

Александър Панов
Институт за литература, БАН
lapnisharan@hotmail.com

„Албена“ – жанр и наративна структура

Alexander Panov
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

„Albena“ – genre and narrative structure

Abstract

This article is based on the question why Bulgarian classic writer Yordan Yovkov's short story „Albena“ – featured in the collection „Nights at Antym's Inn“ – has been subject to so many different interpretations of its main concept. Does it reaffirm the strength of love, beauty, or consciousness as the main principles of being? We proceed from the assumption that its interpretation depends on the correct positioning of the text in its relative context, as well as on the adherence to the correct genre paradigm of the text and on the adequate deciphering of its narrative structure. If we position this text in an inadequate context, we will be misled to read, understand and interpret its meaning incorrectly. This is one of the main laws of literary hermeneutics. This is where the author of this article bases his main task – to analyze all elements and aspects of the story's narrative structure that define its belonging to a particular genre paradigm.

This article analyzes in detail the scheme of the plot shaping the story of „Albena“. It infers that each of its elements poses certain questions, regarding both the depicted events and the manner of their depiction. The dilemma whether the story gives answers to these questions or not, as well as the way this is done, allows the development of the plot scheme into nine distinct genre paradigms: a social novel; a psychological novel; a naturalistic novel; a criminal novel; a play depicting everyday matters; an exemplum; a ballad; a short story; and a novella. Yordan Yovkov has chosen only one of these genre paradigms. It defines the meaning and the potential for emotional effect of the story.

The article analyzes the role played by the narrator, the composition and the typology of the characters and infers that the narrator has only minimal and purely technical presence in the fictional universe created in this work. In this manner the author allows his reader to perceive the entire development of the plot, with all its vicissitudes of fortune, revelations and wrongful opinions, as objective and disconnected from the author's claim of demiurgical control. As a result, the four main humanitarian values discussed in the

text – life, beauty, love and family – are allowed at least two possible interpretations, depending on the value system we use to rationalize and evaluate them. In general, these rationalizations and evaluations are made by the crowd in the story which plays the part of an ancient Greek tragic chorus, led by the coryphée Old Man Vlasyu. This technique allows us to conclude that the narrative substrate that serves as the basis of „Albena’s“ storyline is the matter whose main task is to test and reevaluate various everyday situations, as well as the validity of certain societal and moral laws that help people rationalize and evaluate them. Hence the final conclusion of the article – the genre paradigm in which „Albena“ has been developed is not the paradigm of the short story, as most analysts believe, but the paradigm of a novella. This conclusion would allow for an adequate readers’ behaviour and for a correct interpretation of the work.

Keywords: Genre/Genre paradigm; Analysis; Interpretation; Narrative structure; Narrator; Autor/Reader; Plot/Fabula; Event; Short story; Novella; Casus; Value system/ Value norm; Receptive strategy/Reader’s behavior

Искам веднага да уточня, че предмет на моя анализ (именно анализ, а не интерпретация), е текстът, поместен в книгата „Вечери в Антимовския хан“, а не театралната пиеса, разработваща същата фабула (не сюжет) и носеща същото заглавие. Последната ще използвам само като обект на сравнение, илюстриращо един възможен подход за художествена разработка на поредицата от събития, изграждащи съдържанието и на повествователния, и на драматургичния текст. Съвсем преднамерено използвам неутралните понятия „текст“ и „пиеса“, а не обичайните „разказ“ и „драма“, доколкото определянето на жанра е една от основните задачи на изследването ми и употребата на жанрови названия ще ограничи свободата на анализа.

Може и да стане отегчително, но все пак искам да продължа с уточненията. Защо анализ, а не интерпретация? Отговорът е очевиден.

Анализът е процедура, преследваща разкриването на структурните особености на анализирания текст. Казано с думи прости, анализът иска да „разглоби“ текста, за да покаже как е той „направен“. И това не е самоцелно занимание. Защото „направата“ на един текст до голяма степен предопределя неговото въздействие, начина, по който той се възприема в акта на четенето, процедурите, които читателят трябва да извърши в съзнанието си, емоциите, които ще изпита, и в края на краищата ще предопредели резултата на художествения акт – дали текстът ще оформи ясно и недвусмислено „послание“, дали ще задължи читателя да си извади поука, дали ще му даде пример за следване, прерастващ в препоръчителен (или нежелателен) модел

за социално поведение, или ще го поведе по спиралата на едно свободно морално съждение, вследствие на което читателят сам трябва да вземе решение, неограничаван и незадължаван от авторската воля.

Интерпретацията, от своя страна, е процедура, която се стреми да даде отговори на всички въпроси, свързани със смисъла и въздействието на интерпретирания текст. Колкото и прецизна и обективна да е тази операция, тя все пак не може да избяга от ограниченията, наложени както от интерпретиращото съзнание, така и от наличния за момента рецептивен контекст. Защото възприемането на една художествена творба е особен вид социално действие, което има смисъл само в определени условия. Поне така препоръчва херменевтичната процедура. А, както знаем, действията са предназначени да предизвикват **въздействия** – естетически, идеологически, поведенчески, ценностни. С други думи, да формират нагласи, чувства и убеждения, както и да култивират препоръчителни модели за социално поведение. Всичко това Ханс Роберт Яаус нарече „място в живота“ на един литературен текст. Днес обаче „животът“ може да изисква един тип въздействие, ясно и строго определено в своето послание (например да утвърди красотата като върховна ценност, надмогваща ограниченията на бита), но утре същият този „живот“ може да предпочете да види на мястото на задължителното послание, една свободна критическа активност, подтикваща читателя да подложи на съмнение и преоценка утвърдените нравствени, естетически и идеологически норми.

В интерпретативната процедура връзката между „направа“ и въздействие е пряка. Има текстове, чиято структура еднозначно насочва към точно определено въздействие. Такъв текст например е житието, базирано върху легендарния механизъм, изграждащ образа на един съвършен герой с неговата действена добродетел, легендарни подвизи и назовавания, реликви и чудеса, водещи недвусмислено към имитацио – следване на престижния пример. За да се преобърне този тип въздействие, трябва нещо да се промени в „направата“ – да се допусне например иронията – и тогава вече ще имаме „Житие и страдание на грешния Софроний“. „Направата“ на други текстове обаче е такава, че сама ограничава еднозначните четения и подтиква читателя към свободно морално съждение, предоставяйки му пълната свобода (но и задължение) сам да отсъди и вземе решение за себе си и собствения си

живот, преминавайки през проблематизирането на установените принципи. Тези два рецептивни модела Атанас Натев нарече съответно „адаптивна“ и „контраадаптивна“ функция на изкуството. (Вж. Натев 1988) Проблемът е в това, че понякога един и същи текст може да бъде прочетен или като „адаптивен“, или като „контраадаптивен“. И тези прочити са резултат не толкова на същностните характеристики на самия текст, колкото на нагласите на интерпретиращото съзнание.

Ярък пример за такъв тип противоречиво четене е „Албена“ от сборника „Вечери в Антимовския хан“. Този текст сякаш подтиква своите интерпретатори да търсят и утвърждават някакво еднозначно нравствено и естетическо послание. Проблемът е в това, че, интерпретирайки уж един и същи текст, както и претендирайки за обективност на процедурата, отчитат само проверими фактори, отделните интерпретатори стигат до много различни изводи и заключения. Тук не говоря за онези възгледи, почиващи на консервативния морал, които виждат в героинята само една „истерична гивендия“, „дяволска жена“, „Фрина от Делиормана“, „срам и позор за нашето девствено село, което не може да търпи подобни разпасани жени“. (Султанов 1987: 86) Дори и интерпретаторите, склонни да видят в текста положително послание, силно се разминават в своите съждения. Нека погледнем най-известните от тях.

В статията си „Битовият реализъм в литературата ни“ (Василев 1933) Владимир Василев твърди, че текстът прославя *любовта*, на която всичко се прощава. Внимателното четене на статията обаче оставя у нас съмнението, че Василев е изградил оценката си по спомени, обръквайки „Албена“ с „Фрина“ от Пенчо Славейков. Или, както казва Милена Кирова, критикът сякаш се е поддал на някаква рецептивна инерция.

В своята известна книга „Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа“ Искра Панова пък е склонна да види в посланието на творбата величието на *красотата*, издигаща се над дребнавия бит: „За един миг, без видима подготовка, без причинна връзка с това, което става, напротив – в пълен контраст с него, тълпата се издига в друга, по-висока сфера на мисли и чувства, в която законите на битовия морал отстъпват пред силата на красотата. [...] Кулминация на Йовковия разказ става онзи „духовно-възвисяващ момент“, за който така точно и проникателно говори Владимир Василев и който спо-

ред него Йовков открива във всеки жизнен случай.“ (Панова 1988: 119)

Симеон Султанов пък извежда на преден план друга добродетел – *съвестта*: „Героят извършва грях. На прага е престъплението. Но не минава отвъд – не е злодей. У човека, според писателя, както вече видяхме, живеят и доброто, и злото. [...] Но писателят толкова много ги обича, че им прощава, търси „смекчаващи вината обстоятелства“, кара ги да размишляват върху постъпките си, да се връщат отново и отново към истината и почти винаги да търсят опрощение. [...] В неговите книги има една голяма тема, която срещаме навред: осъзнатият грях.“ (Султанов 1987: 48)

Приведените мнения определят три различни ценности, които „Албена“ утвърждава – любов, красота и съвест – но са единни в едно: в текста има ясно разграничение между битовия морал, от една страна, и един духовно-възвисяващ момент, от друга, който определя основната му идея и хуманистично послание. Същината на този възглед за основния принцип в творчеството на Йовков е изразена най-добре от Иван Мешеков през 1947 г. в често цитираната му студия „Йордан Йовков – романтик реалист“. Според известния марксистки критик за Йовков „светът е като че един безкраен чифлик, в който бог е господар, а хората и животните – слуги, всички със своя предопределен дълг и служба, в които е съдбата им. Изпълняват ли ги покорно, те са щастливи и ще имат своя милин, не ги ли изпълняват съвестно, те правят грях и трябва да го изкупват в страдание. [...] Патосът на просвещението и на свободата [...] е възприет и носен [...] по-скоро от хората „развейпрах“ [...], т.е. от анархистично настроените слуги и роби, останали без вяра в „божия ред“.[...] Йовковото творчество не рисува живота и хората, такива, каквито са и ще се проявят в следващия исторически момент. Те са нарисувани идеални, героични, „вечни“, такива, каквито ги чувства и съзерцава авторът и ги изисква неговото религиозно-естетическо (патриархално-архаично) светоусещане, неговата лична адмирация, а не както са те в действителност. [...] Йовков не само чувства „раздвоено“ в творчеството си, но прокарява и два плана: реалистичният план у него не е автономен, а е подчинен на идеалистичния или мистичния. [...] и почти всичките му разкази са построени в тези два плана. Реалистичният е скелетът, а идеалистичният дава душата, висшия смисъл.“ (Мешеков 1989: 591 – 612).

И така – митотворческо въображение, висши ценности, вяра в предопре-

делението и божия ред, подчиненост на събитията и епизодите на идеалния висш смисъл... От тук до твърдението, че в „Албена“ „тълпата се издига в друга, по-висока сфера на мисли и чувства, в която законите на битовия морал отстъпват пред силата на красотата“, а всичко останало е просто „джу-молене“, „бит“, въпреки всички му трагизъм (Панова 1988: 118 – 119), има само една крачка.

Основанията за тези твърдения се търсят в начина, по който е структуриран текстът – представяне на събитията, композиция, характеристика на героите, повествователна перспектива... „Около една случка – социално релефна и емоционално напрегната – се гради цялото [...] Случката, както и в разказите на Елин Пелин, е така подбрана, че да изрази общата идея на творбата в непосредствеността си. Но много често в тази си функция тя се явява като следствие на нещо отминало, в която конфликтът е имал най-остро си изражение. И в „Албена“, и в „По жицата“, в „Другоселец“ и „Сенебирските братя“ кулминацията на действието е вече отминала – остава да се щрихират само нейните следствия. [...] Но ако героите са представени в една нова композиция, трайна и постоянна остава в разказа оная емоционална доминанта, в която те се рисуват – трагично примиреният тон, съзнанието за трагична обреченост. Този тон и тази чувствителност са и единствената им връзка със света на патриархалния човек, който тук е напълно разрушен.“ (Янев 1975: 243 – 244).

Отново емоционална доминанта, митотворчество, носталгично обърнат към патриархалната хармония поглед, презрение към дребнавостта на битовото живеене... Интересно е, че подобен възглед се споделя и от Милена Кирова, която в задълбочената си книга „Йордан Йовков – митове и митологии“ се постара да развенчае много от властващите в нашата литературна мисъл представи. Дори тя, характеризирайки функцията на повествователя в творчеството на Йовков, категорично застъпва позицията за наративно всемогъщите и митологизиращ порив: „Зад този отказ от наративна модерност можем да зърнем един дълбоко патриархален жест на идентификация с бащинския аспект в демиургичната а функция. Повествователят е застанал в позицията на „този, който се предполага, че знае“, а знае, защото сам съдържа света, за който разказва – позицията на Бог-отец, прегърнал всемогъщия Логос, „митичният създател на вселената“. Всъщност точно това е

фразата, с която Кете Хамбургер определя повествователя в традиционния реалистичен роман. „Той знае повече, отколкото персонажът“ – добавя Цветан Тодоров, „всемогъщият повествовател, визия из-отзад“, обобщава Ж. Пуйол. Не е чудно, че точно тази позиция на желанието за идентификация с (патриархална представа) за демиургично присъствие ще се превърне в емблема на способността за „мъжко“ разказване във феминистката критика. [...] Повествователят Йовков е традиционен, патерналистичен и всемогъщ.“ (Кирова 2001: 47).

Последното твърдение обаче влиза в сериозно противоречие с това, което самият Йовков мисли за ролята на разказвача в своето творчество: „Аз сам в собствената си работа съм минал по този път и съм разбрал, че истинският разказ не е там, дето авторът стои през всичкото време пред читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето авторът вдига завесата и оставя читателя сам да следи живота, който с т а в а пред очите му. Авторът тук липсва почти съвсем. Разбира се, този начин на разказване е много по-труден, но тъкмо заради това е и по-съвършен. Много пъти съм се канил да се опитам да дам един разказ, в който – като се почне от първия, та се свърши с последния ред – всичко да с т а в а, и аз да отсъствам напълно.“ (Казанджиев 1980: 39). В последно време някои изследователи обърнаха наложилата се представа за традиционния характер на Йовковото повествование и посочиха подчертано модерните черти в него, изхождайки именно от тезата на писателя за ролята на разказвача в неговото творчество. (Вж. Сарандев 1982 и Недкова 2001)¹

Но да се върнем към „Албена“. Анализът на жанровата принадлежност и наративната структура на текста не е насочен към всеобхватна интерпретация на смисъла и художественото въздействие на текста, а по-скоро към определяне на адекватното рецептивно поведение, което този текст изисква съгласно своята конструктивна характеристика. Желанието ми е да проверя дали този текст предполага извеждането на някакъв „висш смисъл“ и императивно послание, или, напротив, подтиква към друг рецептивен подход, при който на читателя е отредено да осмисли основните ценности на човешкото битие, проблематизирайки различните ценностни системи, спрямо

¹ Вж. напр. Сарандев 1982 и Недкова 2001. Ето един откъс от последното мнение: „Липсата на директна оценъчност, смяната на повествователната перспектива

които човешкият живот, красотата, любовта и семейството се осмислят и превръщат в нагласи, чувства и убеждения, в препоръчителни (или нежелани) модели на социално поведение. А доколкото, според моето разбиране, жанрът представлява всеобхватна схема на художествения дискурс, включваща всички негови аспекти – комуникативен статус, композиция и начин на изказ, съдържателна структура и персонажна система, отношения към традицията в синхронен и диахронен план, начин на възприемане, тип идентификация между автор, герой и читател, култивирани модели на поведение, както и обществена функция – анализите на жанровата принадлежност и наративната структура, няма да се правят отделно, а паралелно: наративната структура ще се разглежда като част от жанровия конструктивен принцип.

Най-напред да отбележим една много важна разлика. Основният конструктивен принцип на „Старопланински легенди“ се състои в подчертаване на легендарния характер на описваните събития. Не се разказва за самото събитие в неговата документалност, а се *пре*разказва споменът, който то е оставило в паметта на общността. Според родоначалника на т.нар. история на паметта Ян Асман, „истината“ на определен спомен се съдържа не толкова в неговата „фактичност“, колкото в неговата „актуалност“.[...] Историята на паметта анализира значението, което дадено настояще придава на миналото. (Асман 2005: 28). В този смисъл разказаното в „Старопланински легенди“ цели не толкова съхраняване на паметта за някакви исторически събития, а да представи морални и ценностни конфликти, формиращи колективното светоусещане.

Принципът на „Вечери в Антимовския хан“ е напълно противоположен. Съдържанието на разказаните истории се търси било в личните наблюдения на писателя, било във вестникарските хроники. Когато в разговор с проф. Спиридон Казанджиев става дума за „По жицата“, Йовков споделя следното: „Един понеделник, разказва Йовков, бях взел следпразничен вестник,

в пространството и времето, „диалогично“ споделената гледна точка между автор и герой и – не на последно място – синонимно вариативната повторителност на определени теми и мотиви очертават един модерен повествователен тип, който ще доведе до различни трансформации в синхронен и диахронен план.“ Тази характеристика на Йовковия повествовател според мен се доближава много повече до реалното състояние на нещата, отколкото твърденията за всесилния и патерналистично властващ разказвач на Йовков

вървах по пътя от къщи за града и четях. В хрониката (аз винаги я чета) се разправяше, че в Казанлъшко (мисля там беше) се появила бяла лястовичка и народът вярвал: ако болен я види, оздравява“.(Казанджиев 1980: 13 – 14). По повод на „Албена“ споделя: „Аз се случих на самото място, когато откарвах жената в града и онова, което най-много ме поразя, беше туй, че въпреки виновността си, тя не беше загубила симпатиите на мъже и жени от селото, които я изпращаха с плач.“ (Йовков 1978: 203). Макар че по повод и на двете произведения Йовков споделя, че тези случки са били само начален подтик, който по-късно е допълнен с впечатления от живота в Добруджа, както и с конкретни нагледни пейзажи и хора, той държи да подчертае „хроникалността“ и „документалността“ на разказаното, издигнати в основен конституитивен принцип на сборника.

Защо се налага това разграничаване? Отговорът е, че според съвременната наратология изграждането на сюжета преминава през няколко отделни фази. (Вж. Шмид 2008). Най-напред са събитията в реалния живот, протичащи в целия възможен кръгзор на наблюдателя, т.е. неговият пространствен хоризонт е 360 градуса, а времевата ос – безкрайна. За да се стигне до някаква *история*, или фабула, нараторът трябва да извърши строг *подбор* на отделни действия, които да подреди в хронологичен и смислов ред (причини, условия, обстоятелства и т.н.). В резултат се получава една смислова цялостна, хронологически подредена и осъзната от гледната точка на наратора поредица от действия, изграждаща основното *събитие*, за което историята разказва. А събитие, от своя страна, не може да бъде всяко действие. То по някакъв начин трябва да *нарушава* заварения ред като по този начин предизвика поредица от следствия, които да доведат до ново състояние на *равновесие*. След като историята (фабулата) бъде подредена, следва процедурата по *композиране* на отделните елементи в *сюжет*. Тази операция се налага, защото основен принцип на наратологията е, че в процеса на разказването се случват *две* събития: *разказаното* събитие и събитието на *разказването*. (Вж. Бахтин 1996: 337). Не е достатъчно само да се представи това, което се е случило. Трябва да стане ясно защо и как се разказва за него, къде се поставят смисловите и емоционалните акценти, каква е последователността на действията не в събитийното време, а в протичането на разказа, кои елементи на фабулата са представени подробно и пълно, както и кои

са представени набързо или въобще са премълчани. Само по този начин историята ще получи възможност да въздейства по определен начин, който зависи основно от *жанра*, в който се разказва историята – всеки жанр преследва различна социална функция, реализирана с помощта на специфична повествователна структура. Едва след като е композиран сюжетът, следва процедурата по *вербализация*, в резултат на която се стига до специфичния наративен *дискурс*, който реално влиза в общение с читателя. Тук водеща е ролята на *стила* и на специфичните *изразни средства*, използвани от повествователя, които също така определят особеното въздействие на жанра.

Основният принцип, по който се извършват композирането и вербализацията, се определя от въпросите, които всеки отделен елемент от фабулата (разказаното събитие), предизвиква, както и от въпросите, свързани с причините, поради които за този елемент от фабулата се разказва (събитие на разказването). Отговаряйки (или не отговаряйки) на тези въпроси, разказът формира специфичния художествен смисъл на повествованието, както и неговата въздействена функция. А анализаторът, от своя страна, трябва да проследи целия този процес, за да разкрие особеностите на анализираната творба, зависещи най-вече от спецификата на използвания жанр и реализираната наративна структура.

Нека сега се върнем към „Албена“ и определим елементите, съставляващи фабулата, въпросите, възникващи при вглеждане в този елемент, както и въпросите, свързани със събитието на разказване – защо и как за даден елемент се разказва (или не се разказва), както и какви изразни средства са използвани при неговото разказване. За по-голяма прегледност ще представим развитието на фабулата в следващата таблица.

№	Събитие	Въпроси, предизвикани от разказаните събития	Въпроси, предизвикани от събитието на разказване
1.	Албена се омъжва за неподходящ мъж, живее с него няколко години и ражда дете.	1. Причини; 2. Кой решава? 3. Какво е семейството на Албена? 4. Условия на живот?	1. Защото разказът не говори за това събитие? 2. Какво би станало, ако му се обърне внимание?

2.	Албена си намира любовник в лицето на Нягул. Никой не подозира това.	1. Как са се запознали и свързали? 2. Какви чувства изпитват? 3. Докъде стига връзката?	1. Защо е показано в ретроспекция и не се споменава името на любовника?
3.	Куцар разбира, че го мамят и започва да гледа злобно Нягул, на когото до този момент е бил роб.	1. Как е разбрал и евентуално от кого? 2. Как реагира и какво смята да прави? 3. Какви са чувствата му към Нягул?	1. Защо е показано като ретроспекция и не е пояснено защо мрази Нягул?
4.	Албена и Нягул решават да се отърват от Куцар и една нощ го убиват.	1. Кои са мотивите им? 2. Как извършват престъплението?	1. Защо разказът мълчи по тези въпроси?
5.	Истината за убийството излиза наяве.	1. Как се стига до разкритието?	1. Защо истината е разкрита от двегодишно дете?
6.	Албена е арестувана, но нейният съучастник – не. Подозренията се насочват към друг.	1. Защо Албена мълчи? 2. Защо дядо Власю посочва евентуалния извършител?	1. Какво се постига с появата на погрешно мнение?
7.	Селяните чакат на мегдана, за да видят как ще откарат Албена на съд. Гневни са.	1. Какви са мотивите, които ги ръководят?	1. Защо разказът отделя толкова голямо внимание на настроението на селяните?
8.	Албена излиза от къщи в цялото си великопение и гневът на селяните се обръща в съчувствие и нежелание да я предадат.	1. Какви са мотивите на Албена да се нагизди? 2. Кое обръща настроението? 3. По кой закон селяните съдят Албена?	1. Как разказът внушава различните гледни точки към престъплението? 2. Как разказът мотивира обръщането на настроението?
9.	Нягул излиза от мелницата и сяда в каруцата до Албена, заявявайки, че той е убил Куцар.	1. Какви мотиви го движат и какви чувства изпитва?	1. Защо разказът не съобщава подробности, а се съсредоточава само върху новата промяна на погрешното мнение?

10.	Настроението на селяните отново се преобръща изцяло.	1. Какво преобръща нагласата на селяните? 2. От коя гледна точка се оценява красотата?	1. Какво се постига с представянето на нова гледна точка към красотата?
11.	Идва Нягулица и научава ужасната новина.	1. Как се чувства Нягулица, какво си мисли?	1. Защо разказът показва нейното страдание?
12.	Албена и Нягул са откарани в града на съд.	1. Как са наказани?	1. Защо разказът не споменава почти нищо за наказанието?

Това е пълната история на разказания случай. Както знаем обаче, текстът на Йовков мълчи за някои от изграждащите я елементи, за други говори съвсем бегло, трети предава в ретроспекция, а концентрира вниманието само върху отделни елементи, изобразявайки ги подробно, като по този начин ги превръща в смислов и въздействен център на произведението. Кои са причините за това? Основната причина е социалната функция, която избраният жанр на разказване преследва. И тук естествено възниква въпросът – а възможни ли са и други жанрови парадигми за изобразяване на същата поредица от събития?

Обикновено читателите не си задават този въпрос. Те приемат за даденост т.нар. съдържание на нарацията, както и приемат за даденост жанровия етикет, трайно прилепнал към творбата. В случая с „Албена“ този жанров етикет е „разказ“. Дали това название изразява същината на дискурсивната схема, нейните основни принципи, специфична постройка, връзката с диахронния и синхронния контекст, адекватната читателска процедура, културни образци за социално поведение и в края на краищата социалната функция на творбата, предстои да видим. Сега е важно да отговорим на въпроса дали са възможни и други жанрови парадигми.

За пръв път този въпрос беше зададен от Искра Панова. Според нея: „Абстрактно погледнато, същият житейски материал, който е залегнал в „Албена“, би могъл да се развие по външно фабулна линия и тогава би се получил разказ за разкриването на едно престъпление. Би могъл да се развие и по линия на душевната драма на убийците и тогава би се получил разказ за тяхната еволюция от престъплението към признанието, разказ за душевно-

то събитие, за нравствено-психологическите премеждия на героите (една събитийност от рода на тази на Достоевски).“ (Панова 1988: 119). Наблюдението е точно, но непълно. Ако тръгнем от въпросите, предизвикани от всеки елемент на фабулната схема, както и от съпътстващите ги въпроси, свързани със събитието на разказване, ще стигнем до извода, че тази фабулна схема е в състояние да породи цели девет сюжетни парадигми, лежащи в основата на девет различни дискурсивни схеми, т.е. жанрове. Кои са те?

Ако разказът се съсредоточи върху въпросите, предизвикани от женитбата на Албена за неподходящ мъж – какви са причините, кой взема решението, нещо подтикнало ли е семейството на Албена да направи този лош избор, както и какво въобще е семейството на Албена и в какви условия живее (отговорите на много от тези въпроси намираме в пиесата „Албена“), резултатът би бил типичен *социален роман*. Ако повествованието обаче започне да рови в душевните преживявания на героите – преди изневяратата, по време на изневяратата, решението за убийството, при извършване на убийството, след него, решението за признание и т.н., резултатът ще бъде *психологически роман* ала Достоевски. Ако обаче творбата извади на преден план обстоятелствата, в които протича действието – несполучливата женитба на Албена, прелюбодеянието, убийството – тогава резултатът ще е *натуралистичен роман* ала Емил Зола.

Следващият случай е отбелязан от Искра Панова – съсредоточаване на вниманието около убийството и неговото разкриване. Тогава ще имаме класически *криминален роман*. Ако обаче идеята е да се даде отговор на повечето от въпросите, свързани с обстоятелствата, в които протича събитието, но без пряка намеса на повествователя, за да не се възприема той като натрапващ своята истина демиург и представената случка да изглежда напълно реалистична, ще се получи това, което самият Йовков прави със своето театрално представление „Албена“ – *битоописателна пиеса*. Тук е мястото да припомним известния му спор с Владимир Василев за това дали „Албена“ е драма. За Йовков фактът, че сюжетът може да бъде поставен на сцена, а мотивите за постъпките на героите да бъдат представени убедително, е достатъчно основание за определянето ѝ като драма. Владимир Василев обаче настоява, че за това е нужно да се очертае истински драматичен конфликт, който да определя развитието на действието. Според Василев

Йовков не е успял да се справи с тази задача.

Следващата дискурсивна схема, която може да се изгради върху фабулната схема на „Албена“, е тъй нареченият *екземплум*. Това е средновековен поучителен жанр, който с даването на пример за достойна или недостойна постъпка се стреми да утвърди някакъв универсален морален принцип. (Вж. повече в Яус 1998). За разлика от притчата обаче, изпълняваща подобна социална функция с помощта на пределно обобщен сюжет (един човек имал трима синове...), екземплумът държи на историческата автентичност, за да представи конкретната случка като част от световната съкровищница на опита. Ето къде убеждението на читателя, че се среща с документална истина, почерпана от лично наблюдение или от вестникарската хроника, играе важна конституитивна роля.

В случай че вниманието се съсредоточи върху наказанието от страна на Съдбата, сполетяло двамата герои заради престъпването на божествения ред и нормите на брачната клетва – прелюбодеяние, убийство на съпруга, поставяне живота на детето под риск, ще се получи класическа *балада*. (Вж. повече в Панов 2012: 102 – 141 и Панов 2013). Във фабулната схема на „Албена“ присъстват всички необходими елементи за това – престъпление в семейството, последвано от наказанието на Съдбата, дошло не по волята на хората, а на Бога. Нека си припомним, че убийството е разкрито от едно двегодишно дете, чийто образ по думите на Милена Кирова играе в творчеството на Йовков ролята на оръдие и резултат на съдбата. (Кирова 2001: 48).

Последният възможен случай е използваният от самия Йовков – събитието да се представи не в неговото протичане, а чрез *отгласа*, който то предизвиква в колективното съзнание на общността. Именно този подход е основната причина за избора на отбелязаната от всички анализатори ретроспективна композиция, съсредоточаваща вниманието на читателя не върху действената кулминация на конфликта, а върху нейните следствия. (Вж. Янев 1975: 244). В този случай сюжетът ще изпълнява функцията на *казус*.

Казусът, както подсказва и името му, е необичаен случай, представляващ значим обществен интерес. Този случай повдига морален проблем, даващ възможност за повече от един отговор. Най-простият случай за казус е наказателният съдебен процес – поставя се въпросът дали обвиняемият е виновен, или е невинен. Този казус е прост, защото решението му зависи

само от една норма – тази на закона. В живота обаче има много случаи, при които прилагането само на една-единствена норма не може да изчерпи цялата сложност на проблема. Анре Жолес дава следния пример: Ако един човек открадне портмоне със сто марки в него и после даде половината на приятелката си, тя виновна ли ще е? От гледна точка на елементарния морал момичето е виновно във всички случаи, защото знае откъде са парите и не протестира, а дори се радва на подаръка. От гледна точка на закона обаче, случаят не е толкова прост. Възможни са два варианта. При първия от тях откраднатите пари са били в дребни банкноти и крадецът просто е дал половината на жената. Тогава тя ще е виновна в укривателство и съучастничество, защото е приела точно откраднатия предмет. Ако обаче в портмонето е имало само една банкнота от сто марки, а крадецът преди да раздели сумата с приятелката си, е развалил банкнотата, тогава тя няма да е виновна, защото няма да е получила точно откраднатия предмет. С други думи, казусът поставя под въпрос не само деянието, но и *нормата*, според която то се оценява. „Казусът поставя под въпрос устойчивостта, валидността, адекватността на нормата, задава въпроса – според коя норма трябва да се оценява? Особеното при казуса е, че той задава въпроса, но не може да намери отговора, възлага на нас задължението да го разрешим. Това, което се реализира с него, е колебанието, но не и резултатът от колебанието. Можем да го опишем с опита да се намери баланс или равновесие.“ (Jolles 1956: 158).

Както самият Йовков признава, в случая дал повод за написване на „Албена“, го е поразил фактът, че въпреки вината на жената, нейните съселяни я изпращат със сълзи. В окончателния текст ситуацията е усложнена още повече. На обсъждане са подложени четири базови ценности: човешкият живот, красотата, любовта и семейството. По време на действието всяка от тези ценности е разгледана най-малко от две гледни точки и това предизвиква рязка промяна в начина, по който събитията се оценяват.

Най-основната човешка ценност разбира се е *животът*. Всяка религия, всяка морална норма и всеки закон защитават на първо място него. От познатите ни Десет Божии заповеди най-малко пет го защитават пряко, а другите осигуряват условия за пълноценното му осъществяване. Затова във всяка култура убийството се възприема като пряко посегателство срещу реда. Проблемът обаче е: спрямо кой ред – божествения или човешкия? Въпросът не е

реторичен, защото в „Албена“ той е поставен много ясно, макар и елегантно – чрез замяната на една дума с друга. **Човешкият ред** защитава живота с помощта на законите и институциите. Този, който наруши закона, е виновен. А **вината** не се прощава. Тя може само да се изкупи чрез **наказанието**, наложено от институциите на държавата. Такава е съдбата, очакваща Албена, когато тя се изправи пред човешкия съд. А той е неминуем – стражарите около каруцата и следователят в общината ясно показват това. Проблемът е там, че в момента, в който Албена навлиза сред множеството, разказвачът предава впечатлението, което тя създава с думите: „Грешна беше тази жена, но беше хубава.“ Думата „**грях**“ не е равнозначна на „вина“. Грехът е престъпване не на човешкия, а на **божествения ред**. И за разлика от вината, може да получи **опрощение**. По този начин Бог проявява не само своята милост и човеколюбие, но и дава шанс на човека да осъзнае вината си, да се разкае и да се върне в правия път. И точно това се случва в разказа. В лицето на своите съселани, които само преди миг са били готови да я хулят и удрят, Албена изведнъж получава опрощение. Тя искрено се разкайва, съвестта ѝ не я е напуснала, злоба и отмъщение не личат в поведението ѝ. А е и майка, и е хубава. Защо да не ѝ се даде шанс? И селяните, в лицето на дядо Власю, корифея на селския хор, решават да сблъскат човешкия и божествения закон в името на красотата, съвестта и разкаянието: „*Момчета, дръжете, не я давайте. Какво е селото без Албена!*“

Това решение обаче трае твърде кратко. Мелницата спира и от нея излиза Нягул, чиято съвест също е заговорила, и се предава. Защо селяните реагират така остро? Нима постъпката му не е достойна за възхищение? Проблемът е в това, че заговорват съвсем други чувства и страсти. И причина за тях е **красотата** на Албена – втората основна човешка ценност, подложена на преоценка от различни гледни точки. Докато Албена върви сред тълпата, тя е просто хубавата жена, чието присъствие украсява живота на селото и го облъхва с някаква „*магия, която укротяваше и обвързваше*“. В този момент Албена е символ на **божествената красота** – тя прилича на мадона, прегръщаща детето си, и така изважда наяве всичко най-хубаво, което крие човешкото сърце. В този миг Албена е възплъщение на стремежа към чистота и милосърдие, който всеки човек носи дълбоко в себе си.

Нещата обаче се променят рязко, когато до нея застава Нягул. Тогава очи-

те на всички се отварят и те виждат, че те двамата сякаш са създадени един за друг. В един миг Албена се превръща от символ на божествената красота в *обект на желание*. При това за повечето мъже – в обект на *неосъщественено* желание. Докато са я мислели за жена на невзрачния Куцар, проблем не е имало – този мъж е толкова незначителен, че не би могъл да е съперник никому. Съвсем друга става ситуацията, когато се разбира, че Нягул е неин любовник. Тогава сърцата на мъжете се изпълват с омраза и ревност, защото повечето от тях осъзнават, че са се провалили в състезанието за вниманието на всеобщо желаната хубавица. А жените веднага започват да я гледат като опасна съперница, обсебила вниманието на собствените им мъже. Трета е реакцията на старейшините в лицето на дядо Власю и кметския наместник Марин Чокоя – те виждат в красотата на Албена опасност за патриархалния ред, разрушителка на семейството и дома. Така красотата, също като убийството, се оказва ценност, заредена с вътрешно противоречие, сблъскващо различни гледни точки и норми.

Подобно е положението и с третата ценност – *любовта*. От гледната точка на *индивидуалната* човешка справедливост, тя е дар, всеобемащо чувство, способно да прероди и извиси човека. Погледната обаче от позицията на патриархалния морал, защитаващ не индивидуалния, а *колективния* интерес, любовта изведнъж се превръща в *прелюбодейние*. А то е опасно. Не напразно в списъка с десетте божии заповеди на него са отделени цели две – „не прелюбодействай“ и „не пожелавай жената на ближния си“. Особено последната се схваща много сериозно – в християнското учение е казано, че който погледне с желание чуждата жена, вече е съгрешил с нея в сърцето си. А има ли мъж в селото, който да не е престъпил тази божия заповед? И дълбоко стаеното съзнание за грях усилва още повече гнева и омразата към двамата любовници.

Семейството е четвъртата ценност, подложена на преоценка от различни гледни точки. Според законите на *правото* неговото разрушаване не е престъпление – все още никой не е влязъл в затвора за това, че си е намерил любовник или любовница. Според нормите на *патриархалния морал*, защитаващ устоите на общността, в които кръвната връзка, брачната връзка и родовото имущество са първостепенни ценности, разрушаването на семейството е страшно престъпление. Не напразно това е основният аргумент на

дядо Власю: „*Кучката – викаше той, – развали още една къща!*“. А кметският наместник Марин Чокоя не може да повярва във вината на Нягул, защото имал жена и деца.

Именно тази сложност на проблема, изискващ той да бъде оценен от няколко различни гледни точки, определя и характера на наративната композиция и ролята на разказвача. За да се избегне всяка възможна намеса от негова страна, Йовков отнема на разказвача всяка инициатива – неговата функция е сведена до чисто техническо съобщаване на това, което може да се види, без да се намесва с какъвто и да било коментар. Дори *узнаванията*, които движат действието, не са съобщени от него, а са предоставени на някаква външна сила – селската общност или невинното дете.

Така вниманието се отмества от събитието само по себе си към начина, по който то бива прието и разтълкувано от общността. Незаинтересованият наблюдател обикновено не се замисля над същността на нещата, възприема ги в тяхната *привидност*. Обикновено хората възприемат света като нанизват еднородни събития, изпълняващи сходни функции, в една обща поредица. Този начин на възприемане създава едно инерционно очакване, че нещата ще се развиват все така. А когато се случи нещо необичайно, настъпва рязък *прелом*, който кара възприемателя да погледне на ситуацията в съвършено нова светлина. В Йовковите разкази това е особено често използван похват, който той нарича „отваряне на очите“. Очите на Индже в един момент се отварят и той „*видя колко злочеста е земята, по която вървеше*“. В началото на „Албена“ след стряскащата новина за убийството на Куцар „*много неща, много дребни случки, които иначе биха останали незабелязани, или цяха да се забравят, сега се припомнях и се разказваха не за първи и не за втори път*“. А след самопризнанието на Нягул „*сякаш сега се отвориха очите на всички и видяха, че Нягул беше рус, хубавеляк, че калпакът му е бутнат назад, а перачанът му разбъркан*“. Тези промени на *гледната точка* обикновено водят до рязък завой в развитието на действието. А всичко това, съчетано с факта, че главните действащи лица в целия разказ са по-скоро хората от селото, бурно изразяващи своите чувства и оценки, води до извода, че по своята композиция разказът „Албена“ много прилича на древногръцка трагедия. Заедно с новелата това е другият литературен жанр, който прави възприемателя равностоен участник в развитието на действие-

то. Както си спомняме, началната ситуация на трагедията, която Аристотел нарича „*преминаване от щастие към нещастие*“, води до оформяне на **погрешно мнение** (парадокса) у зрителя, който започва да изпитва състрадание и страх. Действието се развива под влияние на поредица от **узнавания**, предизвикващи рязка промяна в хода на събитията – **перипетии**. А всичко това провокира **хора** да коментира случващото се, изразявайки гледната точка на цялата общност.

Композицията на „Албена“ е много сходна с тази на трагедията. И тук имаме преминаване от щастие към нещастие, и тук се оформя поредица от погрешни мнения, които постепенно се преосмислят чрез узнавания, водещи до рязка промяна в хода на действието. В началната ситуация виждаме Албена омъжена за абсолютно незабележимия и прост човек Куцар, който само работи и мълчи. Това оформя и първото погрешно мнение – „*Хубавата ябълка свинята я изяда*“. Оказва се обаче, че това не е така – хубавата ябълка си е намерила подходящ партньор. И пръв за това е узнал не някой друг, а именно Куцар: „*Но ето два-три дни преди да стане убийството, когато Нягул му говореше нещо отгоре, Куцар се разтреперваше, мърмореше нещо и го гледаше изкриво като бик.*“ Несъмнено е разбрал какво става. Но това знание му изяжда главата. За да не стане скандал, Нягул и Албена убиват Куцар. Така се стига до първата перипетия, преобръщаща изцяло началната ситуация. Смъртта на Куцар отново поражда погрешно мнение, или най-малкото недоумение, бързо преодоляно от ново узнаване, излязло от устата на двегодишното дете (това се оценява от селяните като пръст божи) – истината сякаш сама излиза наяве. Ако следваме логиката на известния фразеологизъм „с устата на детето говори Истината“, така се премахва всеки субективен момент. Детето не е заинтересовано да предаде майка си, нито пък извършва предателство – то все още е далече от подобни неща. С други думи, истината излиза като че ли от само себе си, представена е като **даденост**. Това предизвиква нова перипетия: Албена е арестувана, признава си, а сега селяните чакат, за да видят, как ще я отведат в града. Само че се разкрива не цялата истина – Албена не издава съучастника си, а детето го описва неясно като човек, облечен в палто с кожи. Тук в действието за пръв път се намесва дядо Власю, който в по-нататъшното действие ще заеме ролята на корифей на селския хор. Именно от него тръгва поредното

грешно мнение: той казва на полицията, че на мелницата е имало човек, облечен в палто с кожена яка, който все гледал към Албена, сякаш поразен от магия. Човекът е открит и арестуван. Цялата тази поредица от събития предизвиква у общността гняв към Албена. Но е достатъчно тя да се приближи и настроението рязко се сменя – всички забелязват хубостта ѝ, а у жените се пробужда майчинският инстинкт. И се стига до пълен обрат в нагласите – хората вече са готови да защитят грешницата и да не я дадат на безмилостния закон. Но ето че идва ново узнаване – под напора на съвестта си Нягул се предава. И като последица – нова перипетия: отношението на тълпата се променя изцяло. Все още не всички искат да повярват – Мартин Чокоя, кметският наместник, продължава да вижда света през очите на традиционните патриархални представи: човекът има жена и деца и затова не може да е престъпник. Разказът завършва с последното узнаване: Нягулица пристига и научава какво е станало – отначало не разбира туй, което ѝ разправят, но след това осъзнава страшната истина и заплаква.

В тази композиционна поредица от погрешни мнения, узнавания и перипетии обаче липсва най-важният елемент на гръцката трагедия – *катарзисът*. Няма го това наместване на нещата по местата им, което води до успокоение у публиката, която си отива у дома убедена, че светът е построен правилно, а нещастията са плод на човешки грешки – веднъж разкрити, те не застрашават световната хармония. Тук такова успокоение няма. Вместо това читателят е въввлечен в ситуация на свободно морално съждение, което трябва да внесе ред в цялата бъркотия – как може едни и същи неща да предизвикват толкова противоположни оценки?

Така стигаме до въпроса за жанра на „Албена“. Най-често този текст е придружаван от етикета „разказ“. Това е следствие от господстващата номенклатура на повествователните текстове, разграничавани основно по количествен признак – разказ, повест, роман. Ако излезем обаче извън номенклатурната привичка, а възприемем жанра като всеобхватна дискурсивна схема, определяща вътрешната зависимост между комуникативната постройка, начина на структуриране, характеристиките на подсмисловия свят – време и пространство, основен модел на действието, действащи лица и послание, синхронно и диахронно отношение към традицията, както и начина на възприемане, тип идентификация, култивиран модел на поведение и

обществена функция, ще се убедим, че начинът, по който е построен текстът „Албена“ не съответства на жанровия модел на разказа.

В нормалната речева практика понятието „разказ“ означава просто резултат от речевото действие разказване. Като литературен термин обаче, изразяващ определено жанрово образуване със своя структура, тематичен обхват, генезис, свързан с определени протолитературни наративи, както и по своята социална функция, разказът притежава точно определена специфика.

Възникването на жанра разказ е сравнително късно и се свързва с развитието на периодичния печат. Чисто типологически тази хронология определя разказа като построманов наротив, доколкото появата на романа преобръща изцяло принципите за функциониране на цялата жанрова система.² От романа като явление на принципно писмената култура разказът се отличава не толкова по своя обем, но, преди всичко, по своята ориентираност към устното (непосредственото) общуване, което изначално е мотивирало неговото жанрово обозначение. Но устният характер на разказа – за разлика от анекдота – се явява литературна *условност*, особена тоналност на повествованието, което сближава разказа с каноничния жанр на новелата в периода на неговата поява. Тази условност се проявява не толкова в сказовия речеви маниер на изложението, колкото в особената наротивна стратегия, сродяваща разказа с долитературните наративи като притча и анекдот, обединени при цялата им жанрова противоположност от принципната *уст-*

² Ср. „Традиционната система на жанровете се разрушава и на първо място излиза романът, своеобразен „антижанр“, отменящ предишните изисквания към жанра. [...] В реализма с неговия стремеж да опознае живота „отвътре“, повествователните жанрове (и на първо място жанровете на прозата) излизат на авансцената, а сред тях главна роля е отредена на романа. Самият роман се възприема не толкова като носител на определени жанрови признаци, а като универсално поетично слово. Представите на романтиците за извънжанрова и извънродова литература в известна степен се осъществява именно от романа като всеобхватна по своя смисъл и в същото време всеки път индивидуално построена форма. В разнообразните видове реалистичен роман от XIX век може да се открият и известни тенденции и константи на романовото развитие: например екстензивност и концентрираност на описанията, епическа широта и драматична конфликтност (ср. романите на Толстой и Достоевски) и т.н. От друга страна, извършва се и постепенна романизация на различните повествователни жанрове, благодарение на което даже краткият разказ може да стане носител на необичайно значително, почти „романово“ съдържание (Чехов).“ (Аверинцев и др. 1994: 32).

ност на своя произход и битуване. Стратегията на литературния разказ като вторичен литературен жанр се характеризира от една страна с концентриране на вниманието върху едно лице, а от друга – с наистина романовата тематична широта, следваща традициите на жизнеописанието и позволяваща да се направи предмет на художествено внимание практически всяка страна на индивидуалния човешки живот. (Вж. Тюпа 2013: 92 – 93).

При всички романови особености на тематиката си разказът запазва свойствената на приказката, притчата и анекдота установка към адресат слушател, а не към адресат читател. По този признак разказът съществено се различава от новелата, която проявява точно противоположната тенденция – от устната традиция на разказването да се премине към преимуществено писмено функциониране на словото.³

Имитацията на устно общуване (имитация, защото разказът в действителност функционира в строго писмената среда на печатните медии) е важен, но не и конституитивен признак на жанра. Като такъв конституитивен признак за жанра на разказа се явява взаимната допълнителност на две диаметрално противоположни интенции на жанровото мислене – *притчовата* и *анекдотичната* – изграждащи тази вътрешна мяра на жанра, която сближава разказа с романа и радикално го разграничава от каноничния жанр на новелата, генетически произхождаща от протолитературния наратив на *казуса*. Доколкото и анекдотът, и притчата предполагат определеност на моралното послание, разказът трябва да доведе читателя до някакъв извод, до „основна идея“, внушавана от разказването на избраната житейска ситуация. Тази „основна идея“ може и да се мени в зависимост от нагласата на читателя или интерпретатора, но си остава зъдължително условие за осъществяване на социалната функция на жанра. Така например разказът „Андрешко“ в течение на времето получава много различни тълкувания на своята „основна идея“ – в едни интерпретации прав е Андрешко, а съдията е класов враг; в други интерпретации Андрешко е селски хитрец, разрушаващ устоите на държавността; а трети интерпретации настояват, че основното внушение на разказа е свързано с невъзможността за провеждане на

³ Ср. „Роман – Пишещ поет и невидима публика; авторът като разказвач посредник е включен в сюжета. Новела – Пишещ поет и неизвестна публика; разказвачът посредник обикновено се прикрива зад разказването.“ (Яус 1998: 173).

нормален диалог между народ и държава поради действието на идеологически, поведенчески и ценностни предразсъдъци, с които всяка от страните подхожда към другата. Подобен е случаят и с „Албена“, която също получава най-различни интерпретации, настояващи, че „основната идея“ на разказа е в утвърждаването на любовта, красотата или съвестта като върховни житейски принципи, надмогващи дребнавостта на делничния бит.

Колкото и да се опитваме да видим обаче в сюжета на „Албена“ интенциите на притчата и анекдота, които иначе лесно се откриват в сюжета на „Андрешко“, трудно ще ги намерим. За сметка на това двуплановостта на казуса като генеративен субстрат на *новелата* се открива лесно.⁴ Стремешт на новелата е да разкрие скритата страна в образа на света, който създава. В условията на делника хората обикновено се движат по утъпкани коловози и виждат света, водени от инерция. В повечето случаи обаче този образ на света разкрива само някаква *привидност*. Тази привидност се разрушава от необичайното събитие, представено от казуса. Привичната представа изчезва и пред очите на хората се разкрива реалност, която до този момент е била скрита. При това тази доскоро скрита реалност се оказва много по-истинска и по-същностна от повърхностния поглед, плъзгащ се по повърхността. Тези повратни точки изобилстват в текста на „Албена“: *„Много неща, много дребни случки, които иначе биха останали незабелязани или щяха да се забравят, сега се припомнаха и се разказваха не за първи и не за втори път.“* И тук е важно да се отбележи, че истината се разкрива не през погледа на разказвача, а през този на самите герои, чиито очи внезапно се „отварят“, за да констатират доскорошната си слепота. Това „отваряне на очите“ ще им позволи да видят несъответствията, над които до момента не са се замисляли. Съжителството на красавицата Албена с невзрачния Куцар, например, за когото разказвачът казва, че ако не бил убит едва ли някой би си спомнил за него. Или пък самопризнанието на Нягул, което отново преобръща привичните нагласи. С други думи, основният принцип на новелата, за разлика от този на разказа, е да доведе не до някаква поука, а да предизвика свободен морален размисъл, поставящ под съмнение и преценка не само привичните представи, но и *нормите*, спрямо които събитията се осмислят и оценя-

⁴ Ср. „Още нещо, което виждаме тук, е как казусът е устремен към новелата, но и как новелата в търсенето на решение актуализира казуса.“ (Jolles 1956: 160).

ват. Този основен принцип на читателското поведение прави наличието на „основна идея“ напълно невъзможно. С всяко „отваряне на очите“ светът се осветява по нов начин и се разкриват неподозирани и незабелязани негови страни. Всяко „отваряне на очите“ е нова реплика в спора за същината на разказваното събитие, която дава нов отговор на поставения въпрос. Този отговор обаче никога не е окончателен и въпросът си остава открит. Така повествованието убеждава читателя в относителността на всички готови норми и морални критерии.

Нека сега обобщим направените наблюдения върху повествователната стратегия, проведена в „Албена“, за да установим рецептивния модел на кой литературен жанр трябва да следва адекватното читателско поведение, а оттам – кой ще бъде адекватният подход при смисловата и въздействената интерпретация на този текст. Ще следвам предложената от Яус (вж. цитираната статия) четириелементна жанрова схема, допълнена и модифицирана в съответствие с новите достижения на наратологията и жанровата теория.

I. Комункативен статус

1. Участници

А) Кой говори?

- *В условия свят на текста.* В условия свят на текста не се наблюдава наличието на разказваческа фигура, която със своите статусни, психологически или някакви други характеристики да поведе общуването в определена посока. (Ср. напр. фигурите на „водача“, „певеца“, „бунтовника“ или „присмехулника“ в поезията на Христо Ботев.) Разказвачът напълно се скрива зад разказаните събития и изпълнява чисто техническата функция на глас, съобщаващ за реалното случилото се, но без да държи монопола на знанието и оценката. Няма коментар на разказвача, което оставя смисъла на произтичащото неразгълкуван: той се предоставя на публиката за дискусия.

- *В реалната художествена комуникация.* Писател, обръщаш се към челящата публика, която е напълно неизвестна и може да се променя в хода на общественото и културното развитие.

Б) На кого говори?

- *В условия свят на текста.* В условия свят на текста няма заговорен

събеседник, както и не е представена каквато и да е ситуация на общуване.

- *В реалната художествена комуникация.* Читател, притежаващ социална, културна и индивидуална характеристика, но във всички случаи нуждаещ се от преосмисляне на своите представи за света и човека, свързани с присъщите му социални, културни и психологически принадлежности.

2. *Modus dicendi*

А) *Функциониране на словото.* Идва от устната традиция, но функционира само писмено.

Б) *Вид реч.* Проза, с което се утвърждава „обикновеният“, негероичен характер на повествованието.

В) *Организация на дискурса.* Наратив, противопоставящ се на перформатива на лириката и мимезиса на драмата.

Г) *Стилово равнище.* Разговорен тон, съответстващ на всекидневната тематика.

II. Подсмислов свят

1. *Време и пространство*

- *В условията свят на текста.* Исторически конкретно време и място, макар че в текста липсват конкретни указания, с което се подчертава универсалният характер на представения казус.

- *В реалната художествена комуникация.* Четенето на текста не изисква точно определено време и пространство, присъщо на ритуално обвързаните жанрове, с което се подчертава универсалният характер на свободното морално съждение, изисквано от рецептивния модел.

2. *Основен модел на действието*

Историята, която се разказва, не е нито част от някакъв по-висок ред, нито представя нечий отделен житейски път, а представя „случило се нечувено събитие“ (Гьоте), поставящо морален казус.

3. *Действащи лица*

Представители на различни социални слоеве и психологически типове, без детайлна индивидуализация, както и без да изобразяват някакъв образец на препоръчително поведение. В този смисъл възприемането на Албена само като символ на всепобеждаващата красота, или на Нягул като разкаял се престъпник, е непродуктивно.

4. Послание (отговор на...)

Основният въпрос, поставен от текста е: Според коя норма можем да оценим разказаното събитие?

5. Смеслова област

Свят на автономната проблематика на междуличностните отношения.

III. Отношение към традицията

1. Диахронно

Генетична свързаност с предлитературния наратив на казуса.

2. Синхронно

Различава се както от идеализма на героическата поезия, така и от директната поука на поучителните жанрове, каквито възможности наличната фабулна схема предоставя, ако тя беше разработена като социален роман, криминален роман, екземплум или балада.

IV. Място в живота

1. *Modus recipiendi*

Формиране на фикционален дискурс в акта на четене, провокиращ учудване и размисъл, изискващи свободна морална преценка, базирана на симпатизираща идентификация между автор, герой и читател.

2. *Култивиран модел на поведение*

Подтикване към преодоляване на мисловните и оценъчни инерции, чрез изправяне пред морални казуси, проблематизиращи етичните норми на всекидневието и провокиращи образованата публика да дискутира и да взема самостоятелни решения на базата на размисъл и свободна морална преценка.

3. *Социална (идеологическа) функция*

Формиране на нагласи към диалог и към „страстно наблюдаване на земния живот“ с цел осмисляне и усъвършенстване на обществените норми.

Подробно описаната по този начин наративна и дискурсивна структура на „Албена“ недвусмислено сочи, че този текст трябва да се възприема през жанровата парадигма на *новелата*. Едно от допълнителните доказателства за този извод е и цялостната структура на сборника „Вечери в Антимовския хан“, чиято близост с книги като „Декамерон“ е била отбелязвана не-

еднократно. Новелистичната структура поставя героя и читателя на една плоскост – читателят сякаш става част от художествения свят. Нещо повече – на него се пада най-важното задължение: да намери отговора, поставен от необичайната ситуация, в която героят е поставен. Както вече видяхме, в „Албена“ четири от най-важните човешки ценности са представени в светлината на две противоположни гледни точки. И задачата на читателя е да се издигне над конкретното произшествие, за да го осмисли и да реши коя норма да приложи при неговата оценка, достигайки до някакво общовалидно решение с пълното съзнание, че то *не е и не може да бъде* окончателно, защото всеки извод може да се оспори. Нито авторът, нито разказвачът се намесват пряко в този процес на свободен морален избор. Той принадлежи единствено и само на читателя. И в търсенето му читателят постепенно започва да осъзнава цялата сложност на човешкия свят, заблудите на веднъж завинаги дадените „истини“ и така укрепва способностите си самият той да се придържа към онези принципи, които смята за правилни. Която и гледна точка да избере, която и нравствена норма да приеме за вярна, той винаги ще има съзнанието, че неговият извод не е окончателен, че не е истина „от последна инстанция“. И така ще стигне до една от най-големите мъдрости, до които е стигнал човекът: *„не съдете, за да не бъдете съдени“*. Ако има нещо, което най-пълно да характеризира Йовковия хуманизъм, това е именно този извод.

„Албена“ е една от най-четените и любими на българската публика творби на Йордан Йовков. Както се знае, името на главната героиня е измислено от него – житейският прототип се казва другояче, друго е и турското име Аблена, което писателят използва. Веднъж създадено обаче, придружено от идеята за необикновената красота на героинята, то става любимо женско име – днес хиляди момичета го носят с гордост. В този факт обаче се отразява не само силното въздействие, което творбата упражнява, но и упорито насажданите едностранчиви нейни тълкувания. За това си има причина – в двайсети век, векът на *единствените истини*, едно произведение, което казва, че няма и не може да има една окончателна истина за живота, трудно би се разбрало адекватно.

Причина за едностранчивите тълкувания на критиците от 20. век е не само тяхната склонност да търсят една-единствена окончателна истина, но

и в навика им да възприемат литературата като нещо единно. Забравя се, че зад външния жанров етикет „разказ“, може да се крият различни повествователни стратегии, различни художествени модели и различни начини за въздействие. Едва днес, когато литературната наука обогати своя интерпретаторски инструментариум, „Албена“ можа да получи своето по-сериозно и по-близко до собствената му мяра тълкуване. И се видя, че значението на Йовков е не само в това да съхранява нравствените добродетели на българина (Симеон Султанов), но и в способността му да навлезе дълбоко под повърхността на живота, за да разкрие неговото богатство и противоречивост, като накара читателя да провери способността си да се ориентира в многообразието на различните норми, управляващи живота ни.

Литература

- Аверинцев и др. 1994 – **Аверинцев**, С. С., **Андреев**, М. Л., **Гаспаров**, М. Л., **Гринцер**, П. А., **Михайлов**, А. В. „Категории поэтики в смене литературных эпох“. В: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва, изд. „Наследие“, 1994 г. [**Averinzev**, S. S., **Andreev**, M. L., **Gasparov**, M. L., **Grinzer**, P. A., **Michailov**, A. V. „Kategorii poetiki v smene literaturnih epoch“ In: *Istortcheskaya poetika. Literaturnie epohi i tipi hudojestvennogo soznaniya*. Moskva, Nasledie, 1994]
- Асман 2005 – **Асман**, Ян. *Мойсей Египтянина*. София, изд. „Лик“, 2005 г. [**Assmann**, Jan. *Moisey Egiptyanina*. Sofia, LIK, 2005]
- Бахтин 1996 – **Бахтин**, М. М. *Собр. соч. в 7 т.* Т. 5. Москва, 1996 г. [**Bahtin**, M. M. *Sobr. Soch. v 7 t., t. 5*, Moskva, 1996]
- Василев 1933 – **Василев**, Владимир. „Битовият реализъм в литературата ни“. В: сп. *Златорог*, 1933 г. кн. 3. [**Vasilev**, Vladimir. „Bitoviyat realizam v literaturata ni“ In: *Zlatorog*, 1933, № 3.]
- Йовков 1978 – **Йовков**, Йордан. *Събрани съчинения в 6 тома*, т. 6. София, изд. „Български писател“, 1978 г. [**Yovkov**, Yordan. *Sabrani sachineniya v 6 toma*, t. 6, Sofia, „Balgarski pisatel“, 1978.]
- Казанджиев 1980 – **Казанджиев**, Спиридон. *Среци и разговори с Йордан Йовков*. София, изд. „Български писател“, 1980 г. [**Kazandjiev**, Spiridon. *Sreshti i razgovori s Yordan Yovkov*. Sofia, „Balgarski pisatel“, 1980.]

- Кирова 2001 – **Кирова**, Милена. *Йордан Йовков – митове и митологии*. София, изд. „Полис“, 2001 г. [**Kirova**, Milena. *Yordan Yovkov – mitove i mitologii*. Sofia, „Polis“, 2001.]
- Мешекков 1989 – **Мешекков**, Иван. *Есета, статии, студии, рецензии*. София, изд. „Български писател“, 1989 г. [**Meshekov**, Ivan. *Eseta, statii, studii, retsenzii*. Sofia, „Balgarski pisatel“, 1989.]
- Натев 1988 – **Натев**, Атанас. *Беседи върху самобитността на изкуството*. София, изд. „Партиздат“, 1988 г. [**Natev**, Atanas. *Besedi varhu samobitnostta na izkustvoto*. Sofia, Partizdat, 1988]
- Недкова 2001 – **Недкова**, Весела. „Разказвач и текст – наративни случвания в зоната на постмодерна“. В: сп. *Български език и литература* (електронна версия), 2001 г. № 1. [**Nedkova**, Vesela. „Razkazvach i text – narativni sluchvaniya v zonata na postmoderna“. In: *Balgarski ezik i literatura (elektronna versiya)*, 2001, № 1.]
- Панова 1988 – **Панова**, Искра. *Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа*. София, изд. „Народна просвета“, 1988 г. [**Panova**, Iskra. *Vazov, Elin Pelin, Yovkov – maistori na razkaza*. Sofia, Narodna prosveta, 1988.]
- Панов 2012 – **Панов**, Александър. *Художествена система на Ботевата поезия*. София, изд. „Диоген“ 2012 г. [**Panov**, Alexander. *Hudojestvena sistema na Botevata poeziya*. Sofia, Diogenes, 2012.]
- Панов 2013 – **Панов**, Александър. „Трите ипостазии на баладната смърт“. В: **Панов**, Александър. *Литературният образ извън пространството на книгата*. София, изд. „Диоген“, 2013 г. [**Panov**, Alexander. „Trite hipostazi na baladnata smart“. In: **Panov**, Alexander. *Literaturniyat obraz izvan prostranstvoto na knigata*. Sofia, Diogenes, 2013.]
- Сарандев 1982 – **Сарандев**, Иван. „Йовков и модерната литература“. В: *Йордан Йовков 1880 – 1980. Нови изследвания*. София, изд. БАН. 1982 г. [**Sarandev**, Ivan. „Yovkov i modernata literatura“. In: *Yordan Yovkov 1880 – 1980. Novi izsledvaniya*. Sofia, BAN, 1982.]
- Султанов 1987 – **Султанов**, Симеон. *Йордан Йовков, Ангел Каралийчев*. София, изд. „Български писател“, 1987 г. [**Sultanov**, Simeon. *Yordan Yovkov. Angel Karalijchev*. Sofia, „Balgarski pisatel“, 1987.]
- Тюпа 2013 – **Тюпа**, В. И. *Дискурс / жанр*. Москва, изд. „Интрада“, 2013 г. [**Tyupa**, V. I. *Discours/Genre*. Moskva, Intrada, 2013.]

- Шмид 2008 – **Шмид**, В. *Нарратология*. Москва, 2008 г. [**Schmidt**, W. *Narratologiya*. Moskva, 2008.]
- Янев 1975 – **Янев**, Симеон. *Традиции и жанр*. София, изд. „Наука и изкуство“, 1975 г. [**Yanev**, Simeon. *Traditsiya i Genre*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1975.]
- Яус 1998 – **Яус**, Х. Р. „Теория на жанровете и литературата през Средновековието“. В: **Яус**, Х. Р. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1998 г. [**Jauss**, H. R. „Toeriya na genrovete i literaturata prez Sredovekovieto“. In: **Jauss**, H. R. *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. Sofia Universitetsko izdatelstvo., „Sv. Kliment Ohridski“, 1998.]
- Jolles 1956 – **Jolles**, Andre. *Die Einfache Formen*. Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1956.