

Гресе, Пирон — все имена на поети, отдавна забравени, както впрочем след време бива забравен и самият Великсин...

Стигаме до един извънредно интересен теоретичен въпрос, който се отнася до цялата ни възрожденска литература: могъл ли е Великсин да разбере и оцени поезията на своите бележити френски съвременници Юго, Бодлер, Верлен, Рембо; могъл ли е Петко Славейков да навлезе в сложния духовен свят на героите на Толстой, Тургенев и Достоевски; интересува ли се е Г. С. Раковски от творчеството на своя връстник Некрасов; дали Неофит Бозвели е бил в състояние да разбере своите съвременници Пушкин, Лермонтов и Гогол? Самото поставяне на този въпрос ни подготвя за отрицателния отговор. Очевидно не е случайно, че Неофит Бозвели търси своите литературни образци сред произведенията, създадени през XVIII и началото на XIX в., че П. Р. Славейков се увлича от Крилов и Пушкин; не е случайно също, че Юго ще бъде разбран и оценен у нас едва от Вазов и Величков, на които е съдено да направят следващата, решителна крачка в приобщаването на българската литература към европейския литературен процес, а Бодлер, Верлен и Рембо — другите трима именити съвременници на Великсин — ще станат популярни в България едва в началото на нашия век.

Ето как едно отдавна забравено литературно произведение на един почти неизвестен днес поет ни насочва към въпроси, които живо ни интересуват. Разбира се, не бива от този частен случай да се правят големи изводи и обобщения. Но онова, което със сигурност може да се каже, е, че поетическата среща на Великсин с Адел Омер дьо Ел не е била случайна. Тя отразява една от закономерностите на нашето литературно развитие.

РАЗКАЗВАЧЪТ В НОВЕЛАТА „СТРАХ“ ОТ ЙОРДАН РАДИЧКОВ

БОГОМИЛ ПОПОВ

Новелата „Страх“ е още една демонстрация на новото, което Й. Радичков внесе в съвременната българска проза. Или по-точно — един следващ вариант на това ново, — доколкото, макар че „Страх“ „е в редицата“ на предлагащите я новели, що се отнася до най-общите естетически принципи на автора, в нея все пак се долавя нещо, което я различава от тях. И новото е съвсем осезателно не само в структурата на творбата, то е залегнало и в една все по-ясно очертаваща се през последните години тенденция в творческото развитие на автора — тежението към „идентификация“ на героите, към тяхното „нормализиране“ в контекста на една, макар и по радичковски, материално и жизнено по-уплътнена, по-сложна в своето реално съществуване действителност, стремежът към по-задълбочена, проведена от по-нови позиции, интерпретация на човешката душевност.

Интригата, която би трябвало да представлява „ядрото“ на повествованието, взета заедно с най-тесно свързаните сюжетно и тематично с нея структурни цялости на творбата и разработена по правилата на традиционното сюжетно-композиционно разгръщане, би деформирала новелата до една разширена модификация на известния анекдот за надхитрените хитреци. Или — в най-добрия случай — в нея трудно биха намерили своето цялостно и пълноценно развитие основните насоки в идейно-художествените търсения и внушения на автора — за сложността и простотата на човешкия живот, за неподозираното, неочакваното, недооцененото у „простия човек“, за многопластовостта, усложнеността на възприятия и реакции у традиционния човек от народа, респектирани от повсеместно и категорично налагащия се нов живот, за страха, суеверието, мистиката и най-реалния, най-грубия практицизъм, сложни преплетени в психиката на хората от народа и на „интелигента“, на хората въобще...

Тази сложна гама от загатнати и развити идеи, интересни и оригинални наблюдения и хрумвания, от изведени до философски, общочовешки проблеми внушения, е намерила своята

пълноценна реализация чрез разрушаването на традиционната сюжетно — композиционна последователност на новелата, обусловено и наложено от силно разколебания, всъщност изцяло преобразуван статус на традиционния разказвач в творбата. А тази деструкция, тази липса на сюжетна постъпателност и високата степен на повторителност, стоящи в основата на подчертания антиепизъм в творчеството на Радичков и отбелязани още преди години от нашите литературоведи и литературни критици¹, тук са намерили може би най-яръкия си израз. В новелата те са така очевидни, че не е необходимо да се доказват — толкова повече, че при по-нататъшния анализ много от доказателствата ще бъдат посочени, макар и в рамките на по-друг контекст.

Асоциативните отклонения, отклоненията от типа „разказ в разказа“, наместите на отделните герои (не чрез отделни реплики и пасаж, а с цели „истории“), предизвикани от отказ от епическа постъпателност и верижна последователност в разгръщането на повествованието, на твърде нееднородни, с разнопосочни, усложнени контекстуални и асоциативни връзки. Не трудно, а съвсем невъзможно би било техният обединителен център да е един разказвач, дори ако се абстрахираме от моментите, в които някой от героите поема тази роля (а те съвсем не са малко), и от спонтанните намеси на автора като оценяващ и стремящ се към пряко външен субект на повествованието. Защото ако за разгръщането на интригата (твърде ограничена по своята сюжетна „площ“ в новелата) определено е необходим разказвач от „стандартния“, традиционния тип, то само той е недостатъчен например с оглед изясняването на обстоятелствата около развитието на тази интрига. Разказвачът, свързан с изясняването на тези обстоятелства, в известна степен се доближава до горепосочения, но с оглед усложнената позиция на автора и богатата идейно-емоционална наситеност на творбата той е с по-широки „пълномощия“ — да преценява, да взема отношение, да се шегува на моменти и пр., но не по модела пряко спонтанна намеса на автора, а благодарение на сравнително стабилното си и независимо положение в рамките на повествованието. А след като и това се оказва недостатъчно, стига се до така наречената пряка авторова намеса — до намесата на „самия“ автор, който, в макар и парадираното отношение автор—читател, има съвсем различни функции от посочените типове разказвачи и също е относително самостоятелен като автор разказвач. Но да се обърнем към текста.

След пролога, който представлява част от развитието на интригата и се повтаря почти дословно в края на новелата, където намира най-точните си сюжетни координати (ето и пример за повторимост на едно структурно-тематично ниво), под заглавие „За воденицата“ започва същинското повествование. Впрочем подчертаната разграниченост между отделните части на новелата — посредством самостоятелни заглавия за всяка от тях или пък фиксирана по друг начин — е особено характерна за тази творба на Й. Радичков. Тук тя е естествена, нещо повече — необходима — с оглед маниера на повествоване, който е избрал авторът, с оглед своеобразието на цялостната сюжетно-композиционна постройка на новелата. Такава рязка разграниченост между отделните части на предишните новели на Радичков липсва — въпреки, общо взето, близките им до тези на „Страх“ основни принципи на структуриране.

„За воденицата“ започва с няколко относително цялостни, завършени в известен смисъл и на определено тематично ниво пасажа, на фона на чиято относителна нееднородност съвсем ясно се откроява и нееднородната конструкция на разказвача. Ето характерен откъс от първия от тях:

„Класиците ни учат, че страхът и суеверието се опират на невежеството и ако приемем, че само невежеството е почти безкрайно, то трябва да се съгласим, че и страхът, и суеверието са почти безкрайни; те са като Вселената. Много истини, свързани все с тази проблема, са на върха на езика ни, но се боя да ги изкажа пред читателя, защото зная от опит, че моите истини не стигат далече, напредват бавно, тромави са като воденични камъни.“

Като цяло първият пасаж е тематично твърде далеч от даденото в пролога — от глухо тропоялия в нощта файтон, пълен с духове, от суматохата, която тези духове предизвикват, хуквайки през полето, от седящия с китка хмел в ръка в ханчето Куче влачи. Разказвачът от този пасаж говори за класиците, за зависимостта между невежеството и суеверието, за Хашек и неговия Швейк и пр., като при това непрекъснато се обръща към читателя, и то не от името на не-

¹ Вж. например статията на Н. Георгиев „Превращенията на нане Буте“. Септември, 1968, кн. 6, 216—235.

известен, „подставен“ разказвач, а като авторът на историята. Не е необходимо да се носочват отделни изрази в подкрепа на това, достатъчно красноречив е и включеният в цитата; може само да се добави, че в целия пасаж, заемащ близо страница и половина, тези изрази се включват в повествователния поток буквално през 5—6 реда. Разказвачът автор — ако приемем условно да го наричаме така — фактически води своя монолог, адресиран към читателя, в който, иронизирайки и себе си, и него (читателя), развива своята „сериозна“ версия за суеверието и невежеството. На въпроса за водениците—не за конкретната, за която ще се разказва, а за водениците в ъ о б щ е — той се спира едва в края на пасажа, при това с едно тяхно описание, което непосредствено след това бива дублирано, но вече на съвсем различно контекстуално, емоционално и стилово ниво, срв.:

„Там, дето се е пръкнала воденица или най-просто воден чарк, от само себе си някак ще се пръкнат и няколко дървета, малко червена ракета ще застине досами брега, малко върбак брътсва, дърветата попорастват, правят големи корони, воденицата се смалва, бъз, коприва и маточина я обграждат от всички страни, кладенче ще се появи сред бъзака и маточината, всичко туй се огласи дееношно от шума на вода, от кречетала, от сигнални звънци — когато зърното изтича от коша,— а лете жени размахват бухалки край водениците и простират снежно пране върху зелената трева.“

„Воденицата, обект на нашия разказ, бе престанала да приема мливари, от проста старовремска сграда бе превърната в битово ханче, имаше си име, презиме и фамилно име, изписани от предната страна. . . Ханчето клечеше сред бъзака като че се криеше там и надничаше само толкова, колкото да може да гледа какво минава по пътя. . . бъзакът с епично спокойствие е пристъпил напред да види какво става и след като е видял, не се е върнал назад да застане в две редици покрай воденичната вада, а е останал скупчен край ханчето. Ракитакът и върбите също са се приближили, дърветата са се навели, та са обгърнали ханчето с прохладната си шума. . .“

Новият разказвач — защото рязко очертаната разлика в начина на излагането на първите два сравнително самостоятелни пасажа насочва именно към появата на нов разказвач — говори за една конкретна воденица — „воденицата, обект на нашия разказ“—и вече липсват философските обобщения от името на разказвача автор от типа на това за вечността на движението на воденичните камъни и водата например, а на мястото на стилистично неангажираното описание на самата воденица (на „воденицата като такава“, в най-общ план) идват добре познатите ни от прозата на Радичков самобитни метафори, оригиналният модел на персонификация, свежата, подчертано радичковска образност — ханчето „клечи“ сред бъзака и „наднича“, бъзакът „с епично спокойствие“ е „пристъпил“ напред да „види“ какво става, ракитите и върбите са се „приближили“ и т. н. Този нов разказвач, с оглед на неговите характерни особености и мястото му в повествованието, бихме могли да наречем — също условно — разказвач хроникьор.

И едва след тези описания и разсъждения, дадени през погледа и от позициите на двамата посочени разказвачи, авторът „си идва на думата“ — спира се на главните герои от интригата и, макар и съвсем бегло, маркира нейното начало (което, между другото, също ще бъде повторено в четвъртата част на новелата), при това —чрез трети разказвач. Неговият стил, неговият маниер на излагане на събитията са съвсем различни от тези на предходните два разказвачи — той е пределно обективен, реалистичен (на моменти дори „битов“), неговият словесен поток никак или почти никак не се нарушава от намеци на автора, а за намеци от страна на героите неговата конструкция фактически не дава възможност в контекста на цялостната структура на новелата. Пред нас е традиционният, „стандартен“ тип разказвач, така широко разпространен в съвременната проза, който по-нататък ще бъде обозначаван като разказвачът наблюдател:

„В момента в ханчето седят един ветеринар с помощника си, един пощенец в пълна пощенска униформа и един закупчик от стопанското предприятие „Родопа“, с физиономия много по-интелигентна, отколкото се изисква за един закупчик. Ветеринарят ги занимава с някаква своя натрапчива хитопеза за монголоида, посетителите никак не бързат, всеки сам за себе си търси пролука, предпазливо и пипнешком се мъчи да надникне в неясната ветеринарна проблема.“

Тук той все още не е представен в най-„чист“ вид — липсва например повествованието в минало свършено време, така характерно за разказвачите от този тип. Между другото, другите двама разказвачи засега също все още не са „монолитни цялости“, с ясно определена функ-

ционална натовареност и ярко очертан повествователен профил. Но в самото начало на творбата това е все още невъзможно. Не трябва да се забравя и друго — тук не става дума за повествование и разказвачи от типа например на тези във „Време разделно“ на А. Дончев. В случая се касае по-скоро за условното разчленяване на образа на автора (В. Виноградов), за неговото триединство, с оглед на което конструкцията на всеки един от отделните разказвачи не трябва да се схваща буквално, сама за себе си, отделена и безусловно противопоставена на другите. Тук става дума по-скоро за моменти на приоритет на дадена конструкция на разказвача над другите с оглед на възможно най-пълната реализация на авторския замисъл на фона на нетрадиционната структура на творбата. В новелата почти няма откъси, където да властвува без конкуренти само един от разказвачите — техните зони непрекъснато навлизат една в друга, кръстосват се, техните гласове твърде често се преплитат — и това е неизбежно при усложнената сюжетно-композиционна постройка на новелата.

И така още в първата част на главата „За воденицата“ оформят своя облик трима разказвачи. Първият — разказвачът автор — както тук, така и при следващите си появи обикновено е свързан с най-общия идейно-тематичен план на творбата. По правило от негово име са най-общите постановки, свързани с идейно-тематичните насоки на новелата; неговите са най-честите и най-директни контакти с читателя; той е най-„интелигентният“ от тримата; той в най-голяма степен е „над“ конкретното сюжетно-фабулно разгръщане, най-дистанциран е от него; езикът му е книжен, литературен, без емоционални срывове. Вторият — разказвачът хроникьор — се появява винаги, когато разказът преминава от по-общите наблюдения, разсъждения и описания към обстоятелствата, случките, постъпките на героите, свързани в най-общи линии с развитието на интригата. Неговата задача е да уплътнява втория — най-общия сюжетен план — на новелата, да извежда по-общите идейно-тематични аспекти от зоната на разказвача автор до тяхното материализиране, избистряне, дооформяне в конкретните ситуации на интригата. Контактността с читателя, така характерна за разказвача автор, тук е рязко разколебана, зоната на разказвача хроникьор до голяма степен е изчистена от обръщения, възклицания, тълкувания, философски обобщения и др. Стилът е емоционално обогатен, езикът — жив, с оригинални стилови похвати, лишени от книжни изрази, вече определено ориентиран към конкретно ставащото, хвърлящото допълнителна светлина върху развитието на интригата; повествованието — все в насоката на тези тенденции — се води предимно в минало свършено време. Третият разказвач вече е свързан съвсем определено, без уговорки, изцяло с развитието на интригата. Както вече бе споменато, той е „обективният“ тип разказвач, повествованието при него не крие стилистични изненади, то е лишено от ярката индивидуалност и оригиналност на разказвача хроникьор, но в неговата зона липсва и предизвикателна книжната лексика на разказвача автор.

И тримата разказвачи следват закономерно и последователно своите моменти на поява, своите пътища в творбата, обусловени и предначертани от нейното идейно-художествено и конструктивно своеобразие. Деструктурирането на традиционната сюжетно-композиционна схема, както бе споменато в началото, не е тотално, то не означава само и просто разрушаване на досегашните принципи на структуриране. Въпреки всички отклонения, въпреки цялото своеобразие на композицията, в общата постройка на новелата са съхранени три основни отправни пункта, чрез които сюжетната нишка на интригата, макар и на пръв поглед незабележимо, запазва своята относителна непрекъснатост, последователно отстоява съществуването си. Но не сама за себе си — такова съществуване тя има дори само благодарение на това, че за каквото и да се говори и който и да води повествованието в новелата, всичко и винаги, по един или друг начин се оказва свързано със седналите в ханчето четирима мъже. А за тази връзка е достатъчно само едно бегло споменаване за тях, за техния разговор, който продължава и продължава да се води на фона на цялостното развитие на разказа. В случая е налице и друго — непрекъснатостта, обусловена и поддържана от основното, „носещото“ идейно-художествено внушение на творбата, което играе ролята на обединителен идейно-тематичен център. Именно в този аспект особено значение имат главите „За воденицата“, „Ханчето“ и „За духовете“. И именно в тях им най-ярък израз функционалната натовареност на трите типа разказвач в новелата (тук не се смята конструкцията разказвач—герой, за която ще стане дума по-нататък). С оглед цялостното всеобхватно реализиране на основния идеен замисъл на творбата — за отношението между мисти-

хата и реалното и земното, между суеверието, страха и невежеството, за пряко свързаните с тях елементи, допълващи и доразкриващи идеята за сложността на човешката психика, на човешкия живот, — тези три глави от повестта имат особена роля. Но тяхното разположение в системата на цялото (между тях, разкъсвайки единството им, са вместили останалите части на новелата), техните идейно-тематични и структурни функции, техните място и роля при реализиране на непрекъснатостта на пронизващата цялото произведение сюжетна линия на интригата и, накрая, даващите нови идейно-тематични насоки части на една или друга от тях изискват нов, специфичен подход при излагането им — подход, който се реализира именно чрез усложнената конструкция на разказвача. За да обясни загадката, поставена от пролога, авторът трябва да започне „от по-далеч“, „от началото“ — от историята на воденицата. Но тъй като това обяснение не е и не може да бъде изпълнено само в сюжетно-композиционен план, тъй като на неговия фон авторът последователно провежда своите идейни внушения, той започва от още по-далеч — със споменатия вече първи пасаж от първата глава — за невежеството, суеверието, класиците и пр. Това въведение, макар и разколебано от определено ироничния подход, има своето законно място в новелата — дори само затова, че с оглед на основната ѝ идейно-тематична насоченост е необходим някакъв „пътеводител“ през следващите, с усложнена и непривична структурна приемственост, части на новелата. Това и до голяма степен определя формата му на „разговор с читателя“ — обстоятелство, което обуславя появата на най-подходящия в случая тип разказвач — разказвача автор. Той обаче се оказва непригоден да повествува по най-пълноценния начин по-нататък, когато идва редът на недвусмисленото навлизане в най-общия сюжетен план на новелата, когато вече се налага необходимост от разказвач, твърде далеч по своята конструкция от разказвача автор и доста близък на разказвача наблюдател, но по-различен и от него — разказвачът „по обстоятелствата“. А когато авторът „си идва на думата“, маркирайки с третия от цитираните по-горе пасаж началото на интригата, и този втори разказвач слиза от сцената, за да отстъпи място на разказвача безстрастен наблюдател, на този с най-високата степен на обективност. Защото при фазата на повествованието от негово име не са необходими по-обстойни преки или косвени внушения или преходни откъси между тях в най-общия сюжетен контекст — те вече са налице, реализирани от първите двама разказвачи.

Този триединен план на повествоване, наложен в началото на „За воденицата“, се спазва — макар и не така необичайно ясно профилиран — до края на тази глава, въпреки „уговорката“, направена от автора:

„В ония години не е било по силите на сам човек да построи воденица или да разкаже за нея (както Куче влачи разказа), затова ще си позволя тук и там и аз да се намесвам в разказа му или да предавам част от него със свои думи.“

Всъщност се получава точно обратното — повествованието се води пак от тримата разказвачи, като героят се намесва фиктивно, и доказателство за това са както мястото и конструкциите на неговите реплики до края на разказа, така и „недостоверността“ на неговото сказово начало. Във връзка с последното е достатъчно само сравнението на пасажите от негово име тук с монолога на същия герой, озглавен „Разказ за зелената дървесна жаба“ и имащ композиционно обособено място в новелата. Но тази „заблуда“ е необходима — доколкото има определен принос за поддържането на илюзията за непрекъснатост на сюжета на интригата, тоест в случая постоянните намеси на Куче влачи (а и спорадичните такива на останалите от компанията), са сигнал за това, че разговорът между четиримата в ханчето се води, продължава неотклонно към някаква развръзка, независимо от многобройните и твърде обстойни отклонения.

И в продължението на главата пак се повтаря посоченото триединство на равнище повествовател. Отново — въпреки обещаното от автора — разказът започва не с „нашата“ воденица, а с това, колко трудно е било навремето да се построи воденица. Характеристиката и функциите на всеки един от тримата разказвачи са, общо взето, запазени. В това отношение може да бъде отбелязана една подробност, която допълнително ги дооформя — налице е, от една страна, значително спадане на нивото на „контактността“ с читателя от страна на разказвача автор, и, от друга страна, едно по-определено сближаване (на стилово-езиково равнище) между зоните на разказвача хроникьор и разказвача наблюдател. Но за сметка на това тук се наблюдава честото

прибягване до един особен маниер, отбелязан като характерна черта на определен тип разказвач у Й. Радичков пак от Н. Георгиев, и отново — в цитираната вече статия:

„В други случаи пък автоматизираните повторения рязко се съкращават с „и т. н., и т. н.“ — израз, непознат в езика на досегашния ни повествовател, в чиято поетика господствува принципът на забавената повторителност...“²

По този начин отново се осъществява отграничаването на разказвача автор и (най-вече) на разказвача хроникьор от разказвача наблюдател. За задълбочаването на това разграничаване свидетелства и друго — все по-стабилно се установява времето, в което повествуваат отделните разказвачи — от края на тази глава и до края на новелата разказвачът наблюдател се установява твърдо на така характерното за неговата конструкция минало свършено време. Разказвачът автор възприема сегашно историческо време (с инцидентни, но функционално и композиционно обусловени отклонения в сегашно време), разказвачът хроникьор повествува в минало свършено (често използвано и като сигнал за започването на негов пасаж), комбинирано със сегашно историческо с оглед изискванията на сюжетното развитие. Така например в разглежданата глава от новелата, след като разказвачът автор завършва своя дял от разказа с едно „обобщително“ сравнение между черквите и водениците, сигнал за навлизането в зоната на разказвача хроникьор е рязкото преминаване от сегашно историческо в минало свършено време — и това допълнително отдалечава от по-общите и обобщаващи описания и изводи на разказвача автор; чрез разказвача хроникьор и неговия маниер на повествуване навлизаме отново в най-общото сюжетно развитие, за да може на свой ред, в края на тази глава, разказвачът наблюдател да ни „приземи“ напълно — при седящите в ханчето четирима мъже и при разговора им.

Изобщо, продължението и завършекът на „За воденицата“ повтарят и потвърждават установената в нейното начало „разчлененост“ на повествователя. С тази разлика, че тук разказаното от разказвача автор има своята тежест не толкова с оглед основното идейно развитие, колкото по отношение на непосредствено следващата глава от новелата — „Историята на воденичаря“.

По-горе бе отбелязано, че усложнената конструкция на разказвача е свързана покрай другото и с това, че някои от основните три глави на новелата дават определено нови и твърде съществени идейно-тематични насоки. Именно така е в „За воденицата“, където изложението от името на разказвача автор при повторната му поява е не толкова с оглед на развитието на основната идейна линия, колкото в пряка идейно-тематична зависимост от следващата глава. Защото темата за човека, останал без корен, за неговата трагедия и безизходица, която е представена великолепно в нея, би била непълна, недостатъчно изяснена — най-вече с оглед психологията на загубилия корена си човек — без по-обстойното и по-обобщено „извънконтекстово“ описание на построяването на една воденица като „народно дело в най-добрия смисъл на това мъгливо понятие“.

Осъществяването на редица многопосочни взаимовръзки, преходи, преливания на сюжетно-композиционно и идейно-тематично ниво, реализирането на вторични взаимоотношения и контакти между частите на цялото и на частите с цялото — такъв е сложният, многообхватен, разнообразен живот на новелата „Страх“. Невъзможно е всички те да бъдат представени изчерпателно в рамките на една статия. И все пак на техния фон и в пряка връзка с тях ясно се откроява усложнената и въпреки това съвсем осезателна в своята разностранност конструкция на разказвача. От една страна, в своето триединство тя е здраво прикрепена към трите „носещи“ глави — „За воденицата“, „Ханчето“ и „За духовете“, с подчертана тенденция към повтаряемост на микро- и макроструктурните нива (вж. по-долу за „Ханчето“ и по-нататък, както и казаното по този въпрос досега), като при това последователно в трите глави пасажите, посветени на сюжетното развитие на интригата, закономерно се увеличават, а паралелно с това настъпват съответните изменения в зоните на отделните разказвачи. От друга страна, в онези части на новелата, които едновременно „уплътняват“ сюжетно-композиционните промеждутъци между тези три глави и доизясняват аспектите на идейно-тематичната насоченост в тях, на базата на това установено триединство „по право“ се използва една или друга негова страна („задочно“, уравнивесена с

² Н. Георгиев. Превращенията на нане Вуте. — Септември, 1968, кн. 6, с. 233.

фрагменти от другите две) или допълнително се конструира нов, четвърти тип разказвач — чрез някой от героите авторът се установява и на разказвач герой.

Именно така е във въпросната следваща глава — „Историята на воденичаря“. Нейното място в най-общия план на сюжетното развитие, в плана-интрига и в свързаната с тях основна идейно-тематична линия е значително олекотено. Във връзка с това тук липсват отчетливо разграничените и относително самостоятелни зони на тримата разказвачи от предходната глава. По отношение на цялостното идейно и сюжетно-композиционно развитие на новелата, което именно обуславя „разтрояването“ на разказвача и по-нататъшното усложняване на неговата конструкция, „Историята на воденичаря“ има за своя главна задача да предаде трагичната, нелепа смърт на воденичаря и срещата на главния герой „очи в очи“ с тази смърт — две обстоятелства, които определено имат своето значение в развитието на интригата. Един многоглас разказвач тук само би утежил повествованието, би донакарал допълнително (и вече изкуствено) общото сюжетно развитие, би довел до допълнително отдалечаване от основната интрига. С оглед на разколебаната връзка на тази част от новелата с нейната главна идейно-тематична и сюжетна насоченост, достатъчно би било тя просто да „се разкаже“ — за това загатва и начинът, по който е озаглавена. От друга страна, онова съществено, допълващо, доизясняващо, което е можело и е трябвало да се каже с оглед новата идейно-тематична линия, която „Историята на воденичаря“ внася, вече е казано (на първо място чрез посочения вече в тази връзка пасаж на разказвача автор в предходната глава). И като естествен резултат цялата история се предава от името на разказвача наблюдател, при задочните и съвсем редки намеси от страна на разказвача автор и разказвача хроникьор под формата на извънконтекстови, „изкуствено“ привнесени сравнения и обобщения:

„Воденицата млъкна, само водата продължи да се оттича и да пада на едри капки, напомняйки на пресекулки за отшумяло събитие. Тъй капчукът от стряхата ни напомня за преминалия дъжд, тъй се оещждат и капят в нас звънките капчуци на изживяна радост или сълзите на отминала скръб. . . Туй е меланхоличният капчук на човека; въпреки всички усилия неговата могъща душа не успява да превърне тази таеща влага в светла роса, затуй вътре в нас ще продължи да отеква като в празен параклис меланхоличният капчук. . .“

В други случаи тези намеси се осъществяват на нивото на също така изолирани забележки и ремарки от типа на:

„Не зная кому щеше да се предава, но във всеки случай той отиваше да се предава.“

Или:

„Да речем и ние амин, подобно на него, драги читателю. . .“

В следващата глава — „Ханчето“ — отново закономерно се налагат зоните на тримата разказвачи, при това по същия начин, със същите специфициращи ги особености. Повествованието пак започва с общите разсъждения — пак за суеверието и невежеството, в по-друг контекст, но не и с друг тон — на разказвача автор; отново в тази зона намират място и така характерните за него „философски“ обобщения. Отново — извънконтекстовите сравнения и пародираният разговор с читателя и отново — общо взето определено, но не твърдо установено време, в което се води повествованието.

Веднага след неговия пасаж — отново минало свършено време и връщане към най-общото сюжетно развитие като сигнали за зоната на разказвача хроникьор, отново — в по-голяма или по-малка степен — са налице специфициращите неговата конструкция шрихи. И пак — общо за двамата разказвачи — извеждащият ги решително извън рамките на традиционното повествование, представено в новелата от разказвача наблюдател — маниер на пренебрегване принципа на забавената художествена повторителност:

„По същия начин, кога живият човек преваля на живота си, през носа и през уши — те му започват да прорастат косми, т. е. започва да тревяса. . .“

„Един ден обаче дойде комисия, направи оглед и посредством не знам какви си разпоредби битовото ханче бе иззето от селото. . .“ (разр. м.—Б. П.).

И отново веднага след разказвача хроникьор влиза в правата си разказвачът наблюдател, установявайки се пак на маркираното в началото на първата глава и бегло проследявано — главно чрез системни връщания на повествованието и читателя към разговора между четиримата мъже в ханчето — начало на интригата.

При такова развитие на общия сюжетно-тематичен план на новелата естествено е след тази глава да се очаква едно стремително навлизане в същинския сюжетен план на интригата, нейното разплитане. На пръв поглед казаното дотук във връзка с обстоятелствата около нея е напълно достатъчно, пък и авторът сам ни връща на изходната позиция. Но нека не забравяме, че това „всичко“, казано до момента, включва именно предимно случки и обяснения, свързани с обстоятелствата — героите още ги няма, ако не се смятат беглите ремарки, отнесени за тяхна сметка, и някои техни характерни особености, хванати „в движение“. А както вече бе споменато, именно в тази новела се забелязва, от една страна, известно „по-съсредоточено вглеждане на автора в пластове на човешката душевност“, един стремеж у Радичков да „навлиза все по-плътнo в човешкия свят и все по-определено да премахва границата между буфоната, комедийно-зрелищния спектакъл, условността и чувството за пълно и широко обхващане на човека с промените в неговия бит и съзнание...“³. Именно това в най-голяма степен обуславя доизграждането на „Ханчето“ и изграждането на следващите три глави от новелата изключително на базата на по-продължителни или по-кратки монолози на героите. Функцията на разказвача, който — както го изисква традицията, — трябва да опише психологическото състояние на персонажите, да запознае читателя по-отблизо с тях с оглед участието им в по-нататъшното развитие на действието и т. н., е поета от четвъртия конструиран в новелата обособен тип разказвач — разказвача герой. Но този тип разказвач, възприет от автора, не остава верен на традицията.

Радичков не можем да причислим към така наречените автори психолози, пък и принципите на изграждането на повествованието при него не благоприятстват задълбоченото психологизиране. Монолозите на персонажите в новелата нямат за цел някакво по-обстойно и съсредоточено представяне на тяхната душевност. Задачата им е с разказването на различни случки от живота си да се „самоопределят“, пряко или косвено, в — най-общо казано — системата невежество — суверие, да се обвържат по някакъв начин с нея, и то не толкова в традиционно-психологически аспект — повтарям, авторът не цели това, а по-скоро с оглед практическата жизнено-реална основа на нещата. Затова и тези монолози не представляват психологически самоанализи, те по-скоро насочват към жизненото верую на героите, към склонността им да вярват или не, да тълкуват явленията или да приемат действителността по-първично, към начина, по който приемат странностите на сложния, пъстролик човешки живот. И конструкцията на разказвача герой в новелата е в съответния план — липса на излишна усложненост, сравнително чист сказ, обособен, съобразен с носителите си. Но и зоната на този тип разказвач, която би трябвало да е в най-голяма степен изчистена от външни намеси, носи белега на авторската индивидуалност, не е изведена в традиционната степен на монолитност.

Радичков поначало никак не обича „да стои настрана“ от повествованието, независимо от превъплъщението на разказвача. Този въпрос е благодарна тема за друго изследване, тук е достатъчно да се отбележи само доколко и по какъв начин авторът е успял да остане верен на себе си.

В монологичните отрязъци ясно се очертават два типа външна авторова намеса, или присъствие и на друг разказвач (различен от разказвача наблюдател, чисто присъствие там по силата на запазенния момент на традиционност в това отношение би било закономерно). В единия случай ясно се долавя спонтанно възникналото или умишлено допуснато в повествованието на разказвача герой участие на един широко разпространен в творчеството на Радичков тип разказвач — нещо, за което вече стана дума. Появяването му тук е съвсем спорадично, специфично с оригиналния маниер на персонафициране, с характерното „изпускане“ на задпоставния член при определени конструкции и др., например:

„Когато баба и коза се изравниха с ханчето, връвта внезапно се скъса, козата изведнъж тръгна спокойно по пътя, тръскайки огромната си глава, без обаче да спира да врещи злобно и з а к а н и т е л н о.“

„Козата започна да се смее х и д н о, бабата подрипна със смайваща за годините си пъргавина и стовари още веднъж остатъка от въжето върху гърба на животното.“

³ Р. Л и к о в а. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 218, 220.

Но очевидно това се е сторило недостатъчно на Й. Радичков — авторът е намерил и други начини за намеса. Това са например отказът от употреба на обичайния графичен знак за пауза — многоточието — и изписването на цялата дума на неговото място:

„Тайната от самата конструкция е гарантирана. (Пауза). А освен това, ти, брайно. . .“

Характерно е и даването на обяснение под линия на непозната дума (обикновено — диалектизъм), и дори на даден момент от повествованието (в главата „Продължение на историята с монголоидите“ това изнасяне под линия е в размер на една страница!).

В последните две глави на новелата — „Куче влачи“ и „За духовете“ — последователността, взаимозаменяемостта и целостта на отделните зони на разказвачите са значително разколебани. Това, което в структурно и идейно-тематично отношение е трябвало да бъде направено посредством ярко обособената, самостоятелна конструкция на тримата разказвачи, в общи линии, е постигнато. Тези две глави вече почти изцяло са посветени на прякото, конкретно действие. Затова и зоната на разказвача автор е рязко редуцирана, в началото на „Куче влачи“ (а и по-нататък) тя вече не е самостоятелно звено, а по-скоро тип външна намеса в повествованието, което тук се води от името на разказвачите хроникьор и наблюдател. Техните зони вече също не са разграничени в предишната степен, като освен това тук разказвачът наблюдател е водещият.

Главата „Куче влачи“ е с главномото предназначение да въведе в трезвия, до болка реалистичен живот на героя. Но независимо от това в нея не би трябвало да има нищо от обичайния битовизъм — това би разстроило синхрона на цялостния разказ, би го извело в друга естетическа и идейно-емоционална плоскост. Така се е стигнало до пародията на битовите описания, до разколебаване „сериозността“ на този делничен живот, осяществени не толкова чрез неравномерните намеси на разказвача автор:

„Всички жени са недоволни от мъжете си, н о т р я б в а д а к а ж а , че жената на Куче влачи бе само то възпълнение на недоволството. . . Не бе чела Плиний, но шом застанеше пред огледалото, виждаше себе си в очите на другите и това още по-малко я въодушевяваше.“, колкото посредством непрекъснатите преплитания на мотиви от конструкцията на разказвача хроникьор в повествованието на разказвача наблюдател:

„След този жест женицата на Куче влачи се удари с безкрайните си ръце по кокалестите бедра, слезе с едно стъпало на земята. . . и призовавайки християнските и езическите богове, се понесе, та разпиля от градината и от двора всички домашни животни. Кокошки, птици, прасе, куче — всичко туй се пръсна и по тайни пътеки и коридори мина в дълбока нелегалност в гъстия бязак, застанал невъзмутимо в единия край на градината.“

Положението е, общо взето, същото и в последната глава. Тук вече отделните зони на разказвачите са се разпаднали съвсем. Нещо повече — дори намесите на разказвача автор вече са съвсем редки, като при това са функционално обединени с тези на разказвача хроникьор, — повествованието е предоставено на един разказвач (доколкото това е възможно у автор като Радичков), — на разказвача наблюдател. И като се има предвид казаното дотук, както и обстоятелството, че именно тази глава е посветена на разрешаването поставената от пролога загадка, на интензивното доразвиване и окончателното приключване на интригата, това е съвсем закономерен и естествен.

* * *

Творчеството на такъв самобитен, оригинален, ярко надарен автор като Йордан Радичков трудно се вмести в каквито и да било класификации — още повече, когато основно тяхно средство е стандартният формален литературнокритически подход. Едновременно с това то не е и не може да бъде извън цялостното развитие на нашата художествена проза. И, както е известно, след първоначалното си обръкване пред „явлението Радичков“ нашата литературна критика успя „да се справи“ с него. Що се отнася обаче до известно по-завършено мотивиране на, общо взето, единодушно соченото негово място в нашата съвременна проза, с оглед доизясняването на връзката между идейно-тематичните и емоционални внушения и търсения на този автор, от една страна, и формите и похватите, чрез които той ги реализира, от друга страна, все още съществуват значителни празноти. Цялостното изследване на ролята и превъплъщениата на разказвача в творчеството му би запълнило една от тях.