът му, грапав и бележен със знаковете на сипаницата, като един гренадер, излязъл из двайсет сражения? А ушите му, образли с косми само извътре?“. Неслучайно това портретиране се извършва вместо със спокойни утвърдителни изречения — с приповдигнати реторични въпроси. Те трябва да подсилват внушението за необичайност, за уникалност. Така вещта е поставена в служба на конкретната художествена задача, но заявява и за себе си, добива живот извън служебните си функции (така брадата на Дормидолски „заживява“ трайно в името „дядо“, присвоено му тъкмо заради нея). Още по-показателно за променящия се статут на вещта е началото на трета глава. Дакито преглежда стария си бакалски тефтер с вересините. „Това важно занятие го поглъщаше цял. На челото му се изобразяваха ясно разните мисли, които зрелището на този паметник на миналото хоруждаше в душата му. Понякога излязяха вертикални резки по челото му, понякога хоризонтални или просто две вертикални и една хоризонтална, които образяваха буква П (покой).“ Цитирах изцяло тези няколко изречения, защото в тях се съдържаша нещо твърде съществено за нашите наблюдения. Тук ставаме свидетели на интересно явление, непознато в Каравеловата проза. Вещественото, предметното не се използва пряко като източник на портретното описание. Информацията тук не идва директно от вещта, а от спрягането ѝ в друга знакова система. Буквата е симптом за една особена знакова ситуация, в която вещите се „четат“ като текст, ословесяват се. Прочетеното в тях очевидно се противопоставя на останалото: *покоят* разсейва *пробудените* мисли. При това „покой“ е поставено в скоби: така особеността му синтактичен статут в текста напомня за неочакваната и с нищо немотивирана информация, която носи това пояснение. Това не е просто случай на *алогизъм*, с каквито, както споменахме, изобилстват и трите творби. Това е случай на другояче работеща *логика*. *Нещата* от фикционалния свят в този откъс се подреждат не по йерархично-причинен ред. Те се обозначават в своята азбучна първоизданност, каталогизират се като в буквар, където буквата може да бъде представена и пояснена с различни, автономни предмети. Така срещу *познавателната преизказност* в „Българ от старо време“, където текстът ни представя един свят, чиито закономерности са достъпни за опознаване като вече готови истини, в „Митрофан и Дормидолски“ си пробива един непосредствен, *свидетелски начин на познание*, при който сякаш всичко тепърва се открива.

Още по-осезаемо променен е статутът на вещта в „Чичовци“. За разлика от „Българ от старо време“ и „Митрофан и Дормидолски“ тук вещите често изпълняват метонимична функция. Те излизат от студените очертания на натуралното изображение и стават субективно оживотворени. Встъпвайки в ролята на знакове заместители по метонимичен принцип, вещите в „Чичовци“ същевременно престават да бъдат просто екзотични подробности, изграждат своя равнопоставена структура във фикционалния свят. Метонимични замени на лексикално равнище могат да се посочат лесно: още в първата глава, „Общество“, търпеливият читател ще се натъкне на репликите, които се разнасят от трона, „дето стоеше Хаджи Христо Молдавът“: „— Магаре и половина — отговаряше тронът“. И още: „— Боже прости — отговаряше тронът и се кръстеше.“ Малко по-нататък, в четвърта глава, е прочутият диалог на Хаджи Смион със студента, дошъл от Русия. Ще си позволя да ги приведа изцяло, тъй като не искам заради нужния пример да отнемам красотата на този разговор:

„— А що? Русия готви ли се на бой?

— С кого?

— С него.

— С кого?

— С нашите де, с *чалмата*“ (к. м.).

По-интересни са случаите, когато принципът на замяната работи върху равнището на образа. Качулката на Митрончо буквално се е сраснала с него, започнала е да го представя. Забележете нейната пълна одушевеност: тя „изразява“, „означава“, най-сетне

тя „говори“. Разгърнатият текст, в който се изясняват отделните ѝ значения, е отсъствал в редакцията от сп. „Зора“, но очевидно се е оказал важен като допълнение в следващото издание. Одушевеността обаче е не само постулирана от повествователския глас, а е възприета и в речта на персонажите като код за отнасяне към предмета. Така Хаджи Смион в спора за жената и брака ще признае: „Качулката има право, и тя е философ.“ Предметът и портретира персонажа, и сам получава статут на своеобразен персонаж в повествованието. Неговото присъствие се разчита като *текст*, в който според случая могат да бъдат идентифицирани различни значения и смисли. Тук трябва да припомним и станалия вече класически (след М. Цанева на него се спират почти всички изследователи) пример с калеврите на Хаджи Смион. И още една, последна илюстрация: историята с неколккратно появяващия се в повествованието даскалски фес. Той напълно заменя своя притежател в очите на другите и затова Хаджи Смион е принуден да възкликне: „Луд ли съм? Фесът на бунтовник! Ух!“, макар че в края на краищата ще сложи „учител Гатювия фес на глава“. Тук предметът не е безразличен към сюжетните ходове, напротив, „намесва се“ като важно обстоятелство, определящо в една или друга степен поведението на героите. Така независимият персонажен ред на Каравеловата повест, където сюжетът се „прави“ изцяло от героите, е нарушен от вмешателството на добилите своя тежест предмети. Или както сполучливо (като че ли тъкмо за нашия случай) е писал Вазов за един от многобройните си случайни герои в „Чичовци“: „До него седяха едни безкрайни шалвари. Дребното, сухо чело, което *притежаваха те* (к. м.), носеше име дядо Димо Лисицата, който гледаше много жално към небесата и смучеше дълбокомислено чибучката.“ Действително героите в тази Вазова творба сякаш са притежавани понякога от предметите, за които се закрепват постоянни (качулката на Мирончо) или потенциални, само понякога актуализирани значения. Вещите застават да се мисли за тях, да бъдат забелязвани. Мирончо не може да мине без своята прословута качулка, както Хаджи Смион не може да заговори, без да изуе калеврата си. Светът на вещите в „Чичовци“ е свят със свое съпротивление, със своя ценност и тежест. Персонажите не са независими от него, не диктуват еднозначно сюжета и устройството на фикционалното цяло.

Очертаването на един модел за човека и света безспорно изисква да се проследи не само отнасянето на човека към света, но и отнасянето на човека към самия себе си, неговото *самосъзнание*. За да покажем конкретните му форми в „Чичовци“, ще се обърнем към отминавания досега от изследователите въпрос за собствените имена във Вазовото произведение.

Силно впечатление в „Чичовци“ и „Митрофан и Дормидолски“ прави обилието от прякори. Това впечатление се засилва още повече при съпоставката с „Българи от старо време“, където те напълно отсъстват. Иван Аспазиевич Дормидолски не е известен с „истинското“ си име (то беше „известно само нему“), а с други имена („Викаха го дядо Иван. Викаха го още Песоглавеца“). Налице е преименуване, чиито мотиви и в двата случая се излагат подробно в повествованието. Тъкмо поради своята житейска мотивираност, новите имена напълно изтласкват първото, законното. Гласът на повествователя счита, че те не успяват да постигнат естетическите му качества: „Человек, който се е наричал господин Иван Аспазиевич Дормидолски (какво звучно, какво благородно име!), изведнъж да го нарекат дядо Иван Песоглавеца.“ Обратното, за персонажите новото име е по-добро от старото. Ето как се отзовава за него Дакито: „— Иван Доро. . . Дорум, Дорими. . . Доромидолски, хъ това е наш дядо Иван, песоглавеца, майки, какво поганско име! . . .“ И в двата случая освен по своята функционалност имената се съпоставят и по естетическата си стойност.

Като общоприето и неоспоримо ни се представя и името на Митрофан, наричан Дакито. Тук обаче новата форма на назоваване, заменяща първоначалното название със съответното умалително, дълго време функционира, без да бъде изяснена. Необходимо е в града да пристигне мнимият ревизор, за да се „реконструира“ истинското име на господин Дякович, употребено впрочем само веднъж и само от пришълеца.

И при други персонажи е демонстрирана все същата непоследователност при наименоването. За Иван Селямсъза се споменава: „Едно нещо, което докарваше в изумление всекиго, който се познаваше със Селямсъза, беше прякорът му. . . Какъв Селямсъз.“ След това отново паратекстово, под линия, се разяснява че Селямсъз „по турски значи човек, който не поздравява никого“. И отново тази бележка липсва в „Зора“. Очевидно е, че не става дума за случайност. И двата примера убедително доказват една съзнателна авторска нагласа към игрово отнасяне с името, експлициращо в текста неговата привидна мотивираност и разбулващо в паратекста чрез метатекстови компоненти действителната му произволност. Несъгласието на текста със самия себе си, възможността да се допусне тъкмо обратното на вече приетото, когато се отнася до второстепенни герои (отново обвързване със сюжетното равнище!), се изразява и без паратекст: със синтактично вмъкната конструкция. Така е представен Коно Крилатия в знаменития му разговор с Копринарката за небесните светила: „И Коно Крилатият (боже господи, какъв крилат?) пухнеше дим от цигарето право към небето и рече. . .“.

В „Чичовци“ Вазов ни прави свидетели на „драматични“ размисли не само над небесните светила. Неговите герои могат да бъдат не по малко сериозно замислени и за своите имена: „ . . . подидаскал Мироновски идеше още дълбоко замислен върху името си, което най-напред беше Милчев (в Ловеч), Минович (в Тетевен), Миронов (в Щип) и най-сетне Мироновски (Селямсъзът го наричаше вече Мироновски)“. „Историята на човека като история на неговото име“, бихме възкликнали прибързано, защото тук нито личността е дадена в своето развитие, нито името е представено в мотивацията на своите промени. Нещо повече, един текст от „Зора“, отпаднал в окончателната редакция, говори за целенасоченото отстраняване на възможността названието да бъде схванато от читателя като мотивирано: „Тщеславний му дух караше го да търси някое още по-величествено прозвище и той се питаше дали не е добре да се прекръсти занаядр Добродански, в чест на родното му село Добродан при Троян.“²¹

Спирам се по-подробно върху разказаното за подидаскал Мироновски, защото съмнението в силата и представителността на първичното, законното наименование, така характерно за „Чичовци“, тук е особено ясно изразено. Готовността то да бъде променяно от град на град сякаш внушава неговата неустойчивост²² и ни убеждава, че между човека и името съществуват сложни, интересни и често пъти непредвидими отношения, които вече сами по себе си могат да бъдат предмет за разказ. Стабилни и уседнали в своето бездействие, чичовците са несигурни и разколебани в своята обозначеност пред света. Техните имена рядко се запазват в първородната си несмутеност и идентичност, по-често те преживяват изпитания, много по-големи от начинанията или премеждията на своите носители, и в криволиците на тези изпитания изгубват логичната причинно-следствена връзка с началото.

Но „Чичовци“ ни предлага и алтернатива. Името, по-точно прякорът, може да бъде и здраво обосновано от характерни за персонажа черти. Яркия и съществен за нашето разглеждане пример е Иванчо Йотата. Онова, което ни интересува засега в този образ, е тъкмо изключително якото сцепление между наименованието и особеностите на героя, неговите занимания и пристрастия. Самият текст носи съзнание за това единство и го демонстрира в изрази, близки до каламбура. В един случай това се прави в авторската реч: „Това полуглумливо, полупрезрително отнасяне към йотата докачи Йотата“; в други случаи — в речта на персонажите: „— Да живее Волтер! Йотата долу! — извика той (даскал Гатю — б. м.) пламнал и се закани да го напелсе в една дописка, задето беше увил в един школки вестник червен пипер.“ Видно е, че във втория случай смисловата стойност на думата „йотата“ не може да се определи без помощта на допълнителен контекст, толкова здраво е единението между двете ѝ значения. Вазовият текст обаче засвидетелства и един пример, в който това единство минава пределната

²¹ Цитираме по бележките към посоченото Вазово издание.

²² Тази неустойчивост има и обективна основа: процеса на формиране на фамилията имена в книжовния език през Възраждането (срв. Р. Р. У с и н о в. Опит за използване на един тип прозвища като фамилията имена през Възраждането. — *Onomastica*, XXI, 1976).

граница и образът започва да се възприема като зависим, като детерминиран от названието: „—Браво! Иванчо Йотович! — извика Мирончо, който от няколко време зе да гледа Иванча като една йота, скачена с точката си чрез една тъничка чъртица (защото такава очертане имаше Иванчовият труп, врат и глава на стъклата на прозореца).“ Така името, което само се е нуждаело от обосноваване, благодарение на ясната си предметна мотивираност вече на свой ред обосновава, определя, мотивира. В известен смисъл то обсебва персонажа и диктува начина на неговото възприемане от другите персонажи.

Не трябва да изключваме от наблюденията си над текста и третата възможност, която предоставя Вазов. Съществуват и имена, главно на по-второстепенни герои, които не променят своя първичен, законен облик, и по тази причина *се приемат* и третираат като мотивирани, без всъщност да се подлагат на проверка от гледна точка на дихотомията прозрачност—непрозрачност. Голямото изключение е Хаджи Смион, принадлежащ безспорно към централния персонажен кръг. Но закономерното тук се състои в това, че двойките герои, образувани според действията им в хода на повествованието, се оказват и двойки, формирани върху основата на признака прозрачност—непрозрачност на имената (независимо дали се отнася до първични наименования или до прякори и производни). Така враждуващите помежду си Тарийом и Селямсъз удовлетворяват признака „непрозрачност“, а заедно бягащите Хаджи Смион и Йотата — признака „прозрачност, яснота“ (в случая с Хаджи Смион по-точно „неразколебаност“).

От всичко, казано дотук, можем да направим три основни извода. Първо, Вазовият текст мисли процеса на номинация като напрегнат и сложен, отделя му много внимание. Името при човека-слово рядко се разглежда като естествена даденост. В повечето случаи то се проблематизира, осъзнава се като неустойчиво и колебливо или обратното — като хиперустойчиво, изземващо самостоятелността на персонажа в очите на другите, не само обозначаващо, но и диктуващо своя обект. Името се мисли като емблема — условна или мотивирана — на човека, а вглеждането в него е елемент на човешкото самосъзнание. Второ, процесът на наименоване и получаваните именна знакове не са изолирани от равнището на сюжета. Трето, в процеса на назоваване и на размишляване над имената текстът инкорпорира в себе си отсъстващи в „Митрофан и Дормидолски“ метатекстови единици, които са средство, макар и не единствено, за неговото самонаблюдение.

Говорейки за самонаблюдението на текста, т. е. за самосъзнателното му поведение, бихме искали да посочим още един негов аспект — отношението му към времевите координати на създавания фикционален свят. В „Чичовци“ се наслагват различни системи за отчитането им, които в края на краищата правят това отчитане твърде релативно: Тук ясно се раздвояват гласът на повествователя и гласовете на персонажите. Според идеята за време, която притежават персонажите, то е много конкретно измеримо и, най-важното, споделимо. Макар да не го означават точно, за него те все пак говорят с езика на цифрите. Така според Хаджи Смион, „сега сме, да речем, в 1868 лято“, а от диалога на Мичо Бейзадето с един от учителите разбираме със сигурност, че действието се развива след 1862:

„— Учителю, колко милиона има Русия? — пита бай Мичо стотни път, като се отбиеха да пият кафе у учителя.

— На 1862 имаше седемдесет и два милиона! — отговори той.

— Сега трябва да е порасла на сто милиона — забележи бай Мичо.“

Друга е идеята за време у повествователя. За да вникнем в нея, нека отново цитираме: „Фратю чорбаджи (. . .), комуто преди шестнайсет години бил дохождал на гости филибелишкият паша, като минавал през града, Фратю Чорбаджи и днес живее с възпоминанията на това славно минало и от нея дата започваше неговото леточисление.“ Тук повествователят очевидно изхожда от конвенцията за общ и единен момент на отчитане на времето — в противен случай той не би „могъл“ да отброи толкова скрупулوزно изминалите „шестнайсет години“. Хипотезата на повествователятския глас за „всеобщо време“ с конкретен настоящ момент е изразена и другаде: „Вар-

лаам Копринарката, по прякор Тарилйомът, отиваше у дома си. Той беше човек на четирийсет и девет години и два месеца. . . . Повествователят обаче стриктно се пази да не издаде този конкретен момент. Вместо да бъде идентифициран, той бива разтварян в безвременieto на едно безбрежно фикционално настояще. Оттук и впечатлението за захвърленост на героите в това неизчерпащо се настояще, което е само един паралел на бездънната реалност, която им противостои.

Непосочването на времето от повествователския глас не е нещо ново в сравнение с опита на Карвелов в „Българи от старо време“. Новото обаче е, че самият повествовател демонстрира не единна, а усложнена, раздвоена и противоречива идея за време. Ако в приведените откъси то се мисли като конвенционално, прието по уговорка време на един фикционален разказ, то другаде времето се мисли не като условно-фикционално, а като реално-историческо. Веднъж това се сочи в паратекст, под линия (когато се пояснява, че песните, които Селямсъзът обича да му пеят, са „патриотически песни по *онова време* (к. м.)“); друг път пряко в текста: „Господин Фрато се одушеви, устреми ръце и очи към небето и настръхна и с една театрална поза почна тържествено-високопарно, *в тона на оная епоха* (к. м.)“. Както ни показва последният цитат, двете противоречащи си представи, визиращи едно и също време като фикционално и като историческо, могат плътно да съжителстват, сочейки едно усилено самосъзнателно поведение на текста²³.

Нашето разглеждане дотук изяви някои съществени различия между „Чичовци“ и „Българи от старо време“ в областта на идеографията и поетиката, очерта един нов модел за мястото на човека в света, снет в сюжета. С извеждането на тези различия ние се доближаваме до един кръг от преценки, който — наистина с други аргументи — счита, „че разказваческата постановка на „Чичовци“ само привидно се вмества в жанровия определител „битова повест“ в Карвеловия смисъл на думата“²⁴. Съзнанието, нека подчертаем това, за недостатъчност на наличните жанрови канони зрее още в „Митрофан и Дормидолски“. Неслучайно третата глава на повестта съдържа рефлексия към собственото си начало: „Беше хубав майски ден (Тъй се почнуват романите.)“ В „Чичовци“ вече се фиксира съзнанието за оттласкване от тези канони. За това говори проблематизирането на жанровото назоваване в подзаглавието (нещо, което не се случва с другите Вазови творби, определяни от литературознанието като повести или романи). Вазов, както е известно, нарича произведението си най-напред „картинка от типове и прави български в турско време“, сетне, в окончателната редакция, заменя „картинка“ с „галерия“, а пред Ив. Шишманов го назовава просто „хумореска“. Неустойчивостта, смяната на едно жанрово название с друго подсказва, на първо място, новотата и своеобразието, а заедно с това и неустановеността на жанра на „Чичовци“ върху фона на тогавашната българска литература²⁵.

Преди да завършим, бихме искали за миг да припомним на читателя очарователния разказ на Иван Бунин „Леко дишане“. В него гимназистката Оля Мещерска твърдеше, че главният белег на женската красота е лекото дишане. По същия начин „леко дише“ и Вазовата творба. Грация и ведрост, лекота и полет на инвенцията отличават повествованието. Но зад всичко това лежат дълбини, в които ние само се опитахме да навлезем. Литературно-историческите ни изводи могат да се сведат до:

1. Разпространеното мнение, че „Чичовци“ е „внезапна“ творба, не е достатъчно сериозно. Не само редица черти на поетиката, но и някои елементи от една различна, нова представа за света и човека се формират още в „Митрофан и Дормидолски“. Освен аргументите, които вече изложихме, бихме искали да се доберим и на едно авторско свидетелство. В писмо до С. С. Бобчев от 1888 г. Вазов пише: „Пиша ред раз-

²³ Безспорно една от формите на това самосъзнание е пародията. Нейно великолепно тълкуване вж. в цит. съч. на С. Янев.

²⁴ Св. Зарева. Цит. съч., с. 17.

²⁵ Срв. със ситуацията, която анализира Тинянов в статията си „Пушкин“: „Кавказский пленник“ уже не „поэма“, а „повесть“, по пушкинской терминологии, на которой он впрочем не настаивал, ибо определенное название новых жанров указывало бы, что жанр уже стабилизировался.“ (Ю. Тинянов. Архивист и новаторы, Л., 1929, с. 254).

кази по нашия политически и обществен живот — От Освобождението до последната криза, погледнато от разни страни. Но (. . .) те не са повторение ни на „Митрофана“, ни на „Чичовци“, ни на другите ми прозаически работи. . .“²⁶ Ясно е, че Вазов изтъква двете творби като тясно свързани помежду си, противопоставяйки ги на други свои произведения.

2. „Чичовци“ е една сериозна реплика към възрожденската културна и белетристична традиция, представена от най-значителната Каравелова повест. Във Вазовото произведение се създава един нов модел за света и човека, рефлектиращ в жанровата новота и свобода на творбата. Човекът-дело е изместен от човека-слово. За него действителността не се строи върху строги причинно-следствени връзки, той е склонен да я интерпретира във формите на алогизма. Реалността за героя е неизчепраема и безкрайна и в този смисъл тя го „поглъща“, отнема му абсолютистката роля, характерна за акционния човек. Възникнали в лоното на една конкретноисторическа пародийна установка, чертите на този модел се актуализират едва в контекста на българската литература след Вазов. Докоснати от други текстове, върху които сами мълчаливо са въздействували, те подобно на героите от вълшебните приказки се събуждат и оживяват, засияват в нова светлина, изпращат неподозирани импулси към културата на нашето време²⁷. Това налага идеята за *класичност на модела* за човек и свят, предложен в „Чичовци“, да се изпита — потвърди или отхвърли — тъкмо върху широкото поле на следвазовската литература.

Но това вече е друг изследователски сюжет.

²⁶ И в. В а з о в. Цит. изд., т. XX, с. 79.

²⁷ Едва ли е случайно, че българското литературознание преоткри „Чичовци“ едновременно с появата на ранните Радичкови разкази (и тук има сложен триъгълник: човек — слово — свят).