

Запрян Козлуджов

## Проблемът за повествователя и повествователния изказ в художествената проза

**В**сяка обособена сфера, в която се употребява езикът, се характеризира със сравнително устойчиви екстралингвистични обстоятелства и комуникативни ситуации. Благодарение на относително сходните ситуации на говорене всяка сфера си създава и относително устойчиви типове речев изказ<sup>1</sup>. Литературата, макар и дълбоко своеобразна и специфична като сфера на езикова употреба, не прави изключение — тя също е изработила *относително устойчиви* типове художествен изказ както в поезията, така и в прозата. Чрез различните, исторически формирани се типове повествователен изказ се реализира практически и многообразието от белетристични жанрове.

Развойните тенденции в художествената проза нагледно свидетелствуват за стремежа на белетристите да търсят нови и разнообразни форми на контакт с читателската аудитория. Своя възглед за действителността авторите реализират чрез сюжетно организираната система от персонажи и епически събития, но в преимуществена степен чрез образа на повествователя като субект на речта независимо от това, дали той е експлициран, или присъства имплицитно в конкретния художествен текст. Изключителната динамика и променливост на дистанцията в отношението автор — повествовател — читателска аудитория обуславят актуалността на въпроса за повествователните изказови форми и характеризиращите ги семантични, композиционни и стилистични особености.

Многообразието от повествователни способности довежда до две противоположни тенденции, формулирани от съветските литературоведи И. Василев и А. Суботин по следния начин: „Едната крайност е пълното разтваряне на повествователя в потока от събития, лица, фабулни ходове, занимателни подробности и сведения. У читателя трябва да възникне и да се поддържа илюзията, че животът тече в негово присъствие, че той е свидетел на живия му ход. Другата крайност се явява изведенето на преден план на разказвач, който занимава цялото внимание на читателя не толкова със съдър-

<sup>1</sup> Вж. по-подр.: Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров. — В. кн. Эстетика словесного творчества. М., 1986, 250—258.

жанието, а с формата, с маниера на повествуване, със закачливостта на речта, звуковите каламбури, играта на думи, с речевите похвати и образи. Между тези полюси се разполага огромно количество от градации, преходи, варианти. Но в повечето случаи лесно може да се определи стилевата доминанта, преобладаващото тежнение към обективния или субективния способ на повествование.<sup>2</sup>

Позицията на повествователя спрямо „комуникативната сфера“ (т. е. отношението му към адресанта-автор и адресата-читател) и спрямо времево-пространствения континуум на творбата определя основно инвариантния тип повествование<sup>3</sup>, към който произведението принадлежи и чиито признаци то носи. Повествователният тип е здраво взаимосвързан с особеностите и характера на словесния изказ, чрез който той — като наративен инвариант — се реализира в конкретните си текстови проявления и варианти.

Обособяването на даден наративен тип би трябвало да става, като се отчитат в тяхната съвкупност следните базисни отношения:

повествовател — автор

повествовател — фабулно пространство (хронотоп)

повествовател — персонажна система

повествовател — степен на повествователска експликация.

Тези отношения по същността си представляват най-важните *параметри*, определящи съвкупно даден типов инвариант. Обикновено повечето от различните типологии отчитат предимно първото от посочените отношения, което е и редно, тъй като то е водещо, и не засягат или бегло засягат останалите, което никак не е редно<sup>4</sup>. Всяка промяна в позицията на повествователя не само по отношение на автора<sup>5</sup> като последна смислова инстанция, но и спрямо

<sup>2</sup> В а с и л ъ в, И., С у б б о т и н, А. — В. кн. Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1974, с. 42.

<sup>3</sup> Твърде произволната, неедина и широка употреба на понятието *повествователен тип* в различни литературоведски изследвания, както и терминологизирането му в настоящото изложение налагат даването на една кратка работна дефиниция, която ще уточни смисъла на по-нататъшната му употреба в текста. С категорията повествователен тип ще обозначаваме начин на повествуване, притежаващ собствени и устойчиви смислоразличителни (диференциални) и структурноизграждащи (конструктивни) признаци, изразени достатъчно единно, последователно и ясно, за да го противопоставят на други способности белетристичен изказ, неприлежаващи тези признаци.

<sup>4</sup> Едно от изключенията е много интересната като цялостен замисъл книга на К. А. Долинин „Интерпретация текста“, М., 1985. В нея кратко, но систематично и задълбочено са разгледани всички посочени отношения, въз основа на което се обособяват и анализират четири инвариантни повествователни типа (за тях ще стане въпрос по-нататък).

<sup>5</sup> За да бъдат ясни двете страни в корелацията автор — повествовател, трябва да отбележим, че по отношение на понятието *автор* приемаме постановките на М. М. Бахтин и подчинените на идеите му възгледи на Б. О. Корман. За Бахтин авторът е „съзнание на съзнанията“ (Естетика словесного творчества. М., 1986,

фабулното и комуникативното пространство, спрямо начина на изграждане и изобразяване на персонажите, различната му експликация (степен на персонифицираност) в текста — всичко това води до промяна във формата на словесния изказ, в постройката му, обуславя стилового и стилистичното своеобразие на всяка наративна изказова форма. Посочените отношения определят особеностите на типа изказ, а в него, от друга страна, се пречупва особеното присъствие на повествователя — в типа изказ намират практическа реализация специфичната композиционна и стилова ориентация на даден автор.

Съществуват различни класификации на повествователните типове, изградени върху различни принципи. Правейки кратък обзор-обобщение на становищата, присащи за класификационен принцип „наблюдателния пункт“ (point of view) на повествователя и отношението му към изобразяваната действителност, Х. Маркевич предлага следната типология:

1. Разказ от автор-повествовател, който не се отнася към изобразяваната действителност и не е конкретизиран като фиктивен персонаж. Той може да бъде:

1. „Всезнаещ“ повествовател.

2. Повествовател, обладаващ ограничено знание за изобразяваната действителност.

3. Повествовател, който е интерпретиращ и оценяващ наблюдател.

4. Повествовател, който е неутрален, само регистриращ събитията наблюдател.

5. Повествовател, обединяващ гледната точка на много персонажи (неговият „наблюдателен пункт“ последователно се премества, отразявайки съзнанието на различните персонажи. Повествованието обаче се води от трето лице).

6. Повествовател, отразяващ гледната точка на един персонаж (повествованието също се води от трето лице).

с. 16), „върховна смысловая инстанция“ (Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 166). За Корман авторът е носител на концепцията, израз на която е цялото произведение. „Авторската позиция — отбелязва изследователят — е винаги по-богата от позицията на повествователя (разр. моя — З. К.); в своята пълнота тя се изразява не чрез отделен субект на речта колкото и близък да е той на автора, а чрез цялата субектна и външно субектна организация на произведението.“ (Итоги и перспективи изучения проблемы автора. — В. сб. Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 202). Автор и повествовател никога не могат да се отъждествят напълно независимо от близостта на оценъчните и идеологическите им позиции, защото принадлежат към различни светове. Повествователят е посредник (медиум) в общуването между автор и читател и като такъв стои на границите между фиктивния художествен свят на творбата и реалния. Дори когато е напълно имплицитен в текста, той пак е някаква фикционална авторова „рожа“ и „представа“. Повествователят — това е „невосредствено стоящият зад текста и непосредствено моделиран от текста субект на речта“, организиращият принцип на повествованието.

Според Маркевич с тази класификация се кръстосва друга, основана на степента на експлицираност на повествователя в текста.

II. Повествователят е фиктивен авторски субект, не се отнася към изобразявания свят и притежава черти, явно пречателни за неговото отъждествяване със създателя на произведението. В тази разновидност се проявява същото вътрешно разделение, както и в предходната.

III. Повествователят е фиктивен персонаж, отнасящ се към изобразената в литературното произведение действителност.

1. Повествовател, водещ ретроспективно повествование.

2. Повествовател, регистриращ своите актуални преживявания и впечатления (в някои случаи с техниката на „потока на съзнанието“).

IV. Повествовател, отнасящ се към изобразявания свят, но независимо от това притежаващ „всезнанието“ на автора-повествовател (например повествователят в „Бесове“ на Ф. М. Достоевски)<sup>6</sup>.

Немският литературовед Ф. Щанцел, приемайки за основен деликатен принцип отношението автор — повествовател, свежда типовете повествование до три основни:

1. Аукториално повествование, при което дистанцията в отношението автор — повествовател е най-къса, на пръв поглед почти липсва. Независимо от близостта на гледните точки и оценъчните позиции обаче автор и повествовател не могат да се отъждествят и в този случай поради посочените вече причини (вж. бележка № 5).

2. Персонално повествование, при което повествователят застава зад един или няколко героя и разкрива света през техните очи и възприятия, макар че самите те не разказват (повествованието е в трето лице).

3. „Аз“-повествование, при което разказът се води от герой-участник в събитията, очевидец или пък герой, преразказващ нещо чуто<sup>7</sup>.

Съвременните съветски литературоведи К. Н. Атарова и Г. А. Лески свеждат цялото разнообразие от повествователни способности до класическите два инварианта — повествование от първо и от трето лице<sup>8</sup>. Авторите обаче не пропускат да отбележат, че тези наименования „се явяват традиционно условни: те не разкриват обозначаващите от тях понятия, защото насочват към лингвистичен,

<sup>6</sup> Маркевич, Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980, 194—196.

<sup>7</sup> Stanzel, F. Typische Formen des Romans. Göttingen 1964, S. 14—16.

<sup>8</sup> Вж. по-подр. Атарова, К. Н., Лески, Г. А. Семантика и структура повествования от първо лице в художественной прозе. — В: ИАН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. № 4, 1976, 343—356; Вж. също и: Семантика и структура повествования от трето лице в художественной прозе. — В: ИАН СССР. Серия литературы и языка. Т. 39. № 1, 1980; 33—46.

а не към литературоведски критерий. Противопоставянето на тези форми по лингвистичен критерий не съответствува на реалното положение на нещата. . .<sup>9</sup> Атарова и Лескис отделят в първоличния тип повествование четири групи — в зависимост от сюжетната роля на персонафицирания повествовател: — повествование, водено от централно или периферийно действащо лице, от очевиден или от човек, който преразказва с чужди думи<sup>10</sup>. В третоличния тип повествование авторите обособяват две основни групи: произведения с експлицитно и имплицитно изразен повествовател. За достатъчни признаци на експлицитно изразен повествовател се смятат „присъствието на лични и притежателни местоимения, отнасящи се до него, обръщения към читателя или наличие на текст за текста (например „вече отбелязахме“, „както ще стане ясно по-нататък“ и т. н.)“<sup>11</sup>. Тръгвайки от посочените разграничения, авторите се стремят да анализират и изведат обобщено специфичната за всяка една първолична или третолична група семантика.

Без да се спираме на предимствата и недостатъците на горепосочените типологии, ще прибавим към тях още една, на която основно ще се опрем по-нататък. Тя е свързана с типологичното разграничаване, предложено от К. А. Долинин в книгата му „Интерпретация на текста“<sup>12</sup>. То обхваща най-пълно посочените базисни отношения, които нарекохме параметри на повествователния тип. Изследователят тръгва от гледната точка на повествователя, но не във фразеологичен, оценъчно-идеологичен и психологичен план, а в плана на време-пространството<sup>13</sup>. Мотивировката му е следната: „В литературното повествование, както и в киното, „снимачната точка“, т. е. пространствената позиция на повествователя по отношение на описваната ситуация, е по принцип променлива. Ние можем обаче всеки път съобразно с всеки конкретен текст да уловим *тенденциите и пределите* на тази променливост, да открием някаква постоянна, изходна позиция на повествователя, в рамките на която се осъществяват всички промени. . .“<sup>14</sup> Докато оценъчно-идеологическата, психологическата и прагматичната (характеризираща целта на изказването) позиция на повествователя са толкова многообразни, че не могат да бъдат основа за класификация.

Типологията на Долинин се изгражда главно върху корелациите повествовател — автор и повествовател — фабулно пространство,

<sup>9</sup> Цит. съч., т. 39, № 1, 1980, с. 33.

<sup>10</sup> Цит. съч., т. 35, № 4, 1976, с. 345.

<sup>11</sup> Цит. съч. Т. 39, № 1, 1980, с. 35.

<sup>12</sup> Долинин, К. А. Интерпретация текста. М., 1985.

<sup>13</sup> Анализ и характеристика на посочените гледни точки и въобще за гледната точка като композиционен принцип вж. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.

<sup>14</sup> Долинин, К. А. Цит. съч., с. 184.

без обаче да пропуска останалите две „повествовател — персонажна система и степен на повествователска експликация) — те са анализирани кратко, но прецизно и внимателно<sup>15</sup>. Въз основа на посочените делитбени признаци, проявленията на отношенията, които те отчитат, и възможностите за комбинативно взаимодействие между тях авторът обособява четири типови позиции на повествователя и съответстващите им четири повествователни типа:

I.1. Повествование от (аукториален) непротивопоставен на автора повествовател, намиращ се извън фабулното пространство.

I.2. Повествование от непротивопоставен на автора повествовател, намиращ се вътре във фабулното пространство, в центъра му (подтип „а“) или в периферията му (подтип „б“).

II.1. Повествование от противопоставен на автора повествовател, т. е. измислен разказвач, намиращ се извън фабулното пространство.

II.2. Повествование от повествовател—измислен разказвач, намиращ се вътре във фабулното пространство, в неговия център („а“) или периферия („б“)<sup>16</sup>.

В художествената литература най-често срещани са първият и четвъртият тип повествование, които се противопоставят един на друг и по двата диференциални признака.

\* \* \*

В първия наративен тип повествователят е противопоставен на персонажите, на фабулното време и пространство като фигура от друг пространствено-времеви план. От чисто формално-лингвистично гледище, резултат от горната опозиция, са преобладаващите третолични глаголни и местоименни форми (разказва се за трети лица). Първолични такива могат да се появят, и то много рядко, само в т. нар. авторски отстъпления и коментари. Гледната точка на повествователя в този наративен тип *evolюира* през периода XVII—XX век от позицията на „всезнаещ“ повествовател към позицията на повествовател, разкриващ света през възприятието и съзнанието на един или няколко героя. Изключения има, но те са сравнително редки и не могат да изместят тази водеща насоченост, която в много голяма степен е определяща за съвременните, „модерни“ белетристични жанрове. Постепенно от текстовете изчезват рефлексивните повествователски отстъпления и насочващите коментари, пророчествата и преките оценки, дидактичните морализаторствания и напътствия. Наистина това движение е противоречиво, сложно,

<sup>15</sup> Вж. Долинин, К. А. Цит. съч., 192—205.

<sup>16</sup> Цит. съч., с. 185.

понякога не съвсем единно, но затова пък вътрешно закономерно. То обуславя промяната в характера на словесния изказ, в композиционните и стиловите особености на различните автори и творби, които практически осъществяват посочената тенденция. За да очертаем развитието ѝ, е достатъчно да споменем само няколко имена — от Абат Прево, Льосаж, Волтер, Филдинг, Юго, Скот... , през Балзак, Стендал, Толстой, Флобер... , към Х. Джеймс, Джойс, Кафка, Сартър, Бютор, Сарот...

В българската литература развоят на типа повествование, за който говорим (П.1.), се подчинява на същата закономерност независимо от някои национални специфики. В едри щрихи процесът би могъл да бъде представен така: от Л. Каравелов и Иван Вазов, през Д. Димов и Д. Талев, към В. Попов.

Тенденцията към постепенно ограничаване на немотивираното всезнание на повествователя-демиург е отбелязвана нееднократно от различни литературоведи, включително и в нашето литературознание: „Докато Балзак като автор — пише Р. Ликова — е непосредствено активен, дава възможност на читателя да хвърли поглед в творческата му лаборатория, направлява линиите на интригата, въвежда в действие героите, разказва за тях всичко необходимо, обобщава и прави изводи, то при Флобер и Толстой положението е друго. Толстой внася в световната литература многостранността на погледа, вътрешния монолог, вътрешната гледна точка, пренася центъра на автора върху позициите на героите. С Флобер, от друга страна, се започва естественият процес на изтласкване на автора от авансцената, процесът на превръщане на автора от „протагонист в режисьор на своя спектакъл.“<sup>17</sup>

При Балзак активността на повествователната гледна точка се чувства едва ли не във всяка фраза. Отслабането ѝ (например при Стендал) става за сметка на увеличаващата се активност на гледната точка на героя. „Много често се цитира — пише Епшайн — мястото от „Червено и черно“, където Стендал сравнява романа с огледало, което носят по широк път. (. . .) Принципиално важно за Стендал обаче е това, че същото огледало не е установено в неподвижна точка относно „природата“, а като че ли постоянно мени зглите на своето отражение — в зависимост от позицията на носещия го човек. Това не е хармонично огледало, събиращо равномерно всичките лъчи на света в един остър, фокусиран сноп, а „аналитическо“ огледало, разбиващо образа на света на отделни лъчи и проследяващо докрай направлението им. Целият видим свят

<sup>17</sup> Л и к о в а, Р. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 8.

тук е сведен към нечии възможности за виждане.<sup>18</sup> Самият Стендал отбелязва, че му е скучно да описва вещи, нямащи отношение към душевния живот. Вещите у него се изобразяват „като белези на нечии душевни състояния и се въвеждат в повествованието с помощта на такива думи като „помисли“ „забеляза“, „съпроводи с поглед“, „почувствува“, „осъзна“ и т. н.<sup>19</sup>

Всички тези конструкции експлицират въвеждането на гледната точка на героя, подчертават, че светът се развива през очите и възприятията на определен персонаж и същевременно се превръща в обект на неговото съзнание. Пряк резултат от този процес е засилената употреба на вътрешния монолог като изразно средство. (При предшествениците на Стендал се среща много по-рядко.) Същевременно той е много по-различен от вътрешните монолози, с които е наситена днешната „модерна“ проза. Въвеждането му по правило е винаги експлицитно маркирано — най-често с конструкции от типа на: „каза на себе си“, „каза си“, „помисли си“ и т. н. В тази връзка ни се иска да се върнем още веднъж към едно тънко и проникновено съждение на М. Н. Епщайн, характеризиращо много точно вътрешните монолози от „Стендаловски“ тип. „Самоанализът у Стендаловите герои — това е не толкова свойство на техните натури, колкото способ за тяхното изобразяване.“<sup>20</sup> Независимо че за разлика от Балзак при Стендал гледната точка на героя е аналитично и психологически активизирана, повествователят запазва приоритетната си позиция на субект, непрекъснато назоваващ, фиксиращ и обясняващ отстрани възприятията, мислите и чувствата на персонажите. И при двамата автори се противопоставят една на друга гледните точки на „всезнаещия“ повествовател и на персонажите, като първата все още остава водеща.

Наред с „всезнанието“ непрекъснато и постъпателно се ограничават степените на повествователска експликация в текста. Повествователите все по-рядко заявяват своето присъствие. В текстовете последователно намаляват, а впоследствие и напълно изчезват вербалните конструкции, уточняващи и изразяващи открито някакви позиции на повествователя (например от типа „За да не засяга частния живот, авторът измисли градчето Верьер.“ — „Червено и черно“).

<sup>18</sup> Эпштейн, М. Н. Аналитизм и полифонизм во французской прозе. — В: кн. Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития XIX века. М., 1977, с. 237.

<sup>19</sup> Эпштейн, М. Н. Аналитизм и полифонизм во французской прозе. — В: кн. Теория литературных стилей. М., 1977, с. 236. Вж. по-подробно и няколко великолепно подобрени и анализирани примери, които ограничават обем на статиата ни налага да слестим.

<sup>20</sup> Эпштейн, М. Н. Аналитизм и полифонизм во французской прозе. — В: кн. Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития XIX века. М., 1977, с. 237.

Осезаемо намаляват и непрекъснато отпадат всякакви автоекспликативни местоименни конструкции от типа: „Ние скоро ще видим, че той имаше достатъчно причини да се страхува от тях“ („Дубровски“). Изчезва и много популярното някога обръщение към читателя, и въобще всяко негово позоваване или назоваване от типа: „Много е съмнително дали избраният от нас герой ще се понрави на читателите“ („Мъртви души“). Движението е към пълна и строга повествователска имперсоналност на изказа. Можем да я открием по-осезаемо в творчеството на Флобер, а това, че тя е осъзнато и целенасочено търсена, доказват думите на самия автор. Неслучайно той пише, че „голямото изкуство е научно и безлично“ и в него не трябва да се показва собствената личност, че „трябва да се пренесем в действащите лица, а не да ги теглим към себе си“.

Тази тенденция се реализира като че ли най-пълно и последователно в литературата на т. нар. поток на съзнанието<sup>21</sup>. Най-видният представител на направлението — Джеймс Джойс — открито я назовава чрез знаменателните естетически съждения на Стивън Дедалус („Портрет на художника като млад“), като вплита в тях и много показателен момент от писмата на Флобер. Ето края на своеобразния естетически трактат, който Стивън изнася пред приятеля си Линч: „Личността на художника — изпърво само вик, настроение или мелодия, а сетне широк искрометен поток — в края на краищата сублимира своето битие, или, другояче казано, се имперсонализира. Тайнството на естетическото творчество подобно на сътворяването на света е осъществено. Художникът, както самия Бог Творец, остава във, зад, отвъд или под творението на своите ръце и невидим, сублимира извън битието, равнодушен — си почиства ноктите.“<sup>22</sup> Самият роман е пълно потвърждение на изложеното схващане. В него повествователят е изцяло имперсонализиран — всички събития са разкрити единствено чрез гледната точка на Стивън Дедалус.

За да не бъдем разбрани погрешно, трябва да подчертаем, че повествователска имперсоналност на изказа може да се постигне и когато за вътрешния свят, за преживяването на героите не е казана нито думица. Обикновено в този случай външният свят е показан „обективно“ и „безпристрастно“, а за психологическото състояние на героите можем да съдим по тънко фиксираните детайли и великолепно подчертаните външни признаци. Колкото и парадоксално да

<sup>21</sup> Терминът е въведен от американския философ и психолог У. Джеймс. Според него съзнанието е поток, в който непрекъснато, понякога причудливо и „нелогично“, се преплитат, прекъсват и сменят различни асоциации, мисли и възприятия.

<sup>22</sup> Джойс, Дж. Дъблинчани. Портрет на художника като млад. С., 1981, 424—425.

прозвучи за някого уверено можем да кажем, че и този имперсоналистичен повествователен способ също е застъпен, и то в най-чистия си вид, от Джеймс Джойс. Два негови разказа от сборника „Дъблинчани“ — „В деня на бръшляновия лист“<sup>23</sup> и „Благодат“<sup>24</sup> — са построени *изцяло* върху посочения по-горе принцип.

Наред с все по-последователно застъпваната повествователска имперсоналност развоят на наративния тип (I. 1) се характеризира с все по-имплицитно сближаване на гледните точки на повествователя и персонажа. Отпадат предикативните конструкции от „Стендаловски“ тип, които открито маркират въвеждането на строго определена субектна позиция. Словото на повествователя все по-често влита, разтваря в себе си гледната точка на героя (или на героите). То все по-отчетливо започва да борави с нея в оценъчно-идеологичен, психологичен, фразеологичен и пространствено-времеви план. На мястото на явните оценки, коментари и експлицирани или оградени в кавички монолози от „Стендаловски“ тип идват несобствено пряката (полупряка) реч<sup>25</sup> и изразяваният чрез нея вътрешен монолог. Върху тяхната плоскост гледните точки на повествовател и персонажи започват сложно да се съотнасят (да се кръстосват, сблъскват, успоредяват или взаимно допълват) на всички равнища.

Несобствено пряката реч не само изразява душевното състояние на героя — тя изпълнява една особена двойствена функция. Както пише Волошинов, тя е „реч в речта и заедно с това — реч за речта“<sup>26</sup>. Точно тази особеност ѝ дава възможност да обема в себе си и да съотнася по различни начини гледните точки на повествовател и герой.

„Събуди се призори.

Ах, каква сладостна музика! Душата му бе цяла окъпана в роса.“<sup>27</sup>

В посочения пример възклицателната реплика по синтактичните си признаци принадлежи на повествователя и носи някаква негова оценка. В същото време тя съвместява в себе си и много ясно изразява възприятието и оценката на персонажа. Понякога две оценъчни позиции се взаимодопълват, но и много често иронично се противопоставят или взаимоизключват. Несобствено пряката реч и подългите вътрешни монолози, изразявани чрез нея, са изключително характерни не само за литературата на „потока на съзнанието“,

<sup>23</sup> Пак там, 124—140.

<sup>24</sup> Пак там, 153—176.

<sup>25</sup> Кратка характеристика на най-съществените особености на несобствено пряката реч като способ за обединяване на различни гледни точки вж. у: Успенски и Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, 48—51; също и у: Бахтин, М. М. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 169.

<sup>26</sup> Цит. по: Успенски и Б. А. Цит. съч., с. 138.

<sup>27</sup> Джойс, Дж. Цит. съч., с. 426.

но и за съвременната белетристика като цяло. „Изобщо съвременният психологически анализ, поаята на диалогизиращо със света и с хората съзнание наред със способността на човека да се превъплъщава, да се умножава с живота и душите на другите, да се продължава в природата и в цялото битие чрез осъзнаване на връзката си с него неминуемо довежда до разнообразните форми на заместване на пряката и чиста авторска реч. . .“<sup>28</sup> Огромна е ролята например на изградените в несобствено пряка реч монолози в романа на Джойс „Портрет на художника като млад“. Чрез тях той извежда миналото от неговата статика, динамизира го, превръща го в „поток“ от актуални асоциации, а самото настояще проблематизира, като търси неговия дълбоко противоречив и нееднозначен смисъл<sup>29</sup>. Чрез този способ на повестуване Джойс наистина постига изключителна „близост до непосредствената работа на съзнанието и скъсва с описателния психологизъм. . .“<sup>30</sup>

Вътрешните монолози на Стивън Дедалус са пряко детерминирани от възрастовото му светоусещане и много красноречиво маркират неговата еволюция. Ето два много показателни в това отношение примера. Първият показва психологическото състояние на малкия Стивън, малко след наказанието на Флеминг по време на урока по латински в Клонгоусууд колидж: „Стивън плахо погледна мрачното лице на отец Арнал и видя, че леко се е зачервило от гняв.

Грях ли е, когато отец Арнал се гневи, или на него му е позволено да се гневи, когато момчетата са лениви, защото така ще ги накара по-добре да се учат? Или пък само се преструва, че се гневи? Сигурно му е позволено, защото е свещеник, знае какво е грях и не би съгрешил. Но ако някой път по погрешка съгреша, какво ли ще стори, за да се изповяда? Може би ще иде да се изповяда на вицекратора. А ако вицекраторът съгреша, ще отиде при ректора, а

<sup>28</sup> Ликова, Р. Цит. съч., с. 33.

<sup>29</sup> Същият извод е валиден с пълна сила за повечето творби на някои от „новите“ романисти — Ж. П. Сартър, М. Бютор и особено Н. Сарот, която като че ли най-ревностно следва и задълбочава Джойсовата традиция. Неслучайно най-разпространеният препинателен знак в романите ѝ е многоточието (Вж. С а р о т, Н. Планетарий. Златните плодове. Употребата на словото. С., 1981.) То изпъстря почти всяка страница от тях. Чрез него се търси най-адекватното съответствие на мисловните процеси, извършващи се в съзнанието на героите, на тяхната принципална незавършеност, подвижност, свобода, асоциативност, амбивалентност. В романа „Планетарий“ например фабулата е съвсем проста — замаяната на апартаменти между семейството на Ален Гимие и леля му Берг. Фабулната интрига не е водеща — действията протичат главно в съзнанието на героите. Чрез формата на вътрешния „поток на съзнанието“ е постигната изключителна психологическа напрегнатост. Като под микроскоп е показана същината на индивидуалните съзнания, а чрез тях — и на вещния свят, който те отразяват и в който са потопени.

<sup>30</sup> Попов, Н. Предговор към Джойс, Дж. Цит. съч., 19.

ректорът — при провинциала; а провинциалът при генерала на йезуитите... И той се помъчи да си представи...“<sup>31</sup>

Вторият монолог отразява вътрешните терзания на порасналия вече герой, породени от срещата му с някогашната любима и спомени за нея: „Тя неведнъж се покачваше на неговото стъпало, сетне, когато млъкваха, слизаше на своето, а един-два пъти забрави да го стори и за миг-два остана съвсем близо до него и после сле-зе. Стига!

Стига спомени!

Цели десет години от тогавашната детинска мъдрост до сегашното му безумие. Ами ако ѝ изпрати стиховете? Ще бъдат прочетени на всеослушание, на закуска, посред шума от чупенето на яйцата. Боже мой, какво безумие! Братята ѝ ще се смеят и ще дърпат един от друг листа със силните си груби пръсти. А оня мазен поп, чичо ѝ, ще се разположи в своето кресло и, хванал листа с протегнатата ръка, ще ги прочете усмихнат и ще похвали литературната форма.

Не, не, глупости. Дори да ѝ изпрати стиховете, тя никому не би ги показала.

Започна да му се струва...“<sup>32</sup>

Този вътрешен монолог, изразен чрез несобствено пряка реч, е доказателство не само за усложненото мислене на Стивън Дедалус. Той доказва преди всичко диалогизма като универсално свойство на човешкото съзнание, борбата в него на два различни, но съотносими мотива, парадоксалната ситуация, по силата на която по-слабият мотив не може да победи по-силния<sup>33</sup>. С творчеството си Джойс (след Достоевски) наистина отново потвърждава, че психологическите феномени на съзнанието имат още едно измерение — диалогическото.

Споменахме, че посочените по-горе процеси своеобразно се развиват и в нашата белетристика. Те постигат своята завършеност може би най-пълно в творчеството на Васил Попов — имаме предвид романа му „Времето на героя“ (1968 г.) и цикъла разкази „Корените. Хроника на едно село“ (1967—1973). В романа фабулната интрига също не е водеща. Акцентът е върху процесите, извършващи се в търсещите, тревожно-питащи и диалогизирани съзнания на героите. В текста се откриват много от похватите на „потока на съзнанието“. Могат да се открият и в „Корените“. Разказите ясно показват, че доминантата в повествованието се измества от статиката на един външно описван свят към динамиката на психологичес-

<sup>31</sup> Джойс, Дж. Цит. съч., 261—262.

<sup>32</sup> Джойс, Дж. Цит. съч., с. 432.

<sup>33</sup> За диалогизма на вътрешнопсихическите процеси вж. Радзиховски Й, А. А. Диалог как единица анализа съзнания. — В: Познание и общение. М., 1988.

ките процеси, които го осмислят. Едно от съжденията на Р. Ликова върху цикъла го характеризира, струва ни се, много точно. В него „външната картина — пише тя — вече не е картина, а виждане на героя, негово състояние. Светът се гледа винаги през някакви очи, понякога се възприема условно и през очите на животното. Общественият и социални моменти са се превърнали в душевно състояние. . . образите, които вижда героят, са знак за нещо друго — те съдържат в себе си спомена и в даден миг заличават границата между минало и настояще.“<sup>34</sup>

В повествованието на В. Попов несобствено пряката реч е широко застъпена. Най-вече чрез нея се постигат ефектите и внушенията, цитирани по-горе. „Ей че глупави сме били тогаз, заклати глава Жегъла, глупави! На ти сега земя, бол, цялата, няма кой да я изоре, семичката да ореже, мамула да прибере. Сега вече не я харесват нея, утре ще дойде Ликоманов, ще тръгнат с Горския да мерят, ще се чудят какво да я правят, че не била рентабилна за днешното време и за днешния добив.“

Болката го стегна пак. . .“<sup>35</sup>

Посоченият пример красноречиво показва как чрез умелото боравене с несобствено пряката реч „обществените и социални моменти са се превърнали в душевно състояние“. В рамките на цитирания абзац „двойната оптика“ на несобствено пряката реч съвместява оценъчните гледни точки на герой и повествовател и същевременно диалогизиращо провокира „аперцептивния фон“ на читателя.

Пряко обусловена от горните две тенденции в разволя на наративния тип (ограничаване на „всезнанието“ и ограничаване на повествователското присъствие, съчетано с имплицитно сближаване на гледните точки) е и трета, свързана с водещия принцип, върху който се гради повествователната техника. И днес в белетристиката се наблюдават и съвместно съществуват техниките на „разказването“ и „показването“. При първата доминираща роля има *информационно-осведомителното начало*. Разказват се събития, случки, чужди преживелици и приключения, като акцентът пада върху основната фабулна линия. Важни са не толкова процесите на самите действия и още по-малко вътрешната им психологическа мотивация, а резултатите от тези процеси в тяхната причинно-следствена взаимовръзка и взаимозависимост. Когато тази техника е водеща, за повествованието са характерни по-опростената композиция и близък до фабулата сюжет. В повечето случаи фабулната интрига е напрегната и изненадваща, а събитията следват собствения си хронологически и логически порядък. Този повествователен способ се

<sup>34</sup> Ликова, Р. Цит. съч., с. 36.

<sup>35</sup> Попов, В. Вечни времена. С., 1988, с. 206.

стреми да даде отговор най-вече на въпроса, „какво ще стане по-нататък?“. И наистина, когато читателят подхваща белетристични творби, в които споменатата техника е основна (такива са например битово-авантюрни и приключенските романи от „плутовски“ тип, готическите романи, романтичните творби на У. Скот и В. Юго), той се вълнува главно от същия въпрос. Тези произведения обикновено обхващат големи промеждутъци от фабулно време, като от фабулната линия се пресъздават само „свързаните“ (имащи пряко отношение към развитието на действието и събитията) мотиви.

В повечето белетристични творби от XIX век насам двете техники — „разказ за“ и „показ на“ се съвместяват и взаимодопълват<sup>36</sup>. Но тенденцията в развоя на повествователния тип, за който говорим, ясно показва, че втората техника се налага все повече и постепенно измества първата. Това движение очертава развитието в реализацията на типа повествование (I.I.) от „плутовския“ и „пикаресков“ роман, създаван в края на XVI и през XVII век, до съвременния „анти-роман“ с целенасочено търсената от него „кинематографичност“ на изказа.

Произведенията, в които основен, доминиращ е вторият повествователен способ, се изграждат върху съвсем различни структурни и семантични принципи. В тях информационно-осведомителната стойност отстъпва на заден план. В повествованието натезжава *смыслово-провокативната, интенционална, „иллюкутивна“ насоченост*. То обхваща много по-малки отрязъци от фабулно време, което обаче е далеч по-наситено с подробности, психологически анализи, детайли, лайтмотиви. Ако първият способ „оперира най-често със словото, непосредствено назоваващо същността или даващо оценка на това или онова явление“, вторият много често използва вместо пряката номинация „конкретен детайл като *знак* за някаква неназована същност“<sup>37</sup>.

За повествование, което „показва“, сложността и напрегнатостта на повествователната интрига нямат почти никакво, за да не кажем никакво значение. Едва ли „биографията“ на Джойсовия Стивън Дедалус ще ни смае с фабулни перипетии и изненади, няма да ги открием например и в пътуването на Бюторовия Леон Делмон („Изменение“)<sup>38</sup>, нито пък в „Корените“ на Васил Попов. И трите произведения ни смайват с други неща — със способността да се

<sup>36</sup> Такъв тип съвместяване и взаимодопълване на двете техники в българската литература, както и резултатите от него са проникновено анализирани в главата „Гласът на повествователя“ от книгата на Р. Коларов „В художествения свят на романа „Хоро“. С., 1988, 64—97.

<sup>37</sup> Д о л и н и н, К. А. Цит. съч., с. 151.

<sup>38</sup> Б ю т о р, М. Изменение. Репертоари. С., 1987.

навлезе в сложната човешка психика, да се потърси нееднозначният смисъл на човешката екзистенция, смайват с богатството на своята асоциативност и символност. В този ред на мисли можем да продължим с един любопитен пример, като използваме произведения, приблизително еднакви по обем и очевидно застъпващи двете противоположни повествователски техники.

В романа на Абат Превото „Манон Леско“ на около двеста страници се „разказва“ около десет години фабулно време, през което стите стават много и интересни неща. На същия обем страници с герсът на М. Бютор „Изменение“ обхваща само 21 часа фабулно време — толкова време с Леон Делмон практически нищо не става, нищо не се случва, като единствено изключим физическото му преместване в пространството от Париж към Рим, което е непрекъснато маркирано от сменящите се имена на гарите. В това кратко фабулно време обаче в съзнанието на героя се извършва едно друго сложно и противоречиво пътуване, което обхваща дълги периоди от неговия живот и което е „показано“ като на филмова лента. Повествователният принцип на „показването“, върху който основно се гради целият роман, ярко проличава още в първите две-три страници. От момента на влизането на героя в купето до момента на сядането му фабулното време обхваща не повече от половин минута. На този времеви отрязък съответствуват повече от две страници текст, построен изцяло „кинематографично“. Читателят придобива усещането, че гледната точка на героя е своего рода камера, която бавно се завърта и показва обстановката в купето, местоположението, лицата, позата, облеклото на всички пътници. Не са пропуснати и най-малките подробности, фиксирани са и най-дребните детайли. Някои от тях придобиват особена символна знаковост, с която играт съществена роля в по-нататъшното развитие на повествованието. Самият Бютор пише, че едно от най-ефикасните средства за подобна пространствена разбивка „е въвеждането на наблюдател, око, което ще остане неподвижно и бездейно — и в този случай ще имаме пасажи, които ще бъдат равнозначни на фотографии — или ще бъде подвижно и дейно, и тогава ще имаме филм или картинно изображение“<sup>39</sup>. Както споменахме, принципът на картинното или филмовото изобразяване работи в целия роман. Преживяванията, чувствата и възприятията на героя „са разказани така, както предметите в една картина са нарисувани. П о к а з в а н е т о (разр. моя — З. К.) в текста говори както разказът в картината онаглеждава.“<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Б ю т о р, М. Пространството на романа. Цит. съч., с. 252.

<sup>40</sup> М л а д е н о в, Ив. Предговор към: Б ю т о р, М. Цит. съч., с. 5.

Принципът на повествователното показване започва по-осезае-  
мого си утвърждаване в творчеството на Флобер и Х. Джеймс,  
постепенно се налага, за да заеме наистина водещи позиции в модер-  
ната съвременна белетристика.

За нашата литература всички посочени тенденции в развитието  
на наративния тип (I.1.) са напълно валидни. Тя също, макар и  
по своему, извървява пътя си от Каравеловото и „дядо“-Вазовото  
„разказване“ с преките намеси, отстъпления, коментари и оценки  
— до напълно имперсоналното „показване“ и сложно организиран-  
ното боравене с възможностите на несобствено пръквата реч във  
„Времето на героя“ и „Корените“ на В. Попов.

\* \* \*

Вторият повествователен тип (I.2.) се различава от първия (I.1.)  
само по това, че повествователят се намира вътре във фабулното  
пространство като действащо лице или свидетел на събитията.  
Той разказва сам за себе си или за това, което е виждал. От чисто линг-  
вистично гледище в такова разказване могат да преобладават първо-  
личните местоименни и глаголни форми (когато повествователят  
е действащо лице в разказа си) или пък третоличните (когато по-  
вестователят е в по-голяма степен пасивен свидетел и разказва  
главно за действията на трети лица). Този наративен тип обхваща  
най-вече произведения от автобиографичен и мемоарен характер.  
Повърхностно погледнато, при него автор, герой и повествовател-  
разказвач съвпадат, стават тъждествени. В действителност това не  
е така. При този повествователен тип дистанцията в отношението  
автор — разказвач е най-къса, може да се каже, че на пръв поглед  
почти липсва. Повествователят като субект на речта е тъждествен  
с автора, но това не поставя знак за равенство в отношението автор —  
повествовател като цяло, тъй като авторовата позиция не се изра-  
зва само чрез отделния субект на речта, а е въплътена в цялостната  
постройка и организация на произведението, в начина, по който се  
преобразува и изследва действителността. Тази особеност се осъз-  
нава и от самите творци. В първата редакция на своите „Изповеди“  
Русо пише: „Никой не може да опише живота на човека освен него  
самия. Неговият истински мир, неговият истински живот са извест-  
ни единствено на него. Но, описвайки ги, той ги преобразува.“<sup>41</sup>

В случаите от този повествователен тип авторът разиграва себе  
си като герой, избирайки определени епизоди и ситуации от живота  
си. Активната целенасоченост на подбора в автобиографичното и  
мемоарното повествование (като тяхна характерна особеност)

<sup>41</sup> Цит. по: С е н т Б ё в. Литературные портреты. М., 1970, с. 328.

е подчертана от Н. Георгиев в статиите му „Житието“ на Софроний и страданията на съвременното литературно мислене“ и „Как разказва Захари Стоянов в „Записки по българските въстания“. В първата от тях той пише: „Никоя автобиография не се разказва просто така, за да се представи един живот. Общото осведомително начало се кръстосва (и се бори!) със съсредоточено насочващото и от изтеклата в една или друга степен живот автобиографът се стреми да извлече някакъв единен смисъл. А това изисква подбор, изисква акцентуващ разказ за една събития, целенасочено премълчаване на други.“<sup>43</sup> Във второто изследване отново се посочва същата особеност, проявена в „Записките“ на З. Стоянов. Н. Георгиев отбелязва, че „успоредно с подчинението пред събитийния ход в „Записките“ действа още една разказваческа линия — линията на подбора“. И че творбата изцяло „носи значението на активен, преодоляващ противоречията си целенасочен подбор“<sup>43</sup>.

В произведенията от този повествователен тип авторът подчинява подбраните ситуации и епизоди на своята основна цел. Именно чрез тяхното подреждане и художествена организация той я постига. Пример в това отношение е „Житието“ на Софроний.

В този тип повествование повествовател и автор съвпадат като субекти на една и съща реч. (Липсва нагласа за чужда социална реч, различна от авторската.) В този смисъл авторът влиза в текста на творбата. Като предмет (обект) на речта обаче той остава извън текста. В повествователната тъкан едновременно и субект, и обект на речта е образът на повествователя. Повествователят — герой в текста, едновременно действа и разказва. Неговите действия и ситуационни реакции са целенасочено подбрани от автора. В автобиографичните и мемоарните произведения героят същевременно и разказва подбраните от автора епизоди и ситуации, но ги разказва по строго специфичен начин. Принципите, върху които се гради разказът на героя-разказвач в произведенията от този тип, са формулирани много точно от М. Бахтин. Според него в автобиографията „авторът трябва да застане извън себе си, да преживее себе си не в този план, в който ние действително преживяваме своя живот. . . , той трябва да стане друг по отношение на себе си, да погледне на себе си с очите на другия“<sup>44</sup>. В този наративен тип чрез образа на повествователя-герой авторът се дистанцира от себе си и се поглежда с очите на другите, като същевременно се стреми да убеди другите, че той е точно такъв, за какъвто се представя. Ав-

<sup>43</sup> Георгиев, Н. „Житието“ на Софроний и страданията на съвременното литературно мислене. — В: сп. „Тракия“, 1980, кн. 1, с. 160.

<sup>43</sup> Георгиев, Н. Как разказва З. Стоянов в „Записки по българските въстания“. — В: З. Стоянов. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 27.

<sup>44</sup> Бахтин, М. Естетика словесного творчества. М., 1979, с. 16.

торът моделира, „носи“, изразява концепцията си, създавайки в лицето на разказвача свой „художествен двойник“. Като носител на цялостната идейно-художествена концепция авторът остава извън творбата, организирайки повествователната ѝ структура.

Ако си послужим с теоретичните постановки и термини на Б. Успенски, въведени в книгата му „Поетика на композицията“, можем да изведем съществения и същностен структурно-семантичен признак на повествователния тип: *отсъствие на дистанция между автор и разказвач и в оценъчен, и във фразеологичен план*. Те са субекти на една и съща реч и са подчинени на една и съща ценностна система. Това отношение изразява основния диференциален признак на повествователния тип, без да противоречи на твърдението за нетъждествеността на автор и разказвач. Първият е само субект, организиращ целенасочено повествованието, за да защити определена своя концепция, а вторият изпълнява двойствена функция — субект и обект на речта, — плод и защита на авторовата концепция.

\* \* \*

На третия повествователен тип (П.1) няма да отделяме специално внимание, тъй като се среща изключително рядко. Различава се от първия (I.1) единствено по това, че се въвежда, и то обикновено номинативно (чрез пряко назоваване) някакъв фиктивен, подставен автор, на когото се приписва текстът на творбата. Прехвърлянето на „авторските права“ най-често става в кратка пояснителна бележка или предговор от „издателя“, като в послеслова обикновено се съобщава, че на това място прекъсва „намереният ръкопис“ или пък се дават някакви кратки, обобщаващи оценки на предходния текст. Като изключим тази рамка, за повествованието ще е валидно всичко, казано за типа (I.1), тъй като „подставеният“ автор и съответно повествовател също се намира извън фабулното пространство (т. е. не е действащо лице, нито очевидец на събитията, а е фигура от друг пространствено-времеви план).

Четвъртият тип повествование (П.2) се противопоставя на първия (I.1) и по двата диференциални признака (т. е. въведен е герой-разказвач, маркиран номинативно — чрез име, или прономинативно чрез местоимение, намиращ се вътре във фабулното пространство). В зависимост от това, какви са проявленията на отношението автор — герой — повествовател във фразеологичен план, този наративен тип може да се реализира от стилно-езиково гледище по три начина. Ако не се търси определен стилистичен ефект, героят-разказвач може да води повествованието, вместирайки го в системата на литературно-книжовния език. Ако повествованието е ориентирано към възпроизвеждането на определени фолклорни

и литературни образци, ще е налице „стилизация“, ако се стреми да постигне „иллюзията“ на ежедневната битово-разговорна реч, ще е налице „сказ“.

Наративният тип, за който говорим (II.2), включва всички форми, в които разказът се води от точно определен (противопоставен на автора) повествовател. В първия от споменатите случаи повествованието се води на литературен, книжовен език, т. е. езикът на автор и повествовател съвпадат. Въвеждането на повествовател не означава пълно съгласие с неговата ценностна система и с всички негови възгледи. Повествователят се дистанцира от автора като социален тип със свои позиции, които могат да съвпадат, и да не съвпадат с авторовите. Въвеждането на такъв маркиран персонаж дава възможност на автора да покаже света не „отгоре“, както е при третоличното повествование от „всезнаещ“ повествовател, а през очите на друго лице (или на няколко други лица, при наличието на повече от един разказвач). Произведенията от този повествователен тип са изключително разпространени в белетристиката, включително и в нашата (например „Антихрист“ на Ем. Станев, „Звездите над нас“ и „Барриерата“ на П. Вежинов, „Седемте дни на нашия живот“ на А. Гуляшки, „Време разделно“ на Антон Дончев и т. н.). При този тип наративност винаги е налице по-голяма или по-малка дистанция в оценъчните позиции на автор и повествовател. В него тези позиции никога не могат да съвпадат напълно. Чуждата оценка, макар и понякога близка до авторовата, винаги остава чужда. „Например Белкин като разказвач — отбелязва М. Бахтин — е избран (по-точно създаден) от Пушкин като своеобразна „непоетична“ гледна точка за традиционно поетични обектни сюжети. (. . .) Белкин също, както и разказвачите от третия план, от които той е възприел разказите си, е „прозаичен“ човек, лишен от поетична патетика. Щастливите „прозаични“ развързки на сюжетите и самото въвеждане на разказа нарушават очакваните традиционни поетични ефекти. В това неразбиране на поетичната патетика е прозаичната продуктивност на гледната точка на Белкин.“<sup>45</sup> Ако на автора не е необходим социално чужд глас или чужда смислова позиция, става безпредметно въвеждането и обособяването на повествователя като персонаж. При такова повествоване обикновено са налице *по-малка или по-голяма дистанция между автор и разказвач в оценъчен план и липса на такава дистанция във фразеологичен план*, т. е. налице е нагласа за чужда, но книжовна, литературна по формата си реч. Ако такава дистанция се потърси чрез целенасочено възпроизвеждане на особеностите на битово-разговорната реч — от стилистично гледище — резултатът ще е литературен сказ.

<sup>45</sup> Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 162.

В съвременната българска литература в най-чист вид сказът е представен в творчеството на Н. Хайтов и в голяма част от разказите на Йордан Радичков. При този начин на повествуване разказът също се води от определен (различен от автора) разказвач и авторските възгледи се изразяват не пряко, а опосредствено. В това отношение на него са присъщи всички особености на споменатото по-горе „литературно“ повествуване, но за разлика от него в сказа езикът на автор и разказвач не съвпадат — разказът е насочен към устната, битово-разговорна нелитературна реч, следвайки нейната логика и граматичен строеж. И при сказа чрез въвеждането на разказвач авторът пристъпва към разкриване на действителността не в нейната статичност като всезнаещ регистратор, а през погледа и съзнанието на персонифициран разказвач, което му позволява да отрази динамиката, неповторимостта и незавършеността на света. Тази особеност е по-ярко изразена в сказа, защото спецификата на сказовия език и неговите изразни възможности създават по-благоприятни условия. Интересно в това отношение е признанието на Н. Хайтов. Анализирайки формата, в която са създадени „Диви разкази“, той пише: „То (първото лице — бел. м. — З. К.) ме спасяваше от неудобството да ровя в техните (на героите — б. м., З. К.) души, да гадая техните мисли и да „описвам“ отстрани техните вълнения и действия. Те говореха за себе си много по-искрено и вярно, отколкото бих го направил аз — „третото лице“.“<sup>46</sup>

Трябва да се подчертае, че в сказа не само речта, но и оценката е винаги чужда — на социалноопределен разказвач със социалноопределен мироглед. В повечето разкази на Н. Хайтов оценката на разказвача за събитията е изведена в края на собствения му разказ: „Ама нали ти казах: едно е да ти се иска, друго е да можеш, а пък трето и четвърто да го направиш.“ („Мъжки времена“); „Много неправди, а една Мария! Загуй не се е оправил тоя свят!“ („Козият рог“); „Едно саатче бягане — животче връщане! И все не можеш да се върнеш, откъдето си тръгнал“ („Сватба“). Тези оценки, поставени в края на разказите, звучат като сентенции. По своята същност те представят синтезиран човешки опит, плод са на дълбока, трупана през вековете мъдрост. Такава своеобразно-самоиронична, но същевременно и дълбоко самобитна народна мъдрост носят и оценъчните позиции на Радичковите разказвачи: „Променило ли се е нещо на тоя свет?“ — питам се и вдишвам дълбоко миризмите на своя опустял двор. Миризмите не са кой знае колко богати — мирише на пепелище и на млада трева“ („Барутен буквар“). Тези оценки обаче играят ролята на художествени обобщения и стават естетически значими само когато са вложени в устата на разказвач, произхождащ от народните социални слоеве и здраво съвързан с тях.

<sup>46</sup> Х а й т о в, Н. Избрани произведения. Т. 2. С., 1979, с. 509.

В сказовото повествование авторът подхожда към читателя чрез разказвача и слушателя. Той се стреми да използва най-рационално металингвистичните фактори и условия, които съпътствуват говоримата реч като похват, провокиращ читателя и предизвикващ най-адекватни реакции при възприемане на цялостната авторова концепция. Това е една от най-съществените функции на сказа. „Диви разкази“ на Хайтов и „Барутен буквар“ на Радичков са красноречиво потвърждение на тази теза. В тях и атмосферата, и идейно-художественото внушение се постигат не чрез авторско описание, а чрез действието, ритъма, движението, интонацията, жестикулацията на говорещия разказвач. Устната (битова) реч се превръща в техен специфичен градивен материал.

Обикновено в повечето от разказите си Хайтов и Радичков пречупват собствените си нравствено-естетически възгледи през чуждо езиково и социално съзнание. Но веднъж пречупени през чуждата гледна точка, авторовите оценки претърпяват известна трансформация. Те са съобразени с техния конкретен носител и изразител. Чуждият глас им придава нови нюанси и акценти, които авторът не би могъл да постигне при друг тип повествование.

Всичко това ни дава основание да говорим за определена дистанция между автор и разказвач в оценъчен план. Ако социално другата (различната) оценъчност на сказовия разказвач, проявена в неговото слово, е повод за отговорна себепреценка на читателя, то в позицията — преценка на разказвача, имплицитно ще се съдържа и мълчаливо солидаризиращата се с нея преценка на автора. Ако социално другата (чуждата) оценъчност на разказвача се разминава с авторовата позиция, то чрез „обектното“ му слово авторът изразява мълчаливо несъгласие, а понякога осмива или иронизира сказовия повествовател. В тези случаи дистанцията в двете оценки ще се изрази в полюсно противопоставяне. Независимо от формите на проявление на оценъчната позиция в сказа е *винаги* налице определена дистанция между социалноопределения разказвач и автора и *в оценъчен, и във фразеологичен план* (т. е. налице е нагласа за чужда, „двугласа“, битова, нелитературна реч, насочена и към своя предмет, и към слушателя — реч, предугаждаща и формираща слушателските реакции). Сказовата реч извежда на преден план свойството на речевия акт „разказване“ чрез собствената си форма и умелото боравене с нея да конституира комуникативната ситуация и да провокира определен тип възприемателска нагласа.

\* \* \*

Разгледаните инвариантни повествователни типове включват многообразието от конкретни повествователни форми. Начините, по които във всеки повествователен тип се снемат инвариантните параметри и изразяваните от тях отношения, както и закономерностите в развитието на тези отношения определят специфичните характеристики и значението на всеки тип. Познаването на тези закономерности би дало една по-широка перспектива за по-цялостна и задълбочена литературоведска интерпретация на конкретните белетристични творби.