

КЪМ ПОЕТИКАТА НА ВАЗОВИЯ РАЗКАЗ

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Без съмнение Вазов е най-изследваният български писател. Литературата върху него е практически необозрима. Този факт се предопределя както от мястото, което заема в панорамата на българската литература, така и от мащабността на творческото му дело. Неведнъж е подчертавано, че Вазов очертава жанровия релеф на нашата изящна словесност, като твори с успех във всички възможни литературни видове: лирика, белетристика, драма, очерк и пътепис, мемоари, литературна критика, преводи. Редица от жанровете, в които твори, той утвърждава за първи път в българската литература.

С основание твърдим, че Вазов е съзателят на българския роман чрез образцовата си и в известен смисъл ненадмината творба „Под игото“. Много по-малко популярно е обаче не по-малко вярното утвърждение, че той е „ненадминат първомайстор на българския художествен разказ“ (М. Василев). Определението „първомайстор“ в случая е съвсем на място, лишено е от традиционния метафоричен смисъл, който обикновено му придаваме, защото, както справедливо посочва М. Василев в изследването си за българския разказ, едва ли можем да приемаме Л. Каравелов за първомайстор на този труден жанр.

В българското литературознание се е наложила негласно една традиция при изучаването на „патриарха“ на нашата литература. Особено при монографичните изследвания то се осъществява по периоди и по идейно-тематичен и съдържателен признак. Това е и най-подходящият подстъп към смайващото многообразие на Вазовото творчество. Най-често изследователите се стремят да обхванат общите му контури, да открият мястото му в панорамния изглед на българската литература. Такъв е например подходът на едни от най-изтъкнатите ни съвременни изследователи на литературата Г. Цанев и П. Зарев в техните многотомни поредици по история на българската литература. Подобен подход е оправдан и като се има пред вид, че в първите години след победата на социалистическата революция у нас се пристъпи към преоценка на литературното наследство и беше наложително да се огледа „панорамно“ и Вазов, за да се оцени съвсем точно мястото му в българската литература. В духа на тази солидна изследователска традиция някои литературоведи се насочиха към изучаването на отделни периоди от творчеството на големия ни писател. Така например М. Цанева посвети дълги години, за да осветли от съвременни марксистически позиции „пловдивския“ период на Ив. Вазов.

По-слабо е застъпено в нашето литературознание жанрово-типологическото изучаване на Вазовото творческо наследство. Причина за това според мене не е никаква специфична трудност, която да предпоставя това наследство, а недостигът на традиции от този тип в нашето литературознание. Най-голям интерес за изследователите винаги са били трансформациите на лиричното в творчеството на Вазов и заслугите му като първостроител на българския роман.

Една от занемарените области на вазовознанието е приносът на големият ни писател за развитието на кратките белетристични жанрове. Дори в най-добрите монографични изследвания за класика на българската литература мястото, което е отделено за късите му разкази, е сравнително малко, като анализът е предимно идейно-съдържателен, избягват се жанрово-типологически проблеми.

Едва напоследък някои литературоведи се опитаха да подхождат към Вазовото наследство и от тази по-специфична гледна точка, след като идейно-съдържателният му анализ е вече в общи линии завършен. Във великолепно то си изследване „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“ И. Панова подходи съпоставително към творчеството на тримата ни бележити разказвачи, като това ѝ даде възможност да оцени справедливо сходствата и разликите в техния повествователен маниер, които в диахрония очертават цяла епоха в развитието на българската художествена проза. Перспективен е и подходът в цялостното изследване на М. Василев за българския разказ.

И все пак, къде са „белите полета“ при изучаването на Вазов разказвача? Изследвайки сборниците с разкази, писани от Вазов главно през 90-те години на миналото столетие и в самото начало на XX в., почти всички изследователи са единодушни в наблюдението си, че писателят е по-силен като разказвач в творбите, ориентирани към миналото, свързани с последните години на робството и борбите за национално освобождение. В повечето от разказите от 90-те години, посветени на съвременната му действителност и заредени със сатирично-изобличителен патос, се забелязва известен спад на творческата му инвенция, очеркова недообработеност и изобразителна шаржираност, които накърняват значително цялостното художествено-естетическо впечатление. Тези наблюдения са трудно оспорими, но трябва да посочим, че те подвеждат най-често изследователите към една удобна литературнокритическа схема: най-напред се посочват най-сполучливите произведения на писателя с критично-изобличителен характер („Негостолубивото село“, „Пейзаж“, „Епоха — кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Травиата“, „Павле Фертигът“ и др.) и после се изтъкват общите недостатъци на разказите от този тип.

Много от слабостите на Вазов като разказвач — изобличител на тъмната епоха на разгула на току-що пробудените капиталистически инстинкти у нас, са лесно обясними с ограничеността на неговия мироглед, който не смогва да се извиси над филантропично-човеколюбивите подбуди и настроения, навеяни от патриархалното минало. Много и проникновено е писано за неумението на Вазов да се ориентира в социалните процеси в новоосвободена България. По времето, когато Д. Благоев публикува своето изследване „Що е социализъм и има ли той почва у нас“, Вазов не само отрича историческата неизбежност на социализма, но и вярва във възможността за възкресяване на някогашните патриархално-еснафски добродетели. Не без ирония И. Панова подхвърля в изследването си, че „и бягството от село, и женската еманципация, и социализмът“ са останали „съвършено неразбрани“ от Вазов.

При липса на развито социално зрение за обществените процеси в новоосвободена България, компенсирано от жив писателски отклик на събития, равяващи гражданската и човешката му съвест, е напълно обяснимо, че в редица от разказите си Вазов остава на равнището на скицата, очерка, дори репортажа.

Но това задоволително само по себе си и отдавна възприето в нашата литературна наука обяснение на несъвършенствата на редица от Вазовите разкази не се опира на жанровата специфика на творбите му и не проследява жанрово-трансформационните процеси, които ги характеризират.

И. Панова стига до редица принципно важни изводи за характеристиката на Вазов разказвача в споменатата вече книга: „Вазов постига своята основна и ти-

пична вазовска интонация на разказвач — очевиден и тълкувател на виденото (разр. И. П.).

Защото Вазов е големият свидетел и съдник на епохата. Той носи дълбоко вкоренено у себе си това съзнание и това самочувствие. За него е дълг и призвание, творческа природа и мирогледен постулат, закон и на художническото, и на гражданското му съзнание, точно така, както е за Елин Пелин неговото социално виждане. Вазов трябва да разкаже на съвременниците си и на поколенията, какво е и какво е било, за да знаят и да се поучат. Каквото и да пише, пише го, за да остави едно свидетелство и една присъда“ („Майстори на разказа“, с. 39).

Излизайки от тази неоспорима предпоставка, И. Панова набелязва вярно и жанрово-типологическите белези на Вазовите разкази: „И никак не е случайно онова властно влечение на Вазов към спомена, пътеписа, историческия портрет, към работи от мемоарен и полумемоарен характер, които заемат толкова голям дял от творчеството му. Това е в същност логическият жанров израз на основния вазовски стремеж — да покаже времето чрез фактите на своята биография, да изгради портрета му въз основа на лично чуто и виденото. В същото време то е не по-малко логичен израз и на авторския стремеж към активно участие в повествованието — а това участие естествено най-пълно може да се разгърне в оня жанр, в който автор, разказвач и действащо лице се сливат в едно: спомена, мемоара, пътеписа“ (с. 41).

Посочвайки проникновено тази същностна характеристика на Вазов разказвача, струва ми се обаче, че авторката греша, когато обединява в едно като „хроника на епохата“ разказите за събития и преживявания от преди Освобождението и разказите за „София на бързо излюпената „аристокрация“ от офицери, търговци и висши чиновници“. Вярно е, че те са „хроника на епохата“, но и за най-непредубедения читател е доловима същностната разлика между разкази като „Една българка“, „Из кривините“, „Апостолът в премеждие“, „Хаджи Ахил“ и разкази като „Траур“, „Слугиня“, „Марат“, „Той е млад, здрав, интелигент“ и др.

И ако авторовото присъствие на „свидетел и съдник“ на събитията е характерно и за двата типа разкази, в жанрово-типологическо отношение те са съвършено различни. Най-общото и недиференцирано впечатление за разказите от първия тип е, че те са „същински“ разкази, творби от „класически“ тип, докато вторите са с разколебана жанрова характеристика: анекдотични разкази, разкази-очерци, памфлети и т. н.

Ако се опитаме да задълбочим тази недиференцирана представа, бихме могли да разграничим по-категорично тези два типа разкази, които и без това се различават в тематично-съдържателно отношение. В разказите, свързани с неотдавнашното минало и с революционните борби на народа, преобладава романтично-наостаналгичният тон, който напълно изключва преките сатирично-изобличителни интонации. В тях Вазов възвеличава недавното минало и неговите вече забравени и погазени нравствени добродетели.

Но и като белетристичен маниер, като стил и композиция разказите от този тип възхождат към традиция, съвършено различна от тази на сатирично-изобличителните разкази на Вазов. Мисля, че няма да сгрешим, ако кажем, че това е тип повествование, което възхожда към традицията на Стендал и Балзак, в която романтично и критико-реалистично се преплитат и сложно си взаимодействуват. Нека само мимоходом припомним, че във Франция от епохата на Реставрацията борбата срещу класицистичната старина се повежда почти едновременно от романтика Юго и от реалиста Стендал и двете нови литературни направления пробиват заедно пашкула на стария канон и притежават редица общи белези и черти. Романтикът Юго, от

когого се учи и нашият Вазов, се изявява и като критически реалист, а могъщите реалисти Стендал и Балзак са белязани от печата на романтизма.

Характерно за този тип белетристична конвенция е и твърде своеобразното сплитане на авторското присъствие в текста с характерната за европейската белетристика от XIX в. позиция на „всевиждащия“ разказвач. От гледище на днешния повествователен похват тази позиция се възприема като отдавна надживяна. В известен смисъл тя противоречи и на „здравия смисъл“, доколкото има ситуации, на които разказвачът не би могъл да бъде свидетел, но това е именно литературната конвенция, наследство от просветителския XVIII в., която позволява на романистите от предишното столетие да разгръщат широки епически платна, заемайки положението на демиург, творец на малка художествена вселена, в състояние да надникне не само в душите на своите персонажи, но и в най-потайните кътчета, където се развива действието на художественото повествование.

Трети важен аспект на преходния романтично-реалистичен повествователен стил е непрестанното сплитане на исторически достоверното с въображаемото, съществено белетристичното начало. Измисленият сюжет се поднася най-често с претенция за абсолютна достоверност, чрез точното назоваване на часа и мястото на действието. Първата половина на XIX в. е литературна епоха, която още не познава разграничението на художествената проза и документалната литература, границите между двете са твърде относителни, твърде често те преминават една в друга и си взаимодействуват.

Балзак не е твърде подходящ пример за тези особености и трансформационни процеси, тъй като той се изявява предимно като романист, но новелите на Стендал са добра илюстрация за посоченото преплитане на исторически достоверното и фикционалното. Във всички новели времето на действието е точно определено: „Мина фон Вангел се роди в страната на философията и на въображението, в Кьонигсберг. Към края на похода във Франция през 1814 г. пруският генерал граф фон Вангел внезапно напусна кралския двор и армията“ („Мина фон Вангел“). Или началото на новелата „Витория Акорабони, херцогиня де Брачано“: „За мое нещастие, а за нещастие и на читателя, това съвсем не е роман, а точен превод на една твърде сериозна история, написана в Падуа през декември 1585 г.“

Подобно преплитане на исторически достоверно и фикционално е характерно и за разказите на Вазов от романтично-споменен тип. Повечето от изследователите цитират началото на разказа „Една българка“, което е издържано в духа на този преходен романтично-реалистичен повествователен тип:

„Следобед на 20 май 1876 г., ден, в който Ботевата чета беше разбита при Волът във Врачанския Балкан и сам Ботев падна пронизан от куршума на черкезката потеря, командувана от свирепия черкези първенец Джамбалазът, на левия бряг на Искъра, срещу Лютиброд, стояха куп жени лютибродчанки.“

М. Василев се задоволява да спомене очевидния факт, без обаче да се опита да го разтъкува. В това отношение той е изпреварен (и по време, и по инвенция) от П. Зарев, който пише следното в първата част от първия том на своята „Панорама...“: „В „Една българка“ няма очерков елемент, при все че разказът започва с исторически факт — разбиването на Ботевата чета „следобед на 30 май 1876 г.“ Писателят представя пак фрагмент от историята, но в по-друга жанрова форма — случка, завършена в себе си като обобщен образ на един живот“ (с. 472).

П. Зарев вярно е доловил, че при този тип белетристична конвенция няма строго установена граница между исторически достоверно и фикционално, между документално и белетристично. Обратното твърдение също би било абсолютно вярно: че очерково-документалното прераства в собствено белетристично. Ще приведа само един малко познат пример из документалния очерк на Н. Начов „Жъртвите“ за преживяванията на калоферци по време на драматичния поврат в

хода на Руско-турската освободителна война, печатан в книжка втора на сп. „Мисъл“ (1894): „Среднощ на 23 юлий 1877 г., в събота, дядо Тодор се върна в къщата си и бързо в тъмнината намести тежката ключалка на вратата. Той бе излязъл на двора да разгледа и да послуша, що има. Пък и син го не хващаше от няколко дена насам“ (с. 170).

При подобно преливане на документално и белетристично начало преценката за жанровата характеристика на творбата става твърде относителна и естетическият критерий придобива особена тежест. От съвременно гледище „Жъртвите“ на Н. Начов се колебае между очерка и разказа, докато „Една българка“ се възприема изцяло като разказ поради значителното художествено обобщение, независимо от документалната му подоснова.

Силно изявеното авторско присъствие под формата на коментар на събитията също е характерно за преходния романтично-реалистичен повествователен стил. То е характерно и за Вазов. И. Панова е разработила много добре този въпрос в монографичното си изследване, като говори „за участие на автора, особено композиционно (разр. И. П.), за функцията на разказвача в конкретния сюжетно-фабулен градеж на разказа“ (с. 34). Може само да се добави, че повишеното авторско присъствие в повествованието е в пряка зависимост от конвенционалната неуловимост на прехода между документално и белетристично начало.

Вазов като че ли избягва пълното рамкиране на разказа с авторски текст. Прекрат му коментар се явява обикновено в началото на творбата, по-рядко — в края, и само в изключителни случаи — в началото и в края. Съображенията му за това несъмнено са от художествено-естетически порядък. Авторският коментар е подходящ за експозиция на разказа, а появата му във финала, който обикновено съвпада с развързката, би отслабила художественото въздействие. Когато се появи в края, авторският текст обикновено поема функцията на епилог. Ето въпречом началото на един от популярните разкази на Вазов — „Чистият път“, чиято документална подоснова е подчертана и от подзаглавието „Епизод из живота на Васил Левски“: „В комисията по откриването паметника на Левски в София, в която бях член, ставаше разговор върху великия проповедник на свободата. Понеже всичките членове от тази комисия много или малко лично познаваха Левски, разказваха се анекдоти за неговата безстрашливост и смелост при най-трудни обстоятелства, за неговата съобразителност и хладнокръвие в опасностите, с които беше насеяна всяка стъпка от неговото скиталческо съществуване.“

В разказа „Една българка“ авторското присъствие е силно редуцирано и е поднесено под формата на епилог:

„Илийца е умряла отдавна. Но полуумрялото дете оживя и сега е здрав левент и се нарича майор П. Покойната му баба, като му разказвала тия събития, говорила му, че дължи оздравяването му не толкова на небрежната молитва на сърдития калугер, колкото на добрината, която не можала да направи, но искала от сърце да направи.“

В този епилог логическото противоречие между ограничената свидетелска позиция на разказвача и конвенционалната схема на „вездесъщия“ автор-наблюдател е локализирано в съзнателната употреба на минало свършено време („Но полумъртвото дете оживя...“).

Вазовите разкази от разглеждания тип отговарят и на първата характеристика на разглеждания преходен романтично-реалистичен повествователен тип. Става дума за съпригането на социалния критицизъм с една по същество романтична изобразителна система. Много ценни са в това отношение наблюденията на нашите литературоведи върху романтичните елементи в романа „Под игото“. Но тези наблюдения са принципно съотносими и към поетиката на късия разказ.

Интригуващата фабула с елементи на изненади и неочаквано развитие на действието несъмнено е свързана с естетиката и поетиката на романтизма. С право М. Василев онасловава един раздел от главата за Вазов в книгата си „Българският разказ до Първата световна война“ „Фабулната случка — душа на Вазовия разказ“.

Интригуващият сюжет е присъщ на всички разкази на Вазов от разглеждания романтично-носталгичен тип („Една българка“, „Апостолът в премежdie“, „Из кривините“, „Чистият път“). Изключение прави може би само „Дядо Йоцо гледа“, в който интересът не се поддържа от напрегнатата фабула, а чрез необикновена и сполучливо подбрана ситуация. И по композиция този разказ напомня повече за разказите-спомени на писателя, изградени по монтажно-асоциативен принцип и характерни с особената си мозаична композиция.

Романтичното в критико-реалистичната тъкан на Вазовите разкази се изявява и в природните картини и описания, в които писателят се проявява като забележителен майстор. Прието е в такива случаи да се цитира описанието на Искърския пролом в началото на трета част от „Една българка“, което е едновременно изява на романтичното усещане за „незавършеността на битието“ (мадам дьо Стал) и опосредствувано отражение на душевното състояние на героинята:

„Нощта вече покриваше с тъмното си було Черепишкия манастир. Клисурата на Искра мълчеше плахо под тъмното небе; реката монотонно и жаловито шумтеше в дола и се губеше с глух тътен в завоя между високо надвесени скали. Насреща се тъмнееха канаристите стени „Бабините плазове“; те стояха мрачни и намусени със своите невидими сега черни дупки и самостайни обелиски, със задрямалите орли на върховете им. Спеше и манастирът, глух и пустинен.“

Тази природна картина, внушаваща тревожно очакване, е „изпята“ като завършена музикална фраза. Би било неправилно да я определяме обаче като напълно романтична по дух и стилистика. В същност това са само романтични нави в реалистичната тъкан на разказа, тъй като основна черта на романтичния пейзаж е неговата неопределеност, докато Вазовият пейзаж е пределно конкретизиран. Тъкмо поради това не съществува никакъв зев между забавения темпоритъм на това описание и кратките отривисти фрази, които го следват:

„Ненадейно манастирската вратия се похлопа.

Кучетата лавнаха. Хлопането се повтори дважд, трижд.

Излезе на двора един ратай; в същия миг и един калугер излезе из килията си по потури, без калимйавка.“

Вторият тип разкази на Вазов са не само с по-определена социално-критична заостреност. В сюжетно-тематично отношение те са почти изцяло свързани живота на младата столица на новоосвободената родина. Неслучайно Вазов назовава два от най-популярните си сборници с разкази — „Драски и шарки“ (1893-1895) и „Видено и чуто“ (1901), „очерки из столичний живот“.

Изследователите са категорични в утвърждението, че по време на емигрантстесото си в Русия Вазов се е запознал по-обстойно със съвременната му руска литература, като особено му е допаднал жанрът на т. нар. ф и з и о л о г и ч е с к и, очерк. Некрасов е съставил двутомен сборник, озаглавен „Физиология на Петербург“, чиято цел била да запознае читателя с живота в руската столица. Несъмнено този сборник е вдъхновен от Гоголевите „петербургски“ повести, макар че в предговора си към двутомника Белински категорично ги разграничава. Интересно е да се отбележи обаче, че самият Гогол, чието творчество е белязано с печата на романтизма, особено в ранния му творчески период, представя чертите на вече посочената преходна романтично-реалистична постика, в „петербургските“ си повести вече се отграничава от някои характерни за нея похвати, като ги преосмисля иронично. Такова е например неговото отношение към „документалната“

точност спрямо изобразяваното събитие във фантастичната новела „Нос“, чието начало контрастира с провокиращо невероятния сюжет: „На 25 март в Петербург се случи необикновено странно произшествие.“

А че се касае за типологически процеси, сродни дори в литератури като френската и руската, свидетелствува едно интересно изказване на Гогол за романтизма: „Какво беше онова, което наричаха романтизъм? Нищо повече от стремеж да се приближим към нашето общество, от което бяхме напълно отделени чрез подражание на обществото, създадено от древните писатели.“ В това изказване на Гогол се долавя въздействието на френската романтична теория, насочена срещу класицизма, но това не променя същината на наблюдаваните аналогични явления. Преходният тип романтично-реалистична поетика, характерен за големите европейски литератури главно през първата половина на XIX в., се проявява в българската проза (и с особена сила в творчеството на Вазов) едва през втората половина на столетието по силата на културно-исторически причини, които са достатъчно добре известни, за да е необходимо да се спирам подробно върху тях. Междувременно обаче руският и западноевропейският критически реализъм са сволоюрили, открили са нови съществени тенденции и пребиваването на Вазов в Русия му е отворило очите за новите тенденции в прозата.

„Не е известно — пише М. Неделчев в бележките си към том осми от последното издание на събраните съчинения на Вазов — дали Вазов е познавал „Физиология на Петербург“ — тази манифестна изява на натуралната школа — или коя да е друга от многобройните книги с „петербургски“ или „московски“ очерци. Но при всички случаи влиянието на „физиологите“ върху „Драски и шарки“ е безспорно и то се изразява преди всичко в последователността при изобразяването на „столичния живот“ (т. 8, с. 426).

Руската натурална школа не е без връзка с аналогични процеси, които процъфтяват през втората половина на столетието във френската критико-реалистична проза и довеждат до появата на натурализма на Зола. Средоточие на новите тенденции във френската проза по онова време е творчеството на Флобер, който подготвя в много отношения поетиката на натурализма. В случая ни интересува обаче само заслугата на Флобер за налагането на „имперсоналния“ стил в литературата. Противопоставяйки се на романтичните тенденции в творчеството на най-известните френски романисти тогава — Балзак и Юго, Флобер издига тезата за необходимостта писателят да избягва своето пряко присъствие в текста. „Романистът — заявява той — няма право да се изказва по повод на това, което става на този свят.“ Според него писателят трябва да „отсъства“ от творбата си „чрез усилие на духа“, да наблюдава човешката душа „с безпристрастие, което се използва в природознанието“. Може би най-характерното му изказване в тази насока е знаменитият афоризъм: „Писателят трябва да бъде като бога — да създава и да мълчи.“

Така през втората половина на XIX в. възниква една нова белетристична „конвенция“, за чието установяване допринася много и практиката на натурализма — на „отсъстващия“ писател, който се „скрива“ зад персонажите си, не коментира и тълкува сюжетното развитие. В българската художествена проза разграничителната линия между двата типа реалистична поетика минава между Вазов и Елин Пелин, както явно се доловила това И. Панова. Трябва да добавим обаче, че противоречиви тенденции се забелязват в творчеството на Вазов, въпреки че в общи линии той си остава белетрист от „авторски“ тип със силно изявено лично присъствие. Тази противоречивост е схваната и от самия писател, който определя двутомния си сборник „Драски и шарки“ като „очерки из столичния живот“, а „Видено и чуто“ като „разкази, спомени и пътешествия“.

Тази жанрова пъстрота е несъмнено свидетелство за трансформационни процеси и е предопределена от функцията на разказвача. Решаващ критерий при опре-

делянето на жанра на творбата за Вазов се оказва дали възкресява личен спомен или възпроизвежда случка, чута от друго. Творби от първия тип той назовава „спомени“ („Даскалите“, с подзаглавие „Спомени из ученишките ми години“, „При Ивана Гърбата“, с подзаглавие „Възпоминания“, „Епитропът“, „Учител по историята“ и др.). Когато сюжетът е зает от другаде, Вазов предпочита определението „разказ“. Това подзаглавие е поставил той под „Михал Чонин“ (из „Видено и чуто“), чието начало гласи:

„Ето какво ми разказа г. К. . . в Градската градина:

Бях се наскоро завърнал от емигрантство в Русия. Една юнска вечер, подир вечеря, дойдох тука да прекарам приятно няколко време при свирната на циганския оркестър.“

Този специфичен вид повествование, което нерядко се обозначава в литературознанието като „рамкирано“, се среща често в разказите на Мопасан. И у бележития френски разказвач не е напълно преодоляно различието между очерк и разказ, но той не „страда“ от терминологични скрупули, докато нашият белегист държи много на жанровото определение.

Мопасан е голям майстор на късия разказ с експозиция, която може да преразне и в „рамка“ на творбата. Като пример ще приведа началото на разказа „Лудата“:

„Знаете ли — каза господин Матийо д'Андулен — бекасите ми напомнят една много зловеща случка от войната.“

Или:

„Големите нещастия почти не ме трогват — каза Жан Бридел, който минаваше за скептик.“

Веднага след подобно встъпление назованият разказвач излага от свое име случката, за която си е спомнил. Предимството на този тип композиция е в повишеното усещане за достоверност. Тя е по-близка и до Вазовия натюрел, който също така много държи на авторското свидетелство, без да осъзнава съвсем ясно, че постепенно то се е формализирало, от белег на автентичност се е превърнало в художествен похват.

Ако приемем, че в края на XIX в. обликът на късия разказ се определя от такива негови представители като Мопасан и Чехов, Вазов се оказва по-близък до Мопасановия повествователен тип, в който до известна степен е съхранено авторското присъствие, характерно за предишния етап. Елин Пелин, който несъмнено бележи нов етап в развитието на късия разказ у нас, е по-близко до Чеховия тип повествование с присъщия му „имперсонален“ характер, с отказа от пряка авторова намеса и коментар в текста. Тук не става дума за някаква прилика в творческия натюрел: трезвият, леко присмехулен понякога Елин Пелин е твърде различен от болезнено чувствителния и самовлюбен Чехов. Касае се за типа къс разказ, за белегистичната „конвенция“, характеризираща се с „излъчаване“ на авторовото присъствие. Или, както вярно се изразява И. Панова за отношението на Ел. Пелин към шопа в цитираното съчинение: „А сам Елин Пелин е негов наблюдател: той стои и го описва о т с т р а н и, със съжаление и леко отвращение. В душата му обаче той не влиза — не може и не желае да влезе“ (с. 30). За съжаление нашата изследователка не е пожелала да засегне тъкмо тези важни жанрови-типологически проблеми, които биха откروили мястото на тримата ни големи разказвачи не само в българската, но и на фона на европейската литература.

За определена близост с новия вид повествование от мопасановски тип у Вазов свидетелства и появата на разкази от анекдотичен тип в творчеството му. Такива са например „Граур“ и „Слугия“ („Драски и шарки“, т. I). Този тип разкази обаче са по-скоро изключение. По-голямата част от творбите на писателя, посветени на „столичния живот“, са сатирично изобличение на недъзите и пороците на капиталистическата действителност в големия град. В жанрово от-

ношение те са близки до очерка, сатирата и памфлета. В тях Вазов не се колебае дали да изрази възмущението си от обществената поквара и това изъведено авторско присъствие го притегля към белетристичните похвати от романтично-реалистичен тип. Ето как завършва разказът „Зимна разходка“:

„Селянки, предайте ни и от вашата жизнерадост! Хвърлете в столицата ни, посред нравствените миазми и задухата на жестоко сърдието, заедно с поезията на кокичетата и лъчите на вашия смях!“

Но и в сатирично-публицистичните разкази на Вазов авторското присъствие, макар и силно изъведено, не е абсолютно. Появата на сатиричния цикъл „Кардашев на лов“ не е без връзка с новия тип „имперсонално“ повествование, което се налага като норма в прозата от края на XIX в. Кардашев е условна фигура, персонаж, заместващ автора, за съжаление лишен от каквато и да било индивидуалност. При все това оригиналността на цикъла „Кардашев на лов“ не буди съмнение и едва ли е случайност, че още при появата си той е бил посрещнат с шумни акламации и още повече неодобрения. Откритата сатирична насоченост на творбата е била достатъчно очевидна и е будила определени симпатии и антипатии.

Би било груба грешка обаче поетиката на „Кардашев на лов“ да се свързва с новия тип „имперсонална“ проза, наложил се в литературата след Флобер, само заради третоличното повествование. Сатиричното намерение и реализация твърде слабо се влияят от особеностите на повествованието. Вазов несъмнено е възприемал сатирата като по-обемна литературоведска категория и е разбирал, че при изобличението на пороците на обществото по-съществена е гражданската позиция на автора, а не личното му присъствие в текста.

От гледище на поетиката „Кардашев на лов“ напомня за „романите“ на Волтер. Този цикъл разкази с по-голямо основание би могъл да бъде назван с а т и р и ч н а п о в е с т, като отделните творби (44 на брой) се възприемат като глави от тази повест. Това, което сближава „Кардашев на лов“ с философските повести на Волтер, е преднамерената условност на изображението, достигаща до аскетична оголеност на слога. И неговите герои подобно на Волтеровите са марионетки, разигравани сръчно, за да докажат авторовата теза. Сюжетното действие се развива бързо, стремително, понякога непредвидимо, тъй като то се подчинява не на логиката на сюжета, а на идеите. Ето един малък откъс, който илюстрира този повествователен стил:

„Кардашев отмина тия улици и се запъти към центровете на движението и кипежа градски. Скоро той излезе на Светикралската площад.

При входа на черквата се тъпяха хора. Едни влизаха, други излизаха. Десетина файтона и ландото на Панаха чакаха долу на площада. Разбра, че ставаше бракосъчетание в храма“ (XVI „Защо се бави младоженецът“).

Удивително е сходството в темпоритъмa на Вазовата сатирична повест и философските новели на Волтер, както може да се съди по следния откъс от началото на втора глава от „Кандид“, озаглавена „Какво стана с Кандид, когато попадна сред българите“:

„Изгонен от земния рай, Кандид вървя дълго, без да знае къде отива, плачеше, вдигаше очи към небето и често ги извършаше към най-красивия от всички замъци, където се намираше най-красивата измежду младите баронеси. Без да вечеря, той си легна сред нивите между две бразди, а снегът валеше на едри парцали.“

Посочвайки сходството между Вазовия сатиричен повествователен стил и стила на философската повест на Просвещението, трябва да посочим и същностната им разлика. Вазов остава върху терена на съвременната му градска действителност, докато философската просветителска повест най-често използва за прикритие екзотични източни сюжети, поднесени в галантно-изискан стил, който има много общи черти с фантастичната приказка. Но независимо от тази съществена

отлика ясно е, че в редица случаи Вазовата сатирична проза издава определено родство с просветителската сатира. Това наблюдение е валидно не само за „Кардашев на лов“, но и за „Епоха — кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“ и още десетки образци от разказите му с изобличителна насоченост.

Сатиричната проза от епохата на Просвещението се оказва жанрово пригодна за целите на изобличението у Вазов. Макар че тя е вече анахронизъм в контекста на европейската литература към края на XIX в., тя не е така отдалечена в плана на родната литературна традиция. В този смисъл може би няма да бъде пресилен а и аналогията между Кардашев и Кандид. Твърде условният Вазов персонаж е душевно сроден и с „простодушния“ на Волтер. И той търси правда, чест и справедливост подобно на френските си събратя, но открива в „лудницата на вселената“, каквато е според Волтер нашата земя, само низости, подлости, страдания и престъпления. По волтеровски мъдро звучи изключителната размисъл на Кардашев:

„Не можем да искаме от някого онова, което няма! — помисли си той. — Нашият живот ни дава само уродливи явления. Нека го вземем такъв, какъвто си е. . . Бъдещето е неизвестно никому: може би то да пази в тайните си крила за полети на възвишената поезия. Настоящото може да дава живот само на сатирата.

Нека бъде сатирата!“

Възприемането на Вазовата критико-реалистична изобличителна проза през призмата на просветителската сатира дава възможност за по-адекватна преценка на нейните художествени достоинства. Естествено то не амнистира някои очевидни несъвършенства на разказите на писателя от този период: очеркова ескизност и недообработеност, недостатъчно художествено обобщение, стилистични гравини и несъвършенства и т. н.

Направеният бегъл анализ на поетиката на Вазовия разказ показва, че можем да говорим с основание най-малко за три типа повествование, които се свързват типологически с традициите на просветителската сатирична проза, на преходния тип романтично-реалистично повествование от първата половина на XIX в. и с най-новите тенденции в европейския къс разказ, наричани условно проза от мопасановско-чеховски тип. Наличието на тези три типа разкази у Вазов е свидетелство не за разностилие, а за богата творческа рецептивност, която лесно се свързва с п р о т е в и я темперамент на писателя, със способността му за разнообразни творчески превъплъщения. Успоредно с това жанрово-типологическата неустановеност на разказа у Вазов е свидетелство за вътрешножанрови трансформационни процеси, които неизбежно извеждат към ново качество. В рамките на родната ни литературна традиция това ново качество се реализира в относително по-единния и устойчив в жанрово отношение разказ на Елин Пелин, чрез който българската проза се извисява до най-високите европейски и световни образци на жанра. Разбира се, констатирането на тази еволюция не отменя неоспоримия извод, че Иван Вазов е п ъ р в о м а й с т о р на късия разказ в българската литература, завещал на поколенията творби с непокътната свежест и сила на въздействие.