

„ТЪЙ СЕ ПОЧНУВАТ РОМАНИТЕ...“

(Особености на реалистичното повествование в английския просвещенски роман и българската следосвобожденска белетристика).

АЛБЕНА БАКРАЧЕВА

Взаимоотношенията между две литератури имат своите основания и в един уголемен план на по-свободни, непредпоставени от пряка връзка художествени съответствия. Типологическото съотнасяне на литературните явления не е непременно обусловено от реализиран литературен контакт. Но при положение, че такъв контакт е налице, още по-оправдано става изследването на типологическите сходства като вид междулитературно общуване на друго, принципно различно равнище. Защото, ако литературният контакт представлява видима, веществена проява на диалога между две литератури, типологията откроява скрития комуникативен потенциал на всяка една от тях. Нещо повече, типологическото съотнасяне обогатява литературоведското изследване с нови гледни точки, в резултат на което зрителното поле към всяка една от съпоставяните литератури се разширява и детайлизира.

Осъществен едва в края на първото десетилетие на нашия век, контактът на българската литература с романа на английското Просвещение не може, естествено, да се приема като явление, съответстващо на тогавашните развойни тенденции в литературата ни. В епоха, когато българската книжовност се стреми да се откъсне от битоописателския реализъм на миналия век и съзнателно се насочва към такива страни на художественото творчество като безсюжетното повествование и асоциативността, които до неотдавна са ѝ били напълно непознати, един роман на просветителския реализъм може да представлява интерес единствено като литературна класика, като литературно-историческа стойност. Защото зараждащото се изкуство на новия век търси нови художествени форми, демонстративно противопоставя старото на „модерното“, като замества изживения вече външноаналитичен маниер на повествование с повишено внимание към вътрешния свят на човека. Така, при поначало характерната за българската литература реалистична художествена нагласа, в съчетание с въздействието на тогавашните бурни обществено-политически събития, още в началото на 20-те години усиленото дирене на нов художествен изказ, преминало през размитите жанрови очерчания на лирическата проза, дава като резултат качествената

трансформация на традиционния описателски реализъм в психологическия реализъм на писатели като Георги Райчев, Йордан Йовков, до голяма степен Георги Стаматов...

Съвсем ясно е, че съпоставителните възможности, подсказани от осъществения през първите три десетилетия на нашия век литературен контакт, са нищожни,¹ що се отнася до синхронно търсене на типологически повествователни сходства между английския просвещенски роман и тогавашната българска белетристика. Защото тъкмо в това, което нашата литература от онова време намира за остаряло и се стреми да преодолее, се съдържат основанията за откриване на типологическо родство между един ограничен, при това основополагащ етап от развитието ѝ, и също тъй органичен и основополагащ етап от развитието на английската литература като раждането и утвърждаването на романа през XVIII век. Фактът, че годините, през които се осъществява литературния контакт, не са време на обективното повествование за българската литература, предизвиква обръщане на погледа назад, към следосвобожденската ни белетристика. Или, с други думи, тъй като наличието на литературен контакт провокира търсенето на типологически съответствия, а неговото времево ситуиране не предоставя сравнителни възможности — т. е. става дума за несинхронна рецепция — напълно оправдано е търсенето им в по-ранен стадий от развоя на българската белетристика. Всъщност, появата на първи български превод на английски просвещенски роман, за която положително голяма роля е изиграла случайността, не е нищо повече от непосредствен, конкретен повод; докато проследяването на типологическите повествователни съответствия има дълбоки вътрешнолитературни и чужди на всяка случайност основания. Съвсем естествено е тези основания да не съществуват вече по времето на публикуването на въпросния превод — обаче смятаното тогава за остаряло става „актуално“ по отношение на установяването на типологически сходства в начините на повествование.

Оттук и необходимата ретроспекция в подхода спрямо момента на осъществяване на литературния контакт, т. е. спрямо появата на български език на романа на Голдсмит. Ретроспекция, но доколко? Като имаме предвид необходимото условие съпоставяните литературни явления да имат някакъв, както го нарича Д. Дюришин, „общ знаменател“², то в българската белетристика от 90-те години на миналия век можем да открием основания за съпоставка с тенденциите и настроенията, присъщи на литературата на късното английско Просвещение, към която принадлежи „Викарият от Уейкфийлд“. Тези сонования могат с лекота да бъдат очертани, но с предварителната уговорка, че не представляват повече от повърхностна предпоставка за сравнение.

Така, докато за българските писатели от Вазовото поколение основната идейно-психологическа доминанта на гражданския и творческия им облик си сътава героико-трагичната епопея на Априлското въстание, писателите от 90-те години са свързани граждански и творчески със съвсем друго основополагащ фактор — бруталното нахлуване на капитализма с всичките икономически и морални поражения, които той нанася върху па-

¹ Боян Пенев. Посоки и цели при проучване на новата ни литература. – В: сб. Студии, статии. С., 1975.

² Д. Дюришин. Теория сравнителного изучения литературы. М., 1979.

триар халния свят на дребните собственици. Литературните творци от поколението на 90-те години поставят в цънтъра на вниманието си съвременната им социална проблематика, по което се и различават от своите непосредствени предходници, разочаровани от обществено-политическата и морална атмосфера на следосвобожденската ни действителност. Острата критичност вече е насочена към самата буржоазна държава, литературата отразява непреодолимата пропаст между народ и държава и стремежа народът да бъде защитен от държавата-машеха. „Пропадането на дребните собственици — както изтъква Милена Цанева, — „сиромашията“ и „неволята“ по сантименталната терминология на тогавашната епоха бяха обща тема на поколението, а по-точно и въобще на десетилетието“³. Именно тази обща тема води и до сходното звучене на творби, свидетелстващи иначе за доста различни авторски индивидуалности: сантименталното умиление през загиващата патриархална идилгия характеризира творчеството и на Михалаки Георгиев, и на писателите народници Т. Г. Влайков и Христо Максимов-Мирчо; рязката критичност спрямо установения се държавно-правен ред, съчетана с усета за сатирико-хумористичните страни на сблъсъка между отживяло и ново, навремени доближава Михалаки Георгиев до алекоконстантиновски интонации и внушения...

Подобни настроения и особености съществуват и в литературата на късното английско просвещение, по-точно в литературата на английския сантиментализъм, към която обикновено - заради някои сходни звучения и силния социален патос — причисляват и романа на Голдсмит. Не е изненадващо наличието на такова подобие, като се има предвид съответствието в обществено-политическата ситуация — макар и поради характера на нашето историческо развитие с близо век и половина разлика. Вече извършената буржоазно-демократическа революция, бурното нахлуване на капиталистическите обществени отношения и в резултат — масовото обедняване на селяните и дребните занаятчии. Всичко това не може да не доведе до изявен социален протест и закрилническо-съчувствено отношение към онеправданите. Това са и характерните интонации в литературата на английския сантиментализъм, който, „изостанал по своя политически радикализъм в сравнение с аналогичните европейски направления, обръща значително повече внимание на социалните въпроси“⁴. И тази изострена социална чувствителност води до рязко противопоставяне на смятаната за „естествена“ пасторална хармония на селото на градската цивилизация (Хенри Брук Хенри Макензи).

Веднага трябва да се подчертае, разбира се, че посочените сходства отразяват само повърхностната страна на явленията, тъй като в по-дълбинния пласт на характерните за английското Просвещение етико-философски основания трудно може да се говори за каквато и да било близост с умонастроенията в току-що освободена и поела по капиталистически път на развитие България... Изтъкването им в случая има стойност само дотолкова, доколкото дава най-обща представа — а друга едва ли и изобщо е мислима — за „обществената обусловеност на литературно-типологическите сходства, чиято природа — както отбелязва Д. Дюришин, — се поределя от социални и идейни фактори“⁵.

³ Милена Цанева. Поет и общество. С., 1985, с. 22.

⁴ Борис Кузьмич. Голдсмит и сантиментализъм. – В: О. Голдсмит, о Байроне, о Блоке... М., 1977, с. 25.

⁵ Д. Дюришин. Цит. съч., с. 35.

Далеч по-важно обаче в случая, когато в центъра на вниманието са особеностите на повествованието, е да се подчертаете, че с повествователните особености на своя единствен роман — както вече подробно бе разгледано — Голдсмит изцяло остава в традицията на бащата на английския роман, Хенри Филдинг. Повествователни близости с литературата на саниментализма, с присъщите ѝ разпокъсана или дори отсъстваща сюжетност и епизодичност (Х. Брук, Х. Макензи, Л. Стърн) Оливър Голдсмит има само по негативен път. Дали е създал мистификация на роман е основателен, но трудноразрешим въпрос; що се отнася до повествователния маниер, с който си служи обаче, то без съмнение това е овладеният до съвършенство създателен романен опит. Така и Михалаки Георгиев, и Тодор Г. Влайков, независимо от по-различния вече дух на произведенията им, вземат много от каравеловската повествователна традиция и особено от нейното доизграждане и надмогване в повестите на бащата на българската литература Иван Вазов. Катоначин на художествено изграждане българската повест от 90-те години на миналия век не се различава съществено от непосредствено предхождащата я, пък и изминалото време е крайно недостатъчно за значителни разграничения.

Всички споменати имена са свързани със създаването и утвърждаването на собствена, безусловно необходима във вътрешно-развойния процес както на английската, така и на българската белетристика от съответния период реалистична традиция на художествено изображение. И за двете литератури — при наличие на лесно обяснима разлика от век и половина — посочените периоди са време на усвояване на изкуството на „снемане от натура“. И двете литератури познават нехудожествените типове на очерка, спомена, биграфията, разказите на очевидци и се намират в периода на охудожествяването им без загуба на смятаното за основно тяхно качество — достоверността. Тъкмо тази особеност на двата периода в развитието на английската и на българската белетристика се очертава като най-съществена предпоставка за установяване на типологически съответствия помежду им.

Повествователните особености от двата периода в двете литератури се открояват при доминирането на различни белетристични жанрове — романът в английската и повестта, разказът-очерк в българската литература. Това различие не може да бъде съществено, когато обект на внимание представляват не жанровите характеристики, а повествователните особености при съответни художествени намерения в отношението фикция — реалност. „Поради по-сложната ни романистична традиция — изтъква Елка Константинова — именно в разказа и повестта ще открием онова, което в друга литература с по-голяма история и традиция откриваме обикновено в романа, а именно: картина на обществените нрави и отношения, характери и герои на времето, типове, обществени идеали и разочарования...“⁶. Да види българската следосвобожденска повест в светлината на романов еквивалент при утвърждаването на реалистичния повествователен модел ще бъде задачата на предстоящата типологическа съпоставка. Оттук и изборът на авторите и произведенията.

⁶ Елка Константинова. Наблюдения над литературното развитие. С., 1977, с. 40–41.

I. ГЛЕДНА ТОЧКА НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО

I. 1. Първоличното повествование

За отправен пункт неща послужи разграничението, че ако всезнаещият разказвач, въпреки честите му първолични намеси в повествованието, се намира в над-позиция спрямо него, то първоличното повествование бива водено от участник в действието — било главен или второстепенен, или пък от пасивен страничен наблюдател. Гледната точка при първоличното повествование е строго фиксирана.

Най-често срещан, а и най-отдавна познат е автобиографичният модел на първоличното повествование. Това е случаят с романа на Голдсмит, в който разказът се води от главния герой, викарият от Уейкфийлд. Така и героите на Михалаки Георгиев често сами се заемат да разкажат надълго и ина-широко своите собствени истории — до толкова подробно, че тези истории, макар и части от по-голяма художествена цялост, придобиват самостоятелен характер (пространните словоизлияния на дядо Кольо от „С тебешир и въглен“ например). Но докато при Голдсмит историята тече в плавния, несмушаван от нищо разказ на викария за вече отминали събития от живота му, при Михалаки Георгиев героите не разказват, а *сказват*. Те не познават спокойния, добре организиран разказ, без отклонения към неотнасящи се към него случки и странични обяснения; те говорят така, както е свикнал да говори едновременно български селянини, и, говорейки, въвлечат в словесния поток всичко, което им мине през ум, без да ги е грижа кое с какво и как се свързва. Михалакигеоргиевият герой подхваща своята „лакърдия“, и в нея е целият той, думите му идат една след друга, за да изкажат всичко, което той изобщо има да каже, в някои случаи и независимо от конкретния повод, който го е накарал да заговори. Говоренето придобива стойност не като разказана история, а именно като говорене, чиято основна задача е да бъде всеизчерпващо. Заговори ли, всеки герой на Михалаки Георгиев сякаш има наум думите на дядо Кольо от „С тебешир и въглен“: „Ще ти разкажем всичко: от конец до конец, да чуеш, да разбереш, па да се кръстиш от чудо.“ Навиното съзнание заявява себе си най-вече в словото — слово неовладяно, криволичещо, каквото направо е бликнало, без да държи сметка за важно и маловажно, за основно и второстепенно; в неговия поток всичко с всичко се изравнява в устрема да бъде изказано. „Няма други български писател — отбелязва още д-р Кръстев, — който нескончаемо и тъй сладко, и при това тъй увлекателно. И как са тия речи характерни за ония, които ги говорят, как живо и релефно се рисуват те чрез тях...“⁷

Тъкмо това е и основното при сказа — и то при неолитературния сказ, чийто последен мохикан в българската литература е Михалаки Георгиев: веднъж взел думата, покрай това, което го е подтикнало да заговори, сказителят се разпростира с не по-малко внимание и върху ред други неща, като по този начин характеризира преди всичко себе си. Героите на Михалаки Георгиев са на първо място сказители, поради което в по-голямата си част неговите повести и разкази са не сюжетно организирани в причин-

⁷ Кръстю Кръстев. Етюди и критики. С., 1894, с. 127.

но-следствени връзки събития, а сказове-характеристики на своите сказители.

Сказителят при Михалаки Георгиев може да бъде не само участник в действието, но и пасивен страничен наблюдател, комуто е отнета всяка друга функция, освен тази да казва. В тези случаи характеризиращата роля на сказа по отношение на сказителя е още по-подчертана („Рада“), тъй като в пълния смисъл на думата той е оставен сам на себе си. Дума след дума, сякаш от особената непосредна пластика на говорното слово, се ражда образ, ражда се герой, който започва да действа, от действието се ражда друго действие, и всичко това през „гласа“ на един симпатичен сладкодумник, който може и да поспре за малко, колкото да си припомни нещо, което в момента му убягва: „Една събота... чакай да се сетя кога беше?“ Ха, спомни си...“; може и да повтори нещо, което му се е видяло по-важно, може най-спонтанно да възкликва, а може и от собствен житейски опит дълбокомъдро да обобщава: „Е, оно е така...“ И от всичко това образът на сказителя е напълно готов — достатъчно е било милият, забавен, но и поучаващ народен оратор да „отвори уста“. Никой не го е наблюдавал отвън, за да го опише, Никой не го принудил да действа, за да прояви себе си в действие, той просто е заговорил, за да бъде слушан, и това е единственият начин, по който е станал „някой“. С други дими, самохарактеризираният се сказател у Михалаки Георгиев може да бъде както участник в действието, така и страничен негов наблюдател, но и в двата случая представлява превъплъщение — при това основно — на водещия първоличното повествование разказвач.

На съвсем различен принцип почива първоначалното повествование у Оливър Голдсмит. Преди всичко тук нещата са разказани, а не сказани; стриктно спазват последователно изградена сюжетна линия, в която основна роля имат причинно-следствените връзки. Поначало разказът избира какво да бъде разказано, докато сказът „прибира“ всичко по пътя си. В този смисъл самият подбор на разказаното може да се разглежда като характеристика на разказвача или, по-скоро, да издава неговите пристрастия по отношение на разказваното, по същия начин, по който липсата на подбор при сказването е част от характеристиката на сказителя, доколкото издава авторовия избор на повествователен маниер.

Разказвачът на Голдсмит е и главният герой на романа, доктор Примроуз. Дори и да отстъпи за по-дълго своето право на водещ повествованието на някой от останалите герои — случаите с вметнатите разкази, — доктор Примроуз го прави именно от позицията на главен герой-разказвач, а не от позицията на стоящия извън повествованието „независим“ разказвач, предоставил на своя персонаж възможността да заговори със собствен глас. Затова и пормяната на разказващия от първо лице трудно може да бъде наречена при Голдсмит начин за навлизане на разноречието, както го нарече Михаил Бахтин, в романа. Първоличното повествование тук има функцията да представи действията на персонажите от „автентичната“ гледна точка на случилото се със самия разказвач. То дава преди всичко гледната точка към разказваните събития и по този начин характеризира разказвача като действащо лице, като участник в действието, без — както това е при Михалаки Георгиев — да придобива стойност на характеристика само по себе си. Затова и разказвачът при Оливър Голдсмит е най-вече герой, докато героят при Михалаки Георгиев е най-вече разказвач. Така че ако има основание

сравнението на Нортърп Фрай, според което функцията на прозата е да представя своя сюжет така прозрачно и ненаатрапчиво, както стъклото на една витрина⁸, и към първоличното повествование у Голдсмит можем да го отнесем направо, то за подобна прозрачност при Михалаки Георгиев трудно може да се говори.

За по-прецизното изясняване на тези различия между двамата писатели би допринесло уточнението, което Б. Ромберг⁹ прави, що се отнася до начина, по който разказвачът, спазвайки повелята на автора, представя на читателите своя разказ — като устно или като писмено изложение. Става дума за т. нар. епическа ситуация, т. е. за ситуацията на разказвача, докато разказва своята история. Всеизвестно е, че всеки епос може в крайна сметка да бъде свързан със ситуацията, в която разказвач разказва устно пред слушаща го публика. Някой някому нещо разказва. Епическата ситуация не бива да се смесва с гледната точка, тя представлява друг аспект на наративната техника, при това съвсем не маловажен. Така, докато при разказа то трето лице епическата ситуация се намира извън повествованието и не играе роля спрямо него, то при първоличното повествование е точно обратното — тя му принадлежи. И това е напълно естествено, след като разказващият се движи свободно сред своите персонажи и сам е участник в разказваното.

Най-обичайната епическа ситуация е тази на приведения над писалището си автор, записващ собствените си мемоари или пък своите наблюдения над преживелиците на някой друг. Изрично посочена или не, тази епическа ситуация е винаги зададена от първоличното повествование, предоставяйки така характерния за него ретроспективен поглед към разказваните събития. Това е и случаят с романа на Голдсмит, където викарият от Уейкфийлд излага своите мемоари от гледна точка на приключилите с щастлив край драматични преживелици. Известността на финала и усещането за хронологическа дистанция между момента на разказването и времето на разказваните събития дават възможност за стройна организация и плавен ход на повествованието. От своята епическа ситуация на „записващ“ минали събития от живота си героят на Голдсмит може да преценява постъпките си, може да обобщава и заключава, може да иронизира и автоиронизира — с една дума, може да притежава всички отличителни особености на всезнаещия разказвач с тази разлика, че откритото му присъствие не само че не нарушава, но само засилва илюзията за автентичност на разказваното.

Епическата ситуация на героя, разказващ собствените си преживелици, при Михалаки Георгиев е друга. Той разказва, за да бъде чул, а не за да подчертае своята роля в разказваното. Неговият разказ предполага слушател — слушател, чието внимание трябва да бъде привлечено чрез впрягането на всички говорни възможности, а съдържанието на разказваното придобива стойност впоследствие. „Какво“ тук става част от характеристиката на „как“. Епическата ситуация на автобиографичния разказвач при Михалаки Георгиев е устна — всичко разказвано придобива стойност посредством самия факт на изговарянето, поради което в обилния словесен поток същественото почти се изгубва, станало равноредно с несъщественото. Оттук и задължителното неразбиране от страна на фикционалния слушател — историята на

⁸ Northrop Frey. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957, p. 57.

⁹ Bertil Romberg. *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*. Stockholm (Côteborg) Uppsala, 1979, p. 33–35.

дядо Кольо от „С тебешир и въглен“ така и остава неразбрана от когото и да било сред длъжностните лица, разполагащи се със съдбата му. По този начин говори не само дядо Кольо, но и баба Първа, и дядо Пуньо, изобщо всеки Михалакигеоргиев герой, разказващ самостоятелна история из собствените си преживелици. Именно самостоятелни истории в рамките на цялото на разказа-очерк — устната епическа ситуация е поначало характерна за циклите от кратки повествователни форми, затворени в обща наративна рамка.¹⁰ А тъкмо това е случаят със сказовете на Михалакигеоргиевите герои, обединени в рамката на първоличния разказ на страничния наблюдател (най-типичен пример в това отношение представлява „С тебешир и въглен“). Този именно страничен наблюдател персонифицира и слушателя (един от слушателите), необходим в създаваната от сказващия герой устна епическа ситуация.

И ако особеностите на епическата ситуация водят до различията между сказващия герой у Михалаки Герогиев и разказващия герой на Голдсмит, то повествователната рамка, създавана от разказващия „видяното и чутото“ страничен наблюдател у Михалаки Георгиев определено сближава двамата писатели. Това превъплъщение на разказвача у Михалаки Георгиев — е свидетел — е най-сходно с единствената негова роля у Голдсмит: на мемоарист. Тук съответствията в първоличното повествование между българския и английския автор са най-големи. Така, независимо дали ще се е присламчил в хрусталаците край реката, за да чуе как баба Първа разказва сънищата си, дали ще е приседнал на някоя пейка в съда, за да изслуша показанията на дядо Кольо, дали на чаша вино ще даде ухо на разговорите в кръчмата („С тебешир и въглен“), дали ще бъде свидетел на постоянните смехотворни недоразумения между майка и син („Моят приятел Пенчо Чатмаков“), повествователят у Михалаки Георгиев има за задача, изтъквайки собственото си присъствие, да гарантира достоверността на разказваното — до степен дори да се извинява пред своите читатели, ако, да кажем, не е могъл „в бързината“ да запомни „оригиналната ортография на споменатото прошение“ („С тебешир и въглен“). Впрочем, тази особеност е толичителна съвсем не само за Михалаки Георгиев, но и за съвременниците му: Вазов описва своите чичовци такива, каквито ги е познавал; Тодор Г. Влайков непременно подчертава личното си (на своя разказвач) познанство с героите в повествованието („Дядо Славчовата унука“)... Първоличното повествование на страничния наблюдател е свидетелство за автентичността на разказваното точно така, както и първоличното повествование на описващия спомените си главен герой. Но дакота при Голдсмит сериозността на задачата за достоверност, характерна за по-ранния просвещенски роман, вече е сведена повече до жанрова конвенционалност, която дори подлежи на пародиране, то за Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков това време още не е дошло. Тяхното време в българската литература е свързано с разбирането, че литературата е призвана „да фотокопира“, да се превърне по Вазов образец в „хроника на своето време“. Оттук и подзаглавията на Михалакигеоргиевите творби: „Картини из нашия съвременен живот“, „Черти из нашия съвременен живот“; от тук и изборът за мото на поговорката: „Ако не би било, на би се и приказвало“. При Голдсмит постановката за достоверност на повествованието се пречупва през многогълната призма на дългогодишна

¹⁰ Пак там, р. 34.

литературна традиция; при българските автори от разглеждания период тя е още едноизмерна и еднозначна. Впрочем, белетристиката на английското Просвещение е поначало особено чувствителна за различията между фикция и реалност и взаимоотношенията между тях представляват една от основните ѝ теми — и теоретически, и като отражение в художествената структура (Филдинг, най-вече Лорънс Сърн).

Първоначалният повествовател — независимо от фиксираната гледна точка на разказващ собствените си мемоари — може, както е случаят при Голдсмит, да притежава характеристиките на всезнаещия разказвач: да се движи свободно във времевата последователност на разказваните събития, да използва ретроспекции и антиципации, до дава необходима според него странична информация на читателя, да разсъждава от по-сведущата позиция на насъбралия житейски опит. Става дума за една друга форма на присъствие в повествованието, проявяваща се посредством по-висока гледна точка, която поставя разказвача в положението на най-добре осведомен коментатор — на всезнаещ по отношение на разказваното. Това положение е като че ли най-естественото при първоличното повествование — нищо по-нормално от това, след като разказва за събития, станали със самия него, героят-разказвач да бъде всезнаещ. Подобно уточнение не би имало особена стойност, ако тук не се съдържаше една от многобройните клопки, които поставя романът на Голдсмит. Тъкмо защото ролята на всезнаещия разказвач в него остава до голяма степен завоалирана от привидното му пълно покритие с главния герой — докато действителност повествованието издава и едно по-знаещо присъствие от това на героя-мемоарист. Това именно присъствие обяснява твърде честите разминавания между думите и делата на викария, за които той самият като непосредствен разказвач ни най-малко не си дава сметка: ако, да кажем, доктор Примроуз подхване дълга реч за това, че богатата зестра не е от значение, стига човекът да е благороден, а малко по-късно заяви, че не би насърчил интереса на дъщеря си към някакъв си бедняк, и спре дотук без по-нататъшни коментари, то очевидно героят-разказвач не се двои между двете противоположни мнения — раздвоява се само повествователската гледна точка зад монолитното си прикритие на първоличен и, съответно, абсолютно ясен за разказвача разказ, и, поставяйки читателя през задачата да усети противоречието, издава едно „по-знаещо“ присъствие от това на викария. С други думи, очевидното заради самия характер на автобиографичното повествование всезнание на разказвача у Голдсмит бива разколебано от наличието на също така очевидни пропуски в него — оттук и постоянният източник на хумор в романа.

Авторитарността на аз-повествованието у страничния наблюдател при Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков остава ненакърнена: тя именно е гаранцията за достоверност, а едва ли има нещо по-важно от това във време, когато стойността на литературата се съизмерва със способността ѝ да „снема от натура“. Страничният наблюдател освен това, нямайки участие в събитията, за които разказва, а освободен от необходимостта да самоописва и, съответно, спасен от риска да прояви необективност в преценките за самия себе си. Неговото присъствие е нужно само като доказателство за автентичността на разказваното — друга функция в повествованието той няма и тази му функция остава неразколебана. Тя е предназначена да остане неразколебана, за да не бъде накърнена представат аза истинност на разказа.

И така — при всички посочени особености — първоличният повествовател у разглежданите автори, непрестанно подчертавайки собственото си участие или присъствие в разказваните събития, всъщност ги удостоверява; устоите на фикциалността биват заздравявани от тази гаранция за автентичност. Докато, както отбелязва Б. Ромберг¹¹, сравнявайки различните типове открити намеси на разказвача в повествованието, това, което при повествователя вътре в повествованието усилва илюзията за автентичност, при повествователя извън него може само да я наруши. По отношение на представата за истинност на разказваното първоличният разказвач и открито коментиращият от първо лице всезнаещ разказвач в третоличното повествование се различават съществено.

1.2. Всезнаещият разказвач

Поради неговата над-позиция спрямо разказваното, епическата ситуация на разказвача в третоличното повествование не принадлежи на повествованието — оттук и различният статут на прякото му първолично присъствие в сравнение с това на участващия в действието първоличен повествовател. Гледната точка на този ирразказвач е подвижна; бидейки „отгоре“, а не „във“, тя може спокойно да се премества, без да е ограничена в зрителния периметър на герой от повествованието.

Повествователят у Михалаки Георгиев много често е всезнаещ разказвач и извън функцията си на страничен наблюдател, документиращ чутото и видяното. Особено ясно се откроява това разграничение, когато той притежава едновременно и двете функции — на всезнаещ като свидетел на разказваните събития и на всезнаещ, притежаващ една „по-висока“ гледна точка по отношение на тях. Така, в „С тебешир и въглен“ повествователят наведнъж съобщава информация, която явно надхвърля осведомеността на единствено пряк наблюдател: например характеристиката на мировия съдия Виловски, простираща се от описание на външния му вид и начин на говорене, през подробна биография до момента на разказваната случка, та до факти и разсъждения, отнасящи се до фамилното му име. Всичко това повествователят не е чул от някого, както в други случаи е изслушвал разказите на своите герои, нито пък може да го обясни с качеството си на очавидец: той просто го „знае“ и неговото „знание“ вече се превръща в гаранция за достоверността на разказаното. Когато, излагайки тази или подобна по характер информация, той вметне по някое „струва ми се“, „да спемена нещо и за...“ и пр., тази първолична намеса е вече от съвсем друго естество в сравнение с постоянното открито присъствие на разказвача-герой — авторитарното аз в тези случаи се намира извън повествованието; то се покрива с един обхващащ, всевъздащ поглед отвън — а не отвътре като при разказващия герой — към разказваните събития. Затова и читателското усещане спрямо него е друго: причината за неговата поява не се обяснява така естествено, от само себе си, както при повествователя-мемоарист; тя лежи върху плоскостта, където особено ясно се открояват взаимоотношенията фикция: реалност

¹¹ Пак там, р. 29.

Наистина, проявленията на всезнаещия разказвач у Михалаки Георгиев твърде често могат да останат прикрити като наблюдения на очевидец — за това спомага било първоначалното представяне на повествователя кат освидетел и неволното привикване от страна на читателя с тази му роля до степен да не може да се отграничи превъплъщението ѝ („С тебешир и въглен“, „Моят приятел Пенчо Чатмаков“), било цялостно издържаното сказово повествование, в което самият диалект удостоверява присъствието на очевидец-разказвач („Рада“, части от „Народна панорама“). Припокриването, разбира се, е търсено, доколкото засяга автентичното звучене на творбата. Същото, впрочем, се отнася и до Тодор Г. Влайков: във времевата неопределеност на неговите повести честито „свидетелски“ намеси от типа на „често я видвам“, „рядко съм запомнил“ или пък „...честичко походвам да си поприказваме с Ненка...“ („Дядо Славчовата унука“) играят роля, подобна на онази, която в безвремието на народните приказки имат завършеци като: „И аз бях там, и аз ядох, пих и се веселих“. Откритите намеси на повествователя, макар и несвързани със свидетелско присъствие, изземват и при двамата писатели пред ивсичко тази функция — на гаранция за достоверност. въпросът за читателското доверие към всезнаещия разказвач или, „в плана на психологията, въпросът за осведомеността на автора“ (Б. Успенски¹²), както и въпросът за нарушената от тях намеси илюзия за реалистично звучене на повествованието, се измества и при Михалаки Георгиев, и при Тодор Г. Влайков изключително на плоскостта вярно. невярно съобщение. Авторитетът на ваторитарното слово се припокрива с авторитета на достоверно звучащото слово.

Напълно ясни са позициите на всезнаещия разказвач обаче, когатоностранно коментира разказаното и открито и подробно изразява мненията си, а не се задоволява да подчертава присъствието си на очевидец. Той има думата винаги и навсякъде, за да не остави и следа от съмнение за отношението си по един или друг въпрос. Тъкмо в тия коментари е целият Михалаки Георгиев, отправил проникателен, критичен и изпълнен с мъка поглед към нарезлите проблеми на следосвобожденска България. Тия коментари са заредени с Вазовия стремеж да бъде в творчеството си не само хронист, но и тълкувател на своето време. Така, от една страна, разказвачът у Михалаки Георгиев „знае“ какво чувствуват и мислят неговите герои, с лекота надзърта в душите им за да разкаже след това какво е съзрял там; от друга страна, обаче, той „знае“ и много повече от мислите и чувствата на един или друг свой герой и изпитва потребност от пряк израз на становищата си. Оттук и дългите, понякога драматично звучащи изявления, по отношение на които разказваните събития играят ролята само на отправен пункт: случаят с дядо Кольо, например е един повод за разказвача да отбележи, че „основата на съдебната процедура стои много по-високо от уривена, на който се намира обществото, което чрез тази процедура дири своето правосъдие“ („С тебешир и въглен“). По този начин трагичното разминаване между народ и държава, между „сиромашта“ и буржоазно-правната надстройка, което поначало е тематична доминанта в творчеството на Михалаки Георгиев, намира най-директен израз в една от формите на проявление на всезнаещия разказвач — коментарът, воден от по-висока, намираща се извън повествованието гледна точка.

¹² Борис Успенски. Поетика на композицията. С., 1992, с. 59-63.

Друг статут в повествованието имат пространните коментари в романа на Голдсмит. Те също вземат за отправен пункт събитие от повествованието и също имат характера на авторитарно звучащи генерализации, но — принадежките на главния герой на романа, — те принадежат и на повествованието, а не се възприемат като „отклонения“ от него, било лирични или драматични. Неслучайно, в най-недвусмислените си проявления, те обикновено имат облика на проповеди на героя-проповедник. В качеството си на възможност за директен и обстоятелствен изказ на мнение тези проповеди в повествованието са напълно идентични на накъсващите повествователната плавност изявления на Михалаки Георгиев. (Подобни изявления при Тодор Г. Влайков отсъствуват — социалната насоченост в неговите повести идва индиректно, като потапяне в безвремието на идиличния спомен или пък в трагизма на потърпевшите.) И при двамата писатели това е начин за изразяване на мнения преди всичко по социални въпроси. Така проповедта, която доктор Примроуз произнася в затвора, е най-яркото свидетелство в цялата английска просвещенска литература за критичния дух и острия социален патос, характерни за залеза на просвещенската епоха. Неслучайно още първите критици на Голдсмит, сравнявайки неговия викарий с пастор Адамс на Филдинг, изтъкват, че независимо от многото прилики, едва ли в чантата на пастора би се намерило място за тая проповед¹³. Защото в нея, чрез проповядващия глас на доктор Примроуз, намират пряк израз такива съществени схващания на Голдсмит, като например, че „в цивилизованото общество наказателното право се упражнява то богатите и е безпощадно към бедните“, че е „желателно да превърнем закона от тиран на народа в негов защитник“ и, в последна сметка, че нищо не носи по-голямо успокоение от лоното на религията. Не е тук мястото да се разсъждава върху тези разбирания, нито пък да се сравняват те с обществено-политическите схващания на Михалаки Георгиев, та да се изтъкнат най-вече несходствата помежду им; важно е в случая е да се подчертае, че — въпреки различния си статут в повествованието — пространният коментар и при двамата писатели се оказва начин за излагане на мнения от един и същи порядък.

Подобни „проповеди“ у Филдинг няма; пространните първолични коментари в неговите романи са посветени изключително на изясняването на новосъздавания жанр, наречен от писателя „комичен епос в проза“. Всъщност, това са цели глави, с които започва всяка от „книгите“, съставляващи филдинговите романи — цели глави, накъсващи целостта на повествованието и нямащи (почти) никаква връзка с него, доколкото задачата им е създаването на нова поетика, както личи и от самите им заглавия: „Опит да се докаже, че писателят ще пише по-добре, ако има известни познания за нещата, които описва“, „За пролозите“ и пр. Тези обстойни теоретични разсъждения не произтичат, разбира се, от повествованието, т. е. нямат за отправен пункт момент от разказваните събития, а напротив, разказваните събития придобиват характера на техни илюстрации, изобщо цялото повествование придобива илюстративен характер по отношение на новосъзижданата поетика. Обаче по своите открити намеси в повествованието, по своите коментари и обобщения върху него и поначало по своята над-позиция спрямо разказваните събития разказвачът у Филдинг притежава всички отличителни белези на всезнаещ. Така, когато в хода на повествованието той вметне по някое

¹³ А. Lytton Sells. Oliver Goldsmith. His Life and Works. London, 1974, г. 129.

„счетовме за свой дълг да споменем това обстоятелство“, „сега ще уведоим читателя“, „ще хвърлим още един поглед върху“ и прочие, то тези негови директни проявления лежат в същия порядък, обслужват същата задача и изразяват същото разбиране за релацията автор: произведение, както неизменно присъстващите във Вазовите повести уточнения, като „както казахме“, „отново читателите се срещат“, „не ще ни дума“ и т. н. („Чичовци“, „Митрофан и Дормидолски“), или у Михалаки Георгиев забележки от рода на „още няколко думи“, „няма да се бавя да ви описвам“ и пр. , или у Годор Г. Влайков задължителните обръщения, като „ако обичаш, драги читателю“ („Дяло Славчовата унука“, „...“). Тези открити, най-често първолични намеси на разказвача в повествованието са налице, разбира се, и у Голдсмит, но при него те произтичат естествено от покритието на разказвач и главен герой.

Освен тези открити проявления, всезнаещият разказвач у разглежданите автори дава израз на своята пълна власт над повествованието и по друг, също така недвусмислен начин: стилът.

Стилът като специфична съвкупност от езикови елементи притежава и определена социална значимост, давайки изказ на някаква гледна точка към света. Неслучайно съвременната функционална ситлистика характеризира всеки индивидуален стил като функционален, т. е. като стил, който, бидейки присъщ на автора на езиковото съобщение и формулирайки негово мнение, обслужва дадена сфера на общуване. Формулираното мнение (възглед, гледна точка) на съществува само за себе си, а в определена сфера на общуване, поради което негова основна характеристика е диалогичността. От една страна, то функционира в сблъсък с друго формулирано мнение относно същия обект. От друга страна, насочено към другото формулирано мнение, то съдържа в себе си потенциален отговор. Така се получава диалогизирано слово — реализира се, както я нарече Михаил Бахтин¹⁴, „външната политика на стила“, която пък определя „вътрешната политика на стила“ или съчетанието на езиковите елементи.

Пишейки със съзнанието, че създава нов, непознат до момента литературен жанр, Филдинг обръща специално внимание на езика — той се различава от езика на другите жанрове, тъй като „поддържа смешното, а не тържественото“ и допуска „бурлеската на някои места, които няма нужда да бъдат посочвани на запознатия с класиците читател, за чието развлечение тези пародии и бурлескни имитации са преди всичко предвидени“ („Том Джоунс“). Става ясно, че и съгласно собственото му мнение, неговото слово е адресирано, насочено към читател и, следователно, съдържа „предугаждан отговор“¹⁵. В такъв смисъл то е вътрешнодиалогично. Филдинг знае, че описанието му ще предизвика смях, и тази предусетена реакция го ръководи в „пародийното“, както той го назовава, повествование. При това е порочен и „аперцептивният фон“¹⁶, единствено на който смешното може да се изведе на чисто езикова основа — запознатия с класиците читател. Уводните глави дават възможност на Филдинг да направи тези уточнения, да оголи принципа, който иначе става ясен от самия характер на повествованието. Своето

¹⁴ Михаил Бахтин. Слово в романа. – Във: Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 133.

¹⁵ Пак там, с. 130–135.

¹⁶ Пак там.

недвусмислено присъствие на всезнаещ разказвач и на равнището на езика Филдинг смята за необходимо „да дублира“, с теоретична постановка.

Така, категорично посочил своя адресат, Филдинговият всезнаещ разказвач може спокойно да моделира повествованието по своята воля, уверен в постигането на търсения ефект точно толкова, колкото в собствената си власт да изгради повествованието такова, каквото го желае. Оттук и свободната, широко застъпена употреба на стилово-пародийни описания, в които липсва упоменаване на пародирания стил. Например обстоятелственото описание на тогата на Джоузеф Андрюз с горен край като „глава на горгона“ и гравирани по нея „славни, величествени сцени“ или пък описанието на битката пред църквата в „Том Джоунс“ (IV книга), където призоваването на музата, плавното и спокойно изреждане на поразените с всички подробности около тях, стремежът към пълна изчерпателност следват дословно познатия стилово образец на Омир: никъде обаче в текста не се споменава направо изкованият от Хефест щит на Ахил, нито се правят сравнения с Омировите герои. Едната страна на паралела е невидима и въпреки това той е неизбежен — единственото, но напълно достатъчно свидетелство за него е стилът. От една страна, той фиксира обекта на изображение, а, от друга страна, подсказва на читателското въображение. Подобно стилово оформление очевидно не е наложено от представяните образи и ситуации, а обслужва определена авторова интенция. Подчинен на винаги и новсякъде търсения комедиен ефект, Омировият стил предоставя на Филдинг не само и не просто средство за комуникация с неговите читатели, а и особена, „несобствена“ гледна точка в повествованието. „Несобственият“ стил, фигуриращ в повествованието, се очертава на фона на неговия собствен — нефигуриращ в повествованието — стил, в резултат на което пародийната стилизация е налице. В недвусмисления диалог между тези два стила „несобствения“ играе изцяло подчинена роля; той не е нищо повече от вешо и пълноценно използвано средство за постигането на търсеното смехотворно въздействие. Филдинговият всезнаещ разказвач всезнаещо си служи с чужд стил — скрит зад него, той всъщност го владее. В резултат „високият“ стил — в посочените примери ала Омир — пада на съвсем неподобаващо, битово равнище, откъдето и произтича смехът.

При всички особености, свързани с покритието на разказвач и главен герой, подобно „овладяване“ на „високи“ понятия и стилови елементи по отношение на преобикновените обстоятелства на бита е характерно и за всезнаещия разказвач в романа на Голдсмит. Така когато трябва да бъде придизвикан евентуалният бъдещ жених, спрямо него биват прилагани „блокади“ и „маневри“; дружното семейство на викария честичко се събира на „военен съвет“, а всички „атаки“ съпругата му обикновено взема в свои ръце; приготвянето за неделното посещение в църквата бива проведено „по всички правила на военното изкуство“, а „атаката“ се ръководи от г-жа Примроуз. Военната терминология при Голдсмит, също както възприемането на чужд стил при Филдинг, поради своята неадекватност по отношение на описвания обект или събития, поражда смях. (Случаите на литературна пародия, характерни и за двамата писатели, поради по-различната си природа тук излизат извън пределите на вниманието). Получава се така, че и при Филдинг,

и при Голдсмит „хуморът се ражда по най-естествения си закон: отгоре надолу“¹⁷.

Става дума за същото онова явление, което преди време, разглеждайки Вазовите „Чичовци“, Петко Тотев окачестви като „почти пълно отъждествяване между хумор и бит“¹⁸. Въпросът е в това, че битът има свойството с невероятна лекота да смила абсолютно всичко, да скъсява огромни разстояния, да изравнява всичко с всичко, да разтваря и обезличава всевъзможни „високи понятия“. Така, в прочутата глава от „Чичовци“ „Двете батареи“ Вазов — навярно по същата логика на смехотворната съпоставка — използва като Голдсмит военна терминология. Нещо повече, за кратко той възприема несобствен, „военен“ стил на изображение, в който да бъде издържана сцената: „Приличаше на един генерал, който е поставил батареята си на една близка могилка и наблюдава действието на огъня.

Види се, че същата тактика следваше и противниковият генерал, чиято батарея от своята стратегическа точка бълваше огън и смърт...“ В диалога между двата стила, чужд и собствен, оголен в словосъчетания като „гранати-поразии“, „бомби-проклетии“ или „гюллета попръжни“, както и от неговото разминаване с действителния характер на представяната сцена, произтича смехът. На същата основа почиват и сравнения като това с „френския пълководец при Аустерлиц“ или на вцепенения оратор господин Фратю с „древната Галатея“. Ако битът е смлял „високичещи понятия“, то стилът на всезнаещия разказвач, е овладял всичко. стилът, който функционира изключително в своята насоченост към читател.

На същия принцип почива комичният ефект и у Михалаки Георгиев. Подобно на Вазов, и той обича да спомене, да кажем, за „нотабилите“ на село Глинен дол, да сравни изкривената и порутена дядо Кольова воденица с „прочутата кула в Пиза“ („С тебешир и въглен“) или пък да разкаже как, за да прядума сина си да си вземе булка, майка му му устроила „блокада“ („Моят приятел Пенчо Чатмаков“)...

И тъй, бе да е единственият източник на хумора в произведенията им, това измерение на стила на всезнаещия разказвач сближава разглежданите автори. Или, както сполучливо го формулира Волфганг Изер, „стилът налага форма на безформената по същността си действителност“¹⁹ — в случая „формата“ на преобразените от бита „високи понятия“. Форма, която изисква „всезнание“ от страна на разказвача.

Своята специфика на „латентна идеология“²⁰ стилът у разглежданите автори проявява не по-малко ясно и посредством постоянните иронични забележки на разказвача в повествованието. Става дума за случаите, когато например Филдинг нарече хитроумието на своя герой Партридж „дълбок ум“, Голдсмит окачестви празните приказки на две леки жени като „блестящ пример за красноречие“, когато Вазов определи писанията на Иванчо Йотата като „съкровища“, а писмовната му дейност — като „славно поприще“; или когато Михалаки Георгиев назове „литературна скъпоценност“ полуграмотното прошение на селските първенци до мировия съдия... Става дума, иначе казано, за случаите, когато повествователският поглед „отвън“ и „отгоре“ се

¹⁷ Петко Тотев. Кристализация на бита в повестта „Чичовци“. – В: Литературни статии. С., 1974, с. 127.

¹⁸ Пак там, с. 125.

¹⁹ Wolfgang Iser. The Implied Reader. London, 1980, p. 193.

²⁰ Пак там, p. 190.

покрива с необходимата за наличието на ирония „отчуждена“ позиция спрямо разказваното. В тези случаи единствено стилът — контрастните езикови елементи — дава израз на авторовото отношение към даден герой или ситуация; авторовата гледна точка в повествованието, предназначена да стане гледна точка и за читателското възприятие, е изведена на езиково ниво. Позицията на „всезнание“ предполага лекотата за изразяване на ироничното отношение на разказвача към разказваното. Всъщност, това е само резновидност на случаите, когато хуморът в повествованието се ражда по най-естествен път — отгоре надолу.

А бъде ли проследено и обратното движение в повествованието, тоест движението „отдолу нагоре“, отново се очертават сходства в разказваческия маниер у съпоставяните автори. Това обратно движение не означава в никакъв случай разколебаване на позициите на всезнаещия разказвач; напротив — то е поредно тяхно проявление. Думата е за повествователския маниер да се използва конкретният факт като повод за някакво обобщение, да се подчертава балансът между частното и общото, между нагледа и обобщението. Така например, разказва ли, че го налегнали угризения на съвестта, които бързо се опитал да заглуши, героят на Голдсмит, доктор Примроуз, няма да пропусне случая да заяви по принцип, че „угризенията на собствената ни съвест, след като вече сме извършили злото, скоро отминават“; споменал ли е за скандалните сплетни по отношение на семейството му, той няма да устои да подметне, че, „както е известно, възраженията пораждат още повече сплетни“, и пр. Също тъй е и при Филдинг — когато заговори, да кажем, за любовните преживявания на Том Джоунс, той непременно ще изтъкне, че „любовта е болест“, подобна на туберкулозата... (При Филдинг обаче е налице и противоположната тенденция — от принципното положение да извежда конкретния случай като юлострация с преходи от типа на „така стана и в настоящия случай“). Впрочем, и при двамата английски писатели подзаглавията на отделните глави изпълняват тъкмо ролята на принципи ни обобщения спрямо разказваните събития, например: „Двадесет и трета глава. Само виновните пред бога са способни да се отдадат на продължителна и мрачна скръб“ („Викарият от Уейкфийлд“), или „Книга досета. Глава четвърта. Която съдържа безпогрешни рецепти за осигуряване на всеобщо неуважение и омраза“ („Том Джоунс“). Подобни примери изобилствуват и у Филдинг, и у Голдсмит, за да отразят един и същи стремеж — повествованието да надскочи нивото на конкретен разказ за конкретни събития, благодарение на всеобхватната гледна точка на всезнаещия разказвач.

Същото дирене на баланс между нагледа и обобщението съвсем недвусмислено присъствува и у разглежданите български автори. И тук тази тенденция особено ясно се очертава в подзаглавията, например: „Чичовци. Галерия от типове и нрави български в турско време“; „С тебешир и въглен. Картини из нашия съвременен живот“ и пр. Но тя присъствува — и при това е широко застъпена и в самото повествование: ако Михалаки Георгиев, да кажем, е описал как деца устройват клопка на бедния дядо Кольо, за да падне в калта, той не може да не отбележи, че „човекът е чудно животно; и без да знае защо, и без да има полза, винаги е готов да се радва на всяко нещастие на ближния си“, и пр, и пр. Примерите от подобно естество са безкрайно много у всички съпоставяни писатели, за да отразят в съотношението частно: общо както една от характерните прояви на всезнаещия разказвач, така и типологическото родство между двете съпоставяни беле-

тристики в първите стъпки на реалистичното повествование — склонността да се типизира, като типизиращият „втори план“ не се подразбира зад първия, а е представен редом с него. „Вторият“, обобщаващ план все още не е станал „заден“ план на повествованието — разбирането за реализъм граничи представата за експлицитност. Причината за това е може би не толкова някакво недоверие от страна на писателите към техните читатели, колкото непоколебима увереност в собствените творчески възможности. Що се отнася до английската просвещенска литература, нейният дух е определено дидактичен; колкото до българската следосвобожденска белетристика, достатъчно показателна е установената от Вазов постановка за писателя-общественик, в която ударението се поставя върху обществената полза от литературното творчество — оттук и себеосъзнаването на писателя като хронист и тълкувател на своето време и, следователно, достоен за тази мисия.

Така или иначе, първите стъпки на реалистичното повествование, свързани в английската и българската литература с именат ана разглежданите писатели, минават под знака на откритото присъствие на всезнаещ разказвач, разполагащ със свободата винаги и навсякъде да влага своите коментари — до степен да коментира не само върху разказваното, но и върху процеса на самото разказване.

I. 3. Автокоментарът

Присъствието на самосъзнаващ се разказвач, който в хода на повествованието осмисля и самото повествуване, който осъзнава процеса на писането именно като писане и го превръща в свой предмет, е особено характерно явление за белетристиката на английското Просвещение. Едва ли има английски писател от онова време, който да не е участвувал в основополагането на голямата английска традиция в това отношение — традиция, която неслучайно „бащата на английския роман“ Филдинг свързва със Сервантес. Да пише в „маниера на Сервантес“ за Филдинг означава и това — да накъсва хода на повествованието не само с коментари, отнасящи се до съдържанието на разказваното, но и с коментари, които нямат нищо общо с него, а се основават на сомонаблюдението в процеса на писането. Което означава ни повече, ни по-малко експлицирано осъзнаване на отношението фикция: реалност. И още нещо — открито поддържаното съзнание за адресираността на повествованието към читател изостря чувствителността на разказвача към самото създаване на неговия разказ. А романът започва своя живот в Англия като „самосъзнаващ се“, жанр, насочен към читател.

Тъкмо такава роля играят уводните глави в романите на Филдинг, изграждащи своеобразна поетика на романа в романа — поради своя теоретизиращ характер обаче те имат повече генерализиращо значение, отколкото значение на сомонаблюдения в процеса на писането. При това те разделят повествованието на твърде големи „късове“, за да бъдат възприемани като автокоментари. Същинските автокоментари успоредяват хода на повествованието; впечатлението, че го накъсват, идва от необвързаността им с неговото съдържание; в тях повествованието се обвързва единствено с въпроса „как“ — т. е. как пиша, пишейки, каквото пиша. „Епическата ситуация“ на разказвача представлява втори, едва ли по-маловажан предмет на неговия разказ; това, което обикновено в повествованието остава скрито, бива огол-

вано от автокоментарите. Това постоянно поддържано себеосъзнаване на разказвача като повествовател на писалище с перодръжка в ръка по всяка вероятност представлява едно от измеренията на авторската представа за реалистичност — представа, която при английските просвещенски писатели среща едно-единствено ограничение, и то е не по-малко ясното съзнание, че в последна сметка всичко написано е фикция: неслучайно те винаги изтъкват предимствата на практическия пред книжния опит. Както отбелязва един от най-интересните тълкуватели на този тип повествование, Робърт Алтър, поначало „романът се ражда от разколебането на вярата в авторитета на писаното слово“²¹. Автокоментарът в повествованието у английските просвещенски писатели е именно проявление на тази разколебана вяра. Разбира се, мнозинството писатели остават безразлични към този вид скептицизъм; за посетелите на английското Просвещение обаче заявеното съзнание за воден разказ е съществена отлика.

Филдинговият разказвач, например, нито за миг не отделя двете страни на своя разказ: „какво“ и „как“; за неговото перо те са равностойни, доколкото без движението на това перо по белия лист не би имало и разказ. Така, да кажем, подробното представяне на един разговор, приключил с наздравии, у Филдинг завършва с изречение, което спокойно би могло да послужи за финал на описания епизод: „Чашите, които се изпиха по този случай, скоро сложиха край на разговора.“ Това обаче се оказва недостатъчно, защото липсва успоредният предмет на повествованието — оттук и додаденото заключение: „Затова и ние ще сложим тук край на главата.“ Същото обяснение имат и уточнения от типа, че, разказвайки, примерно, „тези незначителни обстоятелства, ние следвахме примера на Плутарх“, или пък че „в тази глава споменахме два пъти думата...“ и пр., и пр. Такива примери изобилствуват в романите на Филдинг; в повествованието, което той създава, и „как“ става „какво“.

Макар и не така очевидно, и с всички особености, произтичащи от покритието на разказвача и главен герой, въпросът за автокоментарите стои по подобен начин и при Голдсмит. Неговият „мемоарист“, разказвайки от „собствен опит“, си е осигурил правото на всякакви намеси и коментари в повествованието, но оттук съвсем не следва задължителността на разсъждения върху процеса на писането. Тези разсъждения обаче са налице; Голдсмитовият разказвач се схваща не само като мемоарист, но и осъзнава себе си тъкмо като разказвач. Така той може да прекъсне хода на повествованието, за да направи някое чисто „разказваческо“ признание, като да кажем: „Не съм в състояние са опиша чувствата си в тази минута, тъй като те се променяха с бързина, която перото ми не може да следва“; може и категорично да заяви в случай, че някое описание му се е сторило прекалено дълго, че „трябва да се върнем на думата си, защото не мога да търпя отклоненията“, и пр. Разбира се, и тук, както при Филдинг, този тип коментари непременно предпоставят съзнание за адресираност на повествованието към читателя.

Автокоментари са налице и у повечето разглеждани български белетристи. Случва се например в хода на повествованието Михалаки Георгиев да уточни, че това и това „ще съставя основния предмет на моя разказ“, уловил се в някое описателско увлечение, сам да се прекъсне с едно „но нека продължа разказа си“, усетил, че не е изчерпал всичко, да добави „още ня-

²¹Robert Alter. *Partial Magic*. Berkley /Los Angeles/ London, 1975, 34.

колко думи, за да довърша наченатия портрет“, или пък, предварително преценил ненужността от подробно описание, направо да заяви: „няма да се бавя да ви описвам...“. Трябва обаче да се подчертае, че автокоментарът при Михалаки Георгиев е възможен само когато оказителят е отстъпил своите права на водещ повествованието и тази роля е поел всезнаещият разказвач — защото единствено от неговата „висока“ гледна точка повествованието се представя именно като повествование. Подобни примери има твърде много и у Вазов: така в хода на своя разказ той може да се опита да избегне евентуални недоразумения, вметвайки по някое „не искаме да кажем“; може да внесе по-голяма прегледност с някое подсказване от типа на „втори път читателите се срещат с...“; може да въвежда автоцитати с помощта на уточнения като „както казахме“ и пр. Колкото до повестите на Тодор Г. Влайков, в тях за съзнание за воден разказ може да се говори единствено покрай ясно заявеното съзнание за адресираност на повествованието — преки обръщения към читателя, като да кажем в „Дядо Славчовата унука“: „Кога минаваш през наше село, драги читателю, ако обичаш, отбий се и у Ненкови“, избобилствуват при Влайков. Всъщност, и при тримата български писатели насочеността на повествованието към читател е основната индикация, че се държи сметка и за процеса на неговото изграждане; автокоментарът — доколкото е налице — представлява по-скоро следствие от повествователската ориентация към читател; разказвайки с мисълта за своя адресат, разказвачът тук мимоходом проявява и своето съзнание за протичащия процес на разказването. За разлика от Филдинг и Голдсмит, при които посоченост към читател и съзнание за воден разказ са поставени на равностойни начала.

Това, разбира се, си има своите причини. Така автокоментарите у разглежданите български автори могат да бъдат тълкувани като такива само на съвсем второстепенен план; основната функция на тези вметнати уточнения, припомнания, автоцитати, предназначени да подпомагат читателското възприятие, е да поддържат впечатлението за автентичния характер на изложението, да поддържат и доверието към всезнаещия разказвач и дори навременни сякаш да изместват неговата над-позиция спрямо повествованието със „свидетелска“ позиция (честите употреби на израза „и днес“, „и днеска“ например, обикновено в съседство с подобни вметнати изрази). Особено красноречив пример за тази функция на себеосъзнаващото се повествование дава Михалаки Георгиев: „Прося извинение, че се много замаях да ви залисвам с дяда Коля. Може би това да е едничкият спомен за него“ („С тебешир и въглен“). Първото изречение от цитата притежава отликите на автокоментар; второто изречение обаче веднага го измества в съвсем друга категория — изведнъж то губи характера си на проявено съзнание за воден разказ, претопявайки се в отдаденото първостепенно значение на документалното свидетелство. Ролята на автокоментара се свежда единствено до въведение към смятаното за най-убедителна мотивировка на повествованието — неговото удостоверение за значение. По същата причина проявление на себеосъзнаващото се повествование у Михалаки Георгиев, Вазов и Влайков обикновено са свързват с различни форми на глаголите „казвам“, „разказвам“ — на които у Филдинг и Голдсмит отговарят формите на „пиша“, „описвам“: създаващото се от тях впечатление за „устна епическа ситуация“ на разказвача, допринасяйки за автентичното звучене на водения разказ, идва съвсем не да разколебае, а напротив, да затвърди доверието в писаното слово — в словото-документ.

Оттук и различията в характера и застъпеността на автокоментара у съпоставяните български и английски автори. Ако Голдсмит и особено Филдинг пишат със съзнанието за „фикционалния статус на фикцията“²², то за българските повествователи от последните две десетилетия на миналия век това време още не е дошло — писаното слово за тях има непоколебимия авторитет на документ, свидетелство за епохата. Затова и ако за Филдинг и Голдсмит ролята на „икторик“, „биограф“ или „мемоарист“ с именно роля, то за Вазов, и Михалаки Георгиев самоизбраното прозвище „хронист“ е точното название на творческото им призвание.

I. 4. Гледната точка в плана на времето

Тук терминът на Борис Успенски ще бъде използван в смисъл на отношение на литературното произведение към конкретна историческа епоха: или, по-точно, ще става дума за негативната страна на това отношение. Така ако за Вазов и Михалаки Герогиев в повечето им произведения тясната обвързаност с исторически момент — бил той настоящ или минал — е винаги налице, то Тодор Г. Влайков, и неговият събрат по убеждения Христо Максимов — Мирчо, както в отделни случаи и Михалаки Георгиев, са твърде далеч от мисълта за точна дата на повествованието. Откъснатостта от конкретна историческа обвързаност на повествованието е твърде характерна за Филдинг — отделният факт за него има значение само като подстъп към общовалидни изводи, поради което той вижда писателското призвание в това да се описват „не хора, а нрави“. Безвремието до голяма степен определя облика на повествованието и у Голдсмит, доколкото семейната идилия обхваща пространни части от разказа на Уейкфийлдския викарий. Представено под формата на универсализиращи заключения или пък най-вече на плавна, спокойна, обезвремяваща идилия, повествованието без точна дата предоставя съпоставителни възможности между разглежданите белетристи.

Идилията присъствува дотолкова всеобемащо в романа на Голдсмит, че неслучайно близо век и половина и английските, и чуждестранните читатели и критици са възприемали „Викарият от Уейкфийлд“ ни повече, ни по-малко като очарователна идилия в проза, докато едва в последно време изследователите съзряха зад идиличността привидно замаскираната всеобемаща пародия²³. Част от цялостния пародиен замисъл обаче, идилията у Голдсмит става пародия тогава, когато бъде нарушена. Остане ли в своята ненарушена хармония, тя съществува и като равнозначна на себе си — оттук и прекрасните картини на радостите край семейното огнище, на уютния домашен покой, оживяван от весели песни и забавни, но и поучителни истории, от нежни мелодии и много смях, от безобидни закачки и непринудени разговори, които се разпростират от виното от цариградско грозде до „философските“ проблеми на единобрачието. Твърде много топло и сърдечност лъха от разказа на доктор Примроуз за тихото, безметежно щастие на неговото семейство, твърде голямо е удовлетворението му от „простите радости на живота“, та да не се почувствува носталгията на Голдсмит по из-

²² Пак там.

²³ A. Lytton Sells. Цит. съч., с. 12.

чезналата вече от живота хармонична красота на селската идилия. Пародията идва по-късно — когато хармонията бъде разбита. И макар че няма друг английски просвещенски роман, в който така ясно и изобличително да е показана безграничната власт на земевладелеца и бруталната му намеса в съдбите на хората, зависими от него, в цялата пародийна насоченост към абсурдния финал, в който злосторниците биват смехотворно наказани, а случайностите просто засипват с щастие напатилите се герои, тая брутална разрушителна намеса сякаш се обезценява, за да се възцари една нова, вече белязана от пародийната идилия. Казано с други думи, намесата на времето в безвремието бива сякаш уравновесена от ново възцаряване на безвремието в повествованието. Като че ли първоначалната идилия се възстановява, при това дори подобрена, докато всъщност, неколккратно нарушена, тя започва да се превърща в нещо качествено различно и, поради подчертаната си условност — невъзможно. Известно е рязко отрицателното отношение на Голдсмит към задължителния за неговите съвременници-романисти, но невъзможен в реалния живот хепиенд, предизвикан от също така невъзможни върволици от щастливи съвпадения. И ето че пародията у Голдсмит се трансформира и в трансформация на идилията. В този смисъл не толкова идилията мистифицира пародията в романа, колкото пародията мистифицира носталгията по безвъзвратно изгубената идилия на селския живот. (Още повече, че съвсем скоро след романа, Голдсмит ще напише поемата „Напуснатото село“, в която ще даде воля на скръбта си по изгубения рай на селския живот). Ненарушената хармония на съществуването се намира за Голдсмит в обитата с умело прикритан копнеж времева неопределеност — по-скоро била или мечтана, отколкото предстоящо осъществима.

Безспорен израз на носталгия, на блян по изчезналата красота на миналото е идилията и у Тодор Т. Влайков и Михалаки Георгиев. Нравственият критерий, с който двамата писатели преценяват и съдят проявите на новия буржоазен ред, си остава, както и при Вазов, в миналото. Това е минало без дата, минало, обгърнато в безвремието на идеализацията, минало, което със своята творчески досъградена хармония отрича всякакви права на настоящето. Пълното неудовлетворение от това капиталистическо настояще не може да не предизвика идеализация на патриархалното минало — още повече, че за следосвобожденската българска действителност те са били съвсем близки по време: два коренно различни свята, рязко, с един замах разменили местата си. Така се раждат прекрасните селски идилии на Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков, в които цар и ред и разбирателство между хората, почит към възрастните и доброжелателство към младите, веднъж завинаги установено разпределение на задълженията между членовете на семейството, пълно съгласие в семейната задруга, която има достатъчно сили да противостои на всяко външно вмешателство („Рада“, „Дядо Славчовата унука“). Патриархалната хармония се оказва способна да се самозащити от всичко, което се опита да я наруши („Молла Мутиш бег, колаковският господар“ на Михалаки Георгиев например). Нещо повече, своята сякаш извечна установеност тя утвърждава и чрез способността си да се самоизрази — сказовото повествование у Михалаки Георгиев се натовазва и с допълнителната функция да свидетелства за сякаш реалната непокланителност на селската идилия, доколкото в самата му същност е заложена възможността да я представи „тук и сега“. Същата роля у Тодор Г. Влайков има постоянно поддържаната открита адресираност на повествованието —

към читател, който, възприемайки от Влайковата идилия упорито повтарянето „и днеска“, ще разпростре посредством своето конкретно читателско време — неговото значение до „завинаги“. Подобно движение „отдолу нагоре“, от нагледа към обобщението, от конкретния факт към валидното по принцип — движението към така наречените от Майкъл Батестин „символи с универсално значение“²⁴ — е и типично за Филдинг; но докато при Филдинг то е свързано преди всичко с проявленията на всезнаещия разказвач и неговата дидактична роля, то у българските разказвачи увтвърждаването на една извечна и желана даденост в повествованието е преди всичко въпрос на морал.

По същата причина — за разлика от Голдсмит — у Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков патриархалната идилия остава ненарушена: нейната не-накърнимост в повествованието се противопоставя на действителната ѝ цялостна накърненост, положителната ѝ ориентация съдържа като особено активен подтекст пълното отрицание на оная нова действителност, която по най-брутален начин я е направила невъзможна. Тук няма място място за литературна условност: и двата взаимно отричащи се свята за Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков са заредени с твърде много „действителност“. Все пак обаче, ако реално нарушената хармония на патриархалния бит на българското село у Влайков остава само като потенциален подтекстов заряд, у Михалаки Георгиев тя има и своите начини да бъде открито заявена: това са случаите, когато от нея се е запазила една от най-характерните ѝ особености — сказовата реч на бедните Михалаки георгиеви герои, — колкото да изрази пълната им неприспособимост към променилия се живот, да засвидетелства трагичното разминаване между народ и държава. Така че при Михалаки Георгиев дори и загатнатото представяне на нарушената селска идилия се съгласува с идейно-тематичната доминанта на творчеството му, докато при Голдсмит то е в съзвучие с цялостния комедийен замисъл на неговия роман. Единият с усното съзнание за литературна условност и затова постоянно насмешлив към всичко и всички, другият — с твърдото убеждение в документалната мисия на литературата и поради това често изоставящ всяка насмешка, двамата белетристи обаче са обединени от сантиментално-носталгичния си копнеж по изгубената хармония и здравата нравственост на патриархалната селска идилия.

Безвремието в повествованието у Филдинг и Голдсмит, изразено било чрез идилични описания, било чрез претендиращи се общовалидни, най-често дидактични постановки, носи в себе си ясно проявеното съзнание за фикционалния характер на литературата; безвремието в идиличното повествование у Тодор Г. Влайков и Михалаки Георгиев представлява обратната страна на типичното за съвремието им повествование с точна дата — доколкото по негативен път то се свързва с възненавидяната българска действителност от последните две десетилетия на миналия век.

²⁴ Michael Battestin. Introduction.—In: XX Century Interpretations of „Tom Jones“, Prentice Hall, 1968, p. 1-15.

II. РЕТОРИКА НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО

Поначало, когато имаме работа с всезнаещ разказвач, бил той само разказвач или герой-разказвач, както изтъква един от теоретичите на „гледната точка“ Пърси Лъбък, „повествованието бива изградено около гледна точка, която не принадлежи на читателя“²⁵; т. е. принадлежи изцяло на повествователя. Такава гледна точка, заявявайки открито за себе си, също така открито заявява и своята ориентация към читателя. Търсенето на контакт с читателя е напълно закономерен резултат от желанието категорично изразеното собствено мнение да бъде споделено, както и от стремежа повествованието да бъде заредено с „автентичност“. Затова и разглеждането на който и да било проблем, свързан с този тип повествование, би било непълно, ако не се държи сметка за отношението разказвач: читател.

Присъствието на потенциален адресат в повествованието е поначало присъщо на английския просвещенски роман и до голяма степен се обуславя от повестта на жанра, изискващ нов тип комуникация с публиката. Авторът пише със съзнанието, че адресира своя текст — но той не желае просто адресат, а изисква от него творческа активност, едва ли не съавторство. Дори писател като Ричардсън споделя, че невинаги поднася нещата в готов вид на своите читатели. За Филдинг, който следва традициите на Сервантес и Мариво, и по-късно за Голдсмит и особено за Стърн, самият факт, че творят с пълното съзнание за читателска реакция, е основание да изискват и стимулират активно и интелигентно съучастие в реализирането на романния замисъл: авторът дава повод за разсъждение, като в повечето случаи оставя изводите за читателите. В постоянно поддържания контакт между автор и читател, осъществяван в — а понякога, както е при Филдинг, и извън — сюжетния развой, в повествованието всъщност се появяват два допълнителни персонажа, които влизат в сложни отношения както помежду си, така и с останалите персонажи.

Поначало в повествованието, както изтъква в своята книга „Реторика на фикцията“ Уейн Бут²⁶, авторът изгражда образ на самия себе си и образ на своя потенциален читател; той създава своя читател, както създава и свое второ, фикционално „аз“, и най-сполучливо четене с това, в което тези два образа намират пълно съгласие. Доколко такова съгласие бива постигнато, както и каква е същността му у разглежданите английски и български белетристи, най-добре би открила съпоставката помежду им на тази основа.

Особено ярко, при това и като проблем на романната поетика, проблемът за повествованието като послание с адресат присъствува у Филдинг. Както сполучливо отбеляза отново Уейн Бут, „непрестанно нарастващата интимност“ между автор и читател у Филдинг оформя нещо като втори сюжет или подсюжет, който извежда философския смисъл на повествованието²⁷. Верността на това наблюдение може лесно да бъде потвърдена, тъй като голяма част от филдинговите коментари имат единствената цел да осъществят контакт с читателя; те са диалогично насочени към читателя в

²⁵ Percy Lubbock. Point of View. — In: Myth and Method. Modern Theories of Fiction. Univ. of Nebraska Press, 1960, p. 7.

²⁶ Wayne Booth. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1963, p. 138.

²⁷ Wayne Booth. Fielding in „Tom Jones“ — In: XXth Century Interpretations of „Tom Jones“, Prentice Hall, 1968, p. 36.

името на „пълното разбирателство“. Филдинг никога не забравя своя читател — сякаш той неизменно стои между самия него и това, което пише. При това връзката е реципрочна — защото Филдинг не пропуска да постави себе си сякаш между читателя и възприемания текст, да подчертае собственото си присъствие. Макар и според инструкциите на лорд Шефтсбъри така да постъпва само един „лош“ писател, Филдинг си го позволява, за да осигури „добър“ читател: той действително изгражда в повествованието своето алтер его на разказвач. Затова и още в уводните глави на „Джоузеф Андруз“ се появява авторът-биограф, чиито единствен обект на внимание е „човешката природа“, а „Том Джоунс“ направо започва с характеристика на автора като гостилничар, поднасящ на своите посетители (читатели) пребогатото ястие на „човешката природа“ но „според парите им“: достатъчно красноречива метафора, насочваща към нежеланието на автора да прави подаяния, но също така и към сигурността му, че приелият поднесеното от него ще иска „да чете завинаги“. Тази сигурност бива по-нататък обоснована с притежаваните от автора качества — „изобретателност, или бързо и мъдро вникване в истинската същност на всички обекти на нашето наблюдение“, способност за преценка или „здебеляване на различието между две неща“, „значителна доза учение“ и непременно житейски опит. Посочените характеристики всъщност изграждат определен образ на автора.

Ясното съзнание, че притежава необходимото съчетание от способности и знания, дава абсолютната сигурност на Филдинг като автор. Неговият разказвач никога не се колебае в компетентността на своя коментар, никога не поставя под въпрос уместността на своята намеса в повествованието. Той има увереността, че намесата му е винаги функционална, че определено подпомага сюжета и — главно — читателското възприятие. „Като хор“ вижда Филдинг авторското присъствие в повествованието; аналогията е особено показателна, доколкото хорът в старогръцката драма е едновременно коментатор, арбитър и действащо лице. Тъкмо това са и отличителните черти на изградения от Филдинг образ на автора.

При наличие на изграден образ на автора в повествованието не е трудно да се стигне до основните характеристики, които според Филдинг трябва да притежава читателят. До голяма степен те трябва да дублират този на автора, за да бъде четенето ефективно, а авторската цел — осъществена: убеждението на Филдинг е, че една книга трябва да бъде четена по същия начин, по който е била писана. Оттук и изискванията към читателя. „... не много, много греша, ако си въобразяваш, че когато започнахме това голяма съчинение, сме възнамерявали да не възлагаме на ума ти никаква работа, или пък че, без понякога да използваш тази дарба, ще можеш да пътуваш през страниците ни и да извлечеш удоволствие и полза за себе си“. Четенето според Филдинг трябва да бъде съчетание от удоволствие и полза: удоволствието за читателя се получава от съзнанието, че умът му усилено действа, а това при всички случаи е и полезно. Задачата на автора е винаги да поддържа бдителността на своите читатели, да стимулира тяхната досетливост — това е единственият начин да ги издигне до доставящата удоволствие мъдрост, с която сам е писал. Така връзката автор-читател у Филдинг добива своите естетико-етични параметри. Предявените изисквания в повествованието насочват към изграждането на още един образ — образът на читателя. Формулирайки очакваното от читателя, всъщност повествованието се обогатява с още един образ.

Своеобразният диалог между автор и читател бива провокиран по всички възможни поводи у Филдинг — за разлика от останалите диалози в повествованието, за които задължителен предел е неразбирането, единствен този се стреми към пълно разбирателство. Неслучайно Филдинг назовава новосъздавания от него жанр „комически епос в проза“ — ако Омир е пъл, за да бъде чул, Филдинг пише, за да бъде разбран. разбран в четене, схващано като интелектуална задача и водешо до усъвършенствуване на „добрата човешка природа“. Поради това в повествованието отсъствуват назовани истини и посочени образци — то съдържа само „намеци“ за тях. В този смисъл, докато чете и усилено упражнява своето мислене в диалог с автора, читателят получава заедно с удоволствието да мисли и тези „намеци“, които го отправят към очакваното от него разбиране. Читателят създава сам за себе си, след като му е бил даден само повод, или, както назова този процес Волфганг Изер, „реализира неформулирания текст“²⁸ — четенето става полезно. От своя страна, формулираният текст съдържа предугаждания отговор — затова и на всички посочени в повествованието изисквания към читателя, на всички текстови „намеци“, както, разбира се, и на всички преки обръщения към читателя може да се гледа като на средства, чрез които бива изграждан определен читателски образ. Доколкото романите на Филдинг са замислени като цялостни послания към читател, те представляват и постоянно средоточие — между сюжета в повествованието и подсюжета на нарастващата близост между автор и читател. Оттук именно един от изследователите на Филдинг, Уилям Коли, очертава вгнездения в тия романи парадокс: от една страна, авторът ги определя като „точни копия на действителността“, но от друга страна, неизменният му авторитетен коментар ги предоставя като „това, което творецът сам е измайсторил“²⁹; илюзията за достоверност съществува при Филдинг във „формулирания тест“³⁰ заедно със своето развенчаване — в подсюжета на общуването между автори и читател. И ако поначало връзката автор—читател може да бъде истински осъществена едва когато читателят вземе в ръце завършения текст и възприеме от него и „формулираното“, и „неформулираното“, то тази връзка при Филдинг присъствува и в самия текст, бива зададена от него; това, което обикновено остава скрито в повествованието, тук бива оголено. Така философско-морализаторската постановка за „добрата човешка природа“, както и неутвърдеността на романия жанр, водят до превръщането на отношението фикция: реалност в проблем на повествованието.

Казаното за Филдинг е в общи линии валидно изобщо за английския просвещенски роман, утвърждаващ, по определението на Филдинг, „нов начин на писане“; но именно при Филдинг с особена яснота бива разгърната многоплановата проблематика на преплетените отношения фикция: реалност и автор:читател. Именно при него постоянно поддържаеният диалог между автор и читател се очертава недвусмислено на фона на необходимостта романът да бъде утвърден като водещ литературен жанр, единствено способен да копира действителността: поради което и самият този диалог — в последна сметка разрушаващ илюзията за достоверност на повествованието — има за задача да създаде илюзия за автентичен контакт. Тъкмо по този начин стои въпросът и при Оливър Голдсмит.

²⁸ Wolfgang Iser. Цит. съч., р. 38.

²⁹ W. B. Colley. Gide and Fielding. – In: Comparative Literature, 1959, XI, p. 1-15.

³⁰ Wolfgang Iser. Цит. съч., р. 38-39.

Илюзията за автентичност на повествованието, на която до голяма степен е предназначен да служи и постоянно поддържаият в текста контакт с читателя, при Голдсмит обаче е значително облекчена от особеностите на първоличния разказ. Покритието между разказвач и главен герой дава „карт бланш“ за всяка открита разказваческа намеса в повествованието, в това число и на многократно заявената насоченост към читател. По този начин градусът на напрежението между фикция и реалност в повествованието е значително намален в сравнение с положението в третоличното повествование у Филдинг, спрямо което разказваческите интервенции са чужди. Разбира се, проблемът присъествува недвусмислено и у Голдсмит; и неговият роман, както, впрочем, всеки просвещенски роман според наблюдението на Малкълм Брадбъри, „налага изискването да бъде приет като произведение на изкуството“³¹, но съвсем не така директно, както това е при Филдинг. Всяка разказваческа намеса у Голдсмит е оправдана с оглед на воденото от първо лице повествование — тя принадлежи на повествованието заедно с цялостната си ориентация към читател. Романът на Голдсмит само загатва за своята „направеност“ — както, впрочем, и за ред други свои особености, до степен да бъде определян от по-новите си критици като роман-загадка³². Така например, едва загатнат остава проблемът за изискванията, предявявани в повествованието към читателя именно като към читател — „намеците“ в текста тук са дотолкова леки, че едва в днешно време някои изследователи съзряха в сякаш пределно ясният роман на Голдсмит мистифицирана под формата на идилия пародия на просвещенския роман.³³ Това размиване на ясно очертаните — особено у Филдинг — граници по всяка вероятност е част от всеобхватния комедиен замисъл на „Викарият от Уейкфийлд“. Така или иначе обаче романът на Голдсмит — най-вече посредством постоянните преки обръщения — „формулира“ своята насоченост към читател. Разказвачът-герой, например често смята за уместно да обясни на своите читатели нещо, което предполага, че може и да не знаят, случва му се да разкаже някоя история или светски анекдот, като изрично отбележи, че го прави само за да достави удоволствие на читателите си, а понякога дори направо търси читателското съучастие, отправяйки молба „това да си остане между нас“. Нещо повече — включените в романа странични разкази, истории, басни, анекдоти обикновено получават от разказвача-гжерой коментар, определящ насоката на тяхната полезност; това указание за аудиторията в повествованието всъщност представлява указание и за читателя — какъвто характер, впрочем имат и подзаглавията на отделните глави, както и разказваческите намеси. Както при Филдинг, така и при Голдсмит заявената насоченост към читател обслужва покрай всичко останало и морализаторския замисъл. Двата английски писатели създават „себеосъзнаващо се“ повествование, в което присъствието на разказвач и читател идва съвсем закономерно, за да опосредстват цялата му проблематика.

И тъй, у Голдсмит и особено у Филдинг повествователната реторика представлява проблем на самото повествование — поради това по-подробното ѝ разглеждане внася допълнителна яснота по отношение на някои особености на ранната реалистична белетристика, които иначе биха могли

³¹ Malcolm Bradbury. Possibilities. Essays on the State of the Novel, Oxford Univ. Press. 1973, p. 33.

³² A. Lytton Sells. Цит. съч., 153.

³³ Пак там, p. 155.

да останат в сянка. Така, определено обрънато към адресат, е повествованието и у съпоставяните тук български белетристи, както, впрочем, и у предшествениците им, особено у Каравелов; тази отлика на ранната българска повест обаче обикновено бива отминавана като факт, чието споменаване изчерпва значението му. Докато в плана на типологическата съпоставка едва ли не първостепенната важност на проблема у английските просвещенски писатели — съзиждащи, както и българските писатели от посочения период, основите на реалистичния тип повествование — би могла да даде мащаб за разглеждането му в българската следосвобожденска повест.

Така повествованието и у Вазов, и у Михалаки Георгиев, и у Тодор Г. Влайков бива постоянно накъсвано от обръщения към читателите: това са обръщения, въвеждащи някое пояснение, насочени към предотвратяване на някое съмнение, целящи да изпреварят евентуалната читателска реакция или просто проявления на съзнанието за провеждан посредством повествованието диалог. Всъщност, заявената ориентация към читател представлява другата страна на автокоментара в текста; у разглежданите български белетристи тя твърде често, както вече стана дума, е единственото свидетелство за наличие на съзнание за воден разказ. И ако у Филдинг и Голдсмит „себеосъзнаващото се“ повествование най-често се проявява посредством своята ориентация към читател, то тук действа точно обратният механизъм — т. е. бидейки оформено като послание, повествованието намира единствен начин да проявява понякога своята макар и твърде загатната „себеосъзнатост“. Неговата постоянна насоченост към читател очаква, „предугажда отговор“ (по термина на Бахтин) изключително на равнище доказана истинност на разказаното; оттук и обичайното възприемане от страна на всезнаещия разказвач на свидетелска роля по отношение на разказваните събития; тази свидетелска роля може да не бъде така недвусмислено заявена, както е у Тодор Г. Влайков, където присъствието на разказвача в описваните събития е по правило специално изтъквано („Ама каква сватба!! Такава сватба рядко съм запомнил.“ „Дядо Славчовата унука“); тя може да се чувства само по някое вметнато „и днес“, удостоверяващо за читателя действителността на разказаното „тогава“, което все още е и би могло да се види, или пък по подчинения на същата цел избор на сегашно разказваческо време, както е твърде често и при Вазов, и при Михалаки Георгиев, и при Тодор Г. Влайков. Така че ако в своята неизменна обрънатост към читател повествованието у тримата български белетристи поставя някакво изискване към своя потенциален адресат, то това е изискването за доверие в неговата истинност. Тъкмо подчертавайки непрестанно достоверността си, това повествование задава, по термина на В. Изер, своя „имплицитен читател“³⁴: доверяващия се.

Задачата на този предугаждан читател е крайно облекчена — в текста няма и помен от „намеси“ или „бели полета“, предназначени да стимулират интелектуалните усилия на читателя, както това е при Филдинг например. Напротив, предугажданият отговор от страна на читателя тук се свежда до допринасяне към илюзията за автентичност на повествованието, поради което и никакви препятствия по пътя му към тази цел не са предвидени: поуката произтича директно от разказаните събития и факти, без да налага изискването да бъде изведена през лабиринта на недоизказаното; „снетото

³⁴ Wolfgang Iser. Избр. съч.

от натура“ е предназначено да говори „само“, поради което повествователни „клопки“ от типа на тези при Филдинг са нежелани. При това в ролята си на свидетел на разказваното повествователят въвлеча общуването с потенциалния читател в самото повествование, без — както е при Филдинг — да оформя от него самостоятелен подсюжет; по този начин това общуване бива допълнително облекчено що се отнася до внушението за автентичност, а везнаещият разказвач, намесвайки се открито и авторитарно в повествованието, избягва остротата, с която белетристичката на английското Просвещение поставя проблема за своята „направеност“, или, с други думи, остротата на вградено в английския просвещенски роман противоположаване между фикция и реалност — избягва я, залагайки изцяло на истинността. Предугажданият читател у разглежданите български повествователи представлява преди всичко осланящо се „ухо“. (тук, разбира се, въпрос за подценяване или надценяване на читателя не съществува; става дума единствено за характера на очаквания от него отговор). Неслучайно и обръщенията към него често са в множествено число: „...читателите се срещат...“ (Вазов), „...трябва да ви кажа...“ (Михалаки Георгиев) и пр.; сякаш поначало обобщаващото „читателю“ понякога се оказва недостатъчно, за да изрази насочеността на това повествование към целокупна аудитория; епическата ситуация, лежаша в основата на това повествование, би могла да се определи като верен разказ за вярващо множество. Особено ясно тази отлика се очертава у Михалаки Георгиев покрай характеристиките на сказа.

Така както разказвачът у Михалаки Георгиев бъде заместен от сказителя, той вече търси контакт не с читателите, а сякаш със своите слушатели. Също както народният сказител непрестанно се стреми да привлича вниманието на своята многочислена аудитория, сладкодумният сказител у Михалаки Георгиев по правило започва своята лакърдия с някой подбуждащ интереса и същевременно онагледяващ въпрос, да кажем: „Видели ли сте сухо дърво... тѐ, на, кютук?“, или; „Кога влезе стършел при пчели у кошера, знаете ли какво става?“, и пр. След това, вече привлякъл вниманието на своята аудитория, той може спокойно да продължи с каквото има за казване („Рада“). И сказителят започва да реди приказка след приказка, решен сякаш да каже открай докрай всичко, което знае, тъкмо защото си е осигурил слушатели, интересувачи се преди всичко — по-сполучливото разделение на Е. М. Форстър³⁵ — от въпроса „И после?“, без да се вълнуват като читателите на сюжетно-организираното повествование от въпроса „Защо?“. Разказвач и слушаща го аудитория това е ситуация от действителността, която Михалаки Георгиев представя като ситуация на повествованието. Илюзията за покриването между предугажданите читатели и уповаващо-заслушалата се аудитория епостигната. „Устната епическа ситуация“ при Михалаки Георгиев допринася за автентичното звучене на повествователната реторика; тя оголва търсения в повествованието контакт с аудиторията (читателите) като една от необходимите форми на обвързване с действителността.

По тази линия Годор Г. Влайков стига дори още по-далеч — той направо вкарва читателя в повествованието: „Кога минаваш през наше село, драги читателю, ако обичаш, отбий се и у Ненкови... И Ненко, и Райка много ще ти се зарадват. А пък как хубаво ще те нагостят!“ („Дядо Славчовата унука“). Насочеността на повествованието към читател е предназначена изключително да го подчини на илюзията за достоверност както на

³⁵ E. M. Forster. Aspects of the Novel. London, 1947, p. 101.

разказваното, така и на самото „формулирано“ (Изер) общуване автор-читател, до степен чак да му се предлага да прекрачи прага на фикционалното, като заеме място, равноредно с това на персонажите в повествованието. Влайковият читател може да бъде всеки — към него не са предявени никакви изисквания, освен очакването за пълно упование във верността на разказваното, едва ли не включване на разказаните събития в порядъка на собствената му действителност; в този смисъл, бидейки „непридирчиви“, обръщенията към читателя в единствено число притежават твърде висок градус на обобщеност. Изобщо общуването с потенциалния читател у Влайков е съвсем опростено, едноизмерно; то очертава само чернобелия контур на заявления в повествованието диалог с читателя — контур, по който хуморът у Вазов и Михалаки Георгиев богато наслажда пъстроцветни нюанси. Еднозначният характер на повествователната реторика у Влайков води и до описания, най-често на битови детайли, които с оглед на художествената им функционалност в повествованието изглеждат самоцелни — тяхното оправдание е единствено стремежът към внушение за достоверност.

Подобна описателна самоцелност отсъства у Вазов, а и у Михалаки Георгиев; „художествената обусловеност на битовите детайли“ (М. Цанева³⁶) във Вазовото повествование е безспорна. Само по себе си това насочва към една по-богата нюансираност на стремежа към правдоподобно звучене, което пък от своя страна издига на друго, по-високо равнище общуването с потенциалния читател и, съответно, предугаждания отговор. Така например, съвсем друго очакване за читателска реакция в сравнение с това у Влайков съдържат сравнения като това с „древната Галатя“ или „френския пълководец при Аустерлиц“ у Вазов, както и с „прочутата кула в Пиза“ у Михалаки Георгиев; тези сравнения предполагат читател, за когото „високата“ им страна е понятие, така че със сигурност би схванал хумора, произтичащ от несъответствието. Пътят на този читател към възприемане на „снетото от натура“ тук е далеч по-приятен, далеч по-художествен; този път обаче изисква от читателя един по-издигнат тип „съучастничество“, надграждащо по отношение на постиганата посредством преките обръщения към него илюзия за достоверност на повествованието — всъщност, това е подстъпът към нарушаване на тази илюзия, към усещането за „направеност“ на литературната творба. Покрай основното очакване за доверие към разказваното у Вазов и Михалаки Георгиев присъства и този друг тип очакване за читателска реакция. Така че ако Вазов променя „представата за патриота-писател в представата за писателя-патриот“³⁷, ако той премества акцента върху художествената страна на литературното произведение, то той трябва да променя представата и за читателя, внушавайки му необходимостта да усеща именно художествеността на повествованието.

Разбира се, основното и у Вазов, и у Михалаки Георгиев си остава желанието да бъдат хронисти и тълкуватели на своето време — желание, което непременно ги насочва към читателска общност, към колективен „предугаждан отговор“, равнозначен при това на доверие към истинността на разказваното. Така че ако за Вазовия разказвач е вярно, че героите го интересуват не сами за себе си, а с тези свои страни, които ги свързват в едно

³⁶ Милена Цанева. Иван Вазов. Изследване. С., 1973, с. 80.

³⁷ Милена Цанева. Поет и общество. С., 1985, с. 19-20.

цяло, наречено общество³⁸, то това е вярно и за неговия — а и за Михалакигеоргиевия — „имплицитен читател.“ По самата си същност обобщена представа „имплицитният читател“ у Вазов и Михалаки Георгиев, както и у Влайков, придобива сякаш обобщеност на втора степен — доколкото му е отредена ролята на адресат на хроники. (Впрочем, това е една от причините този тип повествование да не отговаря на естетическата платформа на четворката от списание „Мисъл“, ориентирана към крайно ограничен, подбран читателски кръг. (Именно тази отредена му роля определя и очакваното от читателя „съучастничество“ при реализирането на повествователното послание — по линия на упованието в неговата достоверност.

И тъй, позицията на всезнаещия разказвач в повествованието придава еднакъв облик на повествователната реторика както у Филдинг и Голдсмит, така и у Вазов, Михалаки Георгиев и Влайков: заявената адресираност към потенциален читател представлява както утвърждаващо разискване върху истинността на повествованието, така и средство „всезнаещата“ страна в диалога да изведе неговия морал. Ако в единия случай обаче желанието да се пресъздаде животът „във формите на самия живот“ води покрай всичко останало и до навлизане в сферата на литературната условност, то в другия случай то е налице в „необременен“ вид, без да е свързано нито с нуждите на утвърждаващ се нов жанр, нито с особеностите на някакъв естетико-етичен възглед, а с патриотичния стремеж на една все още твърде млада реалистична белетристика да документира и разтълкува следосвобожденската българска действителност. Последните две десетилетия на миналия век продължават да бъдат за българската литература време на циклизираното повествование, на повестта и разказа, които могат по-бързо да реагират на динамичните промени в действителността, но същевременно носят в себе си и кълновете на романа — Вазовите романи го доказват, макар да остават тогава изолирано явление; доказва го обаче и характерът на повествователната реторика. Романът, както изтъква Волфганг Изер, „е този жанр, в който въвлечането на читателя в повествованието съвпада с пораждането на смисъла“³⁹. Подобно съвпадение е налице и у разглежданите български повествователи — дотолкова, доколкото „пораждането на смисъла“ се основава на произтичащото от „въвлечането на читателя“ доверие в истинността на повествованието. В този смисъл разглеждането на повествователната реторика в българската повест от последните две десетилетия на миналия век — за което разглеждане планът на типологията се оказва предпоставка и особено подходящо поле — води до утвърждаването на пореден аспект от характера ѝ на романов заместител за времето.

* * *

И тъй, типологическата съпоставка по отношение на различните повествователни особености, като гледна точка, изграждане на персонажа или диалогична насоченост към читател, откроява — сред многообразието от

³⁸ Милена Цанева. Иван Вазов. с. 45.

³⁹ Wolfgang Iser. Цит. съч., р. 3.

специфични различия — редица основополагащи съответствия между ранните проявления на реалистичното повествование в английската и българската белетристика. В тези типологически съответствия се съдържат многобройни страни от доказателствената част на твърдението, че поради особеностите на нашето литературно развитие тъкмо в повестта и разказа ще открием онова, което в литератури с по-стари традиции откриваме обикновено в романа. Или, както Вазов бе подсказал още в „Митрофан и Дормидолски“: „...тъй се почнуват романите...“