Любен Каравелов

Сборник по случай 150 години от рождението му

Издателство на Българската академия на науките

Читалня
II
5956

БЪЛГАРСКА
АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ
ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЧИТАЛНЯ

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

СБОРНИК ПО СЛУЧАЙ 150 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ

ЧИТАЛНЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Сборник по случаю
150 лет
со дня его рождения

Издательство
Болгарской академии наук
София, 1990

П 5956

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

СБОРНИК ПО СЛУЧАЙ 150 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ

ЧИТАЛНЯ

ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА
АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ
СОФИЯ
1990

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Отговорни редактори
ЦВЕТА УНДЖИЕВА, ДОЧО ЛЕКОВ

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

© Институт за литература, БАН
1990
c/o Jusautor, Sofia

82 (05)

БАН
БИБЛИОТЕКА

П 5956
Б 166/91

УВОДНИ ДУМИ

Интересът към живота и обществената дейност, към художественото творчество и публицистиката на Любен Каравелов е бил винаги голям. Той започва от годините на османския гнет, продължава след Освобождението, изявява се в разнообразни форми и днес. Личност с енциклопедически познания и възможности, редакторът на „Свобода" и „Независимост" оставя творческа диря в белетристиката и публицистиката, в литературната критика и преводната литература, в учебната и научнопопулярната книжнина. Той е една от централните фигури на българското национално-освободително движение, съратник на Левски и Ботев, авторитет от голяма величина. В Русия, Сърбия и Румъния Каравелов е в контакт с известни политически, културни и научни дейци, с организатори и вдъхновители на революционното движение на Балканския полуостров и в Европа. Разностранен и самобитен като теоретик и практик, мислител и популяризатор, председателят на БРЦК остави наследство, което занимава повече от столетие литературоведи, историци, езиковеди, философи, педагози, социолози. За него в миналото са писали Захари Стоянов, Константин Величков, Пенчо Славейков, Димитър Страшимиров, Боян Пенев, чуждестранни учени като А. Н. Пипин и В. Д. Спасович, Йован Скерлич и Тодор Маркович, в по-ново време изтъкнати литературоведи и историци от Съветския съюз, Чехословакия, Румъния, Полша. . .

Библиографията за Каравелов е огромна — тя е предопределена от мащабите и стойността на голямото му дело. Но не всичко от това дело е издирено и проучено, редица проблеми, които то поставя, са неизяснени или спорни. Актуален с идеите и творчеството си в миналото, Каравелов продължава да бъде съвременен и днес.

150-годишнината от неговото рождение даде повод да се огледа отново стореното и ненаправеното за него, да се преценят критично и обективно спорни становища, да се популяризира в значително по-голяма степен известното и забравеното от литературната и обществената му дейност. Издателство „Български писател" осъществи 12-томно издание на съчиненията му. „Наука и изкуство" предложи на българския читател монографията на Л. В. Воробьов „Любен Каравелов", отпечатана в Москва през 1980 г. Институтът за литература и Институтът за история при Българската академия на науките подготвиха международна научна сесия, която бе проведена през ноември 1984 г. Докладите от тази сесия, свързани с литературното дело на Каравелов, обогатени с нови постановки и материали, са включени в настоящия сборник.

Авторите на изследванията разглеждат нови или малко разработени проблеми от белетристиката, поезията, драматургията, преводното и литературнокритическото дело на редактора на „Свобода". Интересуват се от писмата, от проникването на Каравеловото творчество и рецепцията му в славянските страни, от приноса, който той прави като теоретик и строител на българския национален книжовен език. Изясняват художествените особености, структурата, жанровото своеобразие на неговото творчество.

Разбира се, не всички проблеми, които поставя, са все още проучени и всестранно изяснени. Недостатъчно разработен е въпросът за литературата, която Каравелов чете в Русия, Сърбия и Румъния, за начина, по който я интерпретира и претворява. Понякога, изцяло солидарен със становищата на чуждестранни автори, той заимствува, без да допълва или коригира. В други случаи чрез незначителни на пръв поглед промени започва анонимен спор, отстоява и налага свои концепции.

Интересно е да се проследи процесът на възприемането на фолклорния текст от страна на Каравелов. Сборникът на Миладинови например е четен и скициран от автора на „Българи от старо време" още в ръкопис. Той показва документално, че народното творчество се оказва фактор при осмислянето на идейните и художествените принципи на писателя.

Библиотеката на Каравелов в определени случаи документира отделни моменти от творческия процес на белетриста, публициста и учения, начина, по който реализира конкретна тема, образ или детайл, имайки предвид определени чуждестранни образци. Разказът на украинския писател Д. Спека „Невольники" например, обнародван в сп. „Правда", броеве от което се пазят в Каравеловия библиотечен фонд, насочва към творческата история на неговата творба „Мъченик", към начина, по който се възприема в различни национални и социални среди.

Творби на Каравелов са печатани на три езика — български, руски и сръбски. А това определя подхода на писателя към читателя, който има друга национална специфика, различни социални и психологически характеристики. В руските си разкази и повести задачите, които си поставя белетристът, са художествено-информационни. В „Сока", „Наказал я бог", „Крива ли е съдбата?" се разглеждат проблеми, вълнуващи сръбската общественост през 60-те години на XIX в. — съдбата на бедния и озлочестен човек, унизителното безправие на жената, социалната и политическата диференциация, реформаторският дух на младата интелигенция. Един чужденец с българско национално съзнание, живял в продължение на десет години в руска среда, веднага „напипва" злободневни въпроси в новата национална обстановка. Но за да заговори за проблемите ѝ като художник и критик, той трябва да заживее с психологията на това общество. Каравелов постига това без особени усилия, с непогрешимия усет на социолог, общественик и творец. Неслучайно в част от сръбските си публикации той не се разграничава от сръбското общество, критикува и утвърждава като негов еднокръвен и пълноправен член. А това подсказва, че преди да започне творческия си диалог с новата национална аудитория, българският писател се е „слял" с нея, доловил е своеобразието на нейните нрави, обичаи, на преценките ѝ, на нейното мислене.

Каравеловият подход към читателя е винаги диференциран. В зависимост от това диалогът му с представители от различни интелектуални и социални категории има свои особености. Това се долавя от публикациите му в руския, сръбския и българския периодичен печат, от различните редакции на художествените му произведения, от начина, по който води повествованието в „Българи от старо време" и в „Крива ли е съдбата?", „Богатият сиромах" и „Децата не приличат на бащите си".

Значителна част от Каравеловото творчество е издадена. Изследвани са редакционните промени на неговите разкази, повести, стихотворения. Необходим е обаче цялостен текстологичен анализ на публикациите и съхраненото в архива му, на онези негови белетристични творби, които се поя-

вяват в нови редакции от руски на български език. Проблемите, които поставят, насочват към своеобразието на художествения му стил, към особеностите на контакта, който осъществява с читателя и слушателя.

Насочваме само към част от недостатъчно разработените въпроси от художественото творчество на Каравелов. Към тях трябва да се добавят и проблемите на неговата публицистика. Изследвана е жанровата ѝ специфика; значително по-голямо внимание трябва да се обърне на въздействието, което оказва на журналисти и читатели през Възраждането и след Освобождението. Каравеловата публицистика съдържа информация за характера и психологията на своя автор, на българската национална общност. Тя е съхранила духа на епохата, актуалността на събитията в България, Балканския полуостров, Европа и света.

Към творчеството на писател и общественик като Каравелов всяко поколение и време ще подхождат със свои критерии. И в него ще откриват онова, което увековечава традицията и кореспондира с настоящето и бъдещето. Такава е и задачата на настоящия сборник — да се даде нова съвременна оценка на твореца Каравелов, но тъй като материалите са подготвени за 150-годишнината от раждането на Л. Каравелов, авторите не са взели под внимание изследванията през последните 5 години, както не са използвали и последното 12-томно издание на събраните му съчинения.

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА НАЦИОНАЛНА ЛИТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКА И КРИТИЧЕСКА МИСЪЛ

Георги Димов

Епохата на Българското национално възраждане формира личности, които се извисяват до едни от най-високите върхове на общоевропейската духовно-интелектуална мисъл. До тези върхове се домогва и Л. Каравелов. С целия си бурен и драматичен живот, с многообразната си дейност като революционер и книжовник, като писател и публицист, като културолог и народопсихолог той бележи нов етап в усилията на народа за национално, политическо и духовно освобождение, за културно-естетическо възмогване, за изравняване с другите народи и включването му в световното прогресивно развитие на човечеството.

В тази негова богата и плодотворна дейност особено място заемат литературнотеоретическите и критическите му статии, утвърдили нови принципи в националния ни духовно-интелектуален живот, които се оказват непреходни по своята значимост и очертават насоките, по които се развива по-сетнешната ни национална литературна теория и критика. Тези принципи се родеят с най-прогресивното на времето в областта на теоретико-критическото мислене и заедно с Ботевите прозрения в тая област бележат най-високите върхове, до които е стигнала естетиката в онзи период.

Приносите на председателя на Българския революционен централен комитет, конкретно-историческата и перспективна значимост на неговите постановки могат да бъдат вярно видени и по достойнство оценени, когато се пристъпва към личността и делото му от съвременни научнометодологически позиции, когато, освободени от всякакви предубеждения и тесногръдие, се анализират съответните прояви върху основата на всеобхватните процеси и тенденции, характерни за националното ни духовно интелектуално развитие, върху основата на цялостната мисловност и духовен свят на писателя революционер. И осъзнали приемствеността в културно-естетическите процеси, да се търсят и откриват ония принципи, издигнати от Каравелов, които биват продължени в следващата епоха и залягат трайно в по-нататъшното литературнотеоретическо и критическо мислене. Толкова повече, че като по-своеобразна форма на обществено-естетическо съзнание и познание, на културно-исторически и философско-нравствени възгледи, на размисли и тревоги за народната съдба то се оказва особено активно за общото национално духовно-интелектуално издигане, за сродяване със световната култура и нейното осмисляне с оглед на националновъзродителните процеси. Днес все повече се убеждаваме, че ако българската литература и през епохата на Възраждането, пък и след Освобождението, се извиси за толкова кратко време до неочаквани висоти, свързвайки се завинаги с националната ни съдба, то тези ускорени процеси несъмнено са били стимулирани и от бързото възмогване на литературоведческата дейност. Затова ако преди Освобождението културно-естетическите и литературно-критическите възгледи и концепции, цялата книжовнооценъчна дейност

се изграждат върху основата на национално-обществените, социологическите, философско-етичните разбирания на възрожденските дейци, то в условията на новосъздадената българска държава най-добрите писатели и критици се стремят да следват и доразвиват демократичните възрожденски традиции, като ги преосмислят с оглед и на новите потребности на социалното ни и духовно развитие. И Каравелов е именно един от най-активните и проникновени пионери на формираща се национална литературнотеоретическа и критическа мисъл.

В утвърждаваните от Л. Каравелов принципи виждаме не само широка ерудираност и прозренията на една обаятелна личност, но и усилията на тогавашната национална творческа мисъл да бъде в пълно съзвучие с борбата и идеалите на народа за политическа и духовна свобода, за създаване на литература и култура, които да съдействат в максимална степан на тая всеобхватна съдбовна борба.

Ако едни от предпоставките за бързото развитие на възрожденската художествена литература от втората половина на XIX в. се коренят и в дълбокото сродяване на нейните творци с богатствата на народното поетическо творчество и с руската демократическа литература, а чрез нея и с много от завоеванията на общоевропейската културно-историческа и художествена книжнина, то все тук трябва да търсим и генезиса на Каравеловите теоретико-критически принципи[1].

Както е известно, към народното творчество в различните му жанрове Каравелов проявява твърде жив интерес още на младини. По-късно, под влиянието на различни фактори и обстоятелства, а и от лекциите на учени като Срезневски, Безсонов, Венелин и др. той ще стане не само ревностен събирач, но и изследвач на народното творчество, за което свидетелствува и капиталният му труд „Памятники народного быта болгар" от 1861 г. И ако първоначално към народната песен Каравелов пристъпва не толкова като към художествена творба, колкото като към документ, свидетелствуващ за историческата съдба на народа, за неговия бит и душевност, то постепенно започва да съзнава значението на устното поетическо творчество и за създаване на нова национална художествена книжнина, да утвърждава нейното значение като средство за отпор и противопоставяне срещу нахлуването на „пияната и убивающа европейска „цивилизация", преминала през турските харема". Вникнал в националносамобитната и нравствено-естетическата същност на народната песен, той ще осъзнае колко полезни биха се оказали нейните традиции и за появата на нова национална литература, която да служи на все по-растящите духовно-естетически нужди на народа. Неслучайно и първите му поетически опити са в духа на народната песен; а и в цялата си по-нататъшна активна книжовно-публицистична дейност сочи необходимостта от дълбоко сродяване с поетиката на народното творчество.

В процеса на обществено-политическото и философско-естетическото съзряване на Каравелов извънредно благотворна роля изиграва запознаването му с идеите на руските революционни демократи, с руската и украинската демократическа литература. Чрез тях той влиза в досег и с принципите на европейското просвещение, и с възгледите на позитивистите, с някои от постановките на стихийноматериалистическата философия и естетика, с идеите на Бокл и Бюхнер, Фохт, Молешот, Огюст Конт и др. И

---

[1] Вж. подробно Д и м о в, Г. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1963, 255 — 345.

през време на десетгодишното си пребиваване в Русия, и по-късно Каравелов живее според признанието на негови съвременници с идеите на Херцен и Белински, на Чернишевски и Добролюбов, на Прижов и Шевченко и не един път ще споделя възхищението си от тях и ще ги сочи като двигатели на световния прогрес. Така наред с бързо революционизиращата се българска действителност идеите на тези мислители се оказват решаващи за духовно-интелектуалния свят на Каравелов, за дълбокото му разграничаване от идеологията на славянофилското движение независимо от наличието на отделни противоречиви съждения у автора на „Крива ли е съдбата?". Не трябва да се изпускат и неговият вечно търсещ дух, стремежът му да бъде на висотата на съвременната му наука, философия, естетика, на изискванията на бързо съзряващата национална революция. Литературнотеоретическите и критическите възгледи на Каравелов се формират и се развиват успоредно с неговото идейно-политическо израстване, пронизват разнообразната му книжовна дейност. Те не са изложени в специални теоретико-критически трактати, в цялостни трудове, а са пръснати в личните му писания по обществени и общокултурни въпроси, в кратки прегледи на книжовния живот или отзиви за излезли книги, в статии с твърде разнороден характер. Бунтовната му мисъл, темпераментното му перо сякаш са неспособни да вървят само по линията на една по-стеснена тематика. Те търсят изява в различни насоки, бързат да подхванат повече проблеми, еднакво актуални и жизнени за народното възраждане. При Каравелов общественикът и критикът, публицистът и художникът, социологът и културологът вървят ръка за ръка, дейността им е своеобразно преплетена. Затова и писанията му раздвижват различни страни от душевността на българина, насочват погледа му към социално-нравствени, народностно-политически, културно-исторически, теоретико-естетически, психологическоетични, стилно-езикови проблеми.

Още с първите си критико-оценъчни работи, особено със статията си от 1864 г. за „Новобългарска сбирка" на Р. Жинзифов, Каравелов споделя някои от характерните си схващания за състоянието и задачите на националната ни литература, за българската книжнина изобщо. Подчертан критицизъм пронизва още първите му прояви на критик, недоволство от постигнатото и указания за по-високи критерии у тези, които са се заловили за перото. По думите му появилите се през последните години немалко съчинения не са допринесли особено за просветление на народното съзнание. От всички излезли книги само от две „можем да изучим народния си език, народа си, неговата история и неговия дух — тия книги са безценните сборници от народни песни, които са събрани от Миладиновци и Верковича". Колкото и да е пресилена в известен смисъл нерадостната констатация, думите му свидетелствуват за високи критерии у начеващия критик, за ярко отрицателното му отношение към излизащите по онова време всевъзможни сантиментално-религиозни, наивно-дидактични книжки, а от друга страна — за верния му усет към значението на народната песен за опознаване на историческата съдба, бита и душевността на българина, за раздвижване на неговото национално съзнание. От трета страна — посочват някои изисквания при преводаческата дейност, важни за формиращия се тогава национален книжовен език[2]. Колко необичайна е била Караве-

[2] Вж. К а р а в е л о в, Л. Избр. произв. Т. 3. С., 1956, 313—322. По-нататъшните посочвания ще бъдат все по това издание освен в случаите, когато използуваните материали не са включени в него.

ловата статия със своя непримирим критически дух за онова време, свидетелствува бележката на в. „Българска пчела", в която се сочи, че редакцията се разграничава от автора. Тази публикация на Каравелов е една от първите, която остро за ония години поставя въпроса за важността и сложността на литературното творчество, както и за някои от предпоставките, на които следва да отговаря всяка оригинална или народна творба. След тая своя първа значителна теоретико-критическа изява той е искал сякаш сам да даде пример, от какво литературно четиво имат нужда българите, и написва разказите си на руски език, излезли по-късно в отделен сборник „Страницы из книги страданий болгарского племени". А със стихове като „Хайде, братия, на ноги // хайде с пушки в ръце", „Напуснете ниви и ливаде" сякаш доказва единството между теоретико-критическите си изисквания и художествените си изяви. И двете форми са плод на ясно съзнание за необходимостта от литература, наситена с борчески революционен национално-патриотичен и социално-нравствен патос.

Това единство между естетико-критически прозрения и литературно-художествена практика се откроява все по-ярко в разнообразната му книжовна дейност, която той развива в Сърбия и на румънска земя. Сближил се със сръбската Омладина, в нея Каравелов вижда онази сила, която може да преобрази живота. На тази промяна българският патриот отдава много сили, включва се все по-активно в обществения и културния живот, пише разнообразни в тематично и жанрово отношение статии, настоятелно утвърждава революционно-демократическите си разбирания за същността и значението на книжовното творчество, за самобитността на всяка истинска национална литература, за характера на книжовния език на отделните славянски народи и т. н. В обширния си очерк за Вук Караджич (1867), посветен на скоро загиналия К. Миладинов, Каравелов разглежда делото на видния сръбски просветител и книжовник, фолклорист и етнограф, възхвалява усилията на онези, които са работили за издирване и популяризиране паметниците на народния творчески дух.

Острият критицизъм и страстната полемичност се открояват особено когато в критико-оценъчни статии и бележки той разглежда явления и прояви от съвременния сръбски литературен живот, в който псевдокласицизмът и сантиментализмът, мистицизмът и формализмът властвуват над редица сръбски поети. Каравелов повежда непримирима борба срещу подобни тенденции, като утвърждава материалистическата естетика и реалистичната поетика; същевременно осветлява важни културно-исторически, философско-социологически, политико-икономически въпроси. Сочи и причините, поради които народът не възприема подобни сантиментално-риторични излияния, неспособни да раздвижат съкровените му човешки и патриотични терзания, и продължава да търси и пее „своите народни песни, които са много по-поетични, много по-естествени, отколкото всичките измайсторени оди, химни, дитирамби". С образен език, с иронични реплики и хумористични възклицания Каравелов осмива сляпото подражание на модни, но вече преодолявани от прогресивното развитие тенденции да се създава сантиментално-романтична литература, откъсната от реалния живот на народа — увлечения, пагубни за сръбската народност[3]. Той призовава

---

[3] Вж. Публицистиката на Л. Каравелов. Издирил и подготвил за печат акад. М. Димитров. С., 1957, с. 432, 481, 485.

да се създаде националносамобитна, идейно богата, социално действена литература.

Така с множеството си статии от подобен характер той изиграва положителна роля за насочването на сръбския литературен живот по пътя на реализма, за преодоляване на несъстоятелни модни увлечения. Каравеловата дейност в Сърбия се оказва извънредно благотворна за утвърждаване идеите и принципите на руските революционни демократи. Заедно със Светозар Маркович българският писател полага здрави основи на материалистическата естетика и критика — заслуга, която не е могла да не бъде призната и от редица сръбски, а и не само сръбски историци на литературата.

* * *

С още по-всеобхватен критицизъм и гражданско-патриотична непримиримост Каравелов оценява явленията от българския литературен и общокнижовен живот, когато се установява в Букурещ през 1869 г. и става председател на БРЦК, когато с учудваща енергия разгръща трескава революционноорганизационна, литературна, книжовно-публицистична дейност. От страниците на издаваните от него вестници „Свобода" и „Независимост", а по-късно и на сп. „Знание" той откликва на всичко. От перото му излизат статии, рецензии, обзори, бележки, отзиви, чрез които информира за български оригинални или преводни книги, критикува или насърчава, осмива автори и преводачи, лишени от необходимата подготовка и дарба. На преценка се подхвърлят явления и прояви от различно естество, книги от културно-исторически, научен, просветно-педагогически характер, с оглед на това, доколко са в съзвучие с процесите на националното възраждане. Когато пише за съчинения с друг тематичен облик, той вмъква съждения и оценки за състоянието и задачите на литературата.

Колкото и да е оптимистичен в прогнозите си за бъдещото развитие на националната литература, все по-безапелационни са констатациите на Каравелов за тежкото състояние на книжнината в различните ѝ жанрове. Дори по повод на конкретни книжовни прояви той бърза да нахвърли контурите на общата литературна картина, за да констатира с болка колко нерадостни мисли навява тя. Прякото съзвучие на литературата с потребностите на борбата за социално и духовно издигане, с разнообразните проблеми на националния живот става пробен камък, за да бъде утвърдена нейната полезност или вредност, върховен критерий за оценка на значимостта на отделен писател и книжовник, на конкретно произведение. Каквито и въпроси да подхваща, писанията на Каравелов имат подчертан критико-публицистичен дух, изпълнени са с настойчиви призиви да се отсява полезното от вредното, талантливото от бездарното. „Българските публицисти и българските добросъвестни писатели са длъжни да вземат в ръцете си по едно решето и да просейват с особено внимание онова семе, което мислят да посеят по българската новоразорана нива. . ." — пише Каравелов в уводна статия на в. „Независимост"[4]. Дълбоко недоволство от състоянието на националната книжнина блика от статиите и бележките на патриота революционер. Това се дължи не на някаква зла воля да черни и отрича, както мислят някои. Причината за този непримирим критицизъм идва от обстоятелството, че по онова време, а и не само тогава, с ускоря-

[4] Независимост, № 31, 1874.

ване на възрожденските процеси на литературното поле започват да се подвизават хора без необходимото дарование и подготовка, блазнени от идеята да бъдат полезни на отечеството, без да подозират дори каква вреда нанасят върху съзнанието на хората.

Колкото и болезнено да са се възприемали Каравеловите остри критики, благотворното им въздействие върху писатели и читатели е безспорно. Тяхната действено възпитателна сила е толкова по-голяма и поради обстоятелството, че и в литературнокритическите си трудове той вплита въпроси, свързани с цялостното битие на българина, въпроси, към които хората са особено чувствителни. Литературнокритическата, книжовно-публицистичната дейност на Каравелов е в съзвучие с обективните обществено-исторически процеси на времето; тя е органически свързана с най-животрептящите национални социално-нравствени проблеми, с цялостната му идеология като патриот и революционен демократ.

Схващайки задачите на критиката в духа на Белински като „движеща естетика", Каравелов иска тя да играе първостепенна роля в усилията националният, общественият и духовният живот да бъдат изведени на по-високо стъпало, да се равняват с другите напреднали народи. Неговата патриотична съвест се бунтува срещу всички, които робуват на отречени от развитието канони и създават примитивни, лишени от по-значително съдържание произведения, слаби в идейно-художествено и езиково отношение. Във в. „Свобода" той с гняв и болка ще заяви: „И наистина, ние, българите, сме останали най-подир от всичките народи в Европа, като изключим от това число арнаутите, цинцарите, циганите и самоедите. Ние още нямаме своя книжовност; ние още нямаме пет книги, които да могат да издържат критика; ние нямаме нито три книги оригинални, т. е., които могат да се нарекат български произведения или българска книжовност; най-после ние още не знаеме що е книжовност и каква трябва да бъде нашата книжовност. Ние не преводиме и печатаме що е за нас полезно и потребно, а щото ни се попадне под ръка. . .[5]" Колкото и подобни констатации да изглеждат пресилени на пръв поглед, те са обусловени от високите критерии на писателя критик, школувал в голямата руска литература, влязъл в досег и с други европейски литератури. Тези тревожни предупреждения са необходими, за да се сложи край на безразборното писане и превеждане. За Каравелов „изящната словесност е огледало на народния живот", а „науката е божествена истина"; затова всеки, който се залови за перото, трябва да съзнава голямата отговорност, която поема, да свещенодействува, щом иска да бъде полезен „роду си".

Каравелов разбира, че за появата на пълноценна книжнина са необходими и обективни предпоставки — широки културни хоризонти, ясни позиции по отношение на конкретните жизнени потребности на народа, високи критерии за духовно-естетическите ценности, изострено чувство към изискванията на съвременната българска действителност. Затова успоредно със своите литературнокритически съждения и безапелационни оценки той чертае и една всеобхватна културно-просветна програма, реализирането на която би активизирало националното съзнание и волята за борба срещу вековното иго, би разширило духовните хоризонти на българите, би повишило изискванията им към хората на перото — писатели,

---

[5] Свобода, № 5 — 6, 1869.

книжовници, поети, учени. „Ние българите трябва да захванем отначало, защото още нямаме почти нищо, за да градим тая къща, която се нарича отечество; за да я изградиме, нам трябва барут и книги, пушки и читалища, ножове и училища" — пише председателят на БРЦК[6]. Каква широта в схващанията и концепциите относно средствата и методите за постигане на национално освобождение, на народностно добруване.

Каравелов подобно на Ботев разбира, че при условията на варварския гнет на „турското управление, враждебно на всяко едно умствено развитие", не е възможен истински разцвет на националната култура. Въпреки трудолюбието, ученолюбието и дарованието си, българският народ не може да напредне, да „достигне своето щастие и добро", щом е жестоко потискан и експлоатиран, щом „най-добрите му синове или гният в тъмниците, или са пръснати в чужди земи. Политическият и духовният гнет убива всяко дарование. А това налага българите да извоюват политическата си независимост, да се съюзят със своите „братя сърби, черногорци, ромъни, гърци и др." и да отхвърлят османското иго. Само тогава ще могат свободно да се развиват, да създават истинска национална литература и култура. Защото, „който е осъден на смърт и който стои вече под бесилницата, той не може да мисли за своето умствено развитие и за образованието на своите деца" — завършва бойката си революционна статия Каравелов във в. „Свобода" от 6.IV.1874 г. Съждения от подобен характер срещаме неоднократно и те говорят за здравите му материалистически разбирания по отношение на взаимнообусловеността на духовната култура от цялостното битие на хората.

Каравеловите литературнокритически и културно-публицистични статии имат твърде синтетичен характер. Предназначени за вестници, обикновено те подхващат множество въпроси, и то най-често в обзорен план; насочени са не само към хората на перото, но и към читателските маси. Неголеми по обем, те не дават разгърнато изложение на подхванатите въпроси. При все това очертават богата картина на тогавашния обществен и книжовен живот. Натура темпераментна и експанзивна, отърсена от всякакви предразсъдъци, Каравелов е изцяло устремен към великия национален идеал. Този идеал определя и подхода, и съдържанието, и патоса на критико-публицистичните му творби. Рубриката „Книжовност" му дава възможност да засегне съвкупността от въпроси, които вълнуват съзнанието му. Затова често дори статиите му нямат заглавие. Конкретният факт служи само като повод за разсъждения с по-широк обсег и отзвук. Каравелов съзнателно акцентува не на литературните и общокнижовните успехи, каквито по онова време несъмнено вече има, а на недостатъците, които спъват общественото и духовното развитие на българската народност. Принципността на съжденията, логиката на мисълта, категоричността на преценките, острият сатирично-ироничен език респектират читатели и писатели, плашат и стъписват мнозина, които се подвизават на книжовното поприще и създават „духовни сурогати".

С разрастване и разширяване на националните възродителни процеси, с разгаряне на революционно-освободителното движение все по-интензивна става и критико-оценъчната, културно-публицистичната дейност на Каравелов. А и подхващаните въпроси са все по-многообразни. Понякога между другото и фрагментарно, понякога по-широко, но винаги с подчер-

---

[6] Свобода, № 13, 1870.

тана категоричност се посочват такива проблеми, като необходимостта от правдиво отражение на историческата действителност в нейното минало, настояще и бъдеще, за националносамобитния облик на литературната дейност, за ролята на таланта в творческия процес, за своеобразието на художественото познание, за призванието на писателя и дълга му като гражданин и патриот, за използуване на творческите завоевания на други народи в усилията за създаване на собствена литература и култура и т. н. Въпроси от подобен характер понякога са само подсказани; налице са обаче усилия за разширяване на теоретико-критическия диапазон, съзнание за сложността и многообразието на литературнотворческата дейност като проява на човешката мисловност и емоционалност, на народностния дух, на историческата памет на българина, на неговите съвременни домогвания.

По различен повод Каравелов обосновава мисълта, че писателите ще могат да създават пълноценна народнополезна литература само когато заживеят като синове на народа, като опознаят цялостното му битие, неговите болки и тежнения, стремежите и идеалите му. Трябва да се изучи и познава всестранно действителността в цялото ѝ многообразие, с обществените пороци, с личните несгоди и вълнения на човека, с усилията да бъде преустроен животът на справедливи начала. Вярното пресъздаване на тази действителност предполага да се критикува, осмива и изобличава, да се разкриват причините за обществените злини, да се сочат пътища за тяхното премахване, да се помага на народа да види „причините, които не му позволяват да бъде щастлив".

Като изобразява живота такъв, какъвто е, писателят трябва да сочи едновременно какъв трябва да стане, да разкрива и утвърждава прогресивните тенденции, да чертае идеала на бъдещето, да мобилизира за неговото осъществяване. Онези, които не съзнават в пълнота тези основни начала на реалистичната естетика и продължават да създават съчинения, лишени от по-дълбока мисъл, от съвременни идеи, от граждански борчески патос, от жизнена правдивост и психологическа вглъбеност, от националноосвободително звучене, предизвикват язвителните критики на редактора на „Свобода", „Независимост" и „Знание" — критики, напоени с гняв и сарказъм, с болка и тревога, с грижа да бъдат преодолени примитивните разбирания за литературното творчество. Често тези критики са отправени във фейлетонна форма. Само с една реплика, с едно възклицание или словесен обрат, с един епитет или сравнение се произнася неумолима присъда, разпръсват се илюзии, смъкват се пищни одеяния, зад които се крият убога мисъл, духовна беднота, липса на изострено национално съзнание. „Ние сме убедени и можем всякога да докажем, че всяка книга, която се превежда и печата, трябва да се печата с цел: да разпространява знания между народа и да развива неговите умствени способности, а ако тя няма тия качества, то никому и не трябва. Всяка книга трябва да поучава, защото в противен случай тя не ще да има никакво значение и така също ще погине, както се е и появила на света. И така, всяка книга трябва да дава знание и поучение, из които всеки един читател може да извлече сила за каква и да е своя цел" — пише Каравелов[7].

В съгласие със своите материалистически възгледи и утилитаристичен подход към всяка книжовна дейност той ще изисква и от художественото творчество да задоволява насъщни житейски и духовни потребности

---

[7] Свобода, № 57, 1869.

на българина, принуден да живее при варварски робски условия. И с една неумолима категоричност ще заяви: „Всеки роман, всяка повест, всяка драма, всяко стихотворение трябва да имат цел поучителна, трябва да покажат човеку неговата добра и лоша страна, неговия живот, неговата душа, желания, страсти и пр. Но главната цел на такова едно съчинение е да предпази човека, за да не попада той в погрешки, и да му покаже средство как да се избави от тях."[8] Все в тоя дух Каравелов обосновава всеобхватното въздействие на литературата, с което всеки, заловил се за перото, следва да се съобразява. Писателят трябва да изучи действителността, да опознае битието, болките и тежненията, стремежите и идеалите на своите съвременници. Тази реална действителност трябва да бъде видяна в цялото ѝ многообразие и противоречие, със сложните процеси и тенденции на развитие, във всичките ѝ страни, с хубавото и грозното в нея, с обществените пороци, лични несгоди на човека, в усилията му да бъде преустроен животът на справедливи начала.

Каравелов е непримирим противник на всякакъв род сантиметално-приключенски, нравствено-религиозни книжки, които по онова време се издават; той отхвърля несъстоятелните поучения, че добрите и смирените блаженствуват, а непослушните страдат. Подобни писатели направо нарича лъжци и шарлатани, обясняващи хорските страдания и нещастия с някаква „висша божия промисъл". Горещ поклонник на положителните знания, той заявява: „Нам е потребна днес наука, наука положителна, наука жива, наука човеческа." „Открийте на хората истината и после ги оставете да търси сам своето щастие."[9]

Когато говори за вярно изобразяване на действителността, следвайки естетиката на революционните демократи, Каравелов има предвид не само реално съществуващото, но и онова, което е съставлявало същността на миналото или се е очертавало като тенденция на бъдещето. Основното задължение на всеки писател е да разкрива историческата правда, истината — минала, настояща и бъдеща. Той пише, че във всяка книга трябва да се търсят „обяснени истини или материал за обяснението на тия истини. . . Да кажем накратко, ние желаеме да извличаме от всяко природно явление, из всяко умствено произведение съществена полза, която да улучши нашето настояще и да приготви за бъдещото поколение нова двигающа сила."[10]

Характерна черта в естетическите концепции на Каравелов и Ботев е, че и двамата съзнават и изтъкват предимствата на жизнено правдивото художествено повествувание, на „живото и действителното" пред всевъзможните фантастични описания и нравствено-сантиментални излияния. Естетическата красота не съществува извън живота, извън обществените стремежи и духовните пориви на човека. Затова прекрасното трябва да се търси в реалната действителност, във всеотдайното служене на свободата и правдата, на народното добруване. С подобни материалистически разбирания и проникновени указания българските революционери демократи насочват литературата към актуалните проблеми на тогавашната съвременност, подтикват писатели и читатели да търсят прекрасното в живота. Несъмнено традициите на Чернишевски по отношение на характера на прекрасното се възприемат изцяло от Каравелов. Той подчертава социал-

---

8 Пак там, № 5, 1869.

9 Пак там, № 3—4, 1871.

10 Знание, № 15, 1875.

ната същност на естетически прекрасното, неговата зависимост от епохата, от материалните условия. Обективно реалният характер на прекрасното обуславя и различното отношение към художествените творби, към естетическите и етическите ценности от страна на хора с различни обществено-философски и културно-исторически разбирания. Само в условията на едно бъдещо свободно общество ще може да настъпи истински разцвет на изкуството, което ще пресъздава прекрасното във всичките му аспекти, багри и тонове, с цялата му обаятелна сила, говори Каравелов.

Все във връзка с изискванията за вярно отразяване на жизнените явления Каравелов поставя и въпроса за създаване на национално самобитна литература — въпрос, свързан органически с цялото световъзприемане на възрожденските дейци. Литературата следва да покаже онова, което ни отличава като етническа общност; тя е призвана да пробужда национално съзнание, да мобилизира за осъществяване на националния идеал в неговата всеобхватност! В тая насока Каравелов изказва проникновени съждения, които и днес важат с пълна сила. При това той разбира диалектическата същност на националния характер, подчертава, че жизненият материал не определя автоматически националния облик на литературата. Това зависи преди всичко от идейните позиции на писателя, от неговото световъзприемане, от цялостната му душевност. В живота на всеки народ има нещо дълбоко специфично, характерологично. То именно трябва да служи за изходно начало на всеки, заел се да създава национална литература. „Колкото по-естествено и по-вярно е изобразен българският живот, толкова повече и по-съвършено и по-драгоценно е самото литературно произведение" — пише Каравелов[11].

Само естественонаучните знания нямат национална окраска. Създаването на произведения с национално самобитно звучене за Каравелов е кардинален въпрос, основен критерий за оценка на всяка книжовна творба. За да изпълни своето предназначение, младата ни литература трябва да се развива съобразно с потребностите на народа, на историческия момент, в органическа връзка с „народните начала". Но Каравелов разбира националното в много по-широк смисъл, отколкото други са го схващали — само като етнографски битови описания, само като пресъздаване на патриархални обичаи. Националния облик на литературата той разглежда в органическа връзка с народността и идейността, във връзка със способността на писателя да дава вярна оценка на жизнените явления в съответствие с душевността и нравствено-философския свят на българина.

Във връзка с този основен проблем Каравелов следи отблизо превежданата литература, която с всеки ден се умножава. И непрестанно набляга, че и при превеждането е наложително да се проявява верен усет, кое е полезно и кое е вредно, добро и лошо за българина. Признавайки необходимостта от превеждане на чужди произведения, Каравелов остро реагира срещу нескопосаните преводи или произволните преправяния — „побългарявания", срещу растящата опасност да се предлагат на българския читател книжки, от които той не може да извлече никаква полза. Българите трябва да се учат от чуждото, утвърдено от здравия разум, „удържал победа над по-напредналата схоластическа и умозрителна философия", от онова, „което е оценено въобще от сичкото човечество и щото е удържало здрава и научна критика"[12]. Българският патриот се възмущава от безразборното

[11] Свобода, № 3—4, 1871.

[12] Пак там, № 38, 1869.

БИБЛИОТЕКА

превеждане на суеверни и безполезни книжки, от неадекватните преводи на съчинения от големи европейски писатели. Той предупреждава, че „всяко подражание е убийствено", защото пречи човек да прояви онова, „което го характеризира като личност" и не само разваля вкуса на младия ум към изящното, но окончателно убива неговото собствено съзнание и неговото вътрешно достойнство. Затова подобна дейност е никому ненужна, тя принася само вреда[13]. Неднократно Каравелов ще обосновава, че на нашия народ „са потребни чисти български книги, с български народен дух, с българско направление и с български поглед на книжовното дело, с една дума, на българите са потребни повече книги самобитни, нежели глупави преводи"[14].

При непрестанните си указания да се използуват завоеванията на другите народи Каравелов гледа на националното като на неотменен белег на всяка духовна проява. Защото чрез националното се разкрива и общочовешкото. Всичко, което е лишено от национално звучене, от народностен патос, се превръща в безжизнено описание, неспособно да вълнува, да тласка към размисъл за българската и човешката съдба. Еднакво чужд на тесногръдия национализъм и на безпочвения космополитизъм, Каравелов критикува и онези, които забравят своето заради чуждото, и тези, които не умеят да видят и използуват хубавото у другите, с оглед на националното ни възмогване. При използуване на чуждото, ръководно начало трябва да бъде мисълта — да се помогне на българския читател да осъзнае своите потребности, да почувствува по-остро съдържанието и задачите на националния живот, задълженията си като гражданин и човек.

И Каравелов като Ботев настойчиво припомня, че понякога чуждестранни творби с безспорни художествени качества и с голяма популярност в други страни могат да се окажат ненавременни и безполезни за българите, щом не съответствуват на духовния и на нравствено-емоционалния им свят. Като признава дарованието на Фенелон, умението поетически да описва и разказва, Каравелов не намира за оправдан превода на „Приключенията на Телемаха", направен от Н. Михайловски, защото книгата не отговаря на съвременните изисквания на българите. Харесвана и четена с увлечение от богатите класи, от царе и херцози, изучавана „в училищата на всички монархически държави", тая книга, в която твърде привлекателно се описват „християнския рай или Елисейските полета", е ненужна за обикновените хора, за френския пролетариат, „който е обязан да вози пясък и да поправя пътечките, по които се разхождат щастливите възпитаници на Фенелона и дебелите техни възпитатели езуити и капуцинери. . ." Бедният, поробен материално и нравствено, потънал в неволи и страдания сиромах няма никаква полза от Фенелоновия художествен талант, изобразяващ всевъзможни богове и богини[15].

При тогавашните условия за Каравелов и за революционно-демократическата критика основно за значимостта на едно произведение остава доколко то сродява читателя със социално-политическите, нравствено-освободителните проблеми на народа. Разбира се, макар да се занимава предимно с гносеологическите и социологическите въпроси на литературата, на естетиката — като изкуство и действителност, литература и народ,

---

[13] Знание, № 12, 1875.

[14] Свобода, № 5—7, 1869.

[15] Независимост, № 19, 1874.

писател и общество, национално и общочовешко и т. н., — от вниманието на Каравелов не отпадат и въпросите за формата, за стила, за езика. Колкото и мимоходом да се засягат тези страни на художественото творчество, все по-остро се осъзнава, че стойността на едно произведение се обуславя не само от това, „какво пише" и „за кого пише" един автор, но и „как пише", в каква форма е изразено съдържанието, в какви образи е въплътена идеята, какви стилно-езикови средства са използувани, за да може жизненото съдържание да въздействува всестранно върху ума и чувствата на читателя. „Изящната словесност (под име изящна словесност ние разбираме романа, повестта, драмата и пр.) се цени толкова повече, колкото тя подълбоко и по-вярно изобразява живота; после по поетическите виражения, по сладостта на езика и по богатствата на изображенията. И ние толкова повече се интересуваме от писателя, колкото повече и по-важно е за нашето човеческо благополучие това дело, което ни той учи и когато по-добре и по-честно ни той учи. . . Такава изящна словесност, която не изобразява живота какъвто е, а крие се под маска или се възнася до мъглявата фантазия, то тя остава проста нула, която никому не е потребна и твърде скоро умира. И така, действителният живот трябва да стане изключителен предмет на изкуствата" — така формулира Каравелов предмета и предназначението на литературата. Такъв е основният идейно-естетически критерий, който пронизва цялата му дейност като критик и теоретик, като писател и книжовник[16].

Не може да не се признае умението на Каравелов да вплита в едно теоретични съждения с конкретни преценки за автори и произведения, да свързва общите характеристики на книжовния живот с посочване на причините за успеха или неуспеха на даден писател. При това цялата духовна дейност той иска да бъде поставена на съвременни основи — и образование, и наука, и възпитание да бъдат съобразени с изискванията на българската действителност.

И като писател белетрист, и като критик Каравелов съзнава необходимостта да бъде пресъздавано героичното минало. В това отношение революционноромантичната поетика не му е чужда, тя е в пълно съзвучие с тогавашната атмосфера.

Застъпвайки се за литература с подчертано национална тематика, Каравелов високо цени и онези произведения, които изобразяват по-общи явления, пресъздават мисли и тревоги, чувства и блянове, присъщи на хора от различни националности, на човека изобщо. При нашия революционер демократ националното и общочовешкото вървят ръка за ръка. Преклонението пред националното в неговите най-светли прояви не изключва уважение и към онова, до което се домогват другите народи. Каравелов разбира стремежите и въжделенията на човечеството да се премахнат тиранията, невежеството, неправдата, робството. Взаимното уважение и сътрудничеството между народите той смята за важна предпоставка за всеки прогрес. „Колкото един народ е по-безчовечен, по-фанатичен и по-пристрастен към другите народи и народности, към други вери и верования и към чуждите понятия и идеи, толкова е той по-невежествен, по-прост и по-достоен за съжаление" — пише Каравелов в статията си по повод книгата на А. Кумануди „Јелада и јелени". И в тая насока подчертава, че ако Шекспир, Байрон, Шилер, Гогол, Сервантес и др. не са били и общочовешки поети, то славата

---

16 Свобода, № 26, 1870.

им отдавна би повяхнала и не биха били търсени и четени от новите поколения. Българският патриот интернационалист еднакво ненавижда и онзи, който е забравил своето родно място, своето отечество и братя, „когото не боли сърцето, когато види техните нужди, страдания и бедности", и онзи, който, ръководен от фалшив патриотизъм, мрази своите съседи за това, че те говорят на друг език, че имат друга вяра. „Любовта към истината и към правдата, жалостта към бедното и нещастното или към човешките немощи са много по-свещени, нежели любовта към ония наши братя, с които ни е свързала самата природа."[17]

Всеобхватен революционен хуманизъм пронизва цялата културно-публицистична и критико-оценъчна дейност на Каравелов. Той искрено мечтае да види този хуманизъм въплътен в произведенията на литературата, да стане тя мощен фактор за опознаване и сближение на народите, да се утвърди като оръжие за премахване на националното потисничество и социалните неправди. „Неправдата е неправда и злото е зло за секи един човек, а следователно тие ще бъдат изкоренени само тогава, когато народите се сближат между себе си и когато се въоръжат против тях със своите съединени сили."[18]

Каравелов за първи път поставя така нашироко въпроса за националното и общочовешкото в литературата, осветлява го от позициите на революционно-демократическата идеология, очертава вярно пътищата, по които следва да се развива младата българска художествена книжнина. За него националносамобитният характер на литературата е органически свързан с нейното общочовешко, общохуманистично звучене. Само такава литература може да въздейства плодотворно, да насочва към големите национални и социални проблеми на времето, да съдейства за утвърждаване на високи идеали, на непреходни етически и естетически ценности. Такъв е общият замисъл на многобройните Каравелови разсъждения относно тези кардинални въпроси на националното културно-естетическо съзряване и развитие.

За обосновка на тези съждения той взима примери и от народното творчество, и от европейските литератури, което говори не само за широка осведоменост, но и за солидни научни разбирания на проблемите, свързани с всеобхватното ни обществено и духовно развитие.

На подчертано материалистически позиции стои Каравелов и по отношение на обективните и субективните предпоставки за появата и развитието на литературата, за предмета и задачите на произведенията на изкуството. Както устното поетическо творчество, така и писмената литература на всяка епоха са предизвикани от определени обществени и културни потребности. За него е неопровержима истина, че литературата трябва да отговаря на конкретни изисквания на историческия момент, на усилията на човека да опознае света по художествен път, да въздейства за изменение на живота в прогресивна насока, да разкрива прекрасното, нравствено величавото, социално правдивото, да накара хората да се стремят към тези високи добродетели. . . А за да изпълни това свое предназначение за опознаване и изменение на света, литературата следва да отразява обективно реалния живот в цялото му многообразие и противоречивост, всичко, което засяга съдбата на човека. Призванието на литературата е да разкрива

---

[17] Знание, № 3, 1875, с. 12.

[18] Пак там.

съществуващата непрестанна борба между старото и новото, между онова, което отмира, и онова, което се ражда, да критикува и изобличава социалните, политическите, моралните язви на тогавашната османска феодална система, да клейми онези, които пречат за правото на всеки човек да живее свободно. Тя трябва да вниква в социалната структура на обществото, да характеризира неговите движещи сили, да сочи причините за появата на едни или други явления. Именно от такива позиции Каравелов дава висока оценка на Войниковата драма „Велислава", критикува примиренческите сантиментално-религиозни позиции на италианския писател патриот Силвио Пелико, изразени в спомените му „Тъмниците ми", недоволствува от редактираното от Г. Живков списание „Книжовен имот за децата", посочва сполуките и недостатъците на Друмевата драма „Иванко"; от такива критерии той разглежда и други литературни и общокнижовни произведения от българската и сръбската литература, от литературите на други европейски народи. Неговият критически поглед е всеобхватен, улавя всичко, което може да послужи като положителен или отрицателен пример в усилията да бъде създадена пълноценна национална литература и култура, съзвучни с разгарящата се революционно-освободителна борба. Нищо не извиква по-силно критицизма и гнева на писателя патриот от лекомисленото отношение към проблемите на националната съдба, към обществените и културните потребности на възраждащата се нация. Ако така безмилостно осмива и жигосва книжовници, журналисти, писатели, поети, то е затова, че „тие не познават своите обязяности и че техното учение или техните „писания" не отговарят на народните потребности. . . Ние мислим, че ако не сме в състояние да дадем на народа си правилно, положително и разумно знание, то не трябва да се подиграваме с неговите потребности и неговите свещени предмети".

В усилията за създаване на истинска народополезна литература Каравелов отдава голямо значение на критиката, на принципната и строгата критика, която трябва да отхвърля вредното, да утвърждава полезното, да сочи коя е здравата и гнилата храна, която може да отрови все още крехкия духовен организъм на народа. „Само онова литературно произведение, отбелязва той, е полезно за човеческото развитие, в което има идея, мисли, вдъхновение, направление към известна цел и най-после гладък език и съвременна форма."[19] Независимо от недоволството на засегнатите книжовници Каравелов заявява, че нищо не ще го отклони от избрания път да критикува бездарното, да насърчава талантливото, хубавото, полезното, да „пресява кълцата от житото."

Ако върховна задача на новосъздаващата се национална литература е художествено да пресъздава актуалните проблеми на живота в неговото развитие, подобна актуалност и принципност се изисква и от критиката. Осъзнал големите отговорности на критиката, Каравелов използува различни форми — аргументираната статия или кратката бележка, книжовния преглед, отзива или рецензията, фейлетона и епиграмата, публицистичното и художественото повествование, за да разкритикува и осмее, да отрезви и насърчи с оглед да бъдат утвърдени по-високи народностни и идейно-естетически критерии. Използувайки творчески много от онова, което бе издигнала и утвърдила руската революционно-демократическа естетика, както и някои моменти от западните позитивистки теории, той редуцира всичко с

[19] Независимост, № 28, 1873.

оглед на равнището и потребностите на тогавашната българска литература. Разнообразната му критическа дейност носи всички белези на тогавашния български книжовен и обществен живот. По този начин българският революционер писател ускорява процеса на отблъскване и отмиране на сантиментално-дидактичната, приключенско-мистичната книжнина, разчиства пътя за процъфтяване на пълноценна народностна патриотично и хуманистично действена литература. Цялата му разнообразна и плодотворна критическа дейност по характер, обществено-патриотичен патос, идейно-естетическа основа потвърждава мисълта на Белински, че жизнеспособността на един народ проличава и от умението му да усвоява завоеванията на другите народи, творчески да ги асимилира, да ги подчинява и използува за своето национално самоутвърждаване и културно възмогване. С тази своя дейност Каравелов извисява националното теоретико-критическо мислене до високи върхове, ускорява бързото развитие и процъфтяване на художествената ни литература във всички жанрове и заедно с Ботев я насочва към пълно сливане с народната съдба. Ето защо литературнокритическото наследство на Каравелов продължава да бъде все така действено и актуално и през следващата следосвобожденска епоха, когато най-добрите ни писатели подхващат и продължават неговите традиции в усилията си да бъде създадена литература, съзвучна с новите потребности на българската нация.

* * *

По-задълбоченото вникване в литературния живот през десетилетията преди и след Освобождението ни убеждава, че литературнокритическата, книжовнооценъчната дейност е твърде сродна по проблематика и звучене, по съдържание и форма. Издигнатите от Каравелов и Ботев литературнокритически и теоретико-естетически принципи продължават да са все така жизнено актуални и научно перспективни, макар вече да се изявяват в по-други аспекти и измерения. И сега, както и преди, продължават да са широко обсъждани и целенасочено утвърждавани такива основополагащи принципи като живот и литература, писател и общество, конкретно-историческа определеност и непреходна функционалност на литературата, на нейната познавателна и възпитателна роля, на предпоставките, определящи нейния националносамобитен облик и общочовешко звучене, на значението на таланта и мирогледа за претворяването на жизнената в художествена правда, на призванието и дълга на писателя като син на своя народ, на своята епоха, на задачите на литературната критика и критериите при оценка на художествените произведения и т. н. Тези и подобни въпроси, занимавали Каравелов и други възрожденски дейци, продължават и след Освобождението да привличат писателите и критиците, които гледат на литературата като на форма на обществено познание и съзнание, като на действен фактор за възпитание и всестранен национален прогрес. Нещо повече, най-видните представители на марксическата критика още с първите си стъпки в тая област изучават с особено внимание наследството на възрожденските революционни демократи, неведнъж подчертават непреходното значение на техните критико-естетически принципи и художествени завоевания. Налице е твърде широка приемственост с онова, което познаваме от възрожденската епоха. Както през Възраждането, и сега хората, които се занимават с критическа дейност, обикновено създават и големите художествени произведения на времето. Мнозина от тях се формират в епохата на

националноосвободителните борби. Например Ив. Вазов — най-значителният писател, откроил се така ярко в художествената литература в навечерието и след Освобождението. Активната му литературнокритическа и културно-публицистична дейност не по-малко се родее дълбоко с онова, което познаваме от предходната епоха. Тази негова дейност е пропита от една неизменна концепция — литературата да има свой самобитен народностен облик, писателите да бъдат граждани на своята страна, дълбоко сродени с бита и мисловността, с миналото и настоящето, с терзанията и идеалите на своя народ, да бъдат обладани от хуманистичните идеи на века, да разбират своеобразието на художествената дейност, за която са необходими талант и подготовка, да общуват с големите културно-художествени завоевания на другите народи. И Вазов подобно на Каравелов ще реагира остро срещу всякакви сантиментално-дидактични, приключенско-мистични съчинения, срещу произведения, лишени от ярък национален идейно-нравствен патос, от високи идеали. Той ще обосновава взаимоотношенията между национално и общочовешко, между минало, настояще и бъдеще. Ще схване основните въпроси от теорията и практиката на литературата в духа на естетическата система на Белински, когото често цитира в статите си.

Каравеловите теоретико-критически традиции намират още по-пълна изява в разбиранията на З. Стоянов за характера и предназначението на литературата с оглед ролята на критиката за развитието на националната литература и култура. Авторът на „Записки по българските въстания" се проявява и като талантлив литературен критик, със страстна непримиримост отстоява основни идейно-обществени и естетически принципи на българските и руските революционни демократи, на някои западноевропейски позитивисти и социолози. Не един път той подчертава, че Каравеловата художественоизобразителна система, теоретико-критическите му принципи са завоевания с непреходно значение, синтез на най-прогресивните материалистически принципи. Затова З. Стоянов подобно на своя учител настоява за вярност на жизнената правда, за съзвучие с обществените тенденции на развитие, за отклик на най-актуалните въпроси, които вълнуват хората — на такива изисквания трябва да отговаря и художествената литература и критика.

Ив. Вазов и З. Стоянов са най-ревностните продължители на Каравеловите традиции през първото десетилетие след Освобождението, отзовават се на най-актуалните въпроси на тогавашния литературен живот, подхождат към тях от ярки материалистически позиции.

Колко силно е било обаянието на материалистическата естетика на Каравелов и изобщо на възрожденската критика върху българската интелигенция след Освобождението, говори фактът, че дори такъв литературовед като Ив. Шишманов, който, макар и школувал на Запад, следва много отблизо някои концепции на материалистическата естетика, както са я разбирали и нашите възрожденци. Този бележит учен настоява писателите ни да вникнат по-дълбоко в процесите на историческото и духовното развитие, да живеят в духа и задачите на своето време, да подхождат конкретно-исторически към жизнените явления, да съдят от демократични обществени и естетически позиции. В известен смисъл същото важи и за първите критически прояви на по-късния апологет на естетическата критика д-р К. Кръстев. Почти до средата на 90-те години той стои на реалистични, демократични позиции, говори за литературата в духа на възрожденските дейци. По-

добно на тях и сега най-видните представители на творческата ни интелигенция влизат в конфликт с официалната буржоазна власт. Този конфликт се откроява както в художествените творби, така и в литературнокритическото слово. И в него се раждат най-добрите прояви на теоретико-критическата мисъл, утвърждават се принципи на демократическата, материалистическата естетика.

Разбира се, през различните периоди на общественото и литературното ни развитие отделните писатели и критици подхващат едни или други моменти, черти, страни от материалистическата система в зависимост от редица обективни обстоятелства, индивидуално-психологически и мирогледно-философски предпоставки. Понякога обусловеността между социално-политическите процеси и философско-естетическите възгрения се изявява в твърде своеобразни, хетерогенни форми.

Към Каравеловите традиции ни връща и патосът на критическите писания в годините след Освобождението. И те са изпълнени с тревога и недоволство, с гневна ирония и остър сарказъм, с верни указания и съвети. Четейки ги, ние сякаш неволно се пренасяме във възрожденската епоха — та нали същата непримиримост, болка, изобличения и препоръки определяха съдържанието и звучението на статиите и фейлетоните, на бележките и отзивите в „Свобода", „Независимост" и „Знание".

Несъмнено материалистическите традиции на възрожденската критика, особено на Каравеловата и Ботевата, се открояват най-ярко в дейността на Д. Благоев. Още с първите си критични статии от 80-те години на XIX в. Благоев подхваща много от ония въпроси, които съставляват същността на революционнодемократическата критика. В статията си „Нашата литература"[20], говорейки какво значение има литературата в обществения живот, на какви цели служи, той сочи като пример Каравелов и Ботев — създали творби, отразяващи действителните нужди на хората, възпитаващи ги за борба в името на свободата и човешкото щастие, издигнали високи критико-оценъчни критерии. И, струва ми се, че ако българската марксическа критика се издига така високо за твърде кратко време, то несъмнено за това имат немалко значение и здравите материалистически традиции на Каравелов и изобщо на революционно-демократическата теоретико-критическа мисъл.

За безспорната приемственост в теоретико-критическото мислене между двете епохи — възрожденската и следосвобожденската — говори и фактът, че както в условията на османското робство, така и сега хората на литературнокритическото перо участвуват в цялостния живот на освободилото се отечество, погледът им се спира почти на всичко, което засяга обществените интереси и духовните потребности на българската нация. Затова и конкретните литературни оценки се редуват със съждения за обществено-политическата атмосфера, с призиви за по-голяма отзивчивост на съответните институции към литературата, с тревожни констатации за твърде ограничен духовен поглед на читатели и писатели, с по-настоятелни изисквания за повече и различни знания у хората на перото, за по-ясни народностни и идеологически позиции и т. н. Растящият критицизъм е обусловен от несъответствието между обективните социално-икономически процеси, културно-естетически тежнения, от една страна, и примитивизма, консерватиз-

---

[20] Современний показател, № 2, 1885.

ма, политическата и нравствената поквара, елементарните възгледи и идеалистически концепции за обществени и естетически ценности — от друга.

Търсенията и прозренията, постановките и завоеванията, характерни за теоретико-критическото мислене на прелома на двете епохи, по значимост надхвърлят границите на своето време, включват се органически в по-нататъшното национално художествено и критико-естетическо развитие. Несъмнено традициите на Л. Каравелов в това настъпателно развитие се открояват особено релефно, благотворното им въздействие прокарва дълбоки бразди.

ПОЕЗИЯТА НА КАРАВЕЛОВ И НЕГОВОТО ВРЕМЕ

Дочо Леков

Каравелов е от онези български писатели и общественици, които още приживе са били приемани и отхвърляни, сочени за образец и омаловажавани. Спорило се е и продължава да се спори за идеологията му, по различен начин се възприемат белетристиката, драматургията, определени периоди от журналистическата му дейност. Показателни за противоречивото отношение към твореца са оценките за неговата поезия от читатели, писатели, литературни историци и теоретици. В тях има и естетизъм, и стремеж да се потърси мястото на тази поезия в историческия развой на българската литература, и нихилизъм и патетизъм. Едни откриват в нея откровения, други я свързват тенденциозно с характера на нейния автор, за когото имат твърде субективни и странни представи. „По природа той (Каравелов — б. а., Д. Л.) — пише Б. Пенев — е нервен, раздразнителен, злъчен и може да се каже, че в някои случаи той се вдъхновява за сатирични произведения не от един висш обществен идеал, а от най-обикновена лична ненавист и злоба. . . При тия нападки той не държи сметка за изразите, служи си с най-долни, най-брутални епитети и сравнения, които отличават както стихотворенията, тъй и повестите му."[1] Изказано от ерудиран литературен историк, това становище, отричащо идейно и художествено ценното в поезията на Каравелов, се възприема и от други литературоведи, за да намери свой съвременен законодател в лицето на М. Арнаудов. В монографията си за Каравелов, издадена през 1964 г., приписвайки му „немощ на поета", „невероятна. . . глухота за художественото слово", той обобщава: „. . . При поезията качествата на писателя стоят изобщо под равнището на желаното и задоволителното — не у майстори на стиха, а у любители с що-годе развит усет за техниката на мерената реч. . . Каравелов, късо казано, няма никакви заложби на поет."[2]

Преценките на Б. Пенев и М. Арнаудов са безапелационни. И ако напомняме отново за тях, правим това, за да посочим корените на някои рецидиви от най-ново време при възприемането и тълкуването на Каравеловата поезия.

Стихотворенията на редактора на „Свобода" не са без недостатъци. Те са посочвани в миналото и днес. Но това е едната страна от многоаспектния въпрос за една поезия, към която често се прилагат критерии, несъобразени с епоха, литературна култура, читателски вкус, традиции. В подобни случаи се има предвид или само съвременният модел за поезия и читател, или се допуска и историческа проекция в уточняване на оценката, но с един коректив — поезията на Ботев. И се стига до необосновани, а понякога и до тенденциозни постановки — отричат се качествата на Каравелов като

---

[1] Пенев, Б. История на новата българска литература. Т. 4. Ч. 2. С., 1936, с. 1347.

[2] Арнаудов, М. Любен Каравелов. Живот, дело, епоха. 1834—1879. С., 1964, с. 647.

поет, но не се обяснява как „версификатор" с „невероятна глухота за художественото слово" е успял да създаде вълнуващи стихотворения като „Хубава си, моя горо", „Преминуват годинките"; защо поезията му служи за модел през 70-те години на XIX в. и от нея се учат поети с различни възможности и стил; по какъв начин „стихоплетец" без усет за силата на поетичното слово в качеството си на литературен критик успява да даде обективна преценка на съвременната му поезия, да оцени Вазов още от първите му прояви и да заяви категорично и авторитетно: „Него трябва да го пазим."[3]

Оценката за Каравелов като поет предполага изясняването на теоретическите и литературнокритическите му възгледи в областта на поезията, за да се долови как и в каква степен теоретикът въздействува върху поета.

За собствените си възприятия и критерии като ценител на поетичното слово Каравелов загатва още в Русия — запазената част от библиотеката и неговият архив документират интереса му към творчеството на големи руски и западноевропейски поети, към славянската народнопесенна култура. В Москва той прави и първите си опити да преведе някои от произведенията на Шевченко. Но повод да сподели публично отношението си към конкретни поети и творби, към поезията като жанр му дава излязлата през 1863 г. „Новобългарска сбирка" на Р. Жинзифов. Заглавието на неговия отзив-статия е „Българска книжнина"[4]. И то подсказва определено за подхода му като литературен критик — върху фона на литературното и културното развитие се прави опит да се даде оценка на една стихосбирка, да се утвърди определен тип поезия, да се поставят някои от проблемите на превода и на новобългарския език. Каравелов е настроен прекалено, в определена степен необосновано критично към Жинзифов. Но не само заради художествената стойност на неговите стихотворения и преводи. От решаващо значение за критика се оказват и обществените позиции на автора. „Всякой поет си има свое общество и всякое общество свой поет — е категоричният извод на Каравелов, — защо и славянофилското московско общество да не направи г. Жинзифова свой поет?"

Още с първия си отзив начеващият творец насочва към специфична особеност на критическото си кредо — идеологическия подход при оценката на творци и творби. И го потвърждава чрез посочването на друг тип поет в лицето на Тарас Шевченко, всяка песен на когото е „една част на твоят живот". Съзнателното легитимиране на Жинзифов като поет славянофил и преклонението пред творец — революционен демократ като Шевченко подсказват и за основните принципи в реализацията на бъдещия поет Каравелов. Някои от тези принципи получават теоретическа разработка в друга национална среда — в статиите и отзивите, които обнародва в сръбския периодичен печат — „Сръбската литература"[5], „Српски цар Стјепане или смрт Душанова"[6], „Книжнина"[7]. Каравелов отхвърля „поетическите бръщолевения и среднощни въображения" в произведенията на сръбската литература, като им противопоставя „стихотворения, които подпомагат народния напредък". Той насочва сръбските писатели и към конкретни чуждестранни поети и

---

[3] Любен Каравелов в спомените на съвременниците си. С., 1960, с. 137.

[4] Българска пчела, г. II, № 3—6, 1864.

[5] Србија, № 51—52, 1867; № 1—6, 14—17, 1868.

[6] Застава, № 36, 1868.

[7] Матица, № 13—17, 1868.

творби. „Тези стихотворения — е „рецептата" на критика — трябва преди всичко да са хуманитарни, верни и разумни, каквито са стихотворенията на английските поети Бърнс, Томас Мур и Байрон, каквито са стихотворенията на Беранже и отчасти на Барбие; на руските поети М. Михайлов, Плешчеев и стихотворенията на украинеца Тарас Шевченко."[8]

За сръбската литература се изказва критик не само с богата информация за достиженията в световната поезия, но и с верен усет за национално и интернационално. Затова, когато преценява поети и творби, той прилага национални и общочовешки критерии за „добро и хубаво", за „хуманитарна поезия в пълния смисъл на думата" (т. 6, с. 114). В зависимост от тези критерии Каравелов не приема стихосбирката на сръбския поет М. Куюнджич „Абердар", отнася се обосновано критично към „Пастири" на Йован Илич, препоръчва стихосбирката на М. Т. Янкович „Сръбският цар Степан. . .", тъй като „тази малка книжка е пълна със здрава и човечна мисъл и чувствуване на такива естествени и просто казани истини, които ще разберат черногорец, шайкаш, хърватин, всеки сърбин, дори и българин" (т. 6, 106—107). За благоприятната оценка на критика въздействие в случая оказва и творческият подход на Янкович към образците от сръбския фолклор.

Литературнокритическите публикации на Каравелов в периодичните му издания конкретизират неговите възгледи за същността и предназначението на поезията, за нейните обществени и естетически функции, за връзката ѝ с другите жанрове. По различни поводи, съобразявайки се с утилитаристичните потребности на своето съвремие, той многократно напомня: „. . . Всяка книга трябва да е *знание и поучение*, из която всеки един читател може да извлече сила за каква и да е своя цел" (т. 6, 143—144). Общонационалният характер на проблемите, които вълнуват творец и общество през 60-те—70-те години на XIX в., водят не до подценяване или неразбиране на спецификата на художественото творчество, какъвто недостатък се приписва на теоретика, критика и писателя Каравелов, а до градиране на задачите на литературното творчество. В зависимост от това редакторът на „Свобода" е принуден да обяснява: „Ние сме говорили много пъти, ще да кажеме и сега, че между приятното и полезното има голямо различие. *Ние предпочитаме полезното*" (т. 6, 187—188, к. а., Д. Л.). И от позициите на критик с високи изисквания, съобразени със спецификата на националния характер и със своеобразието на духовното ни развитие, в определени случаи той може пресилено да иронизира, в други да обърне особено внимание на съдържанието на литературната творба, без да оцени достатъчно аргументирано и всестранно нейната художествена стойност. Тази особеност в критериите на Каравелов като теоретик, критик и писател трябва да се има предвид, когато се изследва художественото му наследство, за да се *обяснят* и *разберат* някои особености в творческия му стил. И да се изясни доколко и как при този „едностранчив" подход към читателя и слушателя авторът успява да реализира своите граждански и художествени намерения и „бездарните" му стихотворения да получат изключително висока оценка през Възраждането — да се масовизират като песни.

---

[8] Каравелов, Л. Събр. съч. Т. 6. С., 1966, 120—121. Цитатите от Каравелови произведения по това издание ще бъдат отбелязвани в текста чрез посочване на съответния том и страница.

Изискванията на критика конкретизират и уточняват и някои принципи в тематиката на поета. Тя е актуална и въздействуваща, свързана с проблемите на политическото, социалното и духовното робство, на образованието и културата. Стихотворенията на Каравелов — оригинални и преводни[9] — са летопис на неговите обществени и интимни изживявания, чрез тях говори големият български революционер и интернационалист.

„Много пъти — отбелязва във възпоминанията си С. Бобчев — аз занасях в. „Свобода" в Медицинската школа, гдето ние, няколко студенти българчета, през свободни от учебни занятия часове, се събирахме и четяхме с увлечение, повече или по-малко тайном, *от началото до края*, намиращия се в нашите ръце брой на „Свобода"... О! Тогава у нас беше празник!"[10] Спомените на Бобчев насочват към интересни проблеми от психологията, интересите и вкуса на читателската аудитория през Възраждането — тя има изключителен афинитет към периодични издания от типа на „Свобода", „Независимост", „Знаме" и чете в тях всичко — публицистика, художествена литература, критика, преводи, фолклор. В зависимост от това редактор като Каравелов е особено взискателен при подбора на материала. Той го подчинява на програмата на изданието, на обществените и психологическите акценти на всеки негов брой. На „подаването" на идеята от публикация на публикация, от жанр на жанр журналистът възлага и *художествено формиращи функции*. Затова стойността на Каравеловите стихотворения може да бъде оценена само тогава, когато се разгледат в контекста на епоха, литературен вкус, традиции, в зависимост от задачите, които осъществяват в конкретния брой на „Свобода", „Независимост" или „Знание".

В спомените си М. Греков обръща внимание на интересна особеност в работата на Каравелов като журналист — при оформянето на поредния брой от вестника той работи едновременно върху всички материали — статии, стихотворения, белетристични творби, отзиви[11]. Това не изключва, а предполага и предварителното им обмисляне. Но творческата реализация в случая се осъществява от идейните акценти, от актуалните проблеми на деня, които обединяват всички публикации в конкретния брой на „Свобода" или „Независимост". Тази „предопределеност" във времето, в хронологията на всеки пореден номер от изданието слага отпечатък върху съдържанието и композицията на значителна част от материалите, върху тяхната специфика и въздействие.

В уводната статия на вестника редакторът насочва към злободневната тема на деня. Чрез нея той определя характера и нюансите на материалите в отделните рубрики, идейно-тематичната им взаимозависимост. Затова стихотворенията във вестниците на Каравелов са подчинени на политическите акценти на уводната статия, в определени случаи даже перефразират в мерена реч онези пасажи от нея, в които публицистът формулира идеята. В уводната статия на бр. 36 от 19. II. 1872 г. на „Свобода" редакторът отбелязва: „Ние сме говорили много пъти, ще да кажеме и сега, че действия-

---

[9] По-подробно за преводната поезия на Каравелов вж.: П е н е в, Б. История на новата българска литература. Т. 4. Ч. 2; А р н а у д о в, М. Любен Каравелов. Живот, дело, епоха. . .; Л е к о в, Д. Любен Каравелов — преводач. — В: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. С., 1970, и др.

[10] Любен Каравелов в спомените на съвременниците си, с. 20.

[11] Пак там, 101—102.

та на г. Чомакова или желанията на о. Панарета произхождат не от личните каприциии на тогова или оногова; а от требованията на самият народ." Същата мисъл в същия брой на вестника утвърждава стихотворението „Юреваре-юре-варе":

„Напред, напред, мои деца, —
казва Панарет, —
който вазе днес проклина
сам е той проклет!
Искайте си свойте права,
бог ви ги е дал,
светъл ден е и за назе
днес вече настал!"

„Трябва ли да се събират събори — пита редакторът в бр. 8 от 20. II. 1871 г. на „Свобода" — и да решават такъв един вопрос, който е благословен от самото евангелие?" И в пародиен стил чрез отговора на висшия фанариотски клир продължава „подетата" тема, но вече в мерена реч:

„Ще прокълнеме, кой не е с назе,
който не иска вселенски събор"
(„Плач Еремиин")

Показателна е зависимостта и между уводните статии и стихотворенията в бр. 35, 36, 1872 г. на „Свобода", между политически прегледи и стихотворни творби и т. н.

Като имаме предвид, че идеята на уводната статия обединява материалите в почти всички рубрики на вестника, логична е връзката на отделни стихотворения с конкретни белетристични творби, с литературнокритически статии, с телеграми и други жанрови форми в „Свобода" и „Независимост". Стихотворението „Робство"[12] например завършва с призива:

„На оружие синца, ако сме хора!
Нарами пушка, па хайде в гора!"

Непосредствено след него е обнародвана част от разказа „Мъченик", в която в друг план, с други похвати е доразвит финалът на „Робство": „Намерих си „дружина вярна-сговорна" — разказва един от героите на „Мъченик" — и тръгнах да ходя по горите и по планините. На Стара планина аз бях свободен. . ."

В подобен план се „подава" идеята и от други стихотворения на обнародваните белетристични произведения в „Свобода" и „Независимост" — „Не очаквай, синко" и „Стоян"[13], „Нанни ми, нанни, детенце" и „Войвода"[14], „Чорбаджия и хъш" и „Хаджи Ничо"[15] и т. н.

В определени случаи идейно-тематичната обвързаност на материалите се осъществява и получава свой самостоятелен политически акцент и посредством литературнокритическите публикации във вестника. В бр. 33 от 8. VII. 1870 г. на „Свобода" е поместено стихотворението „Брату Д. Ц-чу", което започва с горчивата изповед:

---

[12] Свобода, № 32, 27 юни 1870.
[13] Пак там, № 34, 5 февр. 1872.
[14] Пак там, № 50, 18 ноем. 1870.
[15] Пак там, № 46, 14 септ. 1870.

„Аз зная сам, че моята съдба
е достойна за сълзи и съжаление;
аз зная сам, че моята борба
ще се осъди от *нотабилското* мнение" (к. а., Д. Л.).

След стихотворението е публикувана част на Каравеловата белетристична творба „Хаджи Ничо", насочена срещу лидера на нотабилите Христо Георгиев, прототип на главния герой на повестта. В рубриката „Книжевност" на същия брой на вестника по повод брошурата „Протест от един българин противу някои си български работи в Букурещ" редакторът вече като литературен критик доразвива темата за партията на нотабилите, напада остро техния предводител Христо Георгиев, като насочва и към някои негови деяния, които „показва" и порицава в следващите части на повестта. „Ние сме уверени — продължава да убеждава и въздейства върху читателите критикът, — че г. Христо Георгиев се нарича русофил само и само за това, за да защищава руския консул от „младите", за да не отнемат „младите" от него народните пари; а той е готов да продаде за пари и Росия, както продава и българите."

Диалогът за лидера на „старите" се подема от поета, продължава се от белетриста и получава солидна аргументация и оценка от критика. Чрез три жанрови разновидности — стихотворение, повест, литературнокритически отзив, — обединени от обща тема и от патоса на публицистичното изобличение, което напира в стиха, в белетристичното произведение, в критическата реплика, Каравелов постига търсения журналистически акцент и ефект, неотразимото идейно и емоционално въздействие. Тон на това въздействие в случая дава стихотворната изповед на писателя.

Възприемането на стихотворението в контекста на периодичното издание в определени случаи насочва и към творческата история на произведението. В края на януари или началото на февруари 1871 г. Каравелов получава дописка от Левски, който обикаля България и организира частните революционни комитети. Дописката събужда спомена от кратките, но незаличими срещи с Дякона, от обаянието му като революционер и човек. За Каравелов и неговата съпруга Наталия той е „сила-човек", избран „за една велика мисия — мисията на български Христос" с неизтощимата „мощ на духа и мощ на тялото, която му е била потребна, за да изпълни своето предназначение"[16]. Преди да заговори за Левски в „Децата не приличат на бащите си" и да се преклони пред онази „бесилница света", на която виси „юнак. . . млада сила"[17], редакторът на „Свобода" вплита името му по своеобразен начин в друга своя творба.

Изпратената дописка от Левски той обнародва няколко дни след получаването ѝ в бр. 7 от 13. II. 1871 г. със следната редакционна бележка: „Тая дописка, която е по неизвестни нам причини стигнала до нас твърде късно, е писана от такова едно лице, *към което ние имаме пълно доверие:* първо, ние познаваме това лице като *човек честен, родолюбив и деятелен;* а, второ, той в продължение на две-три години е обиколил цяла България и имал е време да узнае народът и неговият дух, следователно *ние се радваме, че можем да украсим вестникът си с неговата дописка.* Ред." (к. а., Д. Л.)

---

16 Любен Каравелов в спомените на съвременниците си, с. 84.

17 Вж. „На В. Левски". — Независимост, № 37, 2 юни 1873.

Не само редакционната бележка документира отношението на редактора към личността и делото на Левски. Във втората колонка на вестника в непосредствена близост до дописката е публикувано стихотворението „Песен на Раковски" — то кореспондира идейно, а в известна степен и текстуално с дописката на Апостола. Лайтмотивът на Каравеловото стихотворение е лозунгът на Раковски „свобода" — „сичките наши български юнаци — заявява категорично Левски — . . . разбират що е *свобода*". Преди повече от десетилетие Раковски жигосва робската апатия на сънародниците си:

Но секи спи, секи дреме,
не ще и да знае;
един казва: „Не е време!",
а други нехае;
секи иска да добие
сичко наготово,
с чужди уста да изрече
това свято слово:
„Свобода, свобода!"

Изминават години. Променят се обществената ситуация, политическите представи, психологията на народа. И приемникът на Раковски заговорва в друг дух, с друго слово: „И така, наместо сълзи и молитви — информира Левски, — ние сме захванали да лееме куршуми; наместо пъшкане и молене, ние точиме ножовете си; наместо празните надежди, които имахме от другите народности, ние се отдаваме само на бога и надеяме се на своята собствена мишница." Всяка дума от дописката е опозиция, съзнателно търсена и туширана, на конкретни стихове от творбата.

Поради обективните исторически условия Раковски става Еремия на българската свобода в чужбина:

„па оставих България
по светът се скитам."

Левски обикаля поробената си земя, става кореспондент на „Свобода", за да изрази мнението и волята на своите съидейници от България.

Оценил още от първите си срещи с Дякона родолюбието, организаторската му дарба и интелект, председателят на БРЦК е търсил неговия двойник в близкото революционно минало — и го открива в лицето на Раковски. Затова като завет към организатора на революционните сили в България — Левски — звучат прощалните слова на лирическия герой:

„Я чуй мойта малка молба,
брате ти мой мили!
Ази видя, че болея,
падат мойте сили!
Дойди при мен пред смъртта ми,
па ми кажи само
една дума, сладка дума,
да занеса тамо:
Свобода, свобода!"

Ученикът и последователят, участникът в Първата българска легия осъществява предсмъртния завет на учителя и идеолога — рефренът в дописката преповтаря рефрена на Раковски в стихотворението на Каравелов: „Свобода, свобода!" Радостта на редактора на „Свобода" от дописката на Апостола е спонтанна, преклонението му пред мълчаливия подвиг на

нейния автор — завладяващо и силно. Но в желанието си да изрази веднага онова, което го вълнува, той не намира своя собствена поетична форма и взима за образец стихотворението на Н. П. Огорьов „Свобода (Искандеру)". В определени случаи даже заимствува отделни стихове от него[18] Насочването към руския образец обаче говори не за безпомощността на поета, а за находчивата гражданска и творческа мисъл на журналиста — да „включи" в диалог на страниците на „Свобода" двама велики синове на България.

Когато се отрича или омаловажава поезията на Каравелов, обикновено се изтъква, че тя е еднообразна по тематика, еднотипна по структура и формални особености. Посочва се, че авторът ѝ не е оригинален, че следва ритмиката и каноните на народната песен, без да внесе нещо свое в българската поезия. Подобно твърдение е не само необосновано, но и несъобразено с разностранните задачи, които Каравелов поставя на всяко свое стихотворение, със своеобразието на литературния процес през Възраждането, с етапите, през които минава формирането на литературната култура и вкус на възприемателя от различни категории.

Не всички стихотворни творби на автора на „Хубава си, моя горо" следват структурната схема и художествените особености на народната песен. Стихотворения като „Брату Д. Ц-чу", „Българинът печели", „Басня", „Да ви попея" подсказват, че Каравелов не робува на шаблона, че в зависимост от характера и предназначението на творбата търси и намира такъв поетически изказ, структура и ритъм, чрез които реализира най-пълноценно своя граждански и творчески замисъл. А своеобразната зависимост на голяма част от стихотворенията му от народната песен е подчинена на веруюто му на литературен критик и писател. Той цени или по-точно се прекланя пред поезията на народа — затова дава изключително висока оценка на обнародваните сборници с народни песни. „Ние — отбелязва категорично редакторът на „Свобода" — можеме да наречеме българска литература само българските песни, които са събрани и напечатани от братия Миладинови, от г. Верковича и от г. Чолакова" (т. 6, с. 194).

Творческата зависимост на писателя Каравелов от фолклора е проучвана. Неизяснен е обаче все още въпросът за ролята на тази зависимост в развитието на литературната култура и вкус, за мястото на поета Каравелов в този процес.

Той цени талантливата българска и чуждестранна поезия — затова на страниците на периодичните си издания публикува стихотворения на Ботев и Вазов, превежда Шевченко, Хайне, Бърнс. И в същото време се старае да приучи *масовия читател* да разбира и живее с тази поезия. „Всеки народ има свой вкус — теоретизира Каравелов. — . . . Руската поговорка казва: „Что русскому здорово, то немцу смерть." От нея може да се направи такава поговорка: „Каквото за немеца е здраве — за сърбина е смърт", и тази поговорка ще бъде също така правилна, както и руската" (т. 6, с. 59). Но националната специфика на вкуса не изключва, а предполага и неговата диференциация в зависимост от социални, културни и други закономерности и причини. Възприемането на читателя не като единна абстрактна категория, а в неговата разчлененост и обособеност е необходимо условие според теоретика Каравелов за жизнеността и въздействието на

[18] Вж. по-подробно: В е л ч е в, В. Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература през XIX век. С., 1958, 70—74.

творбата. „Ние говорихме и други път — ще повтаря многократно той, — че първата обязаност на всеки един писател преди да захване да пише е да се размисли добре и да си предложи следующите няколко въпроса: „Защо и за какво аз пиша? *За кого аз пиша?* Имам ли *кого* да интересувам със своите писания? Защо аз съм се завзел да пиша именно за българската граматика, а не за българското възпитание?" (т. 6, с. 237, к. а., Д. Л.). Поставяйки високи критерии пред писатели и преводачи, съобразявайки се с манталитета и психологията на малобройната елитна читателска категория, Каравелов нито за момент не забравя и пренебрегва онази „свята маса" от читатели и слушатели, от която „зависи не само нашето съществуване, а и нашето обществено развитие и образование" (т. 6, с. 68). И ако драматургът и театралът Войников смята за свой дълг да култивира вкуса на масовия зрител и да се съобразява с неговите художественопървични или полулитературни представи, от същите позиции тръгва и поетът Каравелов. За да прикове вниманието на българина към театралната сцена, Войников започва с диалога. За да накара читателите на „Свобода" и „Независимост" *да привикнат, а след това и да оценят* поезията, редакторът на тези популярни български вестници експериментира с народната песен. Писателят отново се съобразява с принципите и постановките на теоретика.

„Трудно е за българина да повярва — споделя въз основа на богатите си впечатления Каравелов, — че песента, приказката или народното предание не са истинни. Той ще се съгласи по-скоро, че целият свят се лъже, само не и неговите деди, които са го уверили, че преданието е свято и безгрешно. На седенките излизат на показ всичките вярвания, тук е цялата българска литература, тук е школата, в която се възпитава младото поколение."[19] За да се въздействува върху българина от седенките, от занаятчийските работилници, от българските колонии в Бесарабия или Южна Русия, е необходимо да се подходи внимателно към неговите критерии, които се градят върху чувството за достоверност между станало вече събитие, действително съществувало лице, от една страна, и литературната ситуация, литературния герой като художествена условност, от друга. И да не се забравя, че този българин продължава да живее със своя литература, че тази литература е за него школа, която е формирала в продължение на столетия неговите възприятия и култура. Затова още от първите си литературни опити Каравелов е принуден да се съобразява с интересите и изискванията му и в белетристичните си творби, които пише в Русия, Сърбия и Румъния, да осъществи по самобитен начин творческата си зависимост от образците на фолклора[20].

Преди да публикува първите си стихотворения на страниците на „Свобода"[21], Каравелов започва да въздействува върху патриархално-фолклорния *поетически* вкус на масовия читател и слушател чрез своите разкази и повести. В тях той включва цитати от народни песни, с които фактически

---

[19] Из архива на Любен Каравелов. Ръкописи, материали и документи. Подбрали и подготвили за печат Л. Деков, Л. Минкова, Цв. Унджиева. С., 1964, с. 427. Цитатът е на руски език — даваме го в превод на български.

[20] Вж. Л е к о в, Д. Фолклорът и художественото творчество на Любен Каравелов. — ИИЛ, 18—19, 1970; Т о т е в, П. Работата на Любен Каравелов над образите на Хаджи Генчо и дядо Либен. — В: Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963.

[21] Изключваме трите му несръчни стихотворни опита: „Загорец", „Желание", „Пастир". — Братски труд, 1, 1860, № 3.

пристъпва към трансформирането на този вкус в областта на поезията. Това е първата, *предразполагащата* степен на контакта между писател и масов читател, когато възприемателят въпреки преките или косвените декларации на белетриста за достоверност на сюжет и герои е значително резервиран към понятието „правдоподобност" като литературна категория. Автентичната народна песен при контакта на този читател с белетристичното произведение има за задача да съдействува за преодоляването на тази резервираност. Успоредно с това Каравелов трябва да насочи масовата читателска публика към възприятия, които са в противоречие с понятията и за „творческа измислица", за художествена условност. Затова започва да *видоизменя* народната песен в контекста на своите разкази и повести. Но той прави това изключително внимателно, старае се да не предизвика съмнения и възражения от страна на читателя за своята „интервенция" в текста. В повестта „Дончо" на Каравелов е необходима народна песен с революционно-призивен характер. Такава песен по понятни причини той не може да открие. За да не провокира рисковано вниманието на читателя, писателят „заставя" един от героите на творбата, Нено, *сам да съчинява*. „Тая песен — отбелязва преднамерено Каравелов — *беше си направил Нено сам, сам си я и пееше*. Той пееше още така:

Който си из нас не иска
за България да умре,
за свойта земя да гине —
нека го господ убие,
нека го майка прокълне,
нека го баща посече,
нека го син му заплюе!"

(т. 1, с. 461, к. а., Д. Л.)

Утвърдил поетическите заложби на своя герой, Каравелов свързва и други „фолклорни цитати" от повестта с неговото име, насочвайки към историческия път в създаването и битуването на песента. Това е вторият етап от контакта на читателя с творбата, когато са налице фрапиращи промени в тематиката и идейното съдържание на „народната песен", които белетристът е *принуден* да посочи, а същевременно и узакони чрез *условно* лице от народа — между писателя и масовия читател се появява *посредник*, „пълномощник" на този тип читател. И този привиден посредник е заставен да „коригира", „допълва" и създава творби в народнопесенен стил, да налага нов модел и нови норми за „народна песен". Така логично и обосновано се преминава и към третата фаза на диалога „писател — читател" в белетристичната творба посредством „народната песен" — *откритата намеса* на белетриста в текста на песента, а след това и „направата" на тази песен от страна на писателя, без да се търси съдействието на „посредник".

Тази намеса започва обикновено с привидното и незначително „редактиране", чрез което се политизира и социализира съдържанието на песента. В „Мъченик" Каравелов „заставя" своята героиня Драганка да пее в народнопесенен стил:

„Черни очи, бяло лице,
защо сте родени?
Кой ще вази да целуне,
кой ще да ви милва?
Дали турчин, друга вяра,

стари кеседжия;
или гърче-неверниче,
кое дýша няма?"

(т. 2, с. 243)

В други случаи обаче функциите на „редактора" се поемат от поета — без да се съобразява с основни принципи на народната песен, Каравелов създава творби, които узаконява като народни в своята белетристика. В последната част на историческата си трилогия — „Тука му е краят" — княз Георги пее:

„Не е юнак, който мисли
мирно да живее,
със момите да се люби,
с булките да пее;
а юнак е, който знае
и който умее
с явна полза и за добро
кърви да пролее"

(т. 3, с. 274)

При експериментите си с нагласата и вкуса на масовия читател Каравелов е отишъл доста далеч — той иска да му внуши, че цитира песен, твърде старинна по произход — от XIV в., — пята от последните защитници на Второто българско царство. Убедеността, че безрезервното доверие на читателя е вече спечелено, му позволява да влезе в открита опозиция с образците от фолклора — да създаде „народнопесенна" творба, която е в противоречие с историческата достоверност и с основни принципи в развитието на народната песен.

„Ние няма да погрешиме — изповядва Каравелов — ако кажем, че да развали човек една народна песен е по-голямо престъпление, нежели да запали една библиотека" (т. 6, с. 322). Такива са принципите на фолклориста за автентичността на народното творчество. И той ги отстоява при записването и обнародването на песни, приказки и предания, воюва срещу всички, които „се стараят да притурят в народните песни по няколко свои собствени фрази и да им дадат по-голямо значение" (т. 6, с. 322, 443).

Защо художникът влиза в противоречие с фолклориста Каравелов? Редакторът на „Свобода" съчетава дарованието на учен и писател, на кабинетен мислител и масовик. Но същевременно има диференциран подход в изявите си на историк, философ, лексикограф, художник. Като теоретик Каравелов познава законите, на които се подчиняват поезията, белетристиката и драматургията. И ги прилага в писателската си практика в зависимост от своеобразието на националните условия, психология и вкус. Затова, съобразявайки се с характера на художествените възприятия на масовия читател, се насочва, както вече посочихме, и към „фолклорния цитат". Но към него в разказите и повестите си той подхожда съвсем съзнателно не като учен, а като художник. В зависимост от това в художественото си творчество не отбелязва заглавията на песните, които цитира, имената на лицата, от които ги записва, вариантите и мястото на тяхното битуване. В текста на белетристичното произведение, независимо че песента се посочва като народна, тя постепенно губи фолклорната си специфика, подчинява се на други закони, изпълнява други функции. Условността като принцип на художественото творчество слага отпечатък и върху нея.

Затова писателят, а не фолкло̀ристът Каравелов има друго отношение към народната поезия — притуря, съкращава или видоизменя, политизира нейното съдържание, разнообразява лексикалното ѝ богатство. И започвайки с автентичния цитат, стига до „народни песни", изцяло създадени от него. Чрез този подход Каравелов „приближава" и „адаптира" масовия читател и слушател към индивидуалното художествено творчество, въздействува върху първичните му образно-емоционални представи и вкус. Затова ако „цитатите" от народни песни, автентични или „редактирани", в първите му белетристични произведения са доста на брой, в следващите му разкази и повести постепенно намаляват, за да изчезнат изцяло в последните му творби, писани през периода на „Знание" и след Освобождението — „Прогресист", „Децата не приличат на бащите си", „Нено", „Що е грях". Промените във вкуса на националната читателска аудитория налагат корекции и в подхода на писателя към нея.

Доколко на „фолклорния цитат" във формирането на литературния вкус на българина се възлагат художествено-спомагателни функции, подсказва и друг факт. Разказите и повестите на Каравелов, публикувани в Русия („Турски паша", „Българи от старо време", Войвода", „Дончо" и др.), са предназначени за *руския читател* от различни интелектуални и социални категории. В тях „цитати" от народни песни също има. Но на тези „цитати" се поставят *информационно-познавателни задачи* — да осведомят руската общественост за бита, характера, душевността на българина. Затова, когато решава да обнародва „руските" си белетристични творби на български, Каравелов видоизменя функциите на „фолклорния цитат", отново го „редактира", допълня и обогатява, вмъква нови „народни песни".

Белетристиката на Каравелов насочва към основни особености на неговата поезия. Първите му стихотворни опити на страниците на сп. „Братски труд" са слаби. Но обнародваните в изданието стихотворения „Загорец", „Желание" и „Пастир" подсказват за насочването му към поетиката, към своеобразния свят и традициите на фолклора. И въпреки че в продължение на десетилетие Каравелов не публикува други свои стихотворения, през това време той определя проблематиката и художественото своеобразие на бъдещата си поезия посредством „експериментите", които осъществява с „народната песен" в своите разкази и повести. Затова значителна част от стихотворенията, които помества в „Свобода" и „Независимост", имат допирни точки, в определени случаи не се разграничават от „цитатите" от „народните песни" в „руската" му белетристика. Но след като обособява стихотворението като самостоятелна жанрова единица извън разказа и повестта, той му възлага допълнителни функции в конкретния брой на периодичното издание. И то въздействува и посредством идейната си и тематична обвързаност с останалите публикации във вестника и чрез фолклорната си проекция, независимо че в определени случаи тя е вече твърде условна.

Обогатил и актуализирал съдържанието на народната песен в контекста на разказа и повестта с помощта на „цитата", Каравелов продължава тази линия на последователно и пълно „осъвременяване" и в стихотворенията си. Елегиите му за Левски („На В. Левски") или Хаджи Димитър („Хаджи Димитър") са посветени на революционери от съвременността. Но в претворяването на тяхното величие той съзнателно се насочва към народнопесенната ритмика, към поетиката на фолклора. И читателят с патриархални или първично литературни представи не само привик-

ва с опозицията „достоверност в миналото" — „достоверност в настоящето", но за него тази опозиция постепенно избледнява и изчезва. И чрез стихотворения като „Не раждай ме, мамо", „Я не вземай, момиченце" започва да възприема като напълно естествен и необходим и образа символ. Така поезията на Каравелов се утвърждава сред масовия читател и слушател, налага се и между реципиенти от други категории. Четат я или я слушат селяни, занаятчии, ученици, жени и мъже, млади и стари. „Ние, учениците от четвърти и пети класове на тъй наречената тогаз българска гимназия, знаехме наизуст *всички почти* стихотворения на П. Р. Славейков и на Любен Каравелов — безразлично дали любовни или патриотични. Декламирахме ги в пансиона и по екскурзиите. . ."[22]

Стихотворенията на Каравелов стават духовна храна. Името му на поет се поставя редом до името на всепризнат талант като Славейков. Стихотворенията му не само се четат, но и преписват, запяват се като народни песни. „Ти си червен, ти си кръвен" — се пее в Брацигово по време на Априлското въстание. В различни краища на България след Освобождението и сега са популярни като песни „Я не плачи, я не тъжи", „Пролет дойде и пиленце", „Кирилу и Методию", „Съдбо моя, невернице", „Не раждай ме, мамо", „Учете се, мили птички"[23]. А „Хубава си, моя горо" се ползва с популярността и обаянието на неофициален национален химн.

Стихотворенията на Каравелов документират основни моменти от развитието на българската поезия, от изграждането на литературната култура и вкус. Съобразявайки се с изискванията на масовата читателска и слушателска публика от 60-те години на XIX в., техният автор започва с фолклорния модел, който трансформира и адаптира към нормите на поезия от съвременен тип. В процеса на тази адаптация поетът успява да внесе съществени изменения във възприятията на закърмения с народната песен българин. Затова, когато през 70-те години същият този читател и слушател запява стихотворенията на Каравелов като нови народни песни, той от своя страна започва да ги „редактира", както авторът на „Хубава си, моя горо" е „редактирал" неговите. Но тези „редакции" се различават от Каравеловите — липсва намесата в идейната целенасоченост, в художественото своеобразие на творбите. Промените се изразяват преди всичко в частични замени на една дума с друга, в съкращаване на отделни стихове или куплети, в допълнения, които не влизат в противоречие с гражданските и творческите концепции на автора. Защото масовият читател и слушател има вече други критерии, друг подход към поетичното слово. И без да пренебрегва типичните български народни песни, той запява и такива, които имат и общи, и различни идейно-тематични и поетични звена с неговите. Затова, долавяйки спецификата на колективното в индивидуалното художествено творчество, той възприема стихотворенията на Каравелов и като своя поетическа изповед и в редки случаи ги популяризира в свои редакции.

Емигрантът в румънското селище Слатина Иван хаджи Николов Български притежава песнопойката на Христо Мавридов „Цигулка с народни и любовни песни. Болград, 1869". Но той иска да обогати и разнообрази нейното съдържание. Затова започва да преписва не само народни песни, но и стихотворения на Каравелов от в. „Свобода", като преписания текст пришива към песнопойката. Прави впечатление, че в преписите на Ив. х. Ни-

---

[22] Любен Каравелов в спомените на съвременниците си, с. 150.

[23] К а у ф м а н, Н. Български градски песни. С., 1968.

колов Български няма никакви отклонения от Каравеловия автентичен текст. Доловил спецификата му, той го запазва, за да популяризира Каравеловите творби заедно със самобитните фолклорни образци. Към някои от преписаните стихотворения притежателят на стихосбирката оставя бележки, които документират на какъв етап е литературната култура на масовия читател в началото на 70-те години. Един от представителите на тази читателска категория, Ив. х. Николов Български възприема „Боже мили, боже драги", „Боже мили, дай и мене", „Зора се е зазорила" като фолклорни творби и към заглавията им добавя разяснения като „песен", „народна", „народна песен". А към „Тънки вежди, черни очи" определението е „любезна и бунтовна".

За творческия резонанс на Каравеловите стихотворения говорят не само спомените на негови съвременници. Някои възрожденски поети като П. Р. Славейков ги преписват, имат ги за образец[24]. По концепция, ритмика и други свои особености доста стихотворения, публикувани през 1876—1877 г. във в. „Стара планина", насочват към образци от поезията на Каравелов. Някои от тези стихотворения („Имах къща, имах ниви", „Ако чуеш, драги Иво")[25] са изградени в композиционния план на „Чорбаджия и хъш" и „Хаджи Димитър". Други („Мълчи, синко, недей плака", „Пази, господи, от сляпо", „Наготвил е Митхад паша", „Де е твоето геройство")[26] подсказват за по-общо въздействие. А стихотворението „Пролет иде, зеленее"[27] като че ли е нова редакция на „Още една пролет иде". С непосредственото влияние на Каравеловото поетическо творчество могат да се свържат и други стихотворни публикации във възрожденския периодичен печат. Някои от тях, като „Чорбаджийско поучение" на Ст. Стамболов, се появяват на страниците на Каравеловите периодични издания и е твърде трудно да се разграничат от поезията на редактора. Такъв характер имат и популярните Стамболови стихотворения „Войводата", „Турски правдини", „Нямането", „Богатите", „Посвящава се на редактора на „Стара планина" и др.[28] В подобни случаи ориентир за атрибуцията им са самопризнанията на техните автори. М. Маджаров в своите спомени отбелязва: „Стихотворенията, които аз напечатах през 1874 и 1875 г. в цариградските вестници „Гайда" и „Ден", по своята вънкашна форма бяха написани под влиянието на тия двама писатели (Каравелов и Славейков, б. а., Д. Л.)..."[29] Въздействие от Каравеловата поезия в общ план търпи и Ботев[30]. А Влайков открива дарованието на Каравелов и се насочва към белетристиката му посредством някои негови стихотворни творби: „Хубава си, моя горо", както и някои други стихотворения (на редактора на „Свобода", б. а., Д. Л.), които учителят ни дава да си препишем от тетрадката му, изучаваме леко и декламираме ги със същия възторг, с какъвто преди една година в родното си село при учителя Георги четях и казвах стихотворенията на Вазовото „Избавление"[31]. Открил и оценил дарованието на поета, Влайков

---

[24] Вж. Славейков, П. Р. Литературен архив. 1. С., 1959, с. 88.

[25] Стара планина, г. I, № 14, 16, 25 септ., 2 окт. 1876.

[26] Стара планина, № 26, 34, 35, 46, 6 ноем., 8 и 12 дек. 1876 и 22 ян. 1877.

[27] Пак там, № 53, 6 март 1877.

[28] Вж. Песни и стихотворения от Ст. Стамболов. С., 1897.

[29] Любен Каравелов в спомените на съвременниците си, с. 150.

[30] Вж. Г е н о в, Кр. Литературното влияние на Любен Каравелов върху Христо Ботев. — Език и литература, 1, 1946, № 3—4.

[31] Любен Каравелов в спомените на съвременниците си, с. 166.

долавя и индивидуални особености на неговата поезия — силно патриотично и литературно въздействие, естествено възприемане, общи допирни точки със стихотворения на Вазов.

Поет ли е Каравелов?

Някои съпоставят Каравеловата поезия с поезията на Ботев — и естествено е при такъв подход отговорът да бъде отрицателен. Но подобни съпоставки са не само механистични и вътрешно необосновани, но поставят в критични позиции и короновани поети от миналото и днес. И най-взискателните литературни историци и критици независимо от неоправдания им естетизъм и субективизъм признават дарованието на Каравелов в две негови произведения: „Българи от старо време" — в областта на белетристиката, и „Хубава си, моя горо" — в областта на поезията. Но ако подходът към Каравеловото литературно дело се осъвремени, броят на талантливите му творби значително ще се увеличи. Защото към творчеството на всеки писател неизменно се прилагат два критерия — на неговите съвременници и на бъдните поколения. Поезията на Каравелов получава висока оценка през Възраждането — от поети и читатели, от народа. Стихотворенията му се запяват по всички краища на страната, чрез тях авторът им става основоположник на *политическата песен*. След Освобождението те продължават да битуват между народа, да зоват за борба поробените българи от Южна Тракия и Македония. Поетът Каравелов остава да живее чрез най-силното от своята политическа и интимна поезия. И досега с вълнение се четат най-хубавите му стихотворения, пропити с носталгия към родния край, знае се и се пее от всички читателски категории „Хубава си, моя горо". Колко от признатите ни съвременни поети след столетие ще имат щастливата съдба на „версификатора" Каравелов?

СТИХЪТ НА Л. КАРАВЕЛОВ И НЯКОИ ТЕНДЕНЦИИ В МЕТРИКАТА И РИТМИКАТА НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX В.

Рая Кунчева

През 60-те и 70-те години на миналия век в нашата поезия съществуват три вида стихосложение: нерегулиран римуван стих, народна метрика и силабо-тонически стих. Едновременното им функциониране показва, че стихът в новата ни литература остава чужд на една регламентирана нормативност. За него важи изцяло твърдението на Р. Якобсон за чешкия стих: „Чешката поезия не е познавала канонизирана поетическа школа, признати класици на стиха, тази натрапчива принудителна ритмическа традиция, която характеризира например историята на френската поезия или отчасти на руската."[1] Без да бъде регламентиран от определени критерии за ритмичност, стихът се развива, като във всяка нова културна ситуация изпробва „жизнеността" на различните стихови организации. Въпросът за стиховата форма не е бил дискутиран във възрожденската ни книжнина. Ръководствата по словесност имат компилативен характер и опитите им да определят специфично българските явления са плахи. Едва през 1897 г. в сп. „Училищен преглед" излиза статията на Ю. Трифонов, озаглавена „Недостатъци в школната теория на българското стихотворство". Тя е един от първите опити да се потърси особеното в Ботевия стих. Всеки от авторите, печатали стихове през средата и втората половина на века, е свободен в предпочитанията си към дадена стихова организация. Изборът, който той прави в това отношение, го характеризира като поет и хвърля светлина върху културната му ориентация. Същевременно този избор дава представа за неговите схващания за поезията. През 70-те години всяко едно от посочените стихосложения предизвиква кръг от асоциации или, ако си послужим с думите на В. Кайзер, определен етос[2].

Да видим какъв е бил изборът на Л. Каравелов. От пръв поглед се вижда, че по-голямата част от стихотворенията му са в 14-сричник, разделен на един 8-сричен и един 6-сричен стих:

Не вярвам аз, че калугер
ще спаси раята —
свободата не ще екзарх,
иска Караджата.

Познаващ принципите на силабо-тоническото стихосложение от руската поезия, Л. Каравелов не използува ямб или хорей. Дори когато превежда. Например поемата на Шевченко „Неофити" (полиметрично произведение, в което се срещат 4-стъпен и 3-стъпен ямб) Каравелов превежда в нерегулиран стих, като само на места се срещат отделни ямбически стихове. И в

---

[1] Якобсон, Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин — М., 1923, с. 12.

[2] „Поетът от даден период притежава особено чувство за аурата на всеки стихов размер, или както ние наричаме в стихознанието — за етоса на всеки начин на стихова организация." Kayser, W. Geschichte des deutschen Verses. München, 1971, p. 64.

по-късните преводи от руски той заменя ямба с нерегулиран стих. Тази стихова организация е характерна въобще за началото на творческия му път. Постепенно тя отстъпва на народната метрика, но Каравелов продължава да я употребява, макар и рядко, и в късното си творчество:

Дойдоха турците и завладяха всичка България —
и стана българинът роб;
попадаха глави под еничерската балтия,
влезе свободата ни в тъмен гроб;
а българинът все печели и събира —
и пак щастие не намира.
(„Българинът печели")

Дължината на стиховите редове не е съизмерна, поради което този стих не може да бъде определен като силабически. Наблюдава се само редуване на по-дълъг с по-къс стих. Понякога, както е в горния цитат, отделни стихове са ямбични. Признаците за съизмерност между отделните стихове са римата, графическото им оформяне и понякога синтактическият паралелизъм. Нерегулираният римуван стих е форма на първите стихотворни опити в нашата поезия, а през 70-те години той е стихът на често срещаното бездарно стихоплетство.

Превеждайки по този начин руския ямб, Л. Каравелов приема една действуваща през този период конвенция. Част от възрожденските ни книжовници не могат да адаптират ямбическия размер и в преводите си вместо него използуват нерегулиран римуван стих. Такива са преводите на Ц. Гинчев от Хомяков, публикувани в сп. „Слава", или на Ст. Изворски, А. Петкович и пр. Други, между които е и Петко Р. Славейков, следват принципите на стиховата организация, използувана в оригинала. Но и едните, и другите не приемат за адекватен на руския ямб някой от народните размери. При превеждането на руския ямб през 70-те години съществува семантическа опозиция между народните размери, от една страна, и нерегулирания римуван стих и ямбическите размери — от друга. Зад тази опозиция стои различното семантично натоварване на фолклорната песенна традиция и на чуждите литературни модели. Пример за това своеобразно равенство между ямба и нерегулирания римуван стих, което е било актуално за 70-те години, е пародията към бездарното стихоплетство от Ботев и неговият коментар:

„Че чудо ли е станало-е-е-е!
Какво е чудо станало-е-е-е?
Тино бояджията-е-е-е
ми изяде пет гроша-е-е-е;
а българите са повдигнали глава-е-е-е
да колят жабите-е-е-е;
. . ."

„Разбира се, че тая песен е написана в такова едно време, когато моята душа се намираше в свръхестествено положение, т. е. когато тя беше разделена на ямби и когато моето сърце лежеше на цял куп дитирамби, следователно тя трябва да се приеме от нашите пиитици и риторици за пример в техните учени произведения и да се воведе в училищата."[3]

Посочената опозиция действува не само по отношение на ямба, но и към тези силабо-тонически размери, които са свързани с фолклора.

---

[3] Ботев, Хр. Събр. съч. Т. 1. С., 1976, с. 289.

Един от първите стихотворни опити на Л. Каравелов е стихотворението „Песня нового разбойника". То е написано на руски език и представлява подражание на „Песня разбойника" от Колцов. Творбата на Колцов е в 4-стъпен хорей с дактилна клаузола. Това е много типична за руската поезия форма, чрез която се имитира народният стих[4]. Каравелов пише на руски, но в български народен размер. Търсейки стих, който да се доближава до сричковата дължина на 4-стъпния хорей с дактилна клаузола, той се спира на симетричния десетосричник (5+5), разбира се, неримуван:

Не страшны мне, добру молодцу,
Ни наш батюшка Лев Иванович,
Ни супруга его Мавра Карповна,
Ни начальник наш отделения,
Седой секретарь с экзекутором.

Доколкото зная, такъв размер не се среща в руската поезия. Най-близо до него стои 5-сричникът на Колцов.

В стихотворението откриваме нарушения на размера, като някои стихове са в 4+4 или в 6+6. Силабическото вариране, което в другите творби на Каравелов, създадени в народна метрика, не се среща, би могло да се тълкува като опит да се предадат особеностите на руския народен стих. Но съществените, че формата на образеца не се калкира, а се търси подходящ стихотворен размер от българската народна метрика.

В ориентацията си към народната песен Л. Каравелов следва една обща тенденция за поезията от този период, чийто най-ярък изразител е Хр. Ботев. Поети като П. Р. Славейков и Иван Вазов, които до 70-те години пишат в силабо-тонически размери, през това десетилетие се обръщат главно към народната метрика. Например ранните творби на Вазов, по-късно поместени в „Майска китка", са почти изцяло в хорей и ямб. С актуализиране на темата за националноосвободителната борба той чувствува потребност да измени своя стих, да потърси нови форми. Поетът признава тази преориентация, когато говори за стихосбирката си „Пряпорец и гусла". „Под влияние на новите революционни идеи и на книжката на Ботевите и Стамболови стихотворения аз почнах да пиша по това време бунтовнически песни." По отношение на стиха влиянието на „книжката" се проявява в рязкото преобладаване на народните размери, особено на 5+5 и 4+4. След края на 70-те години, когато настъпва нова културна ситуация, Вазов се връща отново към силабо-тоническите размери.

Народните размери, употребявани от Л. Каравелов, могат да се разделят на две групи: кратки нецезурирани размери и размери с цезура.

В научната литература върху метриката на народната песен не съществува единомислие по въпроса, дали кратките нецезурирани размери (4-сричник, 5-сричник, 6-сричник) са размери или полустишия на по-дълги размери. В зависимост от принципа, който се приема за главен в организацията на метриката на народната песен, изводите се разграничават. Така М. Арнаудов посочва, че „народният размер отговаря всякога на група от две равни или неравни части, т. е. метрически групи, разделени с цезура в средата"[5]. Оттук следва, че кратки размери, които не са разделени с цезура, в народ-

[4] Вж. по този въпрос Гаспаров, М. Л. К семантике дактилической рифмы в русском хорее. — В: Slavic Poetics. The Hague, 1973, 143—150.

[5] Арнаудов, М. Очерци по български фолклор. С., 1968, с. 481.

ната песен няма. Според М. Янакиев „константа в ритъма на народната песен са само полуизреченските интонации в предцезурните полустишия"[6]. Следователно „интонационната ритмическа стъпка на народните ни песни се състои най-малко от седем срички — 4 + 3"[7]. От друга страна, Стоян Джуджев приема спора за терминологичен. За него главното е, че цезурата се явява периодично след определено количество срички. В същото време според Джуджев в областта на народната метрика трябва да се внимава с използуването на понятия от теорията на литературния стих и затова той се отказва от термините полустишие и стих[8]. Тези разногласия са предизвикани от въпроса, доколко правилно е записана една народна песен. Но откъсването на словесната тъкан от мелодията освен като фолклористична практика ни интересува и като процес, активно протичащ в стихотворната практика на творците от втората половина на XIX в. В „Памятники народного быта болгар" Л. Каравелов е публикувал народни песни в нецезурирани размери. Той ги употребява и в своето лично творчество.

Едно от последствията след изоставянето на мелодията е, че се създават условия слоговата редица (по терминологията на Ст. Джуджев), или с други думи, стиховият ред, който е обединен от едно музикално предложение, сега да се раздели на съставящите го сегменти или полустишия. Обособяването на отделния сегмент, съдържащ една, две или три думи в стихов ред, и съпоставянето му с други такива стихови редове, които имат еднаква сричкова дължина, създават ритмичен ефект, коренно противоположен на нерегулирания стих с неговите дълги и неорганизирани редове. Вътрешната цезура се превръща в завършек на стиха. Тази трансформация при записването на народната песен е проява на един по-общ процес, характеризиращ използуването на народните размери от поетите на Възраждането, който може да се определи накратко като засилване на словоразделите. В това ни убеждава например съпоставката на народни песни в размер 5 + 3 и поемите „На прощаване" и „Изворът на Белоногата"[9]. Засилването на словоразделите извежда напред, подчертава и дори оголва същността на народната метрика. Поетите взимат от народната метрика и развиват този елемент, който лежи в основата на нейния ритъм. Ат. Далчев много точно е посочил трансформацията, която Ботев извършва над народната метрика, за да покаже от нова гледна точка нейния най-съществен организиращ принцип: „Цезурата разделя стиха на две равни или неравни части. Ботев отива още по-нататък — усложнява тоя принцип, вкарва две цезури, три цезури. (Тази мисъл на А. Далчев трябва да се разбира не в смисъл, че словоразделите се появяват на постоянни места в стихотворението, за да може да се говори за няколко цезури, а именно за засилването на тяхната роля — б. а., Р. К.) Двете половини, образувани от цезурата в един десетосричен или осмосричен стих, той разполовява още на две половини и стига най-сетне до думата като елемент. Така думата става у него един вид метричен атом. Най-поразителен пример за това явление представят следните стихове от „Обесването на Васил Левски":

---

[6] Янакиев, М. Българско стихотворение. С., 1960, с. 129.

[7] Пак там, с. 134.

[8] Джуджев, Ст. Българска народна музика. Т. 2. Трета част. Народно стихосложение. С., 1975, 243—320.

[9] Вж. Кунчева, Р. Българският осмосричник — метрика и ритмика. — Литературна мисъл, 1979, № 2, 47—71.

Гарванът грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вият в полята,
старци се молят богу горещо,
жените плачат, пищят децата.

Зимата пее свойта зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

„Този дележ не е изкуствен. Всеки, който има какво-годе чувство за ритъм, не може да не чете тия стихове тъй, както са разделени тук графически. Този е най-сложният и най-могъщият ритъм, който нашата поезия познава. И най-националният."[10]

Л. Каравелов не постига този ритъм. Стиховете му в симетричния десетосричник (5 + 5), размера на „Обесването на Васил Левски", звучат така:

Ех, горо моя, горо кичеста,
Стара планино, моя майчице!
Я скрий ме, горо, под зелени бук,
напой ме, майко, с хладна водица
и разхлади ми сърце жалостно.

(„Богдан косачът")

Стихотворения в дълги народни размери (5 + 5, 4 + 6, 6 + 6 и т. н.) са много редки в творчеството му. Главните форми, в които твори Л. Каравелов, са кратките размери и стихът, при който се редуват един 8-сричен и един 6-сричен стих. Доминирането им не е случайно. То се обяснява с факта, че Каравелов не може да излезе извън песенното звучене на стиха. Обособяването на отделната дума в стиха на Ботев представлява едно максимално извличане на нейната семантика, едно натъртено изговаряне, една реч, която не е подчинена на ограниченията на стиховата форма, а напротив, в нея тя е свободна да изрази цялата спонтанност и експресивност на човешката мисъл. Изключителното при Ботев е, че използвайки метриката на народната песен, той създава свой антипесенен, семантичен и речеви ритъм. В същото време неговите съвременници следват, а в повечето случаи и опростяват интонационните движения на народната песен, или пък търсят чужди литературни модели. Само П. Р. Славейков в някои свои стихотворения се доближава до ритъма на Ботев:

Не сме народ, не сме народ, а мърша,
хора, дето нищо не щат да вършат.

Всичко тежко, всичко мъчно е за нас!
„Аз не зная!" „Аз не мога!" — общ е глас.
И не знаем, не можеме, не щеме
да работим за себе си със време.
Само знаем и можеме, и щеме
един други злобно да се ядеме...

(„Не сме народ")

---

[10] Д а л ч е в, А. Христо Ботев и народната песен. — Българска мисъл, 5, 1930, № 2, с. 138.

Кратките размери, които именно през 60-те и 70-те години са особено разпространени в българската поезия, по самата си структура не могат да създадат речеви ритъм. Те се реализират най-често като стих от две думи:

— Тревице, тревице,
крехка и зелена,
що стърчиш печално
като изгорена?
(Л. Каравелов, „Тревице, тревице")

Наблюдава се позиционна еднородност на думите, защото всяка една от тях е маркирана от началото или от края на стиховия ред. Сегментирането на фразата от междустиховата пауза налага незавършваща интонация върху фрази, които синтактично и семантично изискват равна, възходяща или низходяща, но не и незавършваща интонация. Така разнообразната крива на интонацията, която е свойствена на българското изречение, се превръща в поредица от кратки еднотипни движения. При възприемането на текста читателят не може да си изгради своя семантична йерархия и в резултат на това се получава песенен ритъм. Той е характерен не само за кратките размери, но и за 14-сричника, основния размер в поезията на Л. Каравелов. Широката му употреба е посочена още от Ив. Д. Шишманов — от общо 191 стихотворения. 113 имат тази форма:

Боже мили, моля ти се,
направи ме пиле,
дай ми очи орелови,
соколови криле;
помогни ми да подхвръкна
нагоре високо
и да спусна бистро око
надоле дълбоко,
да погледам мойто село. . .

Характерна особеност е римуването само на четните стихове. Първоначално в творчеството на Л. Каравелов този стих е астрофичен, но постепенно започва да преобладава, а след 1873 г. изцяло да доминира четиристишието.

За първи път този размер се появява в поезията на Л. Каравелов в превода му на два откъса от Шевченко: „Учете се, братя мои" и „Аз ридая, кога вспомня". Влиянието на Тарас Шевченко върху творчеството на възрожденските ни поети е подробно и изчерпателно проучено. Що се отнася до стиховата форма, с категоричност се твърди, че размерът е взет от Шевченко и е привнесен в българската поезия. Ето думите на Шишманов: „Любен Каравелов на пръв поглед сочи наистина, в сравнение с Жинзифова, да е по-малко повлиян от Шевченка. В неговите събрани съчинения намираме само пет малки песни из Шевченка, първата от 1869 г., последната от 1871 г. Ала вникнем ли по-добре в характера на неговите мотиви и особено във формата на неговите песни, трябва да признаем, че е прав Величков, когато в своята известна студия върху Любена във Вазовата „Денница" бележи някакси с негодувание: „Всичките стихотворения на Каравелова са написани в духът и по формата на стиховете на малоруския поет Шевченко, но без тяхната поетичност. Въобще малоруските писатели, Шевченко в стиховете му, Марко Вовчок, Основяненко деспотически са влияли на

Каравеловия белетристически талант и той никога не можа да се еманципира от малоруските си образци."[11]

Така остава в сянка фактът, че този размер е българският народен размер 4 + 4 + 6:

Черней, горо, черней, сестро, двама да чернейме,
ти за твойте листе, горо, аз за първо либе!

Стоян Джуджев описва 14-сричника по следния начин: „Освен външната цезура, която се явява строго периодично и разделя цялата песен на равни редици от по четиринадесет срички, в така образуваните четиринадесетосложници се очертават още няколко вътрешни цезури, които раздробяват всяка слогова редица на неравни колена. В зависимост от техния брой и от тяхното място в редицата, различаваме няколко вида четиринадесетосложници:

а) при първия вид в редицата се очертават две вътрешни цезури — една между четвъртата и петата сричка и друга между осмата и деветата. Те разделят четиринадесетосложника на три неравни части (колена), от които първата и втората имат по четири срички, а третата шест."[12] Това е точно размерът, който Л. Каравелов употребява, с тази разлика само, че вътрешната цезура след осмата сричка се е трансформирала в края на стиха и от 14-сричника се оформят два стихови реда. Тук отново наблюдаваме същия процес, при който слоговата редица (стиховият ред) се разделя на сегменти (полустишия). За него вече стана дума при разглеждането на кратките размери. Римата, появяваща се в края на всеки четен ред, не е допълнително привнесено литературно украшение, а ограничен елемент на стиховата форма. Тя разделя текста на 14-сричкови отрязъци и по този начин маркира структурата на народния стих. Националният характер на Каравеловата метрика е причина най-хубавите му стихотворения да битуват като народни песни:

Хубава си, моя горо,
миришеш на младост,
но вселяваш в сърцата ни
само скръб и жалост:

който веднъж те погледа,
той вечно жалее,
че не може под твоите
сенки да изтлее,

а комуто стане нужда
веч да те остави,
той не може, дорде е жив,
да те заборави.

Знаейки за интереса на Л. Каравелов към народното творчество, може да се предполага, че той е познавал песни в този размер. В публикуваните по онова време сборници с народни песни има записани от тях. Например

---

[11] Шишманов, Ив. Тарас Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели преди Освобождението. С., 1914, с. 19.

[12] Джуджев, Ст. Цит. съч., с. 320.

в сборника на братя Миладинови — песента „Топи, топи. мила майко...” В архива на Каравелов има една песен в този размер:[13]

Огън гори на планина.
Видим го! Видим го!
Че кой беше при огънят?
Видим го, видим го!

За това, че този народен размер е бил използуван от възрожденските ни книжовници независимо от влиянието на Шевченко, свидетелствува стихотворението на Йован Стоянович, публикувано още през 1845 г.

Се, щото ме окружава, сичко с мене тъжи,
нити птица птице пое, ни се с други дружи!
Глас на мене из гората сос плач отговаря,
ветрец ми се между листи на жалост претваря!

(Знай, любими мой роде! Защо сос плач изпявам следователните стихове)

Следователно, когато Л. Каравалов чете и превежда Шевченко, той не открива за себе си нова стихова организация. Напротив, той вижда в него български народен размер, който му е близък и познат. Националната ритмика, която Р. Жинзифов, Л. Каравелов и П. Р. Славейков откриват в стиха на Шевченко, е главната причина този размер да получи такова голямо разпространение в българската поезия. Между българската и украинската народна метрика има много общи черти. Украинският народен песенен стих се отличава от руския със силабична структура, подобна на българската. Съществуват и паралелни явления в образуването на литературния стих, които вече са привлекли вниманието на стиховедите. „Въобще съпоставителното изучаване на украинския и българския стих представлява един от централните проблеми на славянското сравнително стихознание поради следните причини:

1) двата езика принадлежат към един и същи прозодически тип;

2) във фолклорния стих на двата езика се е запазила архаична силабическа структура;

3) новата художествена поезия на двата езика първоначално се е развивала върху основата на фолклорния стих, а след това под силното влияние на руския силабо-тонически стих. Сравнителното изучаване на всяка форма на българския и украинския стих представлява огромен интерес за изследователя, било то по-стария симетричен осмосричник (4+4) в съпоставка с по-новия 4-стъпен хорей от руски тип, или четиринадесетосричника (4+4+6), т. е. т. нар. коломиковски стих, или формите на ямбическия стих.”[14] За темата, която сега разглеждаме, е съществено да се подчертае, че за К. Тарановски особено интересна област е съпоставителното изследване на българския и украинския 14-сричник. Дори ако се спрем само на преводите, направени през втората половина на XIX в. на Шевченковски творби в този размер, ще се оформи изводът, че всеки от преводачите възприема оригиналния стих така, както му позволяват неговата собствена стихотворна култура, неговият тип стихова организация. Първият, който превежда Шевченко, е Р. Жинзифов[15]. За стиха му са характерни две особе-

[13] Из архива на Любен Каравелов. Подбрали и подготвили за печат Д. Леков, Л. Минкова, Цв. Унджиева. С., 1964, с. 349.

[14] Т а р а н о в с к и й, К. Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. — В: Poetics, Poetyka, Поэтика. Т. 2, 1966, с. 195.

[15] Вж. Р у с а к и е в, С. Тарас Шевченко и българската литература. С., 1 4.

ности, които го отличават от Шевченковия. Вместо константното разделяне на 8-сричника с цезура след четвъртата сричка, което е метрически елемент както на стиха на Шевченко, така и на българската народна песен, Жинзифов създава стих с подвижна цезура. Такъв е той не само в преводите му, но и в поемата му „Кървава кошуля":

В българската ми клета земля
има малко градче,
то йе легнало в поляна,
име нему Прилеп.
Прилеп — то йе име славно,
тамо йе живеял
некога си крал ни Марко,
в него йе царувал.

Тези метрически нарушения накърняват ритмиката на народния размер и засилват впечатлението за силабичност от литературен тип. Задължителен белег на стиха на Шевченко е римуването на четните стихове, а Жинзифов не римува. Срещат се само отделни стихове, свързани с рима. Оказва се, че това е определено художествено средство, с което поетът изразява фолклорния характер на стиха. По същия начин той постъпва и в преводите си на „Слово за полкът Игорев" и на „Краледворската ръкопис" за разлика от стихотворенията си, които стилистично не са свързани с фолклора:

О Българио света, пресвета,
Бащино мила, бащино драга!
Ще ли ся свърши съдба ти клета?
Сили ти немаш, Бог да помага!

П. Р. Славейков създава поезия, ориентирана в голяма степен към силабо-тоническото стихосложение. Ето защо, дори когато употребява народни размери, той търси в тях ритмически тенденции, които биха ги сближили със силабо-тоническите. В неговото прочитане 14-сричникът на Шевченко придобива ясно изразена хореична тенденция. Това съответствува на ритмическата организация на оригинала:

Мисли мои, думи мои,
плод на ядовете,
що на писмо ви излизат
тъжни редовете!

По всяка вероятност П. Р. Славейков е ползувал главно руски преводи на Шевченко, в които 14-сричникът се предава чрез хорей. За да изрази националния характер на стиха на Шевченко, нашият поет се разграничава от руския текст-посредник, като пише не в чист хорей, а в народен размер с хореична тенденция.

За Вазов, който в стихотворенията си по народни мотиви стилизира народните размери в посока към силабо-тоническите, 14-сричникът е вече хорей с кръстосано римуване:

„Майко! Знам, че те прободе
много остър клин.
Кой знай жив дали ще доде
милия ти син!
(„Волентиринът")

Очертали какво е Шевченковският стих в съзнанието и съответно в творчеството на различни автори, разбираме, че сред тях Л. Каравелов и П. Р. Славейков най-адекватно предават неговите метрически и ритмически особености. Творчеството им, и по-специално написаното от Л. Каравелов, представлява този момент от развитието на българския стих, в който допирните точки с украинската народна метрика и поезията на Шевченко са най-много.

14-сричникът, така нареченият Шевченковски стих, е характерно явление от стихотворната култура на нашето Възраждане. Той е щастливо пресичане на двете главни тенденции, протичащи през този период: използуване и трансформиране на народните размери в личното творчество и търсене на чужди литературни модели. В този смисъл Л. Каравелов е типичен изразител на духа на своето време.

РАННИТЕ ПОВЕСТИ НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

(Бележки за тяхната композиция)

Иван Радев

Поетиката на белетрист като Любен Каравелов — с богатството от теми, от идейно-естетически и жанрово-стилови черти на художественото му наследство — е проблем сложен, в известен смисъл необозрим. Знаем, че „поетика" днес е сред най-широкообемните понятия за литературоведческото мислене. То включва майсторството с неговите идейно-съдържателни и формални страни, включва всичко, което определя същината на дадено голямо творчество. Ако е наистина голямо — то трябва да е и уникално, т. е. да има своя поетика. Виждаме колко изследвачи наложиха концепциите на М. Бахтин върху художници, които са различни от Фр. Рабле и Ф. М. Достоевски. Двата му модела като че ли разделиха и две сфери на епигонствуване — върху явленията на Ренесанса и върху явленията на модерната, новата литература. Ред черти на техния талант сред панорамата на френската и руската литература позволиха на големия изследвач теоретик да постигне своята магнетично привличаща доктрина, а на следовниците му — да се възползуват от нейния естетически потенциал.

Започвам бележките си за майсторството на ранния Л. Каравелов с тази недоказана констатация, защото наши художници бяха анализирани през призмата на Бахтиновите концепции, за да узнаем, че там има „амбивалентност" или „смехово-карнавална култура", има „полифонично" и „монологично", но така и да не разберем „голямото" в тях с неговата национално специфична същност и измерения. . . За добро или за лошо белетристиката на Каравелов още не е била обект на подобен тип интерпретация. Като казвам това, имам предвид, че творчеството му не е пощадено от една друга, не по-малко пагубна за нашата литература традиция, която е също дълбоко вкоренена — превес на изследванията за въздействието на чуждите литератури спрямо проникванията в самото творчество на нашите автори. И при Л. Каравелов срещаме повече статии за връзките на белетристиката му със сръбската литература, със създаденото от Н. В. Гогол, М. Вовчок, Т. Шевченко, Н. Г. Чернишевски, Ал. Херцен, отколкото посветените на нейната художествено-стилова цялостност.

В белетристиката на Каравелов добива конкретен смисъл твърдението на П. Зарев, че „литературата ни обединява под своя купол националната съдба и националния характер"[1]. При анализ на художествен свят като неговия е необходимо да се тръгва преди всичко от вложените там представи за българската действителност. Когато М. Бахтин разкрива карнавалния реализъм на Рабле или полифоничната структура на романа у Достоевски, той се съобразява тъкмо с това. В „Панорамата" Зарев с право уточнява: „Трайното историческо битие налага устойчиви черти на националната ни поетика, като я отграничава от поетиката на всяка друга литература."[2]

---

[1] Зарев, П. Панорама на българската литература. Ч. 2. С., 1967, с. 518.

[2] Пак там, с. 523.

Изводът се отнася за изтъкнатите ни поети и белетристи, отнася се и за Каравелов. Доказват го още ранните му творби. Когато ги пише, той мисли не толкова за литературата — да я обогати, да постигне естетически ценности, да я издигне, да усложни нейния стилово-изобразителен облик. Мислил е за живота — да разкрие неговата същност, за да го промени и преобразува. Българската действителност е подирена не в името на художническото ѝ възприемане и интерпретация, а като територия на живота, където литературата трябва да се намеси, за да измени нейния политически статут. Това обуславя не само идейно-тематичните, съдържателните аспекти на неговото повествование, но и композиционните и стиловите черти на това повествование.

Литературната ни наука е поддържала и поддържа жив интереса си към Каравеловото наследство. Продължиха да излизат цялостни проучвания — на М. Арнаудов, Л. Воробьов, Д. Леков, Ил. Конев, Цв. Унджиева, Ст. Божков и др. В тях се срещат точни формулировки за необходимостта и за посоката на наблюдения над поетиката му на белетрист. Ст. Божков с основание ще напомни: „Израстването на Каравелов като писател не може да се разбере, ако не се проследи развитието му като разказвач, като майстор-художник. . .“[3] Д. Леков — също: „Първите белетристични произведения на Каравелов, разглеждани в последователните им редакции, показват развитието на положителния герой, идейното и творческо израстване на техния автор.“[4] Но друг е ъгълът на интерпретация в „Любен Каравелов (живот, дело, епоха)“ от М. Арнаудов — най-обемистото монографично проучване за този наш художник. Ето основните заключения, до които се стига в него: „Общо за повестите и разказите на Каравелов. . . важи правилото: те не издават ни пълна поетическа правда в изображението на българския живот, ни по-грижлива композиция, ни чистота на стила, въпреки личния тон в езика.“[5] Подчертава се, че прозата на Каравелов „страда от органични недъзи, коренът на които се крие в слабата му поетическа инвенция (главна причина), ту в неизменната му естетическа доктрина (второстепенна причина), ту в обстоятелствата на живота му“[6]. Тия становища са се превърнали в пречка за заслужилия изследвач да вникне в Каравеловото майсторство. Той има нормативни представи за „развитие на творческите похвати“ и за стилово разнообразие — следвайки своите принципи, се разминава с поетиката на разказвача Л. Каравелов. Не е без значение фактът, че М. Арнаудов не дава път на естетическия анализ, на конкретните наблюдения над текста. А белетристичният текст на Каравелов има своите вътрешни връзки, обемност и преливания не само в сферата на идеите и тематиката, но и в насоките на жанровите, на художествено-стиловите му търсения. Така внушението чрез „Войвода“ и „Дончо“ добива по-друг естетически и граждански смисъл в „Богатият сиромах“ и „Децата не приличат на бащите си“. Заложеният, но нереализиран жанров синтез в „Крива ли е съдбата?“ намира своето продължение в „Три картини из българския живот“ и т. н. Позовах се на обхватното изследване засега върху Л. Каравелов, за да изтъкна нуждата от аналитичен разрез на неговите разкази и повести, от конкретни наблюдения над един или друг аспект от поетиката

---

[3] История на българската литература. Т. 2. С., 1966, с. 491.

[4] Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 103.

[5] А р н а у д о в, М. Любен Каравелов. С., 1964, с. 725, 726.

[6] Пак там, с. 677.

му. Обемистата монография на М. Арнаудов по същество не задоволява тая потребност и не ни улеснява. Напротив — тя ни задължава и апелира към нови усилия.

* * *

Отношението на изследвачите към качествата и слабостите на ранните произведения на Л. Каравелов, към тяхната идейно-естетическа същност е противоречиво. Не се стига до единна представа за мястото им в творческата еволюция на белетриста, в утвърждаване чертите на неговата поетика като разказвач. Така Б. Пенев им отделя незначително място, като очертава тяхната тематична насоченост и ги анализира заедно с „Богатият сиромах", „Що е грях" и „Нено" в духа на активната им позиция към политическото робство[7]. Като анализира началните стъпки на белетриста, К. А. Копержински ги разделя на две групи: 1) повести и разкази от 1860—1864 г.; 2) повести и разкази от 1865—1866 г.[8] Когато стига до белетристиката на Каравелов, М. Арнаудов подчертава: „Тук ще се спрем на произведенията от 1860 до 1863 година."[9] По-различно е гледището на Л. Воробьов: „В най-ранните разкази от 1860—1862 година Каравелов постепенно преодолява подражателството, изработва собствен стил и творчески маниер... Постепенното преодоляване на „национално"-идейната ограниченост и по-нататъшното овладяване на писателското майсторство извеждат Каравелов на нов път. Това се изразило в повестите и разказите от 1864—1866 година."[10] Ето разсъжденията и на Ил. Конев: „Ала еволюцията му след „Войвода" в най-висока степен характеризира неговото по-нататъшно развитие по пътя на реализма. Творби като „Слава", „Турски паша" и „На чужд гроб без сълзи плачат" са първа победа на писателя реалист и радостен успех на българската възрожденска повест."[11]

Всъщност сборникът „Страници из книгата за страданията на българския народ" (М., 1868) отразява определен етап от формирането и утвърждаването на белетриста Каравелов. Но там се обособяват два цикъла творби, като всеки има свой център, идейно-тематични черти и хронологически граници. До 1866 г. са повестите, които интерпретират „хайдушката тема", робската участ и съпротивата на българина: „Войвода", „Неда", „Сирото семейство", „Дончо", „Турски паша", „На чужд гроб без сълзи плачат". През 1866 г. Каравелов се насочва и към битови сюжети, към всекидневното лице на българския живот — създава „Божко", „Българи от старо време", „Слава", „Записки за България и за българите", които също влизат в книгата. Различия се набелязват в структурно-композиционно отношение — много по-големи са те в съдържателно отношение. Именно създадените от 1860 до 1866 г. в революционно-патриотичен дух са ранните повести на Каравелов — чрез тях той не само дебютира, но и формира началния си облик на белетрист. Основанията ни да ги обособим са преди всичко от

---

[7] Пенев, Б. История на новата българска литература. Т. 4. Ч. 2. С., 1936, 1371—1375.

[8] Копержинский, К. А. Беллетристические произведения Любена Каравелова, написанные в России. — ИАНСССР, ОЛЯ, т. 7, вып. 2, 1948, с. 173 сл.

[9] Арнаудов, М. Цит. съч., с. 191.

[10] Воробьев, Л. В. Любен Каравелов. М., 1980, с. 89, 96.

[11] Конев, Ил. Белетристът Каравелов. С., 1970, 96—97.

идейно-тематично естество. Те съставят едно цяло. Ако „Войвода" подема идеята за съпротива, „Дончо" я уплътнява, „На чужд гроб без сълзи плачат" ѝ придава звученето на непосредно пресъздадена човешка съдба. А вече „Неда", „Сирото семейство" и „Турски паша" разкриват широко и обхватно нейните повсеместни житейски измерения.

Бележките тук имат за цел да засегнат някои композиционно-съдържателни черти на ранните Каравелови повести. Тяхната композиционна и сюжетна схема си остава почти непроменена в различните редакции, макар механизмът на създаването им да е трудно уточним[12]. Почти при всички е залегнал принципът на „разказ в разказа". От него тръгва и очакваната еднопосочност във формите на авторово присъствие. „Изображението на действителността чрез възприятията на героя" като един от основните принципи в поетиката на прозата през XIX в. обаче добива усложнен израз. Проблемът за мястото на разказвача в творчеството на Каравелов — ще подчертая това — не е толкова естетически, колкото от гражданско-патриотично естество. Можем да се съгласим с тезата, че обективно повествование е „това повествование, в което е отстранена субективността на разказвача и господствуват гледната точка и словото на героя"[13]. Относителността на това „господство" е очевидна и при най-обективистично постигнатата проза. А да го искаме от Л. Каравелов в ранните му повести, е невъзможно.

Поетиката на „хайдушкия цикъл" — творби, заредени с революционноромантична атмосфера и внушения — съдържа чертите на обединяващото ги начало, но и чертите на едно вътрешно разнообразие, което придвижва авторовите търсения към нови стилови и композиционни решения. Интерес представляват дори заглавията и подзаглавните уточнения, обусловени от усилието на белетриста да обобщава, чрез тях да насочва към сюжетно-съдържателната и композиционната структура на творбите: „Войвода"[14], „Неда — разказ на моята баба", „Сирото семейство — разказ на една филипополка", „Дончо — разказ на българския воевода", „Турски паша — записки на една калугерка", „На чужд гроб без сълзи плачат". Като изключим първата и последната повест, виждаме, че подзаглавните ремарки недвусмислено свидетелствуват за избраната повествователна форма на „разказ в разказа". Но тя заляга още в основата на „Войвода".

Ключова роля за навлизане в ритъма на повествованието в първата Каравелова творба има началният пасаж, оформен като пряка речева изява на главния герой. За разлика от „Нещастна фамилия", която започва с традиционното статично природоописание, Каравелов прибягва до друго решение. Диалогично въвеждайки ни в разказа, той фиксира още с началната фраза повишено емоционално напрежение: „— Не вярвайте, момчета, не вярвайте, мои братя!" Началото е и интимно, и повелително. Класическите примери на литературната наука за директно въвеждане в ядрото на пресъздавания конфликт и в границите на сюжетното действие обикновено се вземат от чуждите литератури.

---

12 Вж. К а р а в е л о в, Л. Събр. съч. Т. 1. С., 1965, 571—614; Л е к о в, Д. Любен Каравелов. С., 1977, 29—33; К о н е в, Ил. Белетристът Каравелов, 42—43.

13 Ч у д а к о в, А. П. Поетика Чехова. М., 1971, с. 51.

14 В сп. „Наше время" заглавието е „Атаман — Из болгарских нравов", в книгата „Страници от. . ." — „Атаман болгарских разбойников" и едва във в. „Свобода" е с утвърдения си вариант — „Войвода".

Струва ми се, че Каравелов още в тази си първа белетристична творба интуитивно е предусетил заряда на ударното въведение. То съдържа още публицистична приповдигнатост, фолклорни елементи и запомнящи се фразеологични изрази („По устните текло, а в устата — ни капка", „Човек не види добро ни за дукато", „Закони и правдини отидоха на вятъра"), ярки епитети и сравнения („побелял като памук баща", „като чумав се скитам", „кукат като кукувици", „млади и зелени годиници"), изявен революционно-патриотичен зов.

За разлика от традиционната техника на „разказ в разказа" във „Войвода" Л. Каравелов подтиква своя герой разказвач сам да предизвика любопитството и да създаде ситуацията за разгръщане на тоя принцип: „. . . а досега не сте ме попитали: кой съм аз, чий съм син и защо съм избрал тоя занаят — говорил старият войвода на своите момчета и другари". Тогава идва подканата: „— Разкажи, чичо Стояне, разкажи." Тоя обрат е обусловен именно от публицистично-изповедното въведение на главния герой. Читателят все още не е известен, че това е неговият глас. Но рязкостта на въведението ангажира любопитството, като отчасти обезсилва липсата на информация за статута на героя разказвач. Ние все още „не знаем", че това е словото на „стария войвода". Но именно политическият заряд на изложението ни подготвя за срещата с личност на бурните преживявания.

Едва след като ни е приобщил с това напористо диалогично начало, Каравелов прибягва до свидетелската си позиция, за да ни въведе в обстановката. Две фрази ситуират декора и положението на персонажа:

1. „Стоян посочил с пръст към земята и казал на дружината си да седне и да слуша; а дружината му се наредила като бройница около огънят и възцарила се голяма тишина."

2. „Най-напред той помислил малко, чегато искал да събере всичките свои мисли и премежди в главата, после нахлупил шапката си до очите, извадил едно мъничко чубученце, натъпкал черното му луле с тютюн, натиснал тютюнът с палецът си, вземал от огънят главня, запалил чубучето си и захванал да разказва."[15]

Интерес представлява втората, разслоена характеристика на поведението на Воеводата, идваща като картина на чисто сетивните реакции, жестове, низ от обикновени постъпки. . . Любопитно е, че тук Каравелов допуска и случайния, като че ли немотивиран жест — „нахлупил шапката си до очите". Чрез него вероятно е зашифрован определен психологически елемент — на смущение от предстоящата изповед, на съсредоточаване. Липсата на опит в психологизирането интуитивно е предусетена и се търсят неща, които на практика я заместват. Във „Войвода", а и в следващите си творби белетристът дири и постига „вещния" израз на психологията на персонажа — но това е свързано с друг проблем от поетиката му на разказвач. Тук сполучливо е проследен актът на съсредоточаването чрез глаголните форми, възстановили последователността на единичните действия: „помислил малко. . . искал да събере. . . после нахлупил. . . извадил. . . натъпкал черното му луле. . . натиснал. . . вземал. . . запалил. . . и захванал. . .". Всъщност въвеждащият глагол („помислил малко") и финалният („захванал да разказва") в разглежданата фраза затварят вярно

---

[15] Каравелов, Л. Събр. съч. в 9 тома. Т. 1. С., 1965—1968, с. 318. По-нататък цитатите от Каравеловите творби ще са само по тоя том с посочване на страниците в текста.

БАН
БИБЛИОТЕКА

доловеното психологическо състояние на главния герой. Нюансировката е на равнището на външните реакции, на непосредствените жестове — но тя има и скрития си психологически заряд и измерения. В композиционно отношение това е и необходимата за останалите емоционално-психологическа пауза.

Така още в завръзката на „Войвода" са заложени, като се редуват, два различни помежду си плана на повествование. Убеждаваме се, че превес над пластико-изобразителния ще вземе диалогично-публицистичният. Устремността на изложението, позната от въвеждащата речева изява на Стоян, определя хода на неговия вече същински разказ, приел формата на поднесена на части автобиография. Тя следва „кривата" на съдбата на семейството му. Характеристиката на Продан, към която главният герой насочва веднага читателското внимание, е цветиста, обогатена с много фолклорни черти, ситуации и постъпки. И тогава, когато тая характеристика застрашава да натежи, разказвачът я прекъсва и ѝ противопоставя другото лице на изобразяваното, с така често срещаното „Ала изведнъж..."

Ритъмът на повествованието се диктува и от сменящите се картини на светлото и празничното (любовната среща Продан — Латинка, селският мегдан в неделя, сватбата) с картините на мрачното и робското. Използуваните два песенни къса уплътняват картината на робството. Така Каравелов си изгражда усет за контрастите, които произтичат от колизията на сюжета и от пластико-изобразителната наситеност на спомена за българската действителност. Фрагментите до V гл. вкл. обхващат първата част на Стояновия разказ. Едва тук (като начало на VI гл.) той прибягва до природна картина от плана на авторовия разказ. Пейзажът подобно на редица други от следващите му творби е панорамен, с визуална перспектива, която събира в погледа градове и реки — от Стара планина и Пирот с Нишава до Дунав. Картината е обособена и ни напомня, че „в тия непроходими гори се скитат цели дружини хайдути". Чрез природоописанието и възстановената среда планът на авторовия разказ добива равностойно звучене със стигналия до кулминационната си точка „разказ в разказа" на Стоян воевода. Тоя начален фрагмент в VI гл. подсказва, че композицията на творбата се диктува не от логиката на художествената идея, а от логиката на революционно-патриотичните цели на автора. Очакваме той да „стои" в началото на повестта и да ни въведе в сюжета по схема, издържана в духа на преход от панорамното към все по-конкретното... Но революционноромантичният порив на автора не се поддава на тази класически изведена композиция, а дири решения, които изнасят на преден план именно категоричния жест, ярко изявената позиция. Ето защо вместо панорамната картина на Балкана с успокоения тон на разказвача първо ни посреща полемичната тирада: „— Не вярвайте, момчета, не вярвайте, мои братя!" Едва в средата на повествованието белетристът ще прибегне от свое име до пряката агитаторска проповед на същата тази идея за необходимостта от революционна борба.

Двете линии на изложението във „Войвода" в равна степен поемат заряда на основната идея, без това да предопределя характера на техните повествователни задачи. Линията на авторовия разказ се отличава с безсюжетност, с по-скромно текстово присъствие, с понижени познавателни и естетически роли. Линията на „вмъкнатия разказ" е наситена с остросюжетни елементи, тя всъщност разгръща картините в подкрепа на внушаваната идея. Ако в плана на авторовия разказ присъдите над робската дей-

БАН
библиотека

ствителност имат риторичен характер, именно чрез отделните фрагменти на „вмъкнатия разказ" те се подкрепят и дообогатяват, т. е. добиват статута на естетическа реалност, където на динамичното речево въведение отговаря оная задъхаността на изповедта, която ту се разрежда от битовите картини, ту се сгъстява от възлите на основния конфликт и притиска конкретните му превъплъщения. Естетически натовареният „вмъкнат разказ" добива пълнота и актуалност именно чрез неотделимостта си от директната авторска проповед, която съдържа в себе си търсените отговори и решения. Просто „изповед" и „проповед" се успоредяват, заговарят на един и същ „език". Скромният дял на сюжетно-събитийното, на информативно-познавателното в плана на авторовия разказ не омаловажава мястото на тая линия в сферата на идейно-естетическото внушение. Там функциите ѝ не са обслужващи или подчинени, те просто чрез други средства подемат и утвърждават основната идея.

В интересна позиция спрямо въплъщаваната основна идея са двете линии — на авторовия и на „вмъкнатия" разказ — в повестта „Неда". С подзаглавието „разказ на моята баба" творбата отново подготвя читателя за двуизмерност, за търсена обемност чрез сюжетни възли, които затварят кръг от прояви на българската действителност. Мотото с двете си съставки — строфа от „Стани, стани, юнак балкански" и поговорката „С турчин достлук не бива" — въвежда в идейния и революционно-патриотичния заряд на повествованието. Ключовият характер на мотото се доуплътнява от дълбоко народностната атмосфера на авторовия разказ, засягащ семейната среда, коледните приготовления и празници. . .

Композиционно-съдържателната структура на „Неда" е в духа на познатото от „Войвода". Но тук го откриваме в усложнен вариант, като повествователните линии се обособяват: 1) като „авторов разказ"; 2) като „вмъкнат разказ-продължение"; 3) като „разказ-отклонение". Свързваща роля обикновено играят отделни фрагменти на първия или втория тип, докато третият само нюансира картината на „разказа-продължение". Същинският сюжет така, както подсказва и заглавието на повестта, е сюжетът на „разказа-продължение". Сюжетни елементи откриваме и в авторовия, да го наречем „пасивен разказ". Но те не са така ярко изразени. При тях липсва конфликтното начало, наситени са с по-общи наблюдения, с битови фрески и подробности, с детайлите на всекидневието. Контрастно разполагайки красите на бита в плана на „пасивния разказ", Каравелов подготвя читателя за включеното в „разказа-продължение": зверства и жестокости, поголовно унизяване на човешкото и националното достойнство, натуралистични сцени на саморазправа. Но атмосферата е единна — робска. . .

И от повестта „Неда" личи, че Каравелов си изгражда вкус към отклоненията, към резките преходи и свободните композиционни решения. До известна степен твърде немотивирано, вън от напрегнатата ситуация около нападението на делибашиите, в „разказа-продължение" е поднесен текстът на народна песен само с уговорката: „Тя (т. е. героинята) най-често пееше тая песен". В отделни случаи чрез главната си героиня авторът се самоограничава: „Но аз се много разприказвах. Когато татко доведе Неда, то той ѝ рече. . ." (с. 509). Впрочем планът на спомена, върху който стъпва „разказът-продължение" в „Неда", оправдава тия отклонения и забавеното действие, обуславя несъобразяването с психологическата ситуация. Л. Каравелов не само насича повествованието композиционно, като обособява отделни глави. За да подчертае и засили фрагментарността на изложението,

той поставя мото над всяка глава. Отделните повествователни линии се преплитат свободно, без да следват определена схема. Така още в първата част от започналия разказ за съдбата на Неда (с. 511—513) е „монтиран" друг „разказ" — за съдбата на Стойко. Картините се натрупват и вариативно обогатяват представите ни за робската участ на българина. Подобни късове нарушават композиционната цялост на творбата от формално-естетическа гледна точка, но са мотивирани от усилието на автора да бъде автентичен и въздействуващ. В случая с „разказа-отклонение" за Стойко се цели и друго — да се пресъздаде съпротивата в нейните анонимни, спонтанни, „нехайдушки" форми.

За това, че планът на авторовия разказ в „Неда" е с понижени композиционно-скрепяващи и естетически функции, подсказва фактът, че до него е прибягнато едва в III част на повестта, чието начало е едно ярко изразено лично отклонение: „Аз съм празнувал Бъдни вечер и между гърците, и между русите... но не намерих това, щото желаеше сърцето ми. Всичко чуждо!" (с. 520). Неизкушен от изискванията за строго обоснована логическа композиционна схема, белетристът така разслоява не само идващото от спомена, но и собствените си преживявания. Преразказаните обичаи около Коледа, включените народни песни, групата коледари в описваната нощ са част от по-общата, от обобщената картина на българския живот. Каравелов свободно превключва от „сега" (момента на възстановявания спомен) на „тогаз" (момента на самите случки): „Но ето че иде и баба и носи една паница с мед..." (с. 521). Казала си е думата неукрепналостта на белетристичното умение. От друга страна, по тоя начин авторът не имитира, а естествено, спонтанно е оставил свидетелство за себе си.

Така чрез двете сюжетни линии повествованието в „Неда" затваря представите за целия български живот — като едната със случките и напрежението си е в особено активна позиция, а втората, макар и пасивна, ненапълно изявена, доуплътнява същата атмосфера, налагайки я като атмосфера и на авторовото битие. Оказва се, че при Л. Каравелов авторовата идея не се покрива и не се изчерпва със сюжета — тя е с по-голям обобщаващ заряд, с по-широк обхват. В известен смисъл е вярно, че „авторът не скъпи за строго единство в разказа"[16]. Но в замяна на това държи за еднозначното и целенасочено внушение, за категоричността на своите присъди над българската действителност. Каравеловата поетика на разказвач е обусловена не толкова от образците на литературата, колкото от образците на самия живот. Отклоненията не са само илюстрация на белетристични слабости. Може би най-малко на тях се дължат, въпреки че при литературоведчески анализ именно на тях обръщаме внимание. А те са разпознаващ знак на тогавашното естетическо съзнание, защото са присъщи на атмосферата на самия живот. Да си припомним вярното наблюдение на З. Стоянов, че тогава и най-обикновените лозунгови възгласи са имали магнетично въздействие. Ив. Вазов в „Немили-недраги" в същата посока уточнява, че всички са имали слабост към гръмкото и високопарното, към фамилните имена Планински, Македонски...

Чрез спомена на героинята, от чието име се води повествованието в „Неда", авторът ни връща постоянно в обстановката на основното сюжетно действие, заложено в „разказа-продължение". Напластяват се нови детайли, прорязвани пак от публицистичните тиради или от директния разми-

---

[16] Арнаудов, М. Цит. съч., с. 196.

сăл на персонажа — вече от позициите на по-новото време: „Но сега твърде често си мисля: защо тия говеда са наши господари?" (с. 516).

Естетическият ефект от редуването на картини от робството с безсюжетни състояния от всекидневието и с размишления е настоятелно търсен от белетриста. Затова следвайки не някаква схема, а логиката на революционноромантичната си идея, той преплита „разказа-продължение" с „пасивния" разказ, като единното им звучене е потърсено в насоките на родолюбивия порив и зов за съпротива, които изграждат единната психологическа атмосфера на разновременно привлеченото битие на българина. „Такъв е бил нашият живот преди години, такъв е и днес..." За кога се отнася това — за времето, когато авторът е бил дете, т. е. слушател на разказваното от бабата или за сега, т. е. когато го поднася на нас, читателите? Не знаем... Може би не е и необходимо да се уточнява, защото и за времето на детския спомен на старата жена, както и за времето на неговия личен детски спомен, както и за сега — формулата „такъв е бил нашият живот" се отнася с еднаква сила. Ето защо, макар и вложени в плана на „пасивния разказ", думите на старата българка звучат като заклинание: „Дали ще съм жива и да дочакам да видя с очите си как тече и турска кръв? Добър е господ и за нас!" (с. 544). Изведени до краен предел, натуралистичните детайли не преследват самоцелен естетически ефект и това принципно ги разграничава от функциите им в сензационно-приключенската проза — те са заложени дълбоко в самата българска действителност. Думите на бабата завършват неслучайно с нехристиянския, „неженски", но единствено логичен след проследените човешки съдби възглас: „Кръв за кръв!". А повествованието — с авторовия възглас: „Амин! — казах аз". Тогава, по времето на „устния разказ", а и сега, във времето на „записания разказ"...

Всъщност така затвореният от двата сюжетни модела в „Неда" цикъл на робското състояние на българина е „отворен" към настоящето и бъдещето му чрез вече зададения въпрос, на който се търси и действеният отговор — „защо тия говеда са наши господари?". Времето на преживените случки от „устния разказ" се свързва с времето на „записания разказ" в едно цяло от безвремието, недонесли промени в битието на българина. Защото „портретът" на изобразяваната действителност е един и същ — тя е била според внушението на повестта „Неда" винаги жестока, винаги е предизвиквала гняв, винаги е зовяла към съпротива. Всъщност това е и Каравеловият „модел" на времето — застинало във формите си на безправие и издевателства, като отправна точка за изявата на революционноромантичния му идеал. В това е съсредоточена и част от въздействената, обобщаваща сила на внушението като отглас от едно преливане на състоянията на националния живот, непроменил се през робските десетилетия.

Принципът „разказ в разказа" заляга в композиционно-съдържателната основа и на „Сирото семейство" (1862). Творбата притежава почти всички черти на анализираните досега. Осъществена е под формата на „разказ на една филипополка", за мото е използуван откъс от „българска песен", повествованието е разбито на 11 части... Естетизира се най-вече важен за Каравелов образ — образът на страданието, въплътен от съдбата на нова „нещастна фамилия". В този си план повестта пряко отвежда към сърцевината на целия проектиран сборник „Странници от книгата за страданията на българския народ".

Въведението на „Сирото семейство", както и при „Войвода", е директно — от гледната точка на героинята разказвачка. Ръководещата автора

идея се дешифрира още от началния пасаж: „Много сме ние теглили, много сме претърпели от проклетите турци: да не даде господ да теглим повече! Аз ще ви разкажа за това, щото е вече преминало; ще ви разкажа за това, щото се случи в нашата къща, с нашето семейство. Ако българите имат българско сърце и български уши, нека чуят" (с. 415). Два момента тук задържат вниманието. Единият подготвя читателското съзнание за познатия вече, трайно наложил се мотив в прозата ни от 60-те години за „нещастната фамилия" — „щото се случи в нашата къща, с нашето семейство". Вторият асоциира с познатите Чинтулови строфи на борческа призивност, която тук е модифицирана в духа на скрития си революционен заряд — „ако българите имат българско сърце и български уши, то нека чуят".

Като композиционно решение „Сирото семейство" е творба с по-хомогенна и центрирана структура. Фрагментите са по-къси, действието е по-стегнато и следва „кривата", породена от напрежението с една-единствена отправна точка. Изложението запазва характера си на широко платно, в хода му се включват съдбите и на други герои, но тук Каравелов не е така обстоятелствен. Натуралистичните черти, напластяваните жестокости около цялото избито семейство имат своята мотивировка в една конкретна постъпка и в логическите ѝ последици: „Мама надвила, направила си волята и ублажила си сърцето!... Такъв беше нравът и" (с. 418). С това завършва втората част на „Сирото семейство" — със случката, която е и завръзка, и неин тласък. Доколко поетиката на цялото е плод на естествена линия в търсенията на белетриста, подсказва фактът, че както темата, така и всичките особености на сборника са заложени още в първата творба („Войвода"), заложени са и в следващите, сред които е и „Сирото семейство".

Вписвайки се органично в търсенията на Каравелов, като една от стъпките на неговото формиране, без да внася нови елементи в композиционните и стиловите черти на неговите ранни повести, „Сирото семейство" разширява представата за техния обхват, за техните връзки с българския живот. Постъпката на майката с нейния твърд нрав („Защото сме ние мокри кокошки и търпиме, кога ни тия псуват и газят") е адекватна на общото страдание, но изразена вече в друга сфера, в сферата на съпротивата... Изповедта на „една пловдивка" е поплакът на едно травматизирано съзнание („в това време се разболях от тежката болест и пролежах около двайсет дена извън себе си", „мене после това пак хвана тежката болест", „а мога ли да бъда здрава, когато ден и нощ плача?"). Двете ретроспекции (гл. III и VI) поради своята краткост и еднотипност с вложеното в основния поток на повествованието почти не се осъзнават като нарушаване на композиционно-съдържателната монолитност на изложението, издържано изцяло в духа на „аз-повествованието".

„Дончо" (1864), четвъртата по време публикувана Каравелова творба, носи очакваното подзаглавие уточняване „разказ на български войвода" и ни връща към разработен вече от белетриста през 1860 г. образ. Малко е времето, което дели двете повести. Но повторната ориентация към познат персонаж се мотивира както от определени патриотични, така и от естетически цели. „Атаман болгарских разбойников" е изповед на хайдутина, но в същината си повествованието се опира не толкова на революционни постъпки, колкото на една героична поза, която авторът уплътнява най-вече чрез случки — свидетелства за робската участ на българина. В този смисъл съдържателната фактура на Каравеловия дебют в прозата е плътно свързана с вложеното в „Неда" и „Сирото семейство". Но там

остава нерешена задачата за действения заряд на образа. Изглежда, като белетрист Каравелов е имал съзнание за „неизпълнен дълг" към главния герой на първата си повест. И се връща към заразителния с въздействието си художествен тип, заселен във възрожденската ни литература още чрез „Горски пътник".

Плоскостното решение на образа на хайдутина в тази повест, неговата едноизмерност не са пречка за убедителното му присъствие на нейните страници. Действената самоизява на героя цели не толкова обемността и пълнотата на изграждащите го преживявания, колкото защитата на определени доминиращи черти (смелост, свободолюбие, патриотизъм). Това обяснява композиционно-съдържателната фактура на повествованието — подбора на случките, които разкриват и идентифицират тия черти в поведението и отношенията му с околните. Мотивите за постъпките му са в самата действителност, за да залегнат в основата и на характера му. Липсата на психологизъм и усложненост в реакциите на Дончо, Нено, Добра и другите не са се отразили върху внушението. Защото тогавашният читател е „допълвал" сюжетните ситуации с психология и преживявания от собствената си съдба и бит, от съдбата на пресичащите родния му край чети на Дойчин, на дядо Илю, Филип Тотю, Панайот Хитов... Само читателят от по-ново време чувствува нуждата от уплътняване на изобразявания човешки свят. Забравяме, че корелацията „творба — читател", „художествен образ — читателско съзнание" през Възраждането имат по-други измерения. Тяхното сцепление се диктува не толкова от естетически предначертания, колкото от възможността за намеса в непосредния живот, в национално-политическите му конфликти. Ние сме в правото си да предявяваме изисквания за психологизъм към Каравеловата проза, но не бива те да са от името на нейния възрожденски читател.

В повестта „Дончо" подобно на „Сирото семейство" или „Войвода" авторът ни въвежда директно чрез изложението на разказвача, от името на когото се води повествованието. След риторичните въпроси, внесли необходимия емоционален тон, се идентифицира и самият той: „Аз бях на двайсет и две години момък, когато се събрах с дружината на Дончa войвода и станах хайдутин" (с. 433). Още с тия позоваванията Каравелов ни убеждава, че продължава темата от „Войвода". Но ако там Стоян чрез личната си изповед няма възможност да ни разкрие своето юначество, то тук променената диспозиция на персонажа улеснява автора да ни направи свидетели на героически постъпки: „... вървеше напред, ако да бяха пред него хилядо души сеймени и две хиляди низами, заедно с билюкбашиите и бинбашиите". Хиперболата като че ли е случайна. Но очите на надеждата са били склонни да придадат подобни очертания на събитията дори и тогава, когато се поднася информация с претенциите за автентичност. Особено показателен е в. „Нова България" със сведенията, които дава за сраженията на Ботевата чета. Или пък съобщенията в емигрантския печат за хода на Априлското въстание...

Обикнатият похват повествованието да се разгърне чрез „разказ в разказа" тук допринася за обемността и дълбочините на изображението. В определен момент от хода му Петко, от името на когото се води „вмъкнатият разказ", създава ситуацията за „превключване" с въпроса: „А що, Дончо, отдавна ли си ти станал хайдутин?" — въпрос, който във „Войвода" Стоян сам си задава, за да му отговори. Естествено идва въвеждащото в такива случаи: „Отдавна... Остарях аз по тая Стара планина. Ако искаш

да знаеш какво съм аз претърпял и как съм преживял на тоя свят, то хайде да седнем там около пътят при чучурчето и да ти прикажа за всичко" (с. 437). И започва втората част, започва изповедта-разказ на Дончо, за да се разгърне не по познатата от „Войвода" линия на отмъщение за убити братя, а за потурчена сестра — срещани и двете в хайдушката народна песен и в „Горски пътник".

По всички правила на схемата за „разказа-отклонение" чрез главния си герой (Дончо) пред разказвача като слушател (Петко) Каравелов разгръща трагичната съдба на Детелин войвода, за да разнообрази образа на българския хайдутин. Именно в характеристиката на своя предшественик и побратим Дончо възкликва: „При всичкия свой живот аз не съм срещал човек, над когото думата свобода да има такава голяма власт" (с. 441). Външно погледнато, е нарушена композицията и подканата на разказвача герой към саморазкритие е лесен похват, за да се постигне желаното сцепление. Но в идейно-революционния си план повестта се обогатява с вложеното в разказа-отклонение. Чрез репликата на самия главен герой се осъществява все така бързо преходът от „тогава" към „сега" — „Аз ги и сега нося в себе си. . ." (с. 440).

Писмото на Детелин воевода, включено в третата част на повестта, въплъщава съществен композиционно-съдържателен заряд. Поднесено е с претенциите за автентичност. Така то не само въздейства, но и разнообразява фактурата на повествованието. В обособения като епистоларен към текст Л. Каравелов е видял още една възможност да спечели доверието на читателя. Ето как в духа на пълна документалност той завършва писмото: „Писано във Филибелишката темница, 1839 година, на Мала Богородица. Войвода Детелин" (с. 445).

Повестта „Дончо" издава белетристична вещина, резултат е на значителен вече натрупан опит. Истини съдържа твърдението на М. Арнаудов: „Разказът се развива живо и значително, като малък героичен епос за отдавнашни приключения, като старовремска народна балада, гдето истина и легенда, правдиви битови сцени и идеализирани положения се преплитат най-непринудено"[17]. Тая сплав белетристът постига чрез разнообразната и единна в същността си съдба на Детелин, Петко, Дончо, Кунчо, Добра, Нено. . . Ето веруюто на главния герой: „Мене трябват такива хора, които са готови да оставят и къща и покъщина, и майка и баща, и брат и сестра, и дадат всичко за своето отечество, за своята България и за своята свобода — такива другари мене трябват" (с. 447). Поведеният диалог напуска сферите на съчинителството — облъхва ни пламъкът на живо човешко присъствие. Защото малко по-нататък воеводата пак ще изповядва: „Трябва и зиме и лете, и дене и ноще, и наяве и насъне да се работи, за да добиеме своята свобода" (с. 470). Вече „чухме" чрез писмото гласа на Детелин, сега „чуваме" гласа на Дончо. За същото свидетелствува и биографията на разказвача (Петко). Сблъскваме се със съдби — единни и целеустремени. Така белетристът в началото на 60-те години ще насели съзнанието и биографиите на героите си с мисловност и гражданско верую, които асоциират с позициите от началото на 70-те години на Хр. Ботев („човек, над когото думата свобода да има такава голяма власт"), на В. Левски („трябва и зиме и лете, и дене и ноще, и наяве и насъне да се работи, за да добиеме своята свобода").

---

17 Пак там, с. 710.

Както предишните повести, и „Дончо" е плод не толкова на амбициите за творческа изява, колкото на усилията за спечелване на читателя, за неговото приобщаване към идеята за революция. Каравелов все още не ни е поднесъл чисто авторско „аз-повествование", нито обективно разгърнат сюжет. Но в рамките на „разказ в разказа" при четвъртата му творба повествованието е така организирано, че читателят забравя за ситуацията на „преразказването". Изложението е така живо и картинно, че възприемащият изобщо не държи сметка за реализацията му през призмата на спомена. Т. е. планът на спомена е уплътнен от тип повествование, което носи чертите и напрежението на непосредствено ресъздадените картини (гл. III).

В отделни моменти от повествованието в „Дончо" Каравелов постига ситуации, които прерастват в сполучливо уловено психологическо състояние. Те се включват естествено в хода на композицията. Такъв е случаят в гл. III, когато Дончо поставя на проверка верността на дружината, готовността ѝ да отстоява неговия патриотичен идеал. Включеното тук писмо на Детелин воевода, напрегнатият диалог и развръзката са добре намерени детайли. Показателен пример за усилията му да психологизира е проследената среща Кунчо — Назър ага. Тя отвежда към конфликт, който зад националните си и верски измерения съдържа и психологически заряд, и моралистична алтернатива. На изстрадания въпрос на бащата „Дека е дъщеря ми?" турчинът отговаря: „Тя е майка на моите деца". Диалогът ни ангажира именно с тази нравствена, психологическа дилема, която е залегнала в него. Макар и по чисто егоистични съображения, Назър ага апелира към бащинското чувство на своя враг: „Ти искаш да заколиш своя зет, който така много обича дъщеря ти? Аз имам деца, Кунчо, и обичам ги така, както и ти обичаш своите. . . Ти искаш да заколиш зетя си, да заколиш бащата на унуците си. . ." Както трябва да се очаква, конфликтът не се задълбочава върху тази си морално-психологическа основа, защото за българина той е предопределен от патриотичното му чувство и жажда за възмездие: „Бъди проклет и ти, и унуците ми! — извика Кунчо и извади ножът си." Но привлечената ситуация свидетелствува за усета на белетриста към вътрешния конфликт, оживил спомена.

Ориентацията на Каравелов към така често използувания принцип на „разказ в разказа" с поредното уточняване („. . . на един войвода. . . на една пловдивка. . . на моята баба") особено при „Войвода" и „Дончо" има своето оправдание в несвидетелската му позиция спрямо изобразяваната действителност. Тя му дава по-големи възможности да постигне панорамността на внушението, да включи събитията на два или три времеви пласта. Улеснява и композиционното изграждане — мотивира преходите, отклоненията, прекъсванията. . . Но принципът на „разказ в разказа", както постоянно се убеждаваме, при всяка от творбите добива различен характер и решение. В „Дончо" авторът не обособява сюжетно плана на разказвача, както е в „Неда" и „Войвода". Неговата гледна точка тук не се изявява в преките си форми и не се покрива с позицията на разказвача. Може би и затова в тая повест наблюдаваме повече действие, атмосферата на споменното не се натрапва, както е в „Неда", „Сирото семейство". Въпреки гибелта на Дончо, Добра, Нено и Кунчо белетристът запазва оптимистичния тон на повествованието. В тоя дух е и финалът, дефинитивно преутвърждаващ основната идея: „Ако даде господ, скоро ще пак да хайдутувам и ще хайдутувам дорде умра, дорде България бъде свобод-

на — аз не съм още отмъстил за Донча, за Добра и за България. Ала дай, боже, здраве!".

Друг характер добива композиционно-съдържателната схема на „Турски паша" (1866). Ето началото на повестта: „В 185. . . година аз трябваше, за някои мои частни работи, да ида из Търново в Калофер". Така авторовият разказ „стъпва" върху известни пътеписни моменти, които въвеждат в повествованието, и естествено започва разказът за Калоферския манастир и неговата игуменка. Нейната реплика служи като отправна точка към втория план на изложението, който ще се окаже модифицирана форма на „разказ в разказа": „Ако ти се иска да знаеш моя живот, ако искаш да знаеш моите горчиви страдания, то земи тая ръкопис, прочети я" (с. 108). В тази насока формално-композиционните черти на експозицията на „Турски паша" са в духа на класическите образци на XIX в. Белетристът и не мисли да занимава читателя с повода на своето посещение в Калофер, с вникване във всекидневието на манастира. Въвеждащите описания му служат за рамка. Тя не е симетрично поднесена, защото финалът на повестта ни връща към нея, но само с репликата: „С тия думи се свършват записките на българската калугерка-мъченица." Иначе скромните и композиционно-съдържателни черти като израз на авторовата гледна точка, на пряката му свидетелска позиция по своему уравновесяват драматичната съдба на героинята.

Така познатият вече маниер на „разказ в разказа" е частично трансформиран, като запазва основните си черти. Формата на „записките", т. е. на спомените, позволява на автора да прехвърли редица от публицистичните си разсъждения в „разказа-продължение". Въпросите, с които героинята започва характеристиката на своя изминал живот — „защо и за каква цел се е родил човекът на светът, кому е той потребен и защо е той потребен?. . . Дека е истината? Кое е правото?" — са всъщност въпроси, които си задава сам Каравелов, опитвайки се да вникне в смисъла на човешкото съществуване, в битието на своя съвременник. Ако говорим за приключенско-сензационни елементи в маниера на композиране, за екзотика в неговата проза, тук те са привлечени в най-голяма степен, за да се пресъздадат „страданията" на нашия народ. Затова авторът поставя „Турски паша" в началото на книгата, предназначена и за чуждия читател.

Като разгръща картини на жестокост и издевателства в насоките на познатото вече, в „Турски паша" Л. Каравелов се изявява по-пълно като пластик изобразител. Причините не са само в нарасналото му белетристично майсторство, а и в избраната форма на „записките", които предполагат предварителна обмисленост в организацията на белетристичния материал и по-плавно изложение. Страниците възстановяват ярко и колоритно средата и взаимоотношенията, въпреки драматичните ситуации — нюансират преживяванията, реакциите на персонажа.

Кръгът от сюжети, в който авторът продължава да се движи, е предопределен за „хайдушкия цикъл". Той е с чертите на задължителното, познати от тоя дял на фолклора. Защото и повестта „Турски паша" подобно на „Войвода" и „Дончо" белетристично разработва познати народнопесенни мотиви — „потурчване" и „разпознаване на брат и сестра". В съгласие с възможностите на белетристичния изказ картината тук е плътна, нюансирана, пластично разгърната. И идейно е по-насочена в духа на патриотичното чувство и болка. В известен смисъл — спрямо света на народната песен — ранните повести на Каравелов идеологизират и политизират познатите от

фолклора мотиви, концептират в едно цяло пръснатите, отделни негови внушения. Публицистичният пласт принадлежи на автора и именно чрез него са изведени обобщения, които липсват във фолклорните варианти.

Своеобразен завършек на „хайдушкия цикъл" е „На чужд гроб без сълзи плачат" (1866). Не само по простата причина, че тая повест е създадена, преди Каравелов да се насочи към разработка на чисто битовите сюжети в „Българи от старо време", „Слава", „Божко" и „Записки за България и за българите"... Чрез нея той е потърсил формите на обективно предадения разказ. В идейно-тематично отношение замисълът на творбата е неотделим от „Войвода" и „Дончо". Но в композиционния си строеж повествованието тръгва от противоположна гледна точка. При първата му повест то се разгръща, след като са ни известни и последиците; в „На чужд гроб без сълзи плачат" върви по хода на непосредствено застъпващите се събития. Първите части на творбата са една удължена и разслоена експозиция, търсеща панорамното, в насоките на което ще се проектира конкретната съдба на Танчо Галина. Героят трябва да се сблъска с много от типичните черти на робската действителност — недоимъка в семейството, непосилни данъци, насилствено отвличане и потурчване на дъщеря, за да поеме пътя на съпротивата. А с него и читателят...

Обикновено читателят като „герой" в повестите на Л. Каравелов е сред пасивните лица. Но той поема съществени функции. Идентифицирайки мисленето си с неговото, авторът хвърля „мост", доверително го приближава до себе си. Каравелов не само знае „какво пише", но знае и „за кого пише". Повестта „На чужд гроб без сълзи плачат" предлага немалко доказателства за интимната, за вътрешнопсихологическата нагласа, която ръководи белетриста. Предполагаемият читател е всъщност читателят, чието мислене е сходно на авторовото, който има идентична идейна настройка и социален статут. Връзката „читател — герой" се улеснява от предварително уточнената и изявена връзка „автор — читател", постигната не в процеса на възприемането, а още върху територията на творческия замисъл. Това налага отпечатък върху композицията на повествованието, като обуславя скрепяващите функции дори и на директните обръщения на автора в търсената атмосфера на единение и гражданско съзнание: „Ние с тебе, добри читателю, не един път, както ми се чини, сме изпитали и сами тая мъка, ако и да не сме били така нещастни, какъвто е бил Танчо" (с. 390). И отново: „И аз твърде често съм изпитвал на себе си тоя неумолим глад и зная, мои мили приятели..."

„Живееше в нашето село Танчо Галина...". Така започва същинската част на разказа след доста обширно публицистично въведение, започва пак с амбицията за автентичност. Текстът свидетелствува, че веднъж авторовата гледна точка търси чертите на сатиричното, друг път — на иронично съпреживяващото. Но във всичките случаи тя е включена в тъканите на повествованието. По тоя начин напрежението върви по линията на връзката „автор — читател", противопоставена на робската действителност. Ако във „Войвода" и в следващите повести чрез „разказ в разказа" се печели доверието на читателя с илюзията за пълна достоверност, то тук, в „На чужд гроб без сълзи плачат", не се преразказва, а се „разказва", като също се постига автентично звучене на повествуването.

В своите първи стъпки на белетрист Каравелов повествува през призмата на вече изживяното от неговите герои. В „На чужд гроб без сълзи плачат" механизмът е друг — художествената идея е същата, но е разтво-

рена в случките от естествено протичащото битие на главния герой и неговата „нещастна фамилия". Макар и в елементарни форми, образът на Танчо Галина е видян в развитие — той проглежда под ударите на робската си участ. Сюжетно тая промяна е мотивирана и правдиво обвързана с разгърналия се конфликт, довел героя до идеята за борба, композиционно — тя добива очертания с всяка следваща част на повестта.

Във „Войвода" белетристът Каравелов дава отговор, как българинът трябва да реагира на робството. Пресъздадени в тях, но доуплътнени в „Неда", „Сирото семейство" и „Турски паша", картините в последната му повест са картини на действеното и жизнено-мотивираното. Появили се една след друга във времето от 1860 до 1866 г., тия повести придават обемност и дълбочина на прокарваната единна концепция, която търси и намира белетристичната си защита. „Националният образ на света" в съзнанието на българина, т. е. неговите представи за човешкия порядък, са изцяло обсебени от политическото му състояние и националноспецифичните форми на живот и от мисълта за тяхната промяна. Белетристът Каравелов постига техния художествен облик. . .

Вероятно след създаването на първите шест творби Каравелов стига до заглавието на книгата, до заложената в основата ѝ концепция. Строго погледнато, „Божко", „Българи от старо време", „Записки за България и за българите" и „Слава" не отговарят на неговия замисъл. Или иначе казано — „хайдушкият цикъл" е истинското ядро на „Страници. . .". Той защищава целите на книгата, идейно-естетическото верую на белетриста. От значение за завършеността на тая група творби е и вложеният социален елемент в „На чужд гроб без сълзи плачат", който тепърва ще заема мястото си в сюжетните модели, разработвани от Каравелов. Някои изследвачи във връзка със социалния елемент на повестта са склонни да я откроят сред останалите: „В съответствие със своите нови възгледи в разказа „На чужд гроб без сълзи плачат" Л. Каравелов за пръв път се изказва против българските чорбаджии. . . Разказът за Танчо е несъмнено крупна крачка на Каравелов по пътя за създаване на българска реалистична проза."[18] Едва ли става дума за „нови възгледи" и за променени естетически принципи. „На чужд гроб без сълзи плачат" илюстрира логиката на авторовата еволюция в овладяването на определено идейно-тематично ядро — център на усилията му като белетрист в периода 1860—1866 г. И с идейно-естетическото си внушение повестта затваря кръга от творческите усилия на автора, следващи в духа на формиращата се в движение негова поетика, чиито опорни точки са колкото определените художествени принципи, толкова и конфликтите и потребностите на самата действителност. Интересът на Каравелов към усвоения чрез разгледаните повести сюжетно-съдържателен модел няма да пресекне. Писателят неколкократно ще се връща към него, но смисълът на постигнатото в повести като „Богатият сиромах" и „Децата не приличат на бащите си" ще бъде друг, друг и в повести като „Нено", „Що е грях?", „Ще ли им се върне?" от периода 1877—1878 г.

* * *

Завършвам опита си за вникване в композиционно-стиловия свят на Каравеловите ранни повести. Конкретните наблюдения убеждават, че той е цялостен и завършен, със своя специфика и измерения, със свое естети-

[18] Копержинский, К. А. Цит. съч., с. 183, 185.

ческо своеобразие и вътрешни преливания. Отделните творби въплъщават и открояват налагащ се с продуктивните си черти сюжетно-композиционен модел, който дава възможност на белетриста да обхване българската действителност в основните нейни форми, с актуалните ѝ идеи и потребности. И продължават да будят възражения констатациите на някои изследвачи (Б. Пенев, М. Арнаудов) във връзка с характера и степента на неговото белетристично майсторство. Да не забравяме, че в идейно-интелектуално отношение, като личност Л. Каравелов надхвърля онова, което е отразено в сюжетите на ранната му проза. Заемайки се с „хайдушката тема" в 60-те години, той всъщност има пред себе си типове като Филип Тотю, Илю Марков, П. Хитов, повечето от които са били полуграмотни и с доста особен манталитет. Има нещо нелогично в укора, че не героите на Пушкин и Лермонтов с „техния аристократически индивидуализъм и тяхната сложна, тънко очертана психика" му служат за пример. Като че ли сме свидетели на принципиално разминаване с посоката, в която белетристът от началото на 60-те години, в случая Любен Каравелов, върви и възприема българската действителност.

Всъщност истинските измерения на Каравеловата поетика като разказвач могат да се осъзнаят, когато имаме резултатите и от останалите аспекти на повествователния му маниер в разглежданите тук ранни негови повести, когато анализираме жанровата и стиловата им характеристика, образната им система, пластико-изобразителната им специфика. Върху тази основа трябва да стъпи интерпретацията и проследяването на ония черти, които той по-късно подема и преутвърждава с битовите си повести, със социално-критическите си етюди, с връщанията си към вече разработени образи, сюжети и страни на българския живот. Липсва ни съпоставителният анализ на неговата проза с повестите на съвременниците му В. Друмев и Ил. Блъсков, с постигнатото от Ив. Вазов, З. Стоянов, Т. Г. Влайков и Ал. Константинов през 80-те—90-те години. Композиционните несъвършенства, които откриваме при Каравелов, още дълго ще съпътствуват явленията на белетристиката ни. Но да не навлизам в територията на проблема за вътрешнолитературната приемственост и творческата рецепция на Каравеловия естетически свят — проблем, който трябва да занимава изследвачите. Направеното в последно време от Дочо Леков, Цвета Унджиева, Илия Конев, Петко Тотев и др. е необходимо да се продължи, конкретизира и обвърже с текстовия материал. Нека бележките тук за някои композиционно-съдържателни черти на ранните повести на Любен Каравелов се приемат като скромен опит в тая насока.

РАЖДАНЕТО НА НОВОТО

(„Войвода" и традициите на преводната белетристика)

Николай Аретов

Един от най-интересните от теоретична гледна точка проблеми от развитието на българската литература не само от периода на Възраждането е възникването на оригиналната белетристика. Почти без уговорки литературната история е датирала това събитие, свързала го е с няколко творби, печатани почти едновременно — „Нещастна фамилия" (1860) на В. Друмев, „Войвода" (1860) на Л. Каравелов, а също и „Отрывок из рассказов моей матери: поездка в виноградник" (1859) на В. Попович, „Прошетба" (1862) на Р. Жинзифов, появилата се малко по-късно „Изгубена Станка" (1865) на Ил. Блъсков. Новото винаги поставя редица въпроси — причините, които го пораждат, отношението между външните подтици и вътрешната готовност, връзките и разграничаването от традицията, характеристиката на неговите носители и пр. Всички тези въпроси са част от по-общия — особеностите на цялостното литературно, културно и обществено развитие на народа през същия период.

Авторите на ранните оригинални белетристични творби са чужди възпитаници и създават своите произведения, оформят представите си за литературата в чужда среда (Друмев) и дори печатат за първи път своите произведения в издания, насочени към чужди читатели (Каравелов, Попович, Жинзифов). Изключение, разбира се, има — Ил. Блъсков. Но неговата първа повест, от една страна, е пряко свързана с опитите на чуждите възпитаници, а от друга — писана е под силното въздействие и опеката на учителя му Д. Войников, получил образованието си в Бебек, където представите му за литература са оформени от чужди образци. Сам Блъсков безхитростно изповядва: „У мен се породи желание да съставя и аз подобна повест на „Нещастна фамилия"... Залових се за работа: аз писвах, Войников поправя..."[1] Няма да е точно, ако се пропусне и един друг важен момент в това може би единствено от епохата на Възраждането въвеждане в творческия процес на белетриста — изповедта на някой си Жеко или Жельо, послужила за сюжетна основа на „Изгубена Станка".

Образованието на първите белетристи и оформянето на представите им за литература в чужда среда под прякото или косвеното въздействие на чужди образци е все още само факт от културно-историческо естество. Той не води автоматично до изводи за привнесени отвън процеси и явления, а се нуждае от осмисляне. Според Н. Конрад „влиянието може да ускори някой процес или да го забави, може да го насочи в някое друго направление, но не може да предизвика процес, който да има кардинално значение за цялата литература на даден народ"[2]. В зависимост от това трябва да се очертаят процесите, които подготвят условията, дали възможност на чуждите възпитаници да създадат оригинална белетристика.

---

[1] Блъсков, Ил. Спомени. С., 1976, 73—74.

[2] Конрад, Н. Запад и Изток. С., 1979, с. 549.

П. Динеков разглежда литературното развитие през Възраждането от гледна точка на неговите резултати като самобитно „сближаване с чуждите литератури" и „усвояване и приспособяване на техния художественотворчески опит"[3]. Д. Леков конкретизира някои аспекти на същата идея: „Първите творби на Друмев и Блъсков ни убеждават по категоричен начин, че оригиналната българска белетристика започва да оформя жанровото си своеобразие в пряка зависимост от западноевропейската сантиментална и сензационно-приключенска литература, позната на първите ни белетристи в превод и оригинал. Разбира се, не трябва да се омаловажава и въздействието на руската литература в „Ученик и благодетели" на Друмев, в разказите на Каравелов. То идва обаче не чрез преводите, а по пряк път — нашите писатели, както е известно, са имали възможност да четат Гогол и Херцен, М. Вовчок и Тургенев в оригинал."[4]

Т. Жечев също се придържа към сходно разбиране, като посочва актуалността на трансформацията на чуждия опит и вижда в нея носител на националната специфика на литературата ни — „нейното своеобразие е тъкмо в пътя на търсене общото и универсалното, в изработения от нея модел за приобщаване към другите и достигане на тяхното положение"[5].

Литературните творби не трябва да се различават в прекалено голяма степен от читателските представи. Наред с новото, което те носят, в тях трябва да се съдържат и сигнали от старото, белези от старата система, за да могат да бъдат възприети. От друга страна, чуждите възпитаници започват своя съзнателен живот сред своя народ, по-късно следят културното му развитие и неговата книжнина така, че връзките със старото, със старата система се осъществяват и по тази линия.

Близостта на първите оригинални белетристични творби с фолклора в една или друга степен е разглеждана от много автори. По-малко внимание е отделяно на връзките с преводната белетристика[6]. А в определена степен именно преводната книжнина изгражда представата на българина от епохата за белетристиката. От това следва, че независимо от чуждите влияния и документалната основа на някои от първите оригинални белетристични творби повестите и разказите на чуждите възпитаници задължително трябва да кореспондират по някакъв начин с преводната книжнина, разпространена между българите. Характерна особеност на литературния процес през Възраждането е единството на еволюцията в преводната и оригиналната книжнина — някои процеси започват в преводната и продължават при оригиналната и обратно, други се развиват успоредно в двете области. Наистина това е универсална зависимост, тъй като и оригиналната, и преводната книжнина винаги са извиквани на живот от едни и същи обществени нужди.

На базата на немалък литературен материал пръв Ст. Минчев навлиза в тази проблематика. „Идеята да се изучат заченките на българския роман през втората половина на XIX в. изисква системно проучване на цялата

---

[3] Динеков, П. Из историята на българската литература. С., 1969, с. 180.

[4] Леков, Д. Преводите в литературния и обществения живот през Възраждането. — Литературна история, 1979, № 5.

[5] Жечев, Т. Бележки по методологически въпроси на българската литературна история. — Литературна мисъл, 1977, № 6.

[6] Леков, Д. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970.

преводна белетристична литература до момента, когато се явяват самостойни опити за роман на български, и не само до този момент, но и след него... Тази преводна белетристика съставлява за историята на българския роман един вид литературна традиция, която налага както езиковите, така и литературните форми на младите ревнители на българския роман."[7] Без да бъде оспорвана или отхвърляна, тезата на Ст. Минчев бе продължена и доразвита повече от половин век по-късно от Д. Леков, който назова цял дял от своята книга „Проблеми на българската белетристика през Възраждането" — „Преводите и побългаряванията — етап в създаването на оригинална белетристика".

Между творчеството на първите белетристи Каравеловото като че ли в най-малка степен е свързано с предходната книжнина. Нещата са по-ясни при „Нещастна фамилия", „Изгубена Станка" и др. И това е известно на литературната ни наука. Ил. Конев пише: „Сравнителният анализ на първите три белетристични произведения в българската литература ни довежда преди всичко до следното безспорно заключение: повестта „Нещастна фамилия" е повече във връзка с преведените и побългарени произведения до 60-те години на миналия век и елементите на фантастично-сензационното начало в нея имат основата си главно в тези произведения и творби на други национални литератури, а не в българската литературна традиция. Повестта на В. Попович и най-вече произведенията на Каравелов, обнародвани на руски език, носят в себе си дъха на най-хубавото в българския фолклор, отразяват творческо-демократичното начало в българския живот, щастливо са повлияни от руската и украинската художествена литература, те по-определено застъпват перспективната линия в художественото изобразяване на българската действителност."[8]

От по-друга страна подхожда Цв. Унджиева, която също не е чужда на мисълта, че Каравеловите повести и разкази стоят по-далеч от традициите на преводната книжнина: „Българският читател, който плаче над многострадалната Геновева и окайва съдбата на сирота Цветанка, не може да възприеме изведнъж „Маминото детенце", „Богатият сиромах" или особено „Хаджи Ничо"; за да израсне до тях, трябва да мине през „Нещастна фамилия"... Донякъде съзнателно, донякъде интуитивно В. Друмев е разбрал това и е създал творба, чиято обществена функция отговаря на народните потребности."[9]

Може би все пак трябва да се направят известни уточнения, още повече, че не всичко казано се отнася точно до първия разказ на Каравелов. От една страна, едва ли споменатите Каравелови творби са цел, към която е насочено развитието на първите оригинални белетристични творби като цяло; от една по-обща гледна точка те също са средство, етап, далеч не последен. От друга страна, и „Нещастна фамилия" не е само средство, само подготовка, нито творба, при създаването на която авторът се е ограничавал, съобразявайки се с възможностите и нуждите на читателите

---

[7] Минчев, С. Из историята на българския роман. 1. Опит за литературно-исторически наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до Освободителната война. С., 1908, с. 1.

[8] Конев, Ил. Белетристът Каравелов. С., 1970, с. 38.

[9] Унджиева, Цв. Любен Каравелов. Литературни позиции. Изграждането на белетриста. Майстор на фейлетона. С., 1963, с. 11.

си. Не само читателите трябва да израснат, трябва да израсне и авторът, литературата. . .

А дали не е по-плодотворно да се акцентува върху общото между първите белетристи, вкл. и по отношение на връзките с традициите на преводната книжнина. Наистина Каравелов в по-голяма степен от Друмев, Блъсков и Попович пристъпва към създаването на своите повести и разкази с предварително изработени цели и концепции. Но те не се различават качествено от Друмевите, само са по-избистрени и по-крайни — чрез белетристиката си Каравелов много по-недвусмислено ратува за отхвърляне на политическото робство, отколкото Друмев и другите, въпреки че именно младият Друмев, малко след като създава „Нещастна фамилия", бяга от Одеската семинария и в буквалния смисъл на думата взима в ръцете си оръжие и се нарежда под знамето на легията на Раковски в Белград. Каравелов не достига до там в патриотичните си жестове, но във възгледите си, в публицистиката и литературата стои на по-радикални позиции. Още в първата редакция на „Войвода" се споменава българското царство, защищава се мисълта, че то ще бъде отвоювано с бой от турците[10].

Но независимо че под влияние на различни обществени възгледи и на творческите си индивидуалности Каравелов, Друмев и Блъсков по-късно се развиват в различни посоки, първите им творби имат много общи черти. Възможностите при всяко начало са по-ограничени; връзката на идеите с художествените средства за тяхното реализиране, с поетиката не са еднозначно закономерни. Двете области се развиват относително самостоятелно, промените не стават винаги напълно едновременно и в едни и същи творби, като че ли в областта на поетиката те се нуждаят от по-дълга подготовка. Струва ми се, че натам насочва и мисълта на Цв. Унджиева, породена от непълната синхронност между критически идеи по отношение на преводите и побългаряването и собственото творчество на Каравелов. „Тези противоречия между „мисъл" и „дело", между литературни възгледи и художествена практика не трябва да се схващат едностранчиво и опростено: като непоследователност или творческо безсилие. Не всички литературни възгледи и норми, възприети и изградени в Русия, могат да бъдат осъществени и приложени в условията на нашата литературна действителност. Отсъствието на продължително предшествуващо литературно развитие, на по-солидна литературна традиция поставя писателя пред голямо и сложно изпитание."[11]

Представената гледна точка тук ще послужи за отправен пункт към първата печатна белетристична творба на Каравелов, като ще се потърсят и успоредици с останалите повести и разкази от сборника „Страницы из книги страданий болгарского племени" (М., 1868). Налага се една уговорка — колкото и да е важна, връзката с преводната белетристика не е единствената линия, по която се осъществява приемствеността. Успоредна с нея е връзката с фолклора, мемоаристиката, публицистиката и историографията. Силно и сравнително най-добре изследвано е въздействието на чуждите литератури. От съчетанието на всички тези начала, извършено от творческата индивидуалност на автора, се ражда новото.

---

[10] Каравелов, Л. Събр. съч. Т. 1. С., 1965, с. 593. Навсякъде цитатите, заглавията и жанровите определения са по това издание.

[11] Унджиева, Цв. Цит. съч., 39—40.

Известно е, че българската среда, в която се развива действието при Каравелов, както и при другите първи белетристи, е вече нещо постигнато, то е познато от побългарените творби. В началото най-често побългаряването е непълно и обхваща повече някои имена на герои и местни названия, като оставя непроменени битови особености, психиката, проблемите на героите от оригинала. До 1860 г. побългаряването е прокарано по-последователно в „Сирота Цветана" (1858) от Й. Груев по Карамзин и „Три повести за децата. . . побългарени от Р. И. Блъскова" (1860) по Хр. Шмид, както и в някои други по-малки творби, пръснати по периодични издания, учебникарска литература, в „Смесна китка" (1852) на П. Р. Славейков и др. Процесът продължава след 1860 г., успоредно с развитието на оригиналната белетристика, а може би и не без нейно влияние. От този период са и побългарените в по-голяма степен произведения, тогава явлението става масово[12]. Както и в други отношения, чуждите възпитаници изпреварват завършването на започналия по-рано процес, като същевременно го ускоряват, а донякъде — и обезсмислят. Но те не въвеждат нещо принципно ново и непознато под влияние на чужди образци.

Тук трябва да се имат предвид и първите преводи на произведения от чужди автори, писани по български сюжети — „Райна, княгиня българска" от А. Велтман, излязла през 1852 г. в два превода — на Ел. Мутева и Й. Груев, както и съвсем кратката творба, появила се през следващата година в превод на К. Петкович — „Борис, първи християнски цар на блъгарити" (1853).

Ситуирането на сюжета в българска среда не би трябвало да се разглежда като чисто формална особеност, нито дори при нашите условия като нещо подразбиращо се от само себе си. Наистина то е напълно естествено и може би дори на пръв поглед единствено възможно, но същевременно то съдържа и разбирането за принципната необходимост от ситуиране на действието в конкретна среда, обвързването му с нейните природни особености, социални, битови и други проблеми. При преводната книжнина се наблюдава процес на достигане до тази идея. Изходна позиция са екзотични сюжети, в които местният колорит отсъствува или е сведен до минимум, както е в първите преведени у нас белетристични четива — „Митология Синтипа философа", появила се за първи път в Софрониевия Втори видински сборник от 1802 г. и след това в многобройни други варианти[13]. Известно приближаване до идеята за въвеждане на местен колорит се наблюдава при възрожденските преводи на романа за Александър, които са не по-малобройни — няколко ръкописни предхождат, а други следват печатното издание на Хр. Василев Протопопович „История на великий Александра Македонца" (I изд. 1844; II изд. 1851). Появяват се редица творби, в които на местния колорит и въобще на средата, в която се развиват събитията, почти не се отделя място — „Мудрост добраго Рихарда" (1837) на Г. Кръстевич по Б. Франклин, „Изгубеное дете" (1844) на Хр. Павлович по Хр. Шмид, а след това по чисто механичен път се добавят описания, които са интересни сами по себе си със своята историческа или географска екзотика —

---

[12] Минчев, Ст. Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения. — СбНУНК, 1912, № 26; Лекова, Д. Проблеми. . ., с. 35 сл.

[13] Аретов, Н. Първоначални наблюдения върху проникването на „1001 нощ" в България през Възраждането. — Литературна мисъл, 1984, № 3.

„Покрестението на един свещенник Исидин" (1845) от В. Станкович, многобройните преводи на „Робинзон", започнали още в началото на 40-те години с ръкопис на Р. Попович, за да се достигне скоро едно по-органично сливане, пак при екзотични сюжети — „Приключения Телемаха сина Одисеевaго", първи печатан превод (1845) на П. Пиперов, „Еничерете" (1849) на Ив. Богоров, „Павел и Виргиния" и „Индийска хижа" на Б. дьо Сен-Пиер в превод на Ан. Гранитски (1850) и пр.

Едно сравнение с другите европейски литератури би показало, че при тях също не се достига веднага до идеята за въвеждане на местен колорит и обвързване на повествованието с конкретна среда и нейните проблеми. Като осъзнато нормативно изискване тя е издигната едва от романтиците, въпреки че в някаква степен местният колорит се съдържа в многобройни творби и преди това.

Новото, което съзнателно и целенасочено първите белетристи и сред тях в най-голяма степен Каравелов внасят в този по-ранен и закономерен от гледище на развитието на литературата процес, е в тематиката, недвусмислено назована в заглавието на Каравеловия сборник. Тя е същата и при първите повести на Друмев и Блъсков, при Попович и Жинзифов. Вниманието е съсредоточено върху националния гнет, а при Каравелов — и върху социалното потисничество и съпротивата срещу тях.

Б. Пенев долавя последователността в творческия процес при Каравелов. „В своите социални повести и в тия, които представят робството, той тръгва от една предвзета публицистична мисъл, без да наблюдава и изучава по-внимателно самата действителност, без да прониква в нея като художник и наблюдател на живота."[14] Тук едва ли трябва да се спори с големия литературен историк по повод на това, че той абсолютизира един тип творчество, който не е универсален, както и че ако приемем, че вродени идеи няма, то и предвзетите идеи са пак свързани с действителността, още повече идеите на Каравелов. Вярно е обаче друго — за Каравелов като белетрист основното е идеята, която иска да внуши, и всичко друго е подчинено на нея, поне като правило. Оттук и свободата, с която ползува други творби. Но това се отнася преди всичко до малко по-късните му повести и разкази, които по-цялостно могат да се свържат с отделни чужди произведения — „Мъченик"[15] (1870), „Стана"[16] (1875), в по-малка степен „Нешо"[17] (1872), „Хаджи Ничо"[18] (1870) и др. Но в сборника „Страници из книгата за страданията на българския народ" подобна близост е търсена само при „Българи от старо време" (1867) и тя далеч не изчерпва структурата и особеностите на повестта.

Фактът, че първите белетристични творби на Каравелов не могат да се разглеждат в пряка връзка с определени чужди произведения, не отменя, а напротив, подчертава необходимостта от съпоставяне с преводната беле-

---

[14] П е н е в, Б. История на новата българска литература. Т. 4. С., 1978, с. 583.

[15] Л е к о в, Д. Литературни влияния и национална самобитност. — Литературна мисъл, 1964, № 2; Проблеми на българската белетристика през Възраждането.

[16] У н д ж и е в а, Цв. За творческата история на една Каравелова повест. — ИИЛ, 1967, № 28—29; Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963, с. 85 сл.

[17] Ш п и л е в а я, Е. До питания про становления реализму в болгарский літературі. — В: Марко Вовчок. Статіі і досліджения. Киев, 1957. Цит. по У н д ж и е в а, Цв. За творческата история. . ., с. 82.

[18] У н д ж и е в а, Цв. За творческата история. . ., с. 87 сл.

тристика, за да изясни връзката с някои процеси, започнали в нея. Забелязано е, че почти всички творби в Каравеловия сборник са писани не чрез средствата на прякото авторово повествование, а като се използува разказвач. Правени са опити това да се свърже с влияние от страна на М. Вовчок; по-малко внимание е отделяно на факта, че това е характерна особеност на ранната европейска белетристика и е особено разпространена, почти задължителна за епохата на Просвещението. Така че, от една страна, тя може да бъде разглеждана като универсален, закономерен за определен етап от развитието на белетристиката модел, усвоен от чуждите литератури, с които Каравелов се е запознал в Русия. Но, от друга страна, широкото използуване на разказвач съответствува на преводната ни книжнина преди 1860 г. и ако не за авторите, то поне за читателите този повествователен модел е въведен в българската книжнина от преводната белетристика. Още повече, че до него не се достига веднага; той е резултат на известно развитие. Един първоначален и типологически най-ранен вариант се среща в „Митология Синтипа философа". Тук към твърде общата сюжетна схема са прибавени многобройни вмъкнати разкази, които имат или поне претендират, че имат идейна връзка с рамкиращата история чрез поуката, която внушават. Така е и в „Повести сравнения" (1853) на П. Кисимов.

Постепенно връзката между двата типа елементи се заздравява. Следващият етап е въвеждането на ретроспективен разказ — в определен момент от сюжетното развитие се появява герой, който разказва своята история. Първоначално тя няма много общо с цялостния сюжет и служи за неговото механично разширяване. В един по-късен етап от развитието на модела ретроспективният разказ започва да мотивира някаква постъпка, да разяснява загадка — „Черноносещая госпожа" (1857) от Шмид, превод на Ю. Ненов, да дава нов тласък на сюжета — „Еничерете" (1849), да обогатява образите или цялостното идейно внушение — „Индийска хижа" (1850). Възможностите са многобройни — както за свързване на ретроспективния разказ и рамкиращата история, така и за разнообразни композиционни решения: използуване на няколко ретроспективни или вмъкнати разказа, прекъсване в подбрани моменти, допълване, комбиниране на разказите и пр. Така е в „Оруженосецът Наполеонов" (1853) на Хр. Даскалов и особено в „Еничерете".

По този път постепенно се достига до нещо ново — построяване на творбата като сказ, като разказ на един от героите, при което рамката е минимална, безсюжетна, само загатната. Този модел се среща в преводната книжнина — „Приключения Телемаха. . ." (1845). Тук, както и в „Робинзон" на Кампе и „Проказний на градат Аост" (1853) от Кс. дьо Местр, преведен от Ирина Попогеоргиева Екзарх, и др. разказът е предаден чрез разговор със слушатели. След въведението слушателят почти изчезва в „Павел и Виргиния" (1850) или въобще отсъствува — „Любовник и неговите в Цариград от любов приключения" (1849). Тук става дума за повествователна техника и композиция; все още е рано да се достигне до стилистическите особености на сказа. И още нещо. Набелязаната еволюция е все пак един теоретически модел, в практиката тя не може да се срещне с „лабораторна чистота" по отношение на последователността на етапите не само у нас.

Първата печатна Каравелова белетристична творба се появява през 1860 г. — разказът, който на български 10 години по-късно излиза под

заглавие „Войвода". Основната приемствена връзка между него и предходната българска литература е свързана безспорно с „Горски пътник" на Раковски. Правени са и опити за прокарване на типологически паралели с други творби, появили се по същото време, като „Сердарят" („Войводата") на Гр. Пърличев и др.[19]

Тук процесът на достигане до сказов тип композиция все още не е доведен до край. Той ще продължи в следващите творби в сборника. „Неда" (1861) е изцяло изградена като „разказ на моята баба" с незначителни сюжетни отклонения — кратка размяна на реплики между бабата и внучката за „Московията" и др., кратка приказка, разказана от бабата и по-обширно описание на коледните обичаи. „Сирото семейство. Разказ от една пловдивка" (1862) е изграден напълно като сказ, без рамкираща история. Тук като че ли завършва един етап от развитието на повествователната техника.

В повестта „Дончо" (1864), която в „Страницы. . ." излиза с пояснението „рассказ болгарского атамана", Каравелов се насочва към усложняване на начина, по който използува ретроспективния разказ. Един от хайдутите в четата на Дончо предава събитията, а заедно с тях и ретроспективния разказ на войводата, който има допирни точки с „Войвода", вмъкнато е и едно писмо до Дончо.

С „Турски паша" Каравелов прави следващата крачка — използува въведение от името на разказвач, който се покрива с автора. Неговата задача е да представи „ръкопис" на игуменка от Килифаревския манастир, фактически неин ретроспективен разказ в писмена форма. Това е първата творба на Каравелов, в която повествованието се води от името на един от основните участници в събитията. Тук като че ли могат да се забележат и първите опити да се говори с езика на разказвача. Все още плахи опити, тъй като чрез библиотеката на игуменката се разкрива близостта между автор и разказвач. В предишната си творба — „Дончо" — Каравелов сякаш се подготвя за навлизане в новата област: там един от героите — Ненo — е характеризиран и езиково, чрез македонския му диалект. В появилата се през с. г. повест „Божко", макар и не така избистрено, Каравелов отново използува композиционното решение от „Турски паша" — въведението на автора е последвано от разказ, изслушан „под сянката на дебелия орех" (т. 1, с. 295).

С това като че ли поне за момента развитието по посока на използуване на разнообразните възможности, които предлага въвеждането на разказвач, приключва. И в „На чужд гроб без сълзи плачат" (1866) Каравелов се насочва към прякото авторово повествование, което при него е близко до сказа. Два примера от началото добре представят новата му повествователна техника, разкриват генетическата ѝ връзка със сказа. „Но преди да ти разкажа, мили мой читателю, какви случаи стават със сиромасите. . ." — и следват типично Каравелови разсъждения. Малко по-долу — с „Живееше в наше село Танчо Галина. . ." (т. 1, с. 377, 379), започва сюжетът. От подобен тип е и повествованието в „Българи от старо време" (1867).

Развитието на Каравелов като белетрист би било неестествено праволинейно, ако се изчерпваше с посоченото дотук. Но разказът „Слава", печатан за първи път в „Страници. . .", нека тук се ограничим само с този сборник, отново е изграден според споделеното от съседка и връстничка

---

[19] Вж. К о н е в, Ил. Цит. съч., с. 44.

на героинята. Първите разкази и повести на Каравелов продължават един процес, започнал на територията на преводната белетристика.

Да се върнем към „Войвода". Разказът на Стоян за злощастията, сполетели неговото семейство и отпратили го по хайдушките пътеки, са рамкирани с известен минимален сюжет — разговори между войводата и хайдутите. Едновременно с това извън разказа си, Стоян (предавайки точно мислите на Каравелов) говори на своите момчета за беззаконието в Турската империя, призовава ги на борба, щрихира картината на живота след победата. Авторът вмъква, явно от свое име, природно описание с етнографски и политически елементи. То разсича разказа на войводата Стоян в един от възловите му моменти и съответствува на типа описание, познат от „Покрестението. . .", а по функция се доближава до похватите, въведени в „Еничерете" и други преводни творби, а също и в „Нещастна фамилия".

Образът на говорещия, убеждаващия в нещо своите слушатели човек е често срещан в българската книжнина преди 60-те години. Той има връзка с широко разпространената дотогава проповедна практика, заемаща възлово място сред по-разгърнатите жанрово устойчиви словесни изяви на българина; преминава и в журналистиката. Проповедта лежи в основата на готовността, предварителната нагласа, която спомага за възприемането на творби като „Мудрост добраго Рихарда" (1837)[20] и други, близки на нея или писани по неин образец. Очертава се интересна линия на развитие — от проповедната практика и книжнина, която има корени в средновековието, през едно от първите преводни произведения, приближаващо се до белетристика, до първите белетристични творби, а също и до журналистиката.

Ретроспективният разказ на войводата, обхващащ голяма част от текстовия обем на творбата, въвежда в характерния за възрожденската литература тематичен кръг на „нещастната фамилия"[21]. Схематичният му инвариант се среща и в повестта на Друмев, и в „Изгубена Станка", и в някои от първите Каравелови повести и разкази. Навсякъде в относително спокойния живот се появява злото, в лицето на турци или близки до тях народни потисници, които похищават красива българска девойка или млада жена. И това обикновено поражда опити за нейното спасяване — „Неда", „Дончо", „Турски паша", „На чужди гроб. . .", силно трансформирано и в „Българи от старо време". В „Сирото семейство" няма точно отвличане на жена, но е хвърлен в затвора мъж заради „прегрешения" на жена му. В „Божко" пък отвличането е заменено с прелъстяване, а турските похитители — с гръцки протосингел.

„Каравелов — отбелязва Б. Пенев — надминава своите предходници преди всичко по разнообразието на мотивите в повестите си. От една страна, той разработва съвсем нови мотиви, на които Друмев и Блъсков не се спират; от друга страна, обработва по-нататък мотивите, които са дадени в повестите на Друмева и Блъскова, поставя тия мотиви на по-широка основа, обогатява ги с нови елементи, развива ги по-нататък."[22] Цитираните наблюдения се отнасят преди всичко към цялото творчество на Каравелов, но и към „Страницы. . .", дори и към творбите, посветени на робството.

---

[20] Аретов, Н. Рецепцията на Б. Франклин в България през Възраждането. — Литературна мисъл, 1983, № 4.

[21] Ничев, Б. От фолклор към литература. С., 1976, с. 255 и др.

[22] Пенев, Б. Цит. съч. Т. 4, с. 594.

Заедно с това обаче заслужава внимание и близостта между първите произведения на Друмев, Каравелов, Блъсков. И то не само по отношение на сходните идейни внушения, а и на разработването на един и същи мотив. Този мотив, който може да се открие и в по-късни произведения, вкл. и в „Под игото" (главата „Тлъката в Алтъново"), не се среща в преводната ни белетристика преди 1860 г., поне в относително сходен вариант.

Друмев в предговора към „Нещастна фамилия" и Блъсков в спомените си подчертават достоверната основа на своите творби. Няма основание да не им се вярва. Но дори ако следват точно някаква чута история, това не отменя въпроса за избора. Същото важи в още по-голяма степен за Каравелов. При него може да се предполага пресъздаване по пътя на фикцията на разглеждания сюжетен мотив. Каравелов и Друмев работят независимо един от друг, Блъсков познава „Нещастна фамилия", използува я като образец, но неговата „Изгубена Станка" не може да се разглежда като вторична творба.

И така, при Друмев, Каравелов и Блъсков се среща един и същи мотив, и то без да има основание да се предполага заимстване както помежду им, така и от общ чужд източник. Тъй като разглежданият мотив очевидно не е единствената възможност за пресъздаване на робството, логично е да се потърси друга причина за неговото едновременно използуване от няколко автори. Тя несъмнено се крие и в единната не само за тримата белетристи, но и за читателите им представа за литература, в закономерности на литературния процес.

Нека се вгледаме в мотива, в неговите особености и елементи. Героите са с ясна и несложна характеристика, конфликтът е външен. Първоначалното ядро е в любовта на двама млади и пречките пред тях; в случая по идейни съображения се акцентува на един тип пречки, нещо повече, именно той е основното за авторите. Мотивът има твърде далечни корени, които могат да се търсят в митове, в античните романи, във фолклора. Не като пряко въздействие, нито дори опосредствано, а като една от не толкова многобройните изходни точки по пътя към белетристиката.

Заслужава чрез съпоставяне да се потърсят аналогии с преводната белетристика. Прави впечатление, че в нея „вечната" тема за любовта съвсем не е основна, появява се по-късно, дълго време отсъствува дори в такива творби, в чиито сюжети присъствието ѝ може да се предполага — „Митология Синтипа философа", или е само подсказана, изместена на втори план от други теми — „История на великий Александра Македонца", „Изгубеное дете", „Хубава Драгана", „Кавказки пленници" (1851) от Кс. дьо Местр, преведена от П. Кисимов, „Троян и Ангелица" (Български книжници, 1858, № 1—4) от Велтман, преведена от Ст. Изворски и пр. Въпреки че думата любов се среща два пъти в заглавието на „Любовник и неговите в Цариград от любов приключения", и тук приключенията в смисъл на множество епизоди, в случая подчертано еднотипни, изместват акцента от любовта. Любовната интрига присъствува по-определено в „Еничерете" и „Павел и Виргиния", „Райна княгиня българска", разказа „Песен" (Цариградски вестник, г. III, 27 юни, 4 и 7 юли 1853), „Аделаида алпийска пастирка" (1857) от Ж. Мармонтел, преведена от Кр. Пишурка, „Сирота Цветанка" и „Кандили" (Български книжици, г. II, 1859, № 13).

Закономерно е любовта да среща пречки при своето осъществяване. Най-често те са различни, появяват се последователно, а по-късно обикно-

вено са преплетени една с друга: различни сюжетни премеждия, външни по отношение на героите и тяхното непосредствено обкръжение — природни бедствия, отвличане и др.; волята на родителите, социалното неравенство и пр. Чрез „Стоян и Рада" (1845) на Н. Геров, който следва фолклорна традиция, поезията се насочва предимно към един от типовете прегради пред любовта, който ще бъде актуален и по-късно. Силно модифициран, същият тип преграда — волята на родителите — се среща в „Павел и Виргиния", в „Еничерете". Но обща тенденция при преводната белетристика е обвързването на преградата пред любовта с някаква обществена причина, която може да е неравенството между героите — „Павел и Виргиния", „Сирота Цветанка" (тук то е смекчено спрямо оригинала), или мнимо неравенство — „Аделаида", прекалени амбиции — „Кандили", или дори хода на историческите събития — „Райна княгиня българска", „Еничерете". В първите оригинални белетристични творби и особено във „Войвода" тази тенденция се запазва — преградата пред влюбените е „натоварена" с патриотични, политически внушения. И същевременно по своята същност тя е от първичен тип — външна спрямо героите.

Разбира се, във „Войвода", както и в другите първи оригинални белетристични творби, любовта не е основното. Каравелов използува един мотив, характерен за развитието на любовната тема като средство, за да изгради произведения с недвусмислено идейно съдържание. Още в „Неда" авторът „премахва" любовта, преобразува убийството на българката с похищение; в следващите повести и разкази се търсят други варианти на мотива, които въвеждат в творческата лаборатория на писателя по отношение на сюжетостроенето. Хронологическото първенство на „Войвода" (а също в известна степен и на „Нещастна фамилия") позволява да се открие изходната точка, от която тръгват първите белетристи. А тя е в особено отношение с преводните повести. От една страна, Каравелов по пътя на създаване на сюжета, а Друмев и Блъсков през вероятната достоверна основа, обогатена както чрез фикцията, така и чрез използуването на чужди образци, постигат разграничаване от традицията. Но това разграничаване е относително — новото има връзки с една разработвана тема, използува неин мотив в една първична и непозната разновидност, като го натоварва с внушения, към които се е приближавала, без да ги достигне традицията на преводната белетристика.

Никоя белетристична творба не се задоволява с представянето на мотива в чист вид; винаги той е изменен, пресътворен. Така е и при „Войвода". Интересно е да се проследи намесата на Каравелов, да се потърсят сходни решения в преводната книжнина. Първичният изходен вариант предполага трима герои: двамата влюбени и унищожителят на тяхното щастие. А ако се търси решение, при което събитията да се предават от някой друг, то може и да се вмъкне разказвач. Но историята може да се предаде и чрез думите на някой от основните персонажи така, както е в „Турски паша", а и в почти всички представителни образци на модела. Но, изглежда, в началото е още трудно да се преодолее дистанцията между герой и повествовател, характерна за епоса, за религиозната литература.

Във „Войвода" персонажите са повече от основните, като увеличаването им е станало по твърде характерен начин. Функцията на похитителя на щастието на влюбените е разделена между два персонажа — Хасан и Мемиш, като благодарение на това са въведени допълнителни перипетии — Мемиш, ранен първо от Латинка, а след това смъртоносно и от Хасан, успява да разкаже истината за убийството. Усложнена е и композицията на

повествованието: моментът непосредствено преди убийството е предаден с авторово повествование, вмъкнато от Каравелов без пояснения в разказа на Стоян, който не присъствува на епизода, а и няма от кого да научи подробностите — и двамата участници в него загиват. Авторовото повествование достига до появата на Хасан и завършва с думите: „Но арнаутинът нямал милост" (т. 1, с. 331). Самото убийство обаче е предадено по-късно, след прекъсване на разказа, чрез думите на Мемиш. Така че в повествованието, което не съвсем последователно следва разказа на войводата Стоян, се вмъква втори, по-малък ретроспективен разказ — на Мемиш.

Функцията на една от жертвите също е разпределена и се изпълнява от трима братя. Тук само като катализатор, като източник на идеята може да се разглежда често използуваното от народната приказка въвеждане на трима братя. Анаголията се разгръща по-последователно в това, че и във „Войвода" именно най-малкият брат „сполучва". Най-големият — Продан — не успява да защити жена си Латинка, средният — Първан — не успява да докаже истината в съда. И едва най-малкият достига до внушаваното от автора решение и го осъществява — става хайдутин и се бори за свобода.

Чрез използуването на трима герои, които изпълняват функцията на един, Каравелов представя и развитието на българина — от падналия на колене Продан през безсмисления „легален протест" на Първан до бунта на Стоян. Може би именно тук освен в стремежа за разширяване на повествователния обем се крие причината за разделянето на функциите на един персонаж между трима. И още една аналогия — абсурдността на съдебната практика, характерен за Каравеловата белетристика публицистичен момент, също има свой прецедент. Наистина той е твърде различен — във „Войвода" съдът признава само турчин за свидетел, докато в „Абдиритите" (Цариградски вестник, А, ч. 34—35, 12 и 19 май 1851) от Кр. Виланд спорът се води около правото на наелия магарето да използува и сянката му. Разликата е голяма, близостта в никакъв случай не е генетическа, но все пак показателно е, че сред не чак толкова голямото тематично богатство на първите творби на оригиналната белетристика има още една аналогия с преводната книжнина.

Разпределението на функциите на един персонаж между няколко е познато на преводната белетристика: двойката Телемах — Ментор в „Приключения Телемаха", Кашкамба и слугата му в „Кавказки пленници" и др. В „Еничерете" похватът е значително разширен и достига до повторение на мотив, като двете му разработки са преплетени помежду си по сложен начин. Зародиш на подобно повторение на мотив (за отвлечената девойка) има и в „Дончо", в ретроспективно предадената история на Кунчо (т. 1, 457—460).

Във „Войвода" сюжетът практически е изцяло съсредоточен в разработвания мотив, усложнен чрез увеличаване на персонажите, но не и чрез въвеждане на допълнителни събития, било в рамката, било в ретроспективния разказ. В следващите произведения на Каравелов и на първо място в „Дончо" ще се търси въвеждане и на други събития извън основния мотив. Но в първата си белетристична творба Каравелов все още не намира пътища за разширяване на сюжета.

Всичко казано дотук не изчерпва особеностите на „Войвода". То само насочва към особености, на които е обръщано по-малко внимание. Може би след като се разгледат връзките и на другите първи белетристични творби с преводната книжнина, ще се навлезе по-дълбоко в процесите, даващи облика на българската литература през Възраждането — период на значителни промени, които провокират към по-теоретически подход.

„БЪЛГАРИ ОТ СТАРО ВРЕМЕ.“ В БЕЛЕТРИСТИЧНОТО ТВОРЧЕСТВО НА Л. КАРАВЕЛОВ

Любомир Георгиев

Няма друга творба на Каравелов, която като повестта „Българи от старо време“ да е печелила признание за художествените си достойнства, да е така позната на съвременния читател, да е привличала толкова често вниманието на литературния изследовател. Анализът и оценката на тази повест са свързани с цялостния подход към Каравелов като белетрист, с отношението към реалистичния и патриотичния характер, към художествеността на възрожденската белетристика. Обаянието на творбата понякога неволно е отслабвало вниманието към останалото белетристично творчество на Каравелов, но най-често изтъкването на художествените ѝ достойнства се е свързвало с неговото подценяване като цяло. Нека си припомним само категоричността, с която Божан Ангелов, Боян Пенев и други литературни историци отричат художествеността на Каравеловата белетристика заради нейната „тенденциозност“, като проявяват снизходителност единствено към „Българи от старо време“. Като се проследи тълкуването на повестта от литературната критика, логично се стига до извода, че отказът да се види не само различието, но и общото, сближаващото в тематично, идейно и художествено отношение между „Българи от старо време“ и останалото творчество на Каравелов е свързан с тенденцията то да се подценява или отрича като художествено. Този „херостратовски“ подход обаче е ограничавал погледа и към самата повест, обеднявал е нейния идейно-художествен смисъл. Развитието на каравелознанието през последните две-три десетилетия, особено значителната текстологична работа, която се извърши по издирването и издаването на Каравеловите съчинения и на архива на Каравелов, по изучаването на неговия живот и идеи, дават възможност да се преодолеят някои слабости в традиционния анализ на повестта, което означава да се види по-точно нейното място в Каравеловото творчество.

Приближаването към тази цел изисква да се освободим от безкритичното възприемане на някои традиционни постановки и схващания, които се отличават или с едностранчивост, или се тълкуват едностранчиво. Допълвайки се, тези погрешно поставени или поизместени акценти отклоняват от обективния идейно-художествен смисъл на повестта, от реалното ѝ отношение с останалото творчество на писателя. В този смисъл можем да посочим отрицателното отражение, което е оказало тематичното деление на Каравеловите повести и разкази, когато то се е превръщало в определител за рамките на анализа. Условният характер на тематичната класификация е изтъкван от почти всички изследователи, които са прибягвали до нея. На практика обаче, причислили веднъж „Българи от старо време“ към битовите повести на Каравелов, редица литературоведи не само не са се стремили към по-задълбочено вникване във функцията и характера на битовото в творчеството на Каравелов, но са оставали нечувствителни към онези тематични, образни и идейни моменти, които надхвърлят битоописанието. Най-важното обаче е, че тематичният подход е бил използуван така, че е пре-

чил да се погледне на Каравеловото творчество и като на процес, в който са съществени не само тематичните връзки, но и последователността, в която се появяват отделните творби, отношението, в което влизат различните по тематика творби през определен период, и значението, което то поражда. В конкретния случай тематичният подход обикновено изважда „Българи от старо време" от контекста на един ярко очертан творчески период, какъвто е московският, през който Каравелов създава различни по тематика, но с общ замисъл и целенасоченост разкази и повести.

Московският период[1] (1857—1866) има основополагащо значение за Каравелов. В Москва под влияние на руските революционни демократи Каравелов изгражда материалистическия си мироглед, под въздействието на руската реалистична литература се оформя като писател, изявява се като учен-фолклорист, като надежден публицист. Московският период не е спокойно време на академични занимания за Каравелов. Не само бедността, но и надзорът на царската полиция правят тези години трудни за него. Въпреки това в Русия Каравелов има най-голяма възможност в сравнение със следващите етапи от неговата дейност да се образова многостранно, да се отдаде по-цялостно предимно на литературен и научен труд. Разностранната дейност на Каравелов в Русия е подчинена на един основен стремеж — да служи на родината си, на делото за нейното освобождение, като привлече вниманието на руската политическа и културна общественост към съдбините на поробена България, като я запознава с миналото на българския народ, с трагичното му положение под робство, с борбата му срещу робството, с неговия бит и нрави, и не на последно място — като се разкрива неговата родственост с другите славянски народи и преди всичко с руския народ. На тези цели служи и литературното творчество на Каравелов в Русия — от първия разказ „Войвода" (1860) до последната написана през този период повест — „Българи от старо време" (1867). За вътрешното единство, за взаимната връзка и допълване между отделните творби от това време с оглед на целта — правдиво пресъздаване на българската действителност — говори и тяхното събиране и издаване в една книга — „Страницы из книги страданий болгарскаго племени", излязла през 1868 г., когато Каравелов вече не е в Русия. В известен смисъл значението на „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" и за Каравеловото творчество, и за българската възрожденска литература не е оценено напълно. На „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" се гледа предимно като на механично следствие от обстоятелството, че Каравелов е публикувал в руския периодичен печат разкази и повести. Безспорно „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" събират „московските" повести и разкази на Каравелов. От сборник до сборник обаче има разлика. В случая не само е важно, че няма друг подобен сборник във възрожденската ни литература. Това е единственият случай, когато белетрист по такъв начин представя творчеството си през определен период. По-важното е, че „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" по замисъл и резултат, по композиция и идейно-художествена насоченост представлява идейно-художествено единство, създава цялостна, вътрешно свързана епично-художествена представа, която обхваща различни страни от българската действителност и се докосва до различни страни от българската реал-

[1] Използуването на някои установени в каравелознанието характеристики е неизбежно с оглед на яснотата и мотивировката в изложението.

ност. „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" достига в голяма степен ефекта на художествено цяло, на по-обемна епическа цялост. Този ефект не се основава на циклизацията, с която обикновено се свързва достигането на художествено внушение, надхвърлящо възможностите на отделния разказ. То обаче съществува, макар и изразено чрез други формални белези. Такъв израз на художествено единство и целенасоченост на сборника е композицията, начинът, по който са подредени отделните повести и разкази в него. Тази подредба не следва хронологията на отпечатването им в руската периодика. „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" се открива с повестта „Турски паша" (1866). На второ място е последната повест на Каравелов от руския период — „Българи от старо време" (1867). Първата белетристична творба на Каравелов в Русия, „Войвода" (1860), е четвърта в сборника. Кои са мотивите за тази подредба, има ли тя случаен характер? Можем даже да се запитаме доколко е дело на Каравелов, като имаме предвид, че „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" излизат през 1868 г., една година след като Каравелов е напуснал Москва. По-важното е, че в подредбата има вътрешна логика, която се опира на обективното идейно-художествено съдържание на творбите. Каравелов не е отделил „битовите" от „патриотично-революционните" или „революционно-социалните" повести. Патриотично-революционните и битовите повести се редуват. Първата („Турски паша") и последната („Неда") рамкират цялостната патриотично-революционна насоченост на сборника. Битовите („Българи от старо време", „Божко", „Слава") са вмъкнати сред преобладаващите патриотично-революционни повести. По този начин те придобиват значението на детайли от една цялостна, с епическа широта картина на българската действителност, в която изпъкват и робското безправие на народа, и съпротивата му, и черти от неговия интимно-семеен и обществен бит, и трайни черти от българската народопсихология. „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" постигат художествено внушение, което не е равно на въздействието на нито една от повестите и разказите, поместени в тях и взети самостоятелно, защото те са резултат от единен замисъл, който определя творчеството на Каравелов през този период, на единна идейно-художествена насоченост. Ако погледнем на „Българи от старо време" в контекста на Каравеловото творчество в Русия, ако се вземат предвид обективната връзка и взаимодействието на повестта с останалите белетристични произведения от този период, която се изтъква на по-висока степен чрез идейно-художественото единство на сборника „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" и чрез композицията му, това ще бъде предпоставка за по-верен поглед към повестта при анализа ѝ. Тя не ще се възприема несправедливо като чуждо тяло в творчеството на Каравелов, както някои изследователи са я оценявали.

Друг израз на тенденцията към постигане на художествено сцепление, на по-цялостно и разностранно художествено внушение чрез „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" е образът на разказвача като художествено въплъщение на авторовата позиция към героите, към развитието на сюжета и пр. Разказвачът в Каравеловата белетристика се стреми да внуши жизнената правдивост на пресъздаваните събития, герои, ситуации. Той взема пряко отношение към разказа, което се отличава със своята емоционалност и отвежда към по-широк и обособен размисъл и анализ, достигащ до философски, исторически, нравствени, народопсихологически

и други въпроси. Откритата позиция, изразена в речта на разказвача във всяка от творбите в „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" чрез философско-публицистични или лирически отклонения, се отличава със своето идейно единство. Във всяка от повестите се изявяват прогресивният мироглед на разказвача, общите му естетически и нравствени критерии, патриотизмът му, неговият темперамент. Вътрешно съдържателното единство в позицията на разказвача в „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" също подкрепя мисълта за единната идейно-художествена насоченост на сборника. Тя намира формален израз и в начина, по който се строи речта на разказвача, и в постоянната ѝ насоченост към особения адресат, в съобразяването с конкретния читател, в случая — руския. Тази позиция на разказвача личи във всяка от творбите, събрани в „Страницы из книги страданий болгарскаго племени". За обединяващото значение, което има съзнанието на разказвача за читателя, към който е насочен неговият разказ, говори фактът, че в руската редакция редица характерни български поздрави и изрази („Добър ден, дядо Либене, за многая лета!", „Добър ти ден, свате!"), обръщения (сватове), благословии, характерни български думи (бъклица, годеница, стари свати и свати) и др. са дадени на български език и в курсив. По този начин писателят се стреми да изтъкне автентичността на своя разказ, да му придаде национален колорит. Характерни са също обясненията, които той смята, че е нужно да даде на чуждестранния читател, за да бъде по-добре разбран от него. Така в „Българи от старо време" се описва подробно обстановката в българската църква, като се сравнява с уредбата на руската. Доста обширно се обяснява що е хаджия, кума и др. Когато по-късно Каравелов пристъпва към българската редакция на московските си повести, той се стреми да премахне онези обяснения и определения в руския текст, които стават излишни, когато повестта се чете от българин. Въпреки това първоначалната ориентация е толкова органично слята с речта на разказвача, че и в българската редакция на разказите и повестите от „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" тя се проявява. Най-често това са определението „български", обстоятелственото пояснение „в България" и др., например: „Като видях българския градец Калофер. . ." („Турски паша"), „В България всеки човек бръсне брадата си. . ." („Българи от старо време"), „В България, дето няма гърци и турци. . .", „С една дума българският народ няма Дон Жуани. . .", „Българката употребява. . ." („Българи от старо време"), „Гроздоберът между българите е един от най-тържествените дни. . ." („Божко"), „Българинът, като всеки славянин, като захване някоя работа. . ." („На чужд гроб без сълзи плачат"), „Българските къщи са разположени не поред край улицата, а са разхвърляни по полите на гората в безпорядък. . ." („Божко") и др. Тези особености в речта на разказвача, които преминават от разказ в разказ и от повест в повест в „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" и продължават да живеят и в по-късната българска редакция, отново потвърждават единството на замисъла и засилват връзката и взаимозависимостта между отделните творби в сборника. Могат да се посочат още съдържателни и формални особености, които въпреки конкретното тематично различие сближават в идейно-художествено отношение повестите и разказите в „Страницы из книги страданий болгарскаго племени". Осъзнаването на общия замисъл, на единната идейна позиция, на редица общи стилови белези е важна предпоставка за правдивата оценка и анализ на отделните повести и разкази, включени в сборника, особено

когато се правят по-обобщаващи изводи за белетристиката на Каравелов и конкретно за повестта „Българи от старо време". „Българи от старо време" е част от реализацията на един по-цялостен творчески план, на стремежа да се постигне образът на робска и възрожденска България в неговата многостранност и динамичност. Художественото му осъществяване се постига по различен начин, с различен успех, но винаги в посока на общия замисъл и стремеж, на общата идейно-творческа позиция, както показват „Страницы из книги страданий болгарскаго племени". Битовата определеност и характерност на „Българи от старо време" по този начин се оказва отворена и многозначна. При реализацията на своята цел писателят не може да надрасне рамките на средния епически жанр, да се издигне до по-висша жанрова форма, чрез която да слее в едно художествено цяло многостранния поглед върху предосвобожденската действителност, както ще направи Вазов 20 години по-късно в „Под игото". Всичко това обаче не е основание да се подценява идейно-художественият ефект на цялото в „Страницы из книги страданий болгарскаго племени", както и „Българи от старо време" да се откъсва от органичната си връзка с останалото белетристично творчество на Каравелов в Москва, да му се противопоставя антагонистично и да се създава теория, че в „Българи от старо време" Каравелов не приличал на себе си.

Във връзка със схващането за самостоятелното литературно значение на „Страницы из книги страданий болгарскаго племени", за органичната връзка на „Българи от старо време" с останалите московски повести на Каравелов възниква въпросът, доколко руската редакция на тези повести, и конкретно на „Българи от старо време", може да се използува като аргумент за по-цялостни обобщения, като се имат предвид промените, които Каравелов внася в тези свои творби при издаването им на български език през букурещкия период. Съвременните изследователи (Д. Леков, П. Тотев и др.) сочат, че именно в българската си редакция тези повести добиват своя завършен вид. Каравелов наистина не превежда формално. Той отново изживява творчески процес, стреми се да актуализира своите творби, да даде израз на съвременните си идеи и чувства. Всичко това обаче не обезсилва значението на общия замисъл и общото идейно звучене при първоначалното им възникване. Промените в българската редакция не засягат архитектониката на разказите и повестите. В „Българи от старо време" Каравелов не прави промени на сюжетно и композиционно равнище. Ходът на сюжетното развитие, характерът на конфликтите, тяхното разрешение не се изменят в българската редакция. Новите идейно-съдържателни акценти са резултат от изменения в речта на разказвача и в речта на героите. Те са предизвикани от стремежа да се засили идейно-художественото й въздействие върху българския читател, към когото сега е адресирана творбата. Българската редакция обаче не отхвърля, а задълбочава и осъвременява първоначалния замисъл. Даже на пръв поглед неочакваното засилване на битовите картини и вмъкването на нови детайли в тях говори, че за Каравелов разказът за българския бит, обичаи, поверия и пр. има не по-малко значение и за българските читатели, които тепърва трябва да опознават богатството и разнообразието на народностно-националния си бит и фолклор и да си изграждат ново оценъчно отношение към него. Следователно българската редакция не е основание да пренебрегваме творческата история на повестта, да забравяме мотивите при първоначалното й възникване, както и тясната й връзка с цялостната идейно-художествена насоченост на

Каравеловото творчество през московския период. Промените в българската редакция всъщност още веднъж показват вътрешното родство на „Българи от старо време" с основния и цялостен идейно-творчески патос в белетристиката на Каравелов. В „Българи от старо време" Каравелов е също тенденциозен писател, макар патриотичната му и прогресивна тенденция да намира различен художествено-стилов израз. С „Българи от старо време" той осъществява същата цел, на която служи и с патриотично-революционните си и социални повести. Дълбоко неверни са като преценки и издават елементарно разбиране за художествената идейност твърденията, че „Българи от старо време" е чужда на всякаква тенденциозност и в това се крие най-важното условие за художествения й успех"[2], че с повестта Каравелов не оказва „никаква услуга на революционното дело и пропаганда"[3]. „Българи от старо време" въпреки структурно-художествените и стилови разлики от другите повести на Каравелов носи в себе си патриотичната и прогресивна тенденция на цялостното Каравелово творчество. Това потвърждава и аналитичният поглед към битовата и народопсихологическата насоченост на повестта.

* * *

В контекста на „Страницы из книги страданий болгарскаго племени" „Българи от старо време" се откроява като творба, която трябва да даде художествена представа за характерни черти от интимния, семеен бит на българина, от някои прояви на обществения му бит (училището, черквата, копривщенските свахи), както и за неговата народопсихология. Даже чрез заглавието Каравелов подчертава идейно-тематичния замисъл — да очертае образи, съдържащи в себе си характерно българското от старо време. Тази цел и широко разгърнатата характеристика на хаджи Генчо и дядо Либен в началото на повестта, художествената значителност на техните портрети обикновено водят до определението на „Българи от старо време" като „повест на характерите". „Българи от старо време" обаче не е безсюжетно произведение, статично и самоцелно описание на характери. То се изгражда върху сюжетно-конфликтна битова основа. Динамичният момент в повестта, който поражда конфликта не само между двамата българи от старо време, но и между поколенията, е женитбата на Павлин и Лила. Характерите на главните, както и на другите герои се разкриват цялостно именно чрез конфликтните взаимоотношения, които се пораждат във връзка с желанието на старите да свържат своите деца. Авторовата характеристика на главните герои се динамизира и допълва от техните действия през различните перипетии и обрати, през които преминава женитбата на Павлин и Лила — сватосването, годежа, развалянето на годежа, откраднването на Лила от манастира. Самата „тежка" народна сватба не е описана, защото Павлин и Лила ще се венчаят без съгласието на Хаджи Генчо в Пловдив. Поставяйки сватбата на Павлин и Лила като сюжетна основа на повестта, Каравелов определя битово-фолклорната й насоченост и проявява чувство на белетрист, който търси действен начин за разгръщане на характерите, за изграждане на по-цялостна представа за българския бит и народопсихология.

---

[2] Николов, М. Любен Каравелов и неговата повест „Българи от старо време" — В: Литературни характеристики. С., 1934, с. 17.

[3] Ангелов, Б. Любен Каравелов. — Мисъл, 14, 1904, № 2, с. 76.

Битово-фолклорният характер на сюжета поставя и въпроса за начина, по който Каравелов вмъква битово-фолклорното в художествена система, превръщането му в художественост. „Българи от старо време", както и редица други разкази и повести на Каравелов, разкрива голямото значение на битово-фолклорното начало във възрожденската белетристика. Чрез него тя се насочва към реализма и народността, очертава националния си характер. Битът и фолклорът за Каравелов са извори на българщина, на родолюбие, израз на същностното в народностно-националния характер. Фолклорните трудове на Каравелов през московския период, примерът на руската класическа литература, особено на М. Вовчок и Н. В. Гогол, на руския „очерк", патриотичната цел да се запознае руският читател с национално-характерологичната и битова определеност на българския народ и с принадлежността му към славянството, която съвпада с убеждението на Каравелов, че познаването и съзнателното отношение към бита и фолклора е предпоставка за укрепване и развитие на национално съзнание у българина — всичко това обуславя мястото, което битът и фолклорът заемат в творчеството на Каравелов. Дали това ще е семеен и интимен бит и фолклор, или обществен бит, но ние ги откриваме къде по-широко, къде по-ограничено присъствуващи във всяка творба на Каравелов. Писателят е вътрешно, родствено свързан с пресъздаваните битови отношения и фолклор и същевременно дистанциран, изразяващ оценъчно и критично отношение. Като революционер демократ Каравелов избягва консервативната идеализация. Той вижда народните добродетели, но и остарялото, дърпащото назад, което възрожденският българин трябва да преодолее. Неслучайно редица творби на Каравелов са насочени срещу суеверието, срещу някои демонологични вярвания на народа, които позитивистичният, материалистичен мироглед на писателя не може да приеме. Даже в „Българи от старо време" Павлин и Лила стават жертва на суеверието и ограничеността на старите. Тази идейна позиция на Каравелов при цялото му съзнание, че народните обичаи са „свещени", че „ако не са били тия обряди и тия глупави обичаи, то гърците отдавна да са ни погърчили" („Неда"), може и днес да се сочи за пример на някои съвременни „котловинни" писатели.

Освен този утвърждаващо-критичен, поетично-аналитичен подход на Каравелов към битово-фолклорното, който се свързва с основната патриотична и прогресивно-революционна насоченост на неговото творчество и е принципно различен от обективистичното битоописание и безидейността, друга положителна черта в отношението към битово-фолклорното е стремежът то да се подчини на художествен принцип, на художествена структура от друг ред. Невинаги този стремеж се осъществява успешно; понякога Каравелов се увлича в описанията и тълкуванията, в цитирането на народни песни. В редица случаи обаче, както е и в „Българи от старо време", той намира художествена мяра. За това говори най-напред умението на Каравелов да се насочи към богата по съдържателност, типична по значимост битово-фолклорна тема с оглед на художествения замисъл и да я превърне в художествен сюжет, в действена основа за разкриване на характери и нрави. Така в „Българи от старо време" Каравелов пръв в българската белетристика разработва цялостно битовата тема „сватба" и показва нейните възможности като събитийно ядро за пресъздаване на бит и характери, за идейно-художествени внушения. След Каравелов тази тема с нейната многоликост ще открием в редица творби на нашата класическа и съвременна литература, като стигнем дори до толкова различната и все пак с

нещо близка на „Българи от старо време" пародийно-лирична повест на Ив. Петров „Преди да се родя". Още в „Памятники народнаго быта болгар" Каравелов проявява интерес като етнограф и фолклорист към сватбените обреди и обичаи и у славяните, и у българите. Той е подбуден от актуалността на темата за тогавашната славистика. Това безспорно има значение, когато обясняваме защо Каравелов в редица разкази и повести вмъква като епизод от сюжета сватбата (например във „Войвода"), а в „Българи от старо време" изгражда действено-сюжетната основа изцяло върху историята за женитбата на Павлин и Лила. В „Българи от старо време" Каравелов обаче не е етнограф и фолклорист, колкото и да подчертава жизнената правдивост и типичност на битовите и фолклорните моменти. За сюжетното насочване на писателя към годежните и сватбените обреди има повече значение художествената възможност, която открива в тях, за да достигне до типични страни на народните нрави и психология, да изтъкне жизнената устойчивост на народа, защото сватбеният обред е най-тясно свързан със съхраняването и продължаването на рода, с промяната и развитието на живота. Той е естествена основа, която позволява на писателя да съчетае почитта си към традицията с хумор, с критицизъм към консервативното и вяра в новите поколения, в прогресивното развитие на живота. Художествената функция на битово-фолклорното в повестта, подчиняването му на художествения замисъл проличава и от обстоятелството, че Каравелов насочва вниманието си към обичаите и обредите, предшествуващи сватбата — сватосването и годежа. В своята последователност те дават възможност характерите да се изявят чрез действие и сблъсък. С оглед на по-пълното разкриване на характерите, на бита и нравите Каравелов ще се отклони от обикновения ход на сватбата, като вмъкне развалянето на годежа. Конфликтът позволява да се доизградят образите на дядо Либен и Хаджи Генчо, да се разкрие един друг Павлин, който ще се разбунтува срещу патриархалната традиция, когато тя се изпречи пред щастието му. Описанието на самата сватба въпреки пищната зрелищност, която предлага, е художествено ненужно и затова е изоставено. То не би донесло нещо ново в изображението и на старите, и на младите, и на патриархалното време.

В началото на „Българи от старо време" Каравелов поставя посвещение: „За памят на братия Миладинови и К. Герова". Известно е, че Каравелов за нищо друго в създаващата се възрожденска литература не се е изказвал така възторжено, както за „Български народни песни" на Миладинови. С реалистичното и поетично възсъздаване на българския бит и фолклор, с вникването в художествените възможности, които битово-фолклорното разкрива пред българския белетрист, „Българи от старо време" е достойна почит към делото на бележитите български фолклористи и патриоти. Същевременно повестта открива и един от плодотворните пътища за по-сетнешните поколения белетристи към правдиво изображение на народния живот и към проникване в народната душевност. Те ще търсят и намерят и нови художествени решения, но даже и най-модерните от тях при сравнение с Каравелов убеждават, че т. нар. битовизъм, етнографизъм, фолклоризъм на Каравелов съвсем не се поддават на еднозначна оценка, а в исторически план безспорно са положително явление, с което са свързани художественото осъзнаване и израстването на възрожденската ни литература.

* * *

Единният замисъл в московските повести на Каравелов свързва битово-фолклорното с тяхната народопсихологическа насоченост. Всяка от тях разкрива и характерни черти от българския народностно-национален характер от времето на османското робство и Възраждането. Обикновено в тази насока не се дооценява значението на „Войвода", „Неда", „Сирото семейство", „Дончо", „На чужд гроб без сълзи плачат", на „Божко" и „Слава", на „Турски паша". Причината може би е, че в повечето от тях надделява „очеркът", че характерите не са изградени с онази художествена пълнота, която отличава главните герои на „Българи от старо време", а може би и в традиционното подценяване на цялостното Каравелово творчество. Съществени черти от народностно-националната психология са доловени и в по-късните белетристични творби на Каравелов, в неговите фейлетони. Днес, когато интересът към народопсихологията и към литературата като път за проникване в българския народностно-национален характер е засилен, прави впечатление, че съвременните народопсихолози не отдават дължимото на Каравелов въпреки подчертаната народоведческа и народопсихологическа насоченост на неговото творчество. Това, разбира се, води най-напред до значителни празнини във всеки опит за изследване на българското през епохата на Възраждането, но се обеднява и представата за Каравеловата белетристика. Даже „Българи от старо време", повестта, която още със заглавието си издава насочеността си към характерно българското в психология, бит, фолклор, език, остава всъщност извън вниманието на съвременните народопсихологични изследвания на българската литература, въпреки че в светлината на марксистко-ленинската народопсихология (П. Зарев, Е. Каранфилов, Т. Жечев и др. у нас) и на съвременния поглед към творчеството на Каравелов е очевидна нуждата да се отиде по-напред от това, което някогашните анализатори на „Българи от старо време" са казали. Каравелов като народопсихолог в своите белетристични творби е голяма тема, която тепърва ще намери своите изследователи. Задачата тук е да се посочат някои нейни аспекти в повестта „Българи от старо време" като белетристична творба на възрожденската литература, която най-целенасочено и цялостно, с художествена задълбоченост и непосредственост се насочва към корените на националната психология през епохата на Възраждането.

„Българи от старо време" именно поради художествено-стиловите си особености е особено сполучлив пример за единните принципи — идеологически и художествени, с които Каравелов подхожда към изобразяването на българското, към неговото тълкуване и оценка. Те го разграничават от консерватизма на славянофилството и потвърждават благотворното влияние на руската революционна демокрация, на Прижов, Котляревски, Худяков и др., на съвременната на Каравелов материалистическа и позитивистична философия. В „Българи от старо време" писателят подхожда към българското, изразено в психология, нрави и бит, като историческо изменчиво явление. Тази изменчивост се детерминира от неговата противоречивост, от неговата двойственост. За Каравелов има не само българи от старо и българи от ново време. Той вижда не само приемствеността и противоречията между поколенията. В самите характери, особено на българите „от старо време", с подчертаването на тяхната типичност като изразители на трайни черти от народната душевност Каравелов вижда нещо

консервативно и отмиращо и нещо жизнено, положително, което ще се предава на поколенията, ще се видоизменя и развива. Именно този подход позволява на писателя да улови трайни народопсихологически черти още в периода, когато се формира народностно-националният характер в началото на Възраждането, да внуши идеята за неговата неизбежна еволюция, с която свързва вярата си в жизнените сили и в бъдещето на българския народ. Каравелов е чужд на всякаква идеализация на всичко българско, на старината като цяло, но критицизмът му към някои консервативни черти и чудатости в поведението и в душевността на неговите герои се съчетава естествено с патриотизма, с вярата му в духовната сила на народа и в потенциалните му възможности да надделява назадничавото, консервативното. В „Българи от старо време" постоянно се чувствува обичта на Каравелов към родината. Повестта е пронизана от носталгията по роден дом, по роден бит и природа. Кулминацията на патриотичното чувство е известното на всеки българин лирическо отстъпление „Обичам те, мое мило Отечество". Няма нищо по-неточно от това обаче в него да се вижда само възхищение от красотата на българската природа. То е израз на патриотично чувство, което стопля още първите страници на повестта, нараства постоянно и е свързано с цялостното пресъздаване на българското — и като бит, и като характер и психология, и като фолклор, и като природа. Патриотичното чувство обаче не пречи на Каравелов да види суеверието и изостаналостта, ограничеността на старите българи, да се надсмее над консервативното. Оптимизмът на Каравелов за българския народ се корени не в идеализацията, а в реалистичния поглед върху характерологичното, духовно и интимно битовото, в което той открива заедно с осмиване и отрицание на назадничавото положителни константни черти от народната психология. В „Българи от старо време" Каравелов е не само изследовател на българската народопсихология. Той е и неин строител, като съчетава критическото и утвърждаващото начало. Той вижда българската душевност не само като състояние, но и като движение от позицията на революционер — демократ и патриот.

В „Българи от старо време", както и в други свои повести Каравелов не само се стреми да пресъздаде чрез героите си характерни особености на българската народопсихология. За Каравелов е отличително, че като естественонаучен материалист и позитивист търси обективната детерминираност на тази или онази характерологична черта. Като детерминиращи обстоятелства и причини се сочат историческата съдба на народа — робството, политическите и социалните условия, културната и географската среда. В „Българи от старо време" прави впечатление особеното значение, което се отдава на географския фактор за обособяване на копривщенеца като народностен тип. За Каравелов Копривщица е „едно от най-живите и деятелни български села", а копривщенецът е трудолюбив, волеви и енергичен, защото Копривщица няма плодородна земя. Копривщенци не са потънали в „азиатска бездеятелност", защото са принудени от природата да се трудят усилно, за да изкарват прехраната си. Даже надвисналите над Копривщица скали според писателя „приучават човека от най-ранна младост да се не бои от никакви опасности". Народната душевност за Каравелов е обусловена преди всичко от условията, в които протича народният живот, те са, които най-вече формират своеобразието на относително трайните народностни черти. Този подход на Каравелов обуславя значителността на народопсихологическите му наблюдения и открития, както и влиянието му вър-

ху следващото поколение български белетристи при търсене на пътища за домогване до народностно-характерологичното и художественото му пресъздаване.

Народопсихологическите наблюдения в повестите и разказите на Каравелов обикновено са предадени чрез речта на разказвача и имат формата на целенасочен народоведски анализ. В „Българи от старо време" също се откриват обособени разсъждения за характерологията на българина, но те не са главното и преди всичко те са подчинени на художественото изграждане на образите на главните герои. Народопсихологическите наблюдения и характеристики на Каравелов в „Българи от старо време" произлизат естествено от художествената цялостност на характерите, от реалистичната типизация и индивидуализация на образите. Каравелов не илюстрира предпоставена народопсихологическа теза, а достига народопсихологическото като органичен компонент от правдивостта и богатството на характеристиката, която му придава дълбочина и многостранност. Принципите на художествено обобщение в „Българи от старо време" водят писателя до открития, надхвърлящи границите на всяка предварителна схема или първоначален замисъл. Без да виждаме в героите на повестта цялостна проекция на българското, още повече схващано неисторически, в нея са пресъздадени художествено характерни, константни черти от психологията на българина през първата половина на XIX в., когато се формират същностни особености на българския народностно-национален характер, някои от които, макар и модифицирани, са останали да живеят и в ново време. Днес, когато се стремим да изследваме трайните черти и историческата изменчивост в българската народопсихология, се налага да се обърнем и към героите на Каравелов в „Българи от старо време". Защото те са българи от едно старо, но и преломно време, защото носят в себе си вече втвърдени народопсихологически наслоения и в същото време се оказват податливи на изменение, колкото и да остават в старото. Така например чрез образа на дядо Либен се улавя преходен, но важен етап от формирането на патриотично чувство и съзнание у българина от началния етап на Възраждането. По време на хайдутлука си през младите години дядо Либен не прави разлика между турци и българи, бунтува се срещу правителството и помага на Карафезията. Думите на Каравелов за тези „подвизи" на дядо Либен отговарят на историческата истина. Все пак у дядо Либен съществува привързаност към родното място. Дядо Либен, казва Каравелов, „обичал своето отечество, но не всичкото, а само Коприщица". Когато кърджалиите и делибашиите, с които е дядо Либен, се готвят да плячкосат Копривщица, той предизвестява копривщенци да се спасяват. У дядо Либен няма още изградено чувство за „всичкото" отечество, защото това чувство ще се създава и обогатява постепенно, с развитието на Възраждането. Локалният патриотизъм на героя е низша, предходна степен на патриотизма на Късното възраждане, но той е предпоставка за движение към него. Редуцирането на народностното, на патриотичното чувство до локалното е резултат от робството, но то съдържа възможността и за обратна трансформация.

Друго свидетелство за начално, но в движение оформящо се българско народностно и народностно-национално съзнание е, че пред героите се изправя въпросът за българина и другите народи, за българина и света. Въпрос, на който ще дават различни отговори поколения след дядо Либен и Хаджи Генчо и който постепенно се е превърнал в критерий за национално самочувствие. За героите на „Българи от старо време" не съществуват

исторически предпоставки при отговора на този въпрос. Историческото минало на българския народ не се търси като мотив за патриотично, етноцентрично чувство. Ограничени са представите на старите българи и за другите страни и народи. Те са почерпани предимно от пътешествията им из Отоманската империя, из Влашко и Сърбия. От големите европейски народи най-добре познават русите — от руско-турските войни, от контакта си с руските войски. В сравненията, които правят, се намесват също англичаните и французите. Героите на „Българи от старо време" повече преценяват другите народности, отколкото търсят мястото си сред тях. Появяват се обаче и въпросите, коя земя е по-хубава — България или Влашко, кое вино, кое оръжие са за предпочитане и т. н. В образа на дядо Либен Каравелов е доловил една от най-характерните черти на българина през годините на османското робство и Възраждането — възхищението му от Русия, вярата в нейното могъщество, в силата и изобретателността на руския народ, която все по-здраво се свързва с надеждата, че Русия ще спаси българина от робство. На дядо Либен му идва да заплаче от радост, когато успява да докаже, че неговите „московци" са най-умни и най-изкусни в света, когато сразява в спор „англофила" Хаджи Генчо и „франкофила" Тончо Славея. Дядо Либен е горд, че го знаят в Московията. Когато влиза в къща, той сваля шапка, както са правели московците. „Обича ги безкрайно" — ще каже Каравелов. В образа на дядо Либен по този начин се долавя характерна черта от българската душевност, която ще продължава да живее и да се трансформира и която ще заеме важно място в характерологията на възрожденския българин и у други възрожденски и следосвобожденски писатели.

Както се вижда, Каравелов не извисява до по-високи съзнателни форми народностно-патриотичното съзнание на своите герои от старо време. Той е верен на жизнената и историческата правда. Това обаче не намалява тяхното значение като конкретно-исторически народопсихологически типове. При тях по-силният израз на българското са битът, езикът, нравите, обичаите. Това позволява на Каравелов да долови в техните характери други черти на българската душевност, с по-трайно характерологично значение. Такава черта например е отношението на българина към религията и нейните служители. По време на османското робство християнската религия е синоним на българщината. Известни са заслугите на редица църковни дейци за националното пробуждане. Въпреки това, и то не само в творбите на писатели — атеисти като Ботев и Каравелов, се налага най-често критичното отношение, а свещенослужителите — калугери и попове, обикновено са осмени. Героите на „Българи от старо време" се отнасят към църквата и божиите служители като към част от всекидневния практически бит, което изключва религиозния мистицизъм и фанатизъм. Християнската вяра е примесена със суеверия, с остатъци от по-стари езически вярвания. Дядо Либен се смята за християнин и държи на християнската си вяра. За него „московците са българи (християни), а турците са турци (мохамедани)". Като християнин българин той държи да се причести, но когато поп Герчо му отказва причастие, дядо Либен измъква пищовите в църквата и получава опрощение на греховете си. Много далеч е той и от религиозния аскетизъм. Хаджи Генчо пък най-безцеремонно поправя грешките на полууките попове по време на църковна служба, без да мисли за авторитета им. Той постоянно заплашва поп Ерчо, че ще го разпопи, защото от пиянство не само чете евангелието като дервишин, но се

случва и на погребение да пее като на кръщене. Образите на свещенослужителите и отношението към тях насочва към източниците на атеизма у българина. Безспорно те са предходници на редица комични или изобличителни изображения на свещенослужители у Вазов, Елин Пелин и у други покъсни български писатели.

Индивидуална черта на дядо Либен, отвеждаща към народностния характер, е преклонението му пред красотата и представата му за нея. П. Зарев, като изтъква, че народът се самохарактеризира и чрез емоциите, казва: „Не са еднакви и изживявания като естетическите. У българина липсва всякакво влечение към подчертано гротескното — нещо така характерно за източните народи. Неговият естетически идеал е по-близо до този на гръцкия античен човек — той предпочита съвършеното и завършеното във формите си, онова, което носи трайна хармонична красота."[4] Преклонението пред красивото и стремежът към него определят в съществена степен поведението на дядо Либен, разбирането му за живота и света. Хубавото обаче той винаги свързва или допълва с друго някакво качество в духа на народната представа („здраво и хубаво момиченце", „хубавичка и разумничка снашица", „красотата, гиздавината и умът ѝ изведнъж се видят"). Личностната черта на дядо Либен, вероятно отличаваща Каравеловия род[5], се възприема като присъща за българската характерология.

Не по-малко значителен като народностнопсихологически тип от времето на Ранното възраждане е Хаджи Генчо. Макар и в комична светлина, у Хаджи Генчо се отразява ученолюбието на българина, отношението му към книгата и образованието. При него се пречупват и други народопсихологически черти, на които нямаме възможност да се спрем. Хаджи Генчо обаче е бил често намесван в споровете за характерологията на българина, като в неговия образ са виждали предшественик на Алековия Бай Ганьо. Още през 30-те години Малчо Николов открива у дядо Либен „положителни качества, на които по-после стават носители плеадата дейци, строители на нова културна България, а в тесния егоизъм и практицизъм на хаджи Генчо — отвратителните Бай Ганьовски прояви"[6]. В днешно време такова становище, много по-широко аргументирано, поддържа Г. Цанев в статията си „Бай Ганьо и характерологията на българина"[7]. Като подчертава стремежа на Хаджи Генчо да се наяде и напие за чужда сметка, Г. Цанев казва: „Ето, тоя келепирджилък е, който свързва двамата герои, отделени близо с полвин столетие. Той прави Хаджи Генчо родоначалник на Бай-

---

[4] З а р е в, П. Българска народопсихология и художествена литература. С., 1983, с. 190.

[5] В своите спомени Ек. Каравелова разказва, че Фердинанд нарекъл Петко Каравелов „древен елин" заради чувството му за красотата. „Той (П. Каравелов — б. а., Л. Г.) се радваше и обичаше всичко здраво, хубаво: жена, дете, мъж, кон, вол, кокошка, петел будеше в него възторг с красотата си. Тая черта на „античен елин" бе забелязал в него княз Фердинанд, кога Петко за кратко време бе министър и заедно пътуваха за „Оборище". Из пътя срещнал една селянка със задената хурка. Каравелов се възхитил от красотата на снагата и лицето ѝ. Князът изпървом помислил, че е женкар. Но когато Каравелов със същото възхищение му посочил чифт добре гледани волове, князът го нарече „античен елин". Вж. Спомени на Екатерина Каравелова. С., 1984, с. 102.

[6] Н и к о л о в, М. Любен Каравелов и неговата повест „Българи от старо време". — Училищен преглед, 1929, № 2, с. 25.

[7] Ц а н е в, Г. Бай Ганьо и характерологията на българина. — В: Проблеми на теорията и историята на литературата в чест на акад. П. Зарев. С., 1984, с. 143, 144.

ганьовците." Г. Цанев прави неизбежната уговорка, че Хаджи Генчо не е „същински Бай Ганьо, но в някои свои постъпки, а следователно и с някои черти на своя характер той си прилича твърде много с Алековия герой". Основание за аналогии между двамата герои безспорно съществува. У Бай Ганьо се трансформират някои отрицателни психологическо-нравствени черти, коренът на които е по-дълбоко във времето. Въпреки това може да се спори дали такива формулировки като „родоначалник" не установяват прекалено пряка генетична връзка между два различни типа характери със своя социална определеност. Още повече, че както ще отбележи П. Зарев, на преден план у Хаджи Генчо е византийщината с грубите ѝ нрави и инстинкти, докато Бай Ганьо отвежда повече към психиката на хитроватия и инициативен левантиец. „. . . в „Бай Ганьо" изпъква типичното за друга източна психика, за ориенталска вече буржоазна воля, която не знае прегради и не се задържа у дома или в кафенето."[8] Близостта между двамата литературни герои, макар условна и частична, още веднъж показва проницателността на Каравеловите народопсихологически наблюдения.

В характеристиката на двамата главни герои в „Българи от старо време" има още редица аспекти, които отвеждат към историческото движение на народностния и народностно-националния характер през епохата на Възраждането. Ако се обърнем и към другите повести на Каравелов, ще установим, че „Българи от старо време", макар да е най-пряко насочена към българската душевност, бит, нрави, темперамент и т. н., не стои усамотено в неговото творчество. При това трябва да се изтъкне жизнената правдивост, типичността и широтата на народопсихологическия пласт в творчеството на Каравелов, които изпъкват при една съпоставка с други художествени и мемоарни творби за това време. В тази насока нов и ценен материал предлага „Видрица"[9] на поп Минчо Кънчев. Нейната начална част разказва също за „българите от старо време", обхваща историческото време на Каравеловите герои. Със своята жизнена пъстрота, с богатата галерия от образи, с правдивостта и с искреността си „Видрица" при сравнение показва, че в „Българи от старо време" Каравелов обобщава задълбочени и многостранни жизнени наблюдения, че е достигнал до художествен синтез на богат народопсихологически материал. Паралелите, които естествено се пораждат и налагат, са многобройни. Редица черти най-напред в образа на мемоариста — поп М. Кънчев, отвеждат към дядо Либен. Със своя буен характер, жизнерадост, смелост, с бохемските си наклонности, с любовта си към песните той ни напомня дядо Либен. Неговите посещения по селата завършват обикновено с гуляи и песни. Историите, които поп Минчо разказва за прочути разбойници — турци и българи (Балабанджията, Димитър Гешеолу, Гълъб войвода, даскал Йовчо от Ст. Загора, който станал хайдутин уж да освобождава България, а с хората си „освобождават България от имот" и др.), позволяват да обясним младежките години на дядо Либен, когато той печелил и пропилявал своите богатства, като грабил и турци, и българи, когато чувството за народностна принадлежност няма

[8] З а р е в, П. Цит. съч., с. 484.

[9] П о п М и н ч о К ъ н ч е в. Видрица. Спомени, записки, кореспонденция. С., 1983, с. 726.

още онази определеност, която ще промени характера на хайдутството. Във „Видрица" са вмъкнати и народното предание и песента за Индже войвода, който в началото е бил също разбойник и грабител, без да прави разлика във вяра и народност. С не по-малка убедителност „Видрица" подкрепя и правдивостта на Каравеловите наблюдения върху характера на българската религиозност през Възраждането. Когато веднъж „чорбаджата" в Арабаджиево се поначерпват, решават да извършат едно „свято нещо" — да направят „от плетня една черква. . . и заедно до нея школо". Построяването на черквата и килийното училище изразява нарастващото народностно самосъзнание и самочувствие. За именуването на черквата заколват за курбан селския бик, но когато завалява дъжд, казаните с курбана се преместват да врат в черквата. Даскал Димитър пък учи учениците си да играят хоро в черквата. „Даскала ни нареди наред, хванем се за поясите на хоро вътре в черквата. . . Даскала поведе хорото из черквата, върти пръчката и казва: „Ха сега напред, ха назад, ха изместете се назад. . ." Когато „времето е развалено, даскала захвана да сбира хорото в черквата — като поведе хорото, та завърти пръчката — и момите запеят" (с. 87). Черквата като че ли по-скоро е „културен клуб", селяните не смятат за грях и курбанът да ври в нея, и хоро да се играе в нея. Тя не толкова ги настройва религиозно-екстазно, колкото им внушава чувство за народностна общност. Някои от поповете пък, за които разказва мемоаристът, са истински събратя на поп Ерчо от Копривщица със слабостта си към виното и ракията, с начина, по който четат евангелието. Религията е повече различителен народностен белег, отколкото отречение от земното, мистична вяра в бога и т. н. Тези и редица други паралели с „Видрица", които могат да се направят, подкрепят убеждението в жизнената правдивост на народопсихологическата характеристика в „Българи от старо време". Героите на повестта обобщават същностни, реални черти на българската народопсихология от първата половина на XIX в. Дълбокото проникване в българското, видяно исторически, с положителни и негативни черти, с вяра в силата и способността му за прогресивно развитие, се оказва по-късно пример за Вазов в „Чичовци", макар неговите българи да са от друго поколение.

Със своите народопсихологически проникновения повестта „Българи от старо време" не е единичен случай в Каравелото творчество. Не по-малко значителни в това отношение са и редица други негови творби. Навсякъде, както в „Българи от старо време", писателят се стреми да улови характерното в българската народопсихология, да въздействува върху нея в духа на революционно-демократичните си и патриотични идеи. Това също потвърждава при цялото своеобразие на „Българи от старо време" органичната връзка на творбата с идейно-художествената насоченост на Каравеловото творчество.

* * *

Основната цел, която си поставя настоящата статия, е да разкрие неправомерността на такъв подход за анализ на повестта „Българи от старо време", който я изолира и противопоставя антагонистично на останалото белетристично творчество на Каравелов. Затова в изложението художественото своеобразие на повестта като най-забележително постижение на Каравеловия реализъм не се разглежда конкретно, което не означава, че се под-

ценява. Пълноценният анализ на повестта изисква да се види както вътрешната ѝ родственост с цялостната идейно-художествена насоченост на Каравеловото творчество, така и нейната художествено-стилова индивидуалност, изразена в изграждането на образите, в начина, по който се внушава художествената идея, в хумора и иронията. Такъв подход изисква и изследването на всяка Каравелова творба. Той ще позволи да се разкрият правдиво достойнствата на Каравелов като епик повествовател, да се придобие реална представа за епическите измерения на неговото творчество, които се откриват, когато то се разглежда в своята цялостна и единна идейно-художествена насоченост.

КАРАВЕЛОВИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СРЪБСКОХЪРВАТСКИ ЕЗИК

Стефан Елевтеров

Още като юноша Л. Каравелов напуска България и заминава за Русия, за да учи военна академия. Мечтата му не се осъществява, но той натрупва твърде много, макар и не систематични и университетски, хуманитарни познания. В продължение на 10 години, прекарани главно в Москва, Каравелов дружи с прогресивни руски интелигенти, професори и писатели, с журналисти и функционери на славянофилското движение. Тук той започва да сътрудничи на различни вестници и списания. Тук пише — винаги на руски! — и публикува своите първи разкази, мемоари, пътеписи и етнографски изследвания, тук издава своята първа книга — „Повести народного быта болгар".

В началото на 1867 г. Каравелов пристига в Белград като кореспондент на руски вестници, а главното, за да бъде по-близо до центровете на българската революционна емиграция в навечерието на решителни революционни събития за освобождението на България. В това време Каравелов е вече опитен журналист, известен писател и — преди всичко — човек, въодушевен от най-прогресивните идеали на своето време, човек, възприел идеологията на революционните демократи. Обществените разбирания на Каравелов веднага оказват неотразимо влияние върху белградската интелигенция и младежкото движение. Те приемат извънредно радушно „брата българин". Твърде скоро Каравелов публикува няколко статии за сръбската литература, в които рязко се противопоставя на консерватизма и романтичната идеализация на патриархалното минало. Тези статии се появяват малко преди прочутата публикация на Светозар Марковић „Поезия и мислене", където се развиват сходни идеи, и те донасят на Каравелов истинска слава. Самият Светозар Марковић признава високите му заслуги като негов предходник.

Тъй като за Каравелов като носител на нови идеи в сръбския обществен и духовен живот в края на 60-те години е писано твърде много (извънредно висока оценка му дава най-големият сръбски литературен историк Йован Скерлић), тук ще се спрем на относително по-малко изследваните „сръбски повести" на Каравелов. Става дума за повестта „Крива ли е съдбата?" и за неговите разкази, както сам Каравелов ги определя: „Сока", „Горчива съдба" и „Наказал я бог". Към тях трябва да добавим и обширните мемоари „Из мъртвия дом", които представляват изключително постижение на Каравеловия публицистичен талант. Всички тези творби са публикувани за първи път на сръбски език и в сръбски издания[1].

---

[1] „Крива ли е съдбата" — в „Матица", бр. 9—21 за 1868 г.; а през следната 1869 г. излиза и като отделно издание.

„Сока" е публикувана в „Српски омладински календар" за 1868 г.

„Горчива съдба" е отпечатана в „Матица", бр. 8—11 за 1869 г.

„Наказал я бог" — в „Млада Србадия", бр. 1—2, 1870 г.

„Записки из мъртвия дом" — в „Млада Србадия", бр. 18, 21—23, 25—29 за 1971 г., вече след като Каравелов е напуснал Сърбия.

Докато Каравелов е жив, той обнародва единствено разказа „Горчива съдба" на български език. Той сам го е превел, а всъщност основно го е преработил или дори би могло да се каже, че отново го е написал на български, както е постъпил и с повечето си повести, писани на руски и публикувани в Русия. Всички споменати творби са преведени и публикувани на български в различно време, но след авторовата смърт. През 1965 г. започна да излиза ново издание на Каравеловото творчество в 9 тома. За нуждите на това издание всички Каравелови сръбски повести с изключение на „Крива ли е съдбата?" бяха отново преведени от мен и този превод се препечатва и в следващите издания.

Допреди десетина години се смяташе априори, че Каравелов е писал своите сръбски повести на сръбски език. За да бъде лансирано това мнение, не се търсеха доказателства, пък и не биха могли да бъдат намерени, защото не е запазен нито един авторски ръкопис от тези произведения, нито дори чернова. В този случай мисълта на изследователите е вървяла по утъпкания път на аналогията: щом Каравелов е писал на руски публикуваните в Русия повести (запазени са чернови), тогава и публикуваните в Сърбия произведения той е писал на сръбски. Издаването на малобройните архивни материали, запазени след смъртта на Каравелов, показва нещо необикновено и съвсем неочаквано. До края на живота си писателят е продължавал да скицира някои свои бъдещи литературни произведения на руски език, независимо че после ги е писал на български. За художника Каравелов е било много по-лесно да набележи плана, да скицира сюжета и образите си на руски език, но когато е пристъпвал към тяхното реализиране, той е прибягвал до родния си език, защото му давал много по-голяма стилистична свобода и много по-големи възможности за изразяване. И така, в архива на Каравелов се намериха много страници, написани на руски и на български. Но не се намери нито ред, който да е излязъл изпод неговото перо на сръбски език (виждал съм у частно лице в Белград няколко непубликувани и досега Каравелови частни писма на сръбски). Това е достатъчно, за да стигнем до заключението, че Каравелов не е писал на сръбски език своите сръбски повести. В архива са запазени двете първи глави от втората част на „Крива ли е съдбата?", където освен заглавието всичко останало е на руски език. Впрочем още преди това, при превеждането на Каравеловите повести от сръбски на български език, стигнах до подобни изводи. Старите български преводи на „сръбските повести" съдържаха много погрешно преведени думи, които изменяха из основи и смисъла на изреченията, а също се отличаваха и с един тежък и груб български език, който много се различаваше от динамичната и жива фраза на Каравелов. Но докато поправях тези грешки, срещнах много нови грешки, а понякога и безсмислици в самия сръбски „оригинал". Това ме накара на първо време да мисля, че Каравелов е писал направо на сръбски, но тъй като не е знаел добре езика, е допуснал объркани и безсмислени изречения. При по-задълбочен анализ се установи, че той не греши в падежите — нещо съвсем невъзможно за един българин, че безсмислените и объркани изречения се дължат главно на неточна стилистична употреба на думите, на непрецизен подбор на най-подходящия синоним. Така стигнах до извода, че Каравелов не е писал на сръбски, че той е знаел сръбскохърватски език само пасивно и недостатъчно не само за да преведе сам своите повести, но дори и да проконтролира и авторизира превода им на сръбски. Понататъшният анализ ме убеди, че Каравелов е писал сръбските си повести

на руски, а не на български език. Неговият сръбски преводач не е знаел добре руски и затова е допускал грешки, превеждал е дословно руските фразеологизми, не е превеждал т. нар. опасни думи (еднакво звучащи в двата езика, но с различно значение) и разбира се, не е познавал добре особеностите на руската граматика. Доколкото бе възможно, последният български превод възстановява предполагаемия авторски текст.

И така, в миналото литературните историци смятаха, че Каравелов е писал тези произведения на сръбски език и поради това без колебание приемаха, че те принадлежат преди всичко на сръбската литература. Сега след като знаем, че тези творби не са писани на сръбски, възниква принципният въпрос: възможно ли е една творба, която не е написана на съответния език, да принадлежи на литературата, създавана на този език. Всяка национална литература, особено в миналото, има такива писатели и такива произведения. Съвсем не желаем да подхвърляме на съмнение безусловното правило, че всяка национална литература се създава на своя национален език, но все пак трябва да признаем, че нерядко се сблъскваме с такива комплицирани случаи, при които правилото за езика съвсем не може да ни помогне. Такива случаи трябва да се разглеждат конкретно, като се вземат предвид всички проблеми, които те поставят. И тогава може да се окаже, че правилото за езика не действува безусловно, че националният език е съществен и очевиден белег на една литература, но той не е безусловен и задължителен за всяко нейно произведение. Има писатели, които пишат на диалект (например Бора Станкович в сръбската литература или Михалаки Георгиев в българската), било защото нормите на националния книжовен език още не са твърдо определени, било защото авторите се стремят да постигнат определен стилистичен ефект. За щастие никой никога не се е сетил да подхвърля на съмнение националната принадлежност на тези писатели или на техни произведения. Съществуват писатели, които са писали някои свои творби на друг език — у нас в миналото на гръцки, някои на руски, на румънски, на френски. Към коя литература принадлежат тези автори и тези техни произведения? Има писатели, които живеят в чужди страни и пишат на чужд език, но произведенията им са израз единствено на носталгия по загубеното отечество. Съществуват и писатели — далечни потомци на някогашни изселници, — при които се е пробудила прадядовската гордост за тяхното някогашно отечество и те започват да учат езика на своите предци, та дори и да пишат поезия на него. Всъщност за тях този език вече е чужд. На коя литература принадлежат такива произведения?

Като поставям всички тези въпроси, съвсем не съм в състояние да им намеря задоволителен отговор. Ясно ми е едно: езикът не може да бъде единственият отличителен и категоричен белег, който определя националната принадлежност на един писател или на едно литературно произведение. Практиката изобилствува с най-различни примери, които ни подсказват комплексен и конкретен подход във всеки отделен случай.

Нека се върнем отново на „сръбските повести" на Каравелов. За неговите съвременници в Сърбия, както и за сръбската критика от края на миналия и началото на нашия век въпросът за националната принадлежност на споменатите творби изобщо не е съществувал. Те чисто и просто са ги смятали за сръбски. И не защото са ги прочели на сръбски език и в сръбските списания и вестници, а защото в тях е отразен сръбският живот, животът на тогавашния сръбски голям град, защото в тях са открили

идеите, които са отговаряли на стремежите на най-напредничавата сръбска интелигенция. Истинската заслуга на Каравелов за сръбската литература е в това, че той наложи нова идеологическа трактовка на действителността, че се бори за равноправност на жената и бе горещ противник на всяко насилие над човека.

Каравелов има големи заслуги за сръбската литература, защото постави в центъра на белетристичното произведение социалния живот, защото създаваше своите образи преди всичко като социален типаж, защото поставяше характера на своите герои в зависимост от тяхната социална функция и от идеята, на която всеки от тях се е посветил. Със своите разкази и особено с повестта „Крива ли е съдбата?" Каравелов спомогна за решителния завой на сръбската литература към реализма, и по-точно към критическия реализъм. Няма никакво съмнение, че и без Каравелов сръбската литература щеше да намери своя път към критическия реализъм, при това в твърде кратки срокове. Всички социални, обществени и културни условия за това бяха вече съзрели. Може би е случайно, че Каравелов се е озовал в Белград в навечерието на решителни събития (имам предвид не толкова убийството на Михаил Обренович, колкото разпространението на идеите на Светозар Маркович и интереса на сръбската литература към новите социални проблеми на града). Но неговият интерес към сръбския живот и към сръбската литература съвсем не е случаен. Както не може да бъде случайно и онова изключително влияние, което Каравелов оказва върху своите белградски приятели. Той идва в Сърбия въодушевен от най-хуманните тежнения на руската прогресивна интелигенция против феодалното робство, в което чезне великият руски народ, против унищожаването на човешкото у човека. Каравелов носи в себе си идеала за равенството, равноправието и неограничения развой на най-добрите човешки качества. Повестите, които Каравелов е написал на руски език и в Русия, са много повече от неговите сръбски повести. Но те изцяло са посветени на българския живот, на борбите и страданията на българското племе. Те не съдържат нито ред за руския живот и за проблемите, които стоят пред руския народ (независимо от това, че Каравелов е бил в центъра на тези проблеми). Затова руските повести на Каравелов принадлежат изцяло и единствено на българската литература.

Няма съмнение обаче, че сръбските повести на Каравелов принадлежат еднакво и на сръбската, и на българската литература. Те влияят силно върху нейното развитие не само със своето присъствие в нея, но и преди всичко с опита, който Каравелов е натрупал, докато ги е писал, и който той пълноценно използува при създаването на най-добрите си социални повести из българския живот — „Хаджи Ничо" и „Маминото детенце". Този опит обхваща както проблематиката (Каравелов решително се освобождава от очевидния утопизъм на „Крива ли е съдбата?"), така и усъвършенстването на критическия реализъм по пътя към по-адекватно и всестранно представяне на човешките образи.

Случаят с Каравеловите сръбски повести е още един повод да изтъкнем сходните черти в развоя на двете съседни балкански литератури — българската и сръбската — не само в далечното средновековно минало, но и в ново време. Теми и мотиви са преминавали свободно от едната в другата литература. Тази близост се е развивала и в много по-висши и сложни сфери — нека спомена само успоредното развитие на символизма в двете литератури. Ще изтъкна само като куриоз, че вече са изследвани връз-

ките на българския символизъм с френския, руския, немския, белгийския, полския, чешкия... Само за връзките на Йован Дучич с българските символисти (и в биографично, и в творческо отношение) не е написано почти нищо. Смятам, че няма да сгреша, ако във връзка със „сръбските повести" на Каравелов кажа, че подобни случаи трябва да служат за утвърждаване на връзките между двете национални литератури, че те трябва да ни подтикват към по-детайлни и по-широки сравнителни изследвания. Такива проучвания ще ни помогнат много по-дълбоко да опознаем едни или други проблеми, автори и насоки в развитието на собствената ни литература.

РАВНИЩА НА ПОВЕСТВОВАТЕЛНАТА ДИНАМИКА В „КРИВА ЛИ Е СЪДБАТА?“

Николай Чернокожев

Първата част на повестта „Крива ли е съдбата?” първоначално е публикувана в сп. „Матица”, бр. 9—21, 1868 г., а през 1869 г. излиза в самостоятелно издание. Тогава творбата „произведе фурор”[1], а днес е оценявана като значим етап в творческото развитие на Каравелов. Пътят до тази оценка е доста противоречив. Между възторга на омладинците и съвременното научнообосновано утвърждаване стои отрицанието. А то е предпоставено от някои особености на самата творба — идеологическо по характер слово; чужд език, на който е преведена; чужда културна среда, в която се утвърждава — факти, достатъчни, за да бъде поставена под съмнение художествената стойност на повестта и тя да бъде разглеждана предимно във връзка със сръбския реализъм и само в рамките на Каравеловото творчество. В по-ново време, без да се пренебрегват някои недостатъци на повествованието, въз основа на два основополагащи принципа — единият, изтъкващ зависимостта на всички компоненти на художественото произведение от обществените процеси, които са го породили, и другият, отчитащ качественото своеобразие на всяка епоха от художественото развитие и стремящ се да оценява художествените явления според вътрешните им мащаби — бе утвърден новаторският характер на един „нов тип белетристика — философско-публицистичната”[2]. По този начин бяха посочени специфичните черти на произведението, които го вписват в културно-политическия контекст на епохата, а наред с това стана ясно, че отговорите на множеството въпроси, които поставя повестта, не могат да бъдат еднозначни.

Настоящата статия няма за цел да се спира на съществуващите различни мнения за творбата[3]. Желанието ни е да се спрем на равнищата, изграждащи повествователната динамика в повестта, и чрез тях да набележим някои връзки и типологични сходства с български литературни явления от периода след Освобождението.

* * *

Годините, които Любен Каравелов прекарва в Русия, го оформят не само като общественик и революционер, но и като творец, свикнал с определен начин на литературен живот, който го изгражда и като съответен тип писател.

От началото на XIX в. до времето, когато младият българин учи и твори в Москва, в Русия са подчертано изявени литературните кръгове и об-

---

[1] П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, З. Стоянов в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 216.

[2] Л е к о в, Д. Любен Каравелов. С., 1977, с. 50.

[3] Подробна библиография за Каравелов и творчеството му в: Речник на българската литература. Т. 2. С., 1977, 169—172.

щества. Не за всички може да се каже, че са чисто литературни, напротив — за най-значителните от тях е известно, че литературната дейност е била съпътствувана или дори е служела за прикритие на конкретната революционна същност. В подобни организации се обединяват и младите български интелигенти в Одеса и Москва[4]. Но Каравелов не се ограничава само в рамките на Московската българска дружина и издаваното от нея списание „Братски труд". Контактите му са много по-широки и с по-далечни цели, интересите му надхвърлят тясно националното и се насочват към целия Балкански юг. Българският революционер установява контакти със сходни по идеологическа платформа общества на другите южнославянски народи. Връзките на писателя с петербургската омладинска „Община" датират от 1866—1867 г. Така той се свързва с най-радикалните кръгове на Омладината, които по-късно се обособяват под ръководството на Светозар Маркович[5]. Двамата видни демократи имат сходни възгледи в областта на литературата, следствие от единството на обществените им убеждения. Тази общност се проявява по-късно (1868) в позицията, която заемат по отношение на княз Михаил Обренович. Споделеното от Каравелов изразява възгледите на двамата: „Ние желаем да бъдем свободни и затова сме готови да умрем, но не желаем да променяме едно иго с друго, да заменим един деспот с друг. Каква полза ще имаме, ако не ни бият или бесят Мидхат паша и Осман паша, а ни беси нашият роден брат Михаил Обренович или Никола Ристич и Барловац?"[6] Контактът на българския революционер със сръбските общественици и постоянният му интерес към всичко, писано на сръбски, го правят активен участник не само в революционния, но и в литературния живот на Балканите. В Сърбия негови творби ще бъдат четени на събранията на „Побратимство"[7], а той ще спомене в мемоарните си бележки за кръжока на Владимир Йованович и за това, че „не беше склонен към този безпокоен и страстен критичен дух, който не мислеше да се спира пред каквито и да е авторитети"[8]. Ясно е, че „брата бугарин" е изключително активен не само в работата на Българския комитет и в подготвянето на чети, но и в живота на различни кръгове с повече или по-малко литературна насоченост. За това свидетелствува написаното от Тодор Маркович: „У Каравелов те обикват толкова „брата бугарина", проповедник на политическо съгласие, искрения и весел другар, колкото и революционера, борец за свобода. *Неговите ръкописни песни минават от ръка на ръка* и се четат с удоволствието от всички забранени неща; по улиците се пеят от тях песни с алюзии за княза; . . . в тяхното общество, весело и бедно, се критикуват разходите на *княза, на властта*

---

[4] Интересен е въпросът за връзката между възрожденския писателски тип и въздействието, което оказва върху него институционализирането на литературния живот, като се има предвид, че изграждането на българските литературни кръгове се осъществява в чужда социална среда.

[5] Вж. Ш а р о в а, Кр. Любен Каравелов и българското освободително движение. 1860—1867. С., 1970, 117—190, 295—332.

[6] Публицистиката на Любен Каравелов. Т. 1, 2. Издирил и подготвил за печат акад. М. Димитров. С., 1957, 1965; т. 1, с. 368.

[7] П. Р. Славейков, Л. Каравелов. . ., с. 217 — спомен на Коста Ристич.

[8] Из архива на Л. Каравелов. Подбрали и подготвили за печат Д. Леков, Л. Минкова, Цв. Унджиева. С., 1964, 232—233.

и цялата бюрокрация от това време... и се гледа с презрение на високото им положение, големите им заплати и робските им души"[9] (к. а., Н. Ч.).

Животът на всеки литературен кръг има своите закони, които налагат отпечатъка си върху твореца и литературното произведение. Кръгът не само изгражда *свой* специфичен език (код) на общуване и оформя определен писателски тип, но носи в себе си желание за публична обществено-литературна изява — стреми се, ако ситуацията позволява, към издаването на свой манифест, към прокламирането на своя естетическа и езикова доктрина[10]. Влечението към публичност е съществен белег на функциониращите в относително демократична среда литературни общества и се проявява не толкова в границите на чисто художественото, колкото на художествено-публицистичното творчество. В духа на руската революционно-демократическа традиция Каравелов и омладинците разглеждат литературата като част от общественото дело. Социокултурният контекст налага своя отпечатък, своя публицистичен коректив върху най-значителната творба от сръбския период на Каравелов — „Крива ли е съдбата?". Именно корективите са били най-ясно осъзнавани от съвременниците, като по този начин произведението е заело мястото си в сръбския културен живот с извънхудожествените си функции, докато художествените са били откривани постепенно. Недооценяването, дори крайното отричане на „Крива ли е съдбата?" се дължи на методологическа грешка — отделянето на твореца като социална личност от неговите художествени и естетически характеристики, т. е. противопоставянето на революционера Каравелов на твореца Каравелов или разглеждането на произведенията му като спътници на националноосвободителната му дейност. Подход, от който дълго време е губела цялата ни възрожденска литература.

* * *

Кой е разказвачът в „Крива ли е съдбата?"? Макар да не е назован по име и да няма портретно присъствие[11], разказвачът е социално идентифициран: „Трябва да знаете, мили читатели, че хартията и мастилото съм купил със свои собствени, спечелени пари и че от канцеларията, в която служа, не съм взел нито половин лист."[12] Именно „малкият човек", чийто образ ще се утвърди в нашата литература след Освобождението благодарение на Вазов и Стаматов, е едно от откритията на Каравелов в тази му повест. Но не е случайно, че социалната същност на повествователя е отбелязана мимоходом, тъй като в структурата на повестта Каравелов се нуждае от далеч по-многостранен образ на разказвача. „Малкият човек" е силен в противопоставянето си на „високопоставените личности" благодарение на това, че разкрива същността на бюрократичната система „отдолу" и по този начин минира основите ѝ. От друга страна, социалната характеристика на разказвача, дадена в началото на творбата, не е изведена на преден

---

[9] Марковић, Т. Љубен Каравелов у српской књижевности. — Српски књижевни гласник, 24, 1910, № 5, с. 358.

[10] Вж. Аронсон, М., С. Рейсер. Литературные кружки и салоны. Л., 1929.

[11] Прави впечатление, че физическият облик на героите в „Крива ли е съдбата?" е крайно пестеливо изграждан; явно за Каравелов в това му произведение портретът не е сред най-значещите компоненти.

[12] Каравелов, Л. Събр. съч. в дванадесет тома. Т. 1. С., 1984, с. 445.

план, което дава възможност да се засилят идеологическите внушения на автора, да станат много по-обхватни.

„Крива ли е съдбата?" поставя и въпроса за характера на връзката автор — герой (Каравелов — Калмич). Налице са доста факти, подкрепящи твърдението, че между тях съществува пълна идентичност — еднакви инициали (Л. К.), една и съща година на раждане, и писателят, и героят са чужденци в Сърбия, между тях съществуват идейни сходства. Именно последните най-силно доказват, че може да става дума само за сходства, но не и за идентичност, т. е. идеологическата позиция на Калмич е по-близо до Каравелов от ранния етап на неговото развитие, от началото на пребиваването му в Русия. Наред с тази страна на взаимоотношението автор — герой (отбелязана още от М. Арнаудов) наличието на някои несъответствия в самия текст на повестта сигнализират невъзможността писател и персонаж да бъдат отъждествявани.

Всички елементи на повествованието в „Крива ли е съдбата?" са подчинени на желанието за постигане на максимална интензивност в процеса на общуване с читателя, като по този начин се засилва субективното начало в обективно-авторското повествование. Решаващо значение за определяне характера на дадена творба има същността на връзката между автора и читателя. В едни случаи преобладава типологизирането — връзката е пряка, а в други възлово място има типизирането — връзката е опосредствувана чрез междинно звено — образа. Естествено, при осъществяването на диалога „автор — читател" крайностите могат да бъдат притъпени, а техните отношения нюансирани, както става в произведението на Каравелов.

В повестта на Каравелов са използувани похвати, които изграждат една усложнена в сравнение с творбите от руския период художествена структура. Различните равнища са йерархизирани според отделните „събеседници" на повествователя в рамките на диалога. В произведението функционират философски, социално-битов (гротесков и сатиричен) и фолклорно-сказов (най-слабо застъпен) пласт. Освен същинското събитие — историята на Цая и Калмич, — за което се говори едва в третата част, в текста са включени и несвързани с основната линия сегменти — улични сцени, обръщения към читателите и т. н. Именно с привидната си откъснатост от линията на Калмич (който е катализатор на сюжетното развитие) тези обособени части подчертават стойността, която имат в съзнанието на автора.

Още първото изречение: „Както щете, братя, но общественото мнение е нещо много добро и заслужава да се почита", включва читателя в определена ситуация, която донякъде отговаря на фолклорната с характерната инициална формула („аз"-форма + обръщение към второ лице), а донякъде бележи, че ние (читателите) влизаме в някакъв разговор, може би дори не в началото на разговора. Двупосочността на началното обръщение („братя" могат да бъдат читателите, но също така и някакви неизвестни на читателя слушатели) в развитието на повествованието е разгърната в по-общ, структурообразуващ принцип — на амбивалентността. Още в самото начало разказвачът подчертава и многообразието на типовете реч, които ще използува, и принципа, който ще го ръководи — на съпоставяне и противопоставяне. В началото на първата част на повестта са набелязани и два основни мотива — за маската и за човека марионетка. Но наред с това съществува и друг, важен за цялостното разбиране на произведението момент.

В почти всички повести и разкази, издадени преди „Крива ли е съдбата?", Каравелов използува „аз"-повествованието с експлицитен разказвач, който може да бъде и активен участник в събитията (не само в плана на оценката, но и в непосредственото действие). Обикнат повествователен модел е и разказ в разказа. Общата оценка на експлицитния разказвач в белетристиката през Възраждането, както и на фолклорното в нея, е по посока на достоверността и убедителността на разказаното. Този похват отразява една съществена черта на възрожденския тип писател — съобразяване с читателските възможности и изисквания. Или както сам Каравелов отбелязва: „Трудно уверить болгарина в том, что песня, сказка или народное предание не верно." Читателят трябва да бъде сигурен, т. е. да бъде убеден, че става дума за нещо действително вярно, неизмислено. Въпросът за истинното (не вероятното, а истинното) и измисленото е заемал голямо място в съзнанието на възрожденския писател[13].

Същите въпроси живеят и в читателското съзнание, но в случая е важно как те са поставени в Каравеловата творба[14]. В споменатата вече първа част повествователят създава и първия образ по вероятност — на своя читател, който е и пълноправен участник в сюжетното развитие (вътретекстов читател). Неслучайно претенциите на този читател са дадени като очаквана реакция („ще каже", „ще рече"). Същевременно повествователят, заявил вече своята неконвенционалност, отстоява правото си на творческа свобода, поставяйки се извън контекста на битуващия тогава в сръбския литературен живот масов вкус. Вътретекстовият читател е поставен в чужда нему среда — тази на повествователя и неговия кръг. В прагматичен план гледните точки на автора и на вътретекстовия читател не съвпадат, те са противопоставени, откъдето идва и ироничното изображение. Разказвачът не само дискредитира определена тенденция, вкоренена в литературния бит, но и учи читателя на условността на литературното произведение, култивира нов тип мислене. Отпада въпросът-очакване „Какво ще стане?" и вниманието на читателя е насочено към съдържанието и смисъла на ставащото, към „как става?". „И тъй, който иска да *слуша*, нека слуша, защото аз почвам своя разказ, и то такъв, който ще бъде много по-мазен от свинска глава на Малка Коледа, разказ любовен, трагичен, трагикомичен, тъжен и жален (нещастна любов), весел (сватба ще има), смешен и „скорбен" (наистина ще има смърт)" (к. а., Н. Ч.). Тези думи са типологически сходни с пролога в комедията от времето на Европейския ренесанс, предопределят диалога-полемика с даден тип читател, загатват за игровото начало във воденето на разказа. Този тип читател разграничава поета от писателя въз основа на това, дали се предават душевните движения или се описва нещо външно, и разказвачът заявява някъде към средата на произведението: „Но аз като писател, а не поет, трябва да ви опиша и неговите физически качества." (Пак иронично разминаване на гледните точки.) Композиционна рамка и същевременно контрапункт на заявеното в първа част е обособеното във финала на повестта пояснение: „Ако читателят дири в моя разказ забавни завръзки, развръзки и сцени, които потърсват, ако очаква на края на разказа смърт или *поне* някоя женитба, предварително зная, че няма да бъде доволен от моя разказ. . . От моя разказ ще бъдат

---

[13] Славейков, П. Р. Съч. в осем тома. Т. 4. С., 1979, с. 354, 372; Друмев, В. Съч. Т. 1, 2. 1967—1968. Предговорът към първото издание на „Нещастна фамилия".

[14] Леков, Д. Литература — Общество — Култура. С., 1982, с. 325.

доволни само отделни хора. . .” (к. а., Н. Ч.). Иронично-сатиричното съчетаване в първия цитиран пасаж — свинска глава и трагично, трагикомично и т. н., сватба, смърт — в края се трансформира в сатирична оценка на измамените читателски очаквания. Но началното изявление има и друг смисъл — „Ще ви опиша живота такъв, какъвто е, с цялата му пъстрота”.

Набелязаните особености трябва да бъдат разгледани и в светлината на факторите, оформящи сръбския литературен живот. Белградският читател се различава и от руския, и най-вече от българския, но сходните черти на южнославянското литературно съзнание от гледна точка на неговия генезис се проявяват като общ знаменател в търсенията на Каравелов. Оттук и насрещното въздействие, което оказва върху творбата културираното във фолклорна среда литературно мислене[15]. Стана дума, че началото е близко до обобщеността и неопределеността на фолклорните инициални формули. Краят на „Крива ли е съдбата?” също е сходен на фолклорния, но се разграничава от него по две линии: 1) разказът не свършва поради изтичане на времето, а поради изчерпване на сюжета; 2) обещанието за продължение е в духа на писмената традиция на периодичния печат. Но присъствието на фолклорното не се изчерпва с това. Важна е ролята на цитатите от фолклорни творби, сигнализиращи противопоставянето на две културни системи[16]. Също противопоставително, но вече по своя смислов пълнеж са използувани пословиците и поговорките („математическите истини”, както ги нарича Каравелов). Във втората част на повестта на „всеки си е башка луд” опозиционно съответствува „глупакът, гърбавия и звяра само гробът ги лекува”, като първата пословица е в контекста на едно от обръщенията към читателите, а втората — към Сава Йованович. Фолклорното начало присъствува не толкова в изграждането на образите, както това става в другите публицистични творби на Каравелов[17], колкото в дълбинните пластове на произведението. В отделни случаи народното, фолклорното е единственият *естествен* контрапункт на градското. Погледнато в по-широк план, изобразяването на двата „противоположни свята” (по сполучливата формулировка на Илия Конев) е обособено на отделни равнища, като на реалното е противопоставен не само идеалният свят на Калмич, но и изчезналото в града чисто народно. В този смисъл е интересно становището на Калмич, който противопоставя рационалното на традиционно-фолклорното — обичаите са поетични, но са вредни за развитието на разума. Героят предлага утопично разрешаване на обществените проблеми — чрез възпитание и образование, чрез вяра във всемогъществото на науката.

По-горе стана дума за типовете реч, които разказвачът реализира още в началото на творбата, а по-късно ще използува последователно. Поради динамичното диалогично присъствие на повествователя е допустимо местенето му по вертикала на речевите възможности — от разговорността до

---

15 Интересно е, че макар и насочени към руския читател, творбите от „Страници. . .” от гледна точка на повествователната техника, са чисто български. Налице е парадоксална раздвоеност, като всеки от потенциалните реципиенти може да възприеме произведенията едностранно, съобразно традицията, която го е формирала. Вж. К о н е в, Ил. Белетристът Каравелов. С., 1970. За взаимодействието на различни културни пластове и механизмите на това взаимодействие вж. Н и ч е в, Б. От фолклор към литература. С., 1976, 267—273.

16 Каравелов цитира битови песни седемкратно.

17 Т о п а л о в, К. Проблеми на възрожденската поетика. С., 1979, 92—116.

философско-публицистичното слово. Тези модели освен чрез повествователя се осъществяват чрез отделни опозиционни двойки герои. Такъв е примерът с Калмич:

речта на Калмич, имаща подчертано философски характер — вестникарското фразьорство на редактора;
речта на Калмич — принизяването на ред понятия до бита и обезсмислянето им в речта на Сава Йованович.

Тази речева пъстрота се надстроява върху трансформациите на повествователния „аз" при общуването му с многото различни „ти". В своите контакти разказвачът се ползува от ораторски прийоми, независимо че иронизира правилата на реториката. Неслучайно „Крива ли е съдбата?" е определяна като „пламенна проповед". Този тип речева стратегия увеличава възможностите за въздействие върху читателя благодарение на съчетаването на елементарното мислене и научната мисъл, на ежедневната пъстрота и абстрактната изчистеност, съчетаване, криещо и сатиричен заряд, а също така говорещо за преосмислянето на старата риторика. Като изхожда от някои революционно-демократически естетически принципи — сливане на наука и изкуство, свързване и взаимно допълване на хуманността и грижата за подобряване на човешкия живот и др., Каравелов утвърждава действителността като единствен предмет на изображение, отрича съществуващия ред, открива идеала извън реалността. В текста на повестта тези особености се проявяват чрез прякото назоваване на адресата, което е същностна особеност на повествователния маниер и разкрива пълно образа на разказвача.

Посвещението в „Крива ли е съдбата?" (то е и първото обръщение, като изключим заглавието) е носител на огромна смислова стойност, защото думата „другари" в текста се използува с различен от вложения в посвещението смисъл. И докато „другари" остава *над* и *извън* изобразяваното, не по-малко интересно е използуването на друга ключова дума от същата семантична област — „братя". С нея разказвачът борави свободно, поставя я в контекст, неотговарящ на основното ѝ революционно значение. По този начин се засилва ироничният ореол, който повествователят създава около своя постоянен събеседник и противник — вътретекстовия читател, а за истинския си (извънтекстов) читател разказвачът говори само в трето лице.

Още в първата част повествователят е не само навсякъде благодарение на изграденото на монтажен принцип описание, но и опонира на част от своите герои. Разказвачът е динамичен, движи се свободно в пространството на творбата. В своеобразния „пролог" белетристът се превъплъщава речево съобразно нивото на установения контакт. Благодарение на това, както и на монтажния принцип, се оформя *театрализирано* повествователно пространство. Разказвачът посочва улицата, ученика, бабата; включва се в различни разговори, като по този начин поставя извънтекстовия читател в положение на зрител. А във върхови моменти от сюжетното развитие отделни монтажни елементи образуват опозиционни двойки, за да характеризират различни равнища на социалната йерархия и отношението действителност — идеал.

Взаимодействието между повествовател и адресат се осъществява по следния начин, като адресатът е положително (+) или отрицателно (—) маркиран:

АЗ (в различни превъплъщения, съответстващи на мястото му в художественото пространство)	БРАТЯ (+) МИЛИ И СКЪПИ ЧИТАТЕЛИ И ЧИТАТЕЛКИ / МИЛИ КРЕСЛЬОВЦИ / (—) КИР ЦИНЦАРИНЕ / КИР ПАНАЙОТЕ (—) БРАТЕ СЪРБИНЕ (+) НЕУТЕШИМА ВДОВИЦЕ (—) ВИЕ, ЧИТАТЕЛИ (—) МИЛИ БАБИ / ЗЛОЧЕСТИ И ЖАЛКИ БАБИ (—)
АЗ (ОБЩЕСТВЕНОТО МНЕНИЕ, което, дистанцирано от разказвача, прераства в „светът")	ТИ, САВА (разколебаване между „ти" и „му", наличие или липса на дистанция) (—) УЧЕНИК, БОГОСЛОВ (—) ЧИТАТЕЛЯТ (—) ЛЮБОМИР (дневникът не носи белези на дневник, а на спомен-показание) (+) БРАТЯ, ДА ОТИДЕМ ПРИ БАТАЛДЖАМИЯ (+) (—) ВИЕ (при палилулската църква) (+) (—) НИЕ, СЪРБИТЕ (+) (—) МИЛИ МОИ ЧИТАТЕЛИ (—) ГОСПОДА (немаркирана обективност)
НИЕ (подчертано обобщен образ)	БЕЛГРАДЕ, БЕЛГРАДЕ (+) МИЛИ ЧИТАТЕЛИ (—) НИЕ = ТОЙ / ЛЮБОМИР/ (+) ВИЕ, ДОБРИ ДРУГАРИ (+) БРАТЕ МОЙ / ЛЮБОМИР (+) ВИЕ, СТАРИ КОЖОДЕРИ (—) БЕЛГРАДЕ, БЕЛГРАДЕ (—) ЧИТАТЕЛЮ (същинският, извънтекстовият читател) (+).

Освен това структурообразуващо равнище на диалога се очертават подравнища — Любомир — Цая, Любомир — Перо, Любомир — С. Йованович, Цая — С. Йованович, Любомир — Никола, както и ред косвени сблъсъци между отделните позиции. Тяхното диференциране се осъществява пространствено и чрез типа реч, чрез модела, който използува Каравелов, а трансформирането на повествователната изява отговаря на различните социални роли (по-точно маски), с които се нагърбва разказвачът. Доминантна остава ролята, произтичаща от принадлежността му към „белградските другари". Динамичното повествователно присъствие играе съществена роля на ниво композиция и осъществява връзката между относително обособените части на произведението.

Композицията се изгражда въз основа на принципа, от който се ръководи разказвачът — на съпоставянето и на противопоставянето. Но освен този принцип в „пролога", а и по-нататък повествователят се ползува

от принципа на *условната нагледна достоверност*. Белег на този принцип е повишената честота в употребата на „ето". „Ето" е в синхрон с динамичния повествователен „аз" (динамичността не разколебава оценъчната му позиция), а като се има предвид, че „ето" съдържа и обединява „тук" и „сега", се засилва деиктичният характер на разказа.

Отбелязвано е неведнъж, че социалното присъствува винаги в Каравеловото повествование. В „Крива ли е съдбата?" социалното, освен че е основа на общото звучене на повестта, е изобразено главно чрез детайлите и по този начин маркира всички равнища на разказа. В много случаи повествователят стига до детайла чрез фокусиране: „Какво странно, какво божествено чувство завладява човека на такава величествена планина! Струва му се, че е на небето и гледа на земята не от тая малка земна точка на наблюдение, от която обикновено гледат, а гледа отгоре, от небето, тая малка нищожна земица и се чуди и просто му е смешно, като се сети за ония всевъзможни дребни мошеници и подлеци, които пълзят и се перчат по нея. . . Нито виждаш, нито чуваш света под себе си. . . Оттам ти се струва, че на земята е истински мир и щастие, струва ти се, че е рай, а тя е същата тая многогрешна земя, която носи на гърба си толкова грехове и неправди, оная майка, що гледа и сиромаси, които умират от глад, и богати, които плуват в разкош; а колко прекрасна ти се струва отгоре тая стара грешница, тая вечно вълнуваща се земя. . .

Ето, същото. . ."

Този пример от началото на седма част най-ярко очертава фокусирането, доближаването до детайла в рамките на опозицията „горе — долу". Цитираният пасаж е интересен и с подчертаното двукратно „струва ти се", което онагледява за читателя условната нагледна достоверност, но от друга страна, е богато нюансирано, криещо и известна ирония. Аналогично описание има и в началото на повестта, а като се има предвид, че седма част е сюжетно възлова, е ясно кога разказвачът прибягва към фокусиране.

Противопоставянията обхващат цялото произведение. Вече бе отбелязана рамкиращо-противопоставителната функция на обясняващите характера на творбата пасажи. Така са противопоставени първа и втора част на трета, биографиите на Калмич (дневника) и Никола. В шеста и седма част, в разговора на Цая и Калмич, се обособяват по два дяла — битов (изобразяващ празника) и идеален (коментиращ празника). Кулминация на този тип взаимодействие между отделните сегменти на текста представляват последните две части на повестта, в които идеалното е представено чрез цитати от преводите на Калмич, а действителността — чрез речта на Никола и свидетелите, чрез съдебния фарс. В последната част „везните" (претеглянето на човешките добродетели независимо от общественото положение) кореспондират пряко благодарение на универсалната си символност с „маските" (демаскирането) от първата част. Противоположни начини на мислене са илюстрирани, от една страна, чрез дългите монолози на Калмич, от друга — чрез сцени от бита, в които повествователните ремарки разкриват същността, криеща се зад дадена позиция; речево се противопоставят логичното и нелогичното. Така се изграждат две антагонистични смислови вериги — едната, търсеща основанията си в идеалното, другата — в реалното. В този смисъл е показателно как е изобразено ежедневието, реалното.

В първите две части доминира гротесково-сатиричното (в случая гро-

тесната има сходства с гротесковия реализъм, както го разбира Бахтин[18], но преимуществено е използувана като средство на сатирата), доведено до фантастичното в разходката на С. Йованович и общественото мнение из гробищата. Каравелов използува някои похвати на романтичната гротесковост (споменатите вече мотиви — за маските, за човека марионетка, персонифицирането), за да създаде определен образ на реалността, която е отчуждена и от своите идеали, и от народното всекидневие. Съчетаването и взаимообуславянето на две понятия като „бог" и „бой" (в края на втора част) в съзнанието на определена социална група е гротескова характеристика, обезсмисляне на „високото" в деформираната реалност. В бита на големия град ежедневието е кал, тиня, жестокост и липса на основното — хората „не гледат един на друг както трябва, т. е. като човек на човека". В гротесково-сатиричен план са изобразени съборите при Баталджамия и при палилулската черква, соарето у Сава Йованович и съдебният процес. Именно на процеса нормалното е доведено до абсурд, или по думите на Калмич: „Та това не е съд! Това не е заседателна зала, *това е лудница!*" (к. а., Н. Ч.)[19]. Сблъскваме се с върховната изява на абсурда в едно общество. Именно това е причината в хода на повествованието, с нарастване на напрежението, да се обособят лирични мотиви, свързани с Цая и нейната любов, защото идеалното не може да компенсира ужаса на реалността.

Гротеската, така, както я разглежда Бахтин, с присъщото ѝ смехово очистване, не може да бъде пълноценна в „Крива ли е съдбата?", защото в този свят дори празниците не заличават социалните граници — те просто са два. Социалните върхове и низини са безвъзвратно откъснати. Поради това и на двата празника (в шеста и седма част) противостоят разговорите на Цая и Калмич. Симпатиите на разказвача са на страната на отрудения, несвързан с бюрократичната система човек, симпатии, изразени пряко и чрез речта на Калмич, тъй като животът на „нашия" (както го нарича цинцаринът) Сава не дава основания за оптимизъм. Оптимизмът е носен от Цая и Калмич, но най-вече от автономния и пълноценен образ на повествователя и на „белградските другари", които присъствуват като коректив на двата полюса. В своите цели Каравелов се доближава до мисълта на Маркс от „Към критика на Хегеловата философия на правото": „Трябва народът да се изплаши от самия себе си, за да се предизвика у него смелост."

В „Крива ли е съдбата?" една от главните сюжетни линии е свързана с Цая. Дори в сравнение с Калмич образът на сръбската девойка е по-значително творческо постижение на Каравелов. Мотивът за жената-вещ-кукла е разработван от автора на „Стана", „Наказал я бог", „Сока". Това разбиране на женската същност, наложено и на самата жена, е характеристика на обществото, в което човешкото е унищожено. За изграждане на образа на античовешкото са показателни сравненията, с които е характеризиран С. Йованович — змия, вълк, нерез, тигър и др., — както и думите му от един разговор с Цая: „Знам както е когато боли глава, ръка, крак, сърце,

---

[18] Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 39.

[19] Темата за абсурдния съдебен процес е многократно използувана в европейската литература като сигнал за крайно изострената криза на личностните и обществените отношения. Разрушаването на правните инстанции отразява изчезването на същността на човешкото общество, от една страна, а, от друга — изобразява трагедията на конвенционалността.

но душа да боли — това не съм чул от никого до днес". Сходно по смисъл е и използуването на характеризиращи имена — „Живодерич", „Кукурузич", „Подлецич". Показателно е и обезсмислянето на думата „личност", отнесена към герои като Никола, С. Йованович, Живодерич и др. „Личностите" могат да бъдат само високопоставени, те именно очертават антипарадигмата на човека, който е извисен, но слаб и уязвим. Човешката същност не означава нищо, тъй като „личностите" са изпразнени от съдържание. Каравелов илюстрира умъртвяването на своите сатирични персонажи чрез овеществяването (чинове, пари, подаръци) и безплодието. Това е главното определение на човека в даденото общество.

Използувайки средствата на модерната гротеска[20], Каравелов преследва множество цели. И тъй като сатирата трябва да съдържа оценка, тя според Чернишевски не се грижи за „обективността на картината", но субективността има за цел да насочи към другата действителност — подразбиращото се. В Каравеловата повест всички елементи на художествената структура са подчинени на надредния по отношение на останалите диалози диалог между идеалното и деформираната реалност.

Във връзка с изложените вече повествователни особености е важно мястото на цитатите в произведението. Освен фолклорните цитати, за които вече бе споменато, се срещат дневник, присъда и превод. Честите позовавания на Калмич на различни авторитети, множеството имена на исторически личности, с които е изпъстрена речта му, също имат функцията на цитати и са съществен критерий за ценностната система на героя. По този начин разказвачът търси много по-мащабни измерения на проблемите от тези, които може да даде конкретният исторически момент. Важна особеност на нефолклорните цитати е характерът им на псевдоцитати, което води до функционалната им многозначност. Дневникът на Калмич има подчертано условен характер по начина на писането му. В контекста на цялото субективността, която трябва да носи дневникът, намалява, като речта на героя се разтваря в речта на повествователя. Времето на отделната личност се разтваря във времето на историята.

Другият важен цитат също има свой автор — „французкия философ Мосильмен". Преводът говори за друга култура, за различен тип слово, което играе роля на решаващ контрапункт по отношение на абсурдната ситуация, в която е поставен героят. На бюрократичния шаблон е противопоставена ясната и точна речева изява. Именно чрез сцеплението на противоположни по експресия (на пръв поглед неекспресивни) типове реч се подчертава авторовата оценка. Афористичните съждения са пряко адресирани към регламентираната от „закона" ситуация: „За характера на един народ почти винаги може да се съди по неговото управление и неговите закони; това е така естествено, както е естествено, че водата винаги се стреми да е равна на повърхността". Повествователят подчертава трагичната невъзможност човек да бъде разбран — пълноценна комуникация не може да има, защото не съществува възможност за контакт. Трагикомич-

---

20 Вж. Kayzer, W. Das Groteske in Malerei und Dichtung, 1961. В разбирането на Кайзер: „Гротеската е форма на „ТО", като „ТО" е чуждата нечовешка сила, която управлява света. В гротесковото става дума за страх от живота, а смехът е смесен с горчивина, дори е сатанински. Показателно е, че смехът отсъствува в творбата на Каравелов. Той е или смях заради самия смях (Перо), или сатанинският смях на Никола и „личностите".

но звучене придобива „глухотата" на високопоставената личност (не иска и не може да чуе, защото не разбира), както е трагикомичен и целият съдебен процес.

Различните речеви модели, които Каравелов използува, съзнателно подчертаната разлика (несъвпадение) между знак и значение и очертаването на имплицираната в тъканта на произведението аудитория (извънтекстовия читател) бележат високите художествени достойнства на „Крива ли е съдбата?". Словото винаги е нечие и за някого, винаги е диалогично.

Именно идеологическата насоченост на словото е свързана и с още един белег, делящ света на Каравеловите герои — представата за четенето. Въпроса за културната ценност на четенето повествователят поставя още в началото на произведението, свързвайки го с различните типове текстове и тяхната публика, с художественото и идеологическото равнище на тези текстове и интелектуалната развитост на читателите им. Каравелов подчертава, че читателското поведение на неговите герои (както и представата за това поведение) се съотнася с различни равнища на реалността, със символиката на даденото общество[21]. Културната ценност на четенето противопоставя на още едно ниво героите в творбата. За едната група герои ценността на четенето е минимална и го ограничава в рамките на дискредитираната от разказвача норма, а позицията на хората от този социален пласт е изолационистична, т. е. четивата са строго регламентирани според общественото положение и пола на читателя[22]. Другата група, която е с подчертана духовна ориентация, се стреми към разпространение на културата, към демократизиране на четенето и осъществяване на диалогични отношения между творбата и читателя (такава е позицията на Цая и Калмич). Четенето има много висока стойност, а обилието от цитати говори за първенствуващото място, което заема читателската дейност в йерархията на престижните стойности на втората група герои. Противопоставени са две културни позиции, сблъскват се четящите и нечетящите хора, като четенето за забавление е присъщо на нечетящите.

В повестта художественото време на пръв поглед отсъствува — действието тече в своята последователна непрекъсваемост, без интервали. Единствено биографиите на Калмич и Никола и историята на Сава Йованович прекъсват потока на повествованието. Дадени са времеви ориентири по отношение на историята, но не и по отношение времетраенето на изобразяваното действие. Насочването към естествения ред на природния календар и пренебрегването на дати, месеци, години целят максимална обобщеност в рамките на субективното възприемане на времето от героите. И докато по този начин е визирана надвременната проблематика, то граматическата категория време е използувана от разказвача, за да подчертае динамичния, на места игрови дискурс, сближавайки по този начин творбата с фейлетонния тип изображение. Играта (свободното превключване от минало в сегашно) на времето е адекват на подвижността на повествователя в пространството, което е със засилена условност, водеща до театрализирането му. Художественото пространство се гради на монтажен принцип, като се актуализира във връзката си с реалността на бита. Единствено

---

[21] Басин, Краснов. Социальный символизм. — Вопросы философии, 1971, № 10.

[22] Вж. разговора на С. Йованович с Цая в началото на част V, както и разговора на Никола и началника в края на част VIII.

пейзажът е уравновесяващ речевите изяви на героите и носи лиричната струя в повествованието, като от своя страна природното е противопоставено на описанията на града и на празниците.

Обикновено заглавията могат да бъдат правилно разбрани след прочитане на цялото. Симптоматично заглавието-въпрос е повторено в края на творбата след монологичното публицистично отклонение. Обикновено в прозата този тип въпроси предхождат размишления на героя или разказ за действията му. В случая заглавието е адресирано и към споменатите в посвещението „другари", към имплицитния извънтекстов читател. Заглавието вербализира темата, а текстът на повестта търси отговор на поставения въпрос. Поради това нараства и ролята на реципиента. „Хората, които мислят, отбелязва по този повод Каравелов, ще разберат и от малко казаното — много, твърде много, само ако искат да разберат."

* * *

„Крива ли е съдбата?" е в основата на сръбския реализъм, но естествено влияе и върху своя автор и е начало на нов етап в развитието на Каравелов като белетрист — не толкова по линията на тематика и мотиви, колкото в техниката на повествованието. Каравелов използува този свой опит, но не го доразвива. Извънлитературни причини налагат постигнатото в „Крива ли е съдбата?" да се пречупи през нови изисквания, свързани пряко с обществената дейност, като се стига до самоограничаване.

Интересен е и още един факт. На масовия български читател повестта става известна през 1889 г. чрез т. VIII от съчиненията на Л. Каравелов под редакцията на З. Стоянов. Преводът е дело на Д. Маринов. Знаменателна е появата на това произведение у нас по време, когато обществената ситуация предлага и в България проблеми, сходни с разглежданите от Каравелов. Безспорно и тази творба на автора на „Българи от старо време" е оказала влияние върху българските писатели. Едно такова твърдение се нуждае от солидна аргументация, но и един бегъл поглед може да открие типологични сходства в търсенията на Каравелов и З. Стоянов[23], Каравелов и Вазов (в някои от произведенията му с градска тематика), Каравелов и Стаматов (по линията на сатиричното и модерното гротесково изображение).

* * *

Повестта на Каравелов притежава особености, които са новост за българската белетристика през Възраждането. Повествователят е активен, с динамично присъствие и се превъплъщава речево съобразно с нивото на осъществявания контакт. Произведението реализира условната нагледна достоверност, пряко свързана с театрализираното пространство[24], като всичко това спомага да се очертае драматургично разчленяване на повествованието:

---

[23] В е л е в а, Л. Л. Каравелов — учител на З. Стоянов. — В: Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963.

[24] В някои по-ранни свои творби Каравелов обособява отделни епизоди по подобие на действията в драматургичната творба. В „Крива ли е съдбата?" обаче театрализирането е функционално обвързано с повествователната динамика и провокативната позиция, която разказвачът заема по отношение на обществените и литературните закостенелости.

1. Пролог — в него са заложени и назовани основните принципи на водене на разказа.
2. Експозиция — Сава Йованович и миналото му.
3. Развитие на действието — същинска сюжетна линия — Цая и Калмич.
4. Кулминация — идейна (прераждането на Цая) и емоционална (любовта на Цая и Калмич).
5. Повратен момент — появата на Никола.
6. Развръзка — процесът.
7. Епилог — публицистично отклонение.

В рамките на това деление биографиите на Калмич и Никола ще имат функция на интермедии по отношение на основното действие. Такова разделяне на повестта илюстрира връзката ѝ с петактната трагедия, без това да нарушава прозаичния ѝ строй.

Основен принцип на изграждане на повествованието е съпоставянето и противопоставянето. Той е проведен на всички равнища на произведението. Основното противопоставяне — деформирана реалност — идеално — води до гротесково-сатиричното изображение, като с оглед на целите доминира модерната гротескност, основаваща се на фантастичното (например съня на С. Йованович) и абсурда (процеса).

От всичко казано дотук произтича и усложненият характер на връзката автор — читател. Единството на образа на читателя е разколебано от наличието на обособен вътретекстов и имплициран извънтекстов читател, като последният е главно в областта на идеалното, на подразбиращото се (според изискванията на Чернишевски).

Всички линии в изграждането на повестта се взаимопроникват и изграждат една сложна художествена структура, като с оглед на непосредствените практически цели на произведението на преден план е изведена регулативната функция, свързана с конкретния културно-исторически контекст.

При общата оценка на „Крива ли е съдбата?" е ясно, че независимо от някои свои недостатъци тя е силна „благодарение на своята разнородност"[25] (което важи и за другите повести на Каравелов) с всички особености на повествователната динамика, за които вече стана дума. З. Стоянов отбелязва: „Каравелов е направил революция и в литературата ни; той е дал направление, на което аз определям срок на съществуване — един век." Тези думи не са само екзалтация. Векът, даден от летописеца на Априлското въстание, изтича и е редно да погледнем назад.

---

[25] Г е о р г и е в, Н. „Епилог" от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поетика. — Литературна мисъл, 1981, № 5.

СЪДБАТА НА НАРОДНОСТТА И НАЧАЛОТО НА БЪЛГАРСКИЯ РОМАН

Петко Тотев

Любен Каравелов излиза няколко пъти извън характерните за него жанрови форми — повестта и фейлетона. Търсейки някаква по-широка рамка за повествованието, той опитва различни посоки. Различни — това трябва да се подчертае още в самото начало, защото тази особеност очертава богата основа за произхода на романната форма в новата българска литература.

Повестта „Крива ли е съдбата?" (1868) има продължение. Какъв е бил неговият цялостен замисъл, не знаем, но и запазените две глави свидетелствуват за движение към един обществено-политически, публицистично-художествен роман от типа на „Какво да се прави?" от Чернишевски. „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят" (1873—1874) имат общ основен герой (цар Иван Шишман), общи други герои (Стоян, Рале и техните синове) и единна антифанариотска насоченост. Тук ясно се очертава път към исторически роман, в основата на който са поставени злободневни и същевременно трайни политико-идеологически цели. „Маминото детенце", „Извънреден родолюбец" и „Прогресист" (1875) са свързани и с общо авторско заглавие — „Три картини из българския живот", — и с общо заключение, което събира накрая трите основни сюжетни нишки. Тук се тръгва едновременно от повестта, фейлетона, памфлета към сатиричен роман от оня тип, който е най-характерен за българската литература („Бай Ганьо"). Може да се добави, че сатиричният роман на Каравелов очевидно има връзка и с т. нар. роман на възпитанието от епохата на Просвещението — писателят пародийно използува утвърдени негови форми в съчетание с други сатирични оръжия, изковани във фейлетоните и памфлетите на „Свобода" и „Независимост".

Успоредно се развива голямата поредица „Знаеш ли ти кои сме?" — общо 91 фейлетона, като най-голямата част от тях — 56 — се появяват във в. „Независимост" заедно с историческия роман. Рубриката „Знаеш ли ти кой сме?" започва във в. „Свобода" — г. II, бр. 22 от 13. XI. 1871 г. Цвета Унджиева, която подробно, продължително и задълбочено изследва възрожденската фейлетонистика, пише в своите бележки към том пети (1966) от събраните съчинения на Л. Каравелов: „Може би е възнамерявал да разгърне други паралелни фейлетонни рубрики и цикли. В полза на това предположение говори цикълът от три фейлетона с общо заглавие „Действията на букурещките благодетели", както и обстоятелството, че два други фейлетона имат едно и също заглавие —„Ние сме си ние" (V, 533).

Както се казва, и с невъоръжено око се вижда, че в късното творчество на Каравелов (1871—1875) се появяват форми, които надхвърлят мащаба и обема на повестта и фейлетона, като се развива и усъвършенствува връзката на литературата с публицистиката. Сега това може да се каже спокойно и без предубеждения, защото вече са надмогнати теоретичните постулати, според които изящната словесност и публицистиката се схва-

щат като несъвместими субстанции. Днес не е необходимо да убеждаваме никого, че романът в своето развитие поглъща не само публицистика и документалистика, но и други, все нови и нови разновидности „нелитература".

И ония форми, които са по-големи от повестта и фейлетона, се появяват във вестникарските колони на „Свобода" и „Независимост", в сп. „Знание". Те също се печатат като *подлистници* и тази дума ги обединява още веднъж, облагородява ги с литературна несамоцелност, с национална и социална цел. Така българският роман се ражда на бойното журналистическо поле, а не в уютни кабинети и след дълги уединения.

Историческият роман, който в някои свои разновидности сякаш амнистира бягството в миналото, при нашите условия е продължение на Паисиевото разбиране, че историята е средство за обръщение към съвременния читател и слушател. Сатиричният роман, роден от фейлетона, е плът от плътта и кръв от кръвта на оная журналистика, която е готова да заплаща за живота с живот, както се вижда от толкова примери — и не само в нашата културна история. На пръв поглед жанрово доста отдалечени, посоките към историческия и сатиричния роман се оказват единосъщни — имат общ извор и се събират върху върха на едно перо като Каравеловото.

Двата романа на възрожденския писател сега заемат третия том от неговите събрани съчинения и там изглеждат като всички романи в събрани и избрани съчинения. Ала никога не бива да се забравя, че те са се раждали върху страниците на „Свобода", „Независимост" и „Знание" в обкръжението на оная публицистика, без която е невъзможно да си представим нашата националноосвободителна революция и революционно-демократичната идеология на нейните водачи.

Създаването на една по-голяма епична форма при тези условия само по себе си е епос и това се чувствува във всеки ред на Каравеловата романистика. Само няколко години преди смъртта си авторът на „Българи от старо време" и „Записки за България и за българите", който познава както малцина жизнеността, скритите сили и възможности на нашия народ, чрез една неизпробвана до момента литературна форма изрази своята тревога от хладнокръвието към народността у синовете на българската „аристокрация". Същата „аристокрация", която съвсем наскоро ще бъде наречена от друг български сатирик „прокопсана". Това важно предупреждение е отправено към българския народ, към демократичните слоеве на народната интелигенция, в която Каравелов вярва до последния си дъх. Тя ще запази ценностите, тя ще застава открито и честно пред всяка велика общочовешка идея, защото ще тръгва към нея с всички щедри дарове на своите народностни отлики и особености, за да бъдат те вечни, за да се умножават и усъвършенствуват в мирно съревнование и взаимодействие с ценностите на другите народи. Така ще се постига разноцветието, многобагреността, безкрайното щастливо разнообразие на всечовешката култура — в една обща съпротива срещу сивотата и еднообразието, шаблона и претенцията.

Своя замисъл Каравелов изразява и пряко, публицистично. На едно място в „После отмъщението" намираме следния безмилостен израз: „Ни един народ не се отказва от своята народност, от своето име и от гробовете на своите бащи и деди така хладнокръвно и така безцелно глупаво, както се отказва българинът" (III, 94). Общата идея на двата романа, историческия и сатиричния, както се вижда, е единна и ясна. В прякото и публицис-

тично изразяване също се чувствува непримиримостта на сатирика, неговата неудържима страст да се пребори с лъжеаристократическата немара към народността, да направи от този сблъсък нещо — все едно как ще го назовем — по-различно и като форма, и като съдържание.

* * *

Първият роман съдържа сюжети от историята. Всички те са свързани с българо-византийските отношения в драматичния миг преди падането на Балканите под османско иго. В светлината на сатиричния роман „Три картини из българския живот" виждаме по-ясно, че в историята на Иван-Шишмановата държава писателят търси произхода, етимологията на едно особено хладнокръвие към народността.

Основният образ, който преминава през страниците на „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят", е цар Иван Шишман. Последният владетел на Второто българско царство застава при първоизворите на нашия съвременен роман. С това се поставя началото на една традиция, която може да се проследи до днес — последните Шишмановци продължават да интересуват българските романисти и драматурзи.

Както и в по-късни разработки, цар Иван Шишман у Л. Каравелов е замислен като сложен, многопланов образ. Противоречиво, зависимо от припламването на контрастни чувства, е и авторовото отношение към търновския владетел. Стрелката на напрежението се движи в крайни граници — от съчувствие към трагичната съдба на цар Иван Шишман, изтеглил най-черен исторически жребий, през многократно повторени упреци за недалновидно обвързване с Византия (тук се усещат на места богомилски, а и по-късни, републикански нотки), като се стига накрая до една романтична „реабилитация". Колкото повече се приближаваме към края на романа, толкова по-отчетливо виждаме неговия основен герой в проекциите на онова, което той е трябвало да бъде — все едно каква е историческата истина.

Каквато и да е литературнокритическата оценка за образа на цар Иван Шишман в „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят", в случая ни интересува истината, че тъкмо този български владетел е постоянно необходим на автора. Пред нас е един остър проблем, който и занапред ще ражда романи, трилогии, дълги серии. В светлината на по-късното развитие на темата за Шишмановци може да се установи, че Каравелов тръгва по оня път, при който историческата истина не е задължителна за художника — тя по-малко или повече се превръща в условност при решаването на най-разнообразни творчески задачи. Упрекът, отправен преди години към Каравелов, че е чужд на „духа на дадената историческа епоха" (Б. Пенев), сега е само потвърждение на истината, че в темата за Шишмановци още в самото ѝ начало е търсено нещо повече от история или „историческа стилистика". Веднага ще се съгласим, че пред нас е повествование, което само условно може да се нарече историческо. Както и трябва да се очаква, пътят към романа у Каравелов е път на публицист, сатирик, памфлетист. Историята, както и всичко друго, се превръща в гориво за огнения темперамент и неукротимата обществено-публицистична страст на автора.

Както вече се каза, развитието на цар Иван Шишман в романа на Каравелов клони към романтичен край. Идеята, какъв би трябвало да бъде последният Шишмановец, надделява над почти сатиричното начало в пър-

вата част („Отмъщение"), над драмата, раздвоението, нерешителността пред съдбоносния избор във втората част („После отмъщението"). „Тука му е краят" показва българския цар такъв, какъвто иска да го види възрожденският читател. Той не може да спомена Търново без светъл трепет, търси и в най-трагичните събития надежда и вяра в бъдещето.

В заключителната, най-обширната част на романния разказ цар Иван Шишман е решителен воин, близък на въоръжения народ, проникновен тълкувател на общата воля, мъдър военачалник, който умее да слуша и цени мненията на своите воеводи, но взема самостоятелни решения. Най-важното: царят става обединяващ център на съюзници от Босна и Херцеговина, Маджарското царство, Арнаутлука и Сърбия. По законите на епоса героят преодолява личната си драма и съдба, освобождава се от своите обвързаности с Византия, решително насочва удара си срещу настъпващите османски орди и загива с достойнство като истински воин.

Когато проследяваме как се развива основният образ в историческия роман на Л. Каравелов, интересува ни преди всичко замисъла, идеята. Що се отнася до осъществяването, до постигнатото, до резултата, към него подходът, разбира се, трябва да бъде литературноисторически. Литературните критици и историци вече са казали строгата си дума. И все пак — не можем да минем „бегом" покрай образите, идеите, предпоставките и условията, при които любимият жанр на Каравелов — повестта — започва да пулсира, да се разширява към романа.

Идеята за българската народност в обкръжението на агресивната византийщина, прицелена към върховете на царския двор и болярството, ражда памфлет („Отмъщение", „После отмъщението") и трагичното питане, защо българското име не се брани така, както заслужава. Същата идея за защитата на народността е развита и при чисто романтични, извънисторични, утопични обстоятелства („Тука му е краят"). Търси се противовес, обнадеждаващо внушение, жадно очаквано от читателите в навечерието на Априлското въстание.

* * *

Развитието на основния образ в историческия роман на Каравелов съответствува на неговите литературнотеоретични разбирания за използуването на исторически сюжети в литературата и публицистиката. И при изображението на най-трагични събития, епохи, личности не бива да се остава в безизходицата, а е необходимо да се открива надежда, да се прави внушение за преодоляване, надмогване на кризите. Гордиевите възли са за това, за да бъдат разсичани.

Важен е съвременният подход към миналото, точността и историческият колорит не са задължителни. Както вече се видя, някога подобен възглед за историческата тематика е бил оспорван по принцип и отхвърлян изцяло. Сега положението е друго. Един съвременен литературен историк, който не е по-малко строг към „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят", отколкото Боян Пенев, при разработката на този въпрос прибягва до съпоставка. В книгата си „Историческият роман в българската литература" (1976) Георги Цанев пише: „Очевидно съвременната борба против гръцкото духовенство той (Каравелов — б. а., П. Т.) проектира в далечното минало и по тоя начин впряга историята — чрез художественото ѝ пресъздаване — в служба на една чисто съвременна кауза. Когато

посочва подчертано интригите и предателствата на гърците, Каравелов мисли за фанариотите, с които тогавашната българска общественост води борба. Той прави това, за което говори Фойхтвангер" (с. 12). А ето какво говори Фойхтвангер: „Никога аз не съм писал история заради историята. Историческият костюм и историческата обстановка всякога са се явявали за мен средство за стилизация, най-лек способ за създаване илюзия за реалност" (цит. по споменатата книга на Г. Цанев, с. 9).

Ясно е, че става дума за цяло направление, при което миналото не се схваща само или предимно като история, в противовес на друго направление, наричано „пасеизъм" (при него съвременността не се признава и се търси убежище, спасение за честта, достойнството, таланта в отминали епохи, във времена, когато разрушаващите човека сили не са били чак толкова развихрени)...

В светлината на съвременното литературнотеоретично мислене изборът на Каравелов изглежда съвсем логичен, естествен и по никакъв начин не може да попадне още в самото начало под неблагоприятна светлина заради т. нар. осъвременяване на историята, което все още дразни някои ценители.

Отношението история — съвременност непрекъснато интересува и литературния критик Любен Каравелов. Неговата позиция е ясна и последователна. Без да се впускаме в подробности, ще приведем няколко характерни примера, взети от литературнокритическите статии на изтъкнатия възрожденски мислител.

В рецензия за „Пикильо Алияга или маврите в царуването на Филипа III" от Евг. Скриб, превод на Н. Михайловски, Цариград, 1875, редакторът на сп. „Знание" заключава: „С една дума ние сме твърде уверени, че из тоя роман българският народ ще да се упознае с една част от испанската история много по-добре, нежели из школските учебници, които се занимават повече с личността на Филипа II и с неговите велики планове, нежели със самия народ. Разбира се, като казваме това свое мнение, ние никак не мислиме да уверяваме читателите си, че описаните от Скриба произшествия са верни исторически и че трябва да се приемат за неопровержима истина. Но от романистите не трябва да се иска подобна вярност..." (VI, 259).

Още в сп. „Матица" през 1868 г. Л. Каравелов пише: „Както ние мислим, могат да се вземат сюжети от историята, но на такива сюжети трябва да се даде съвременен интерес, съвременен мироглед" (VI, 130).

Съвременен мироглед, интерес, поглед е нужен навсякъде, за да се търси решение, отговор на най-важните въпроси. Когато рецензира през 1870 г. драмата на Добри Войников „Велислава, българска княгиня", редакторът на в. „Свобода" съсредоточава вниманието именно върху отговорите и решенията: „Но ако нас интересува романът или повестта повече от учебните книги, то ни интересува не само богатството на образите и поетическите виражения, които се намират в тях; а интересуват ни тия същи въпроси, на които ние искаме отговор..." (VI, 152).

В съседство с тези ясни мисли можем най-добре да разберем и известния Каравелов съвет към Васил Друмев в статията „Български драми", напечатана във в. „Независимост" през 1873 г.: „Но както и да е, ние не съветуваме г. Друмева да пише исторически драми. Ако неговата драма да би била из съвременният живот на българския народ, то неговите цели би биле изпълнени и ние би имали едно важно литературно дело" (VI, 196).

И така: Каравелов говори за „сюжети от историята", които се подбират от „съвременен интерес, съвременен мироглед", за да се поставят на най-преден план „тия същи въпроси, на които ние искаме отговор". Тази линия е последователно следвана както в публицистиката (вкл. в литературната критика), така и в художественото творчество на изтъкнатия възрожденски писател. Белетристичните форми, които у Л. Каравелов надхвърлят обичайните очертания на повестта и фейлетона, разработват основни въпроси от съвременността и бъдещето, на които най-упорито се търси отговор. И романът със сюжет от историята, и романът-памфлет „Три картини из българския живот", и фейлетонната поредица „Знаеш ли ти кои сме?" са пропити с една и съща тревога за съдбата на българската народност, озарени са от една и съща вяра в нейното бъдеще — вяра, преминала през жестокото горнило на най-горчиви истини, затова несломима.

* * *

Дългата и сложна драма, през която преминава цар Иван Шишман, за да преодолее византийските влияния, ромейските нашепвания, козни и предателства, отрезвява погледа на читателя по един траен въпрос като ролята на християнството в историята и съдбата на българите. Резултатите, до които достига тук романистът, са несъмнено доказателство за голям замисъл, за вярна интуиция и точно предусещане на перспективни области за българската литература.

Цар Иван Шишман се доближава, както и самият автор, към проблемите на християнството, размишлявайки за бъдещето на българската народност. Ето защо се върви от теологическата и общохуманистичната същина на една привлекателна в изворите и основите си философия към нейните наднародностни измерения, които във византийското тълкуване и приложение се превръщат в своето отрицание — средство за идеологическа експанзия, асимилиране и претопяване на новопокръстените. От начина, по който в „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят" се говори за съюза на балканските народи срещу османците, може да се долови и по-късно разочарование на автора от идеята за Балканска федерация... За съжаление, забелязва романистът, щом се появи мисъл за обединение, съюз, федерация, всеки бърза да издърпа чергата към себе си, да си изгради такава стратегия и тактика, та общата полза да бъде за него, а общата загуба — за другите.

След своята достойна последна битка цар Иван Шишман тръгва към смъртта под ятагана с вяра, уверено гледа към черните векове на започващото робство: „Днешните събития ще да научат българския народ на ум и разум и той ще да се възроди и ще да завземе в историята по-светли и много по-богати страници. Ако Христос да не би бил разпнат на кръстът, то неговото учение не би се разпространило така бързо и неговите ученици не би умирали с такава радост. Живото заспива, но не умира. Историята ще да научи нашият народ да живее сам за себе си, да се варди от гръцкото влияние и да не доверява съдбата си никому" (III, 319).

Основното качество, което една съвременна авторка като Вера Мутафчиева открива у цар Иван Шишман, е достойнството. Тъкмо тази дума е ключова в романа „Последните Шишмановци" (1968). Изтъкват се на преден план две подминавани от историята истини. Първата: въпреки всич-

ки превратности, въпреки договорите, с които османските завоеватели обвързват двете Българии — Шишмановата и Иванковата, — „нито Мурад, нито Баязид получиха дори един войник". Коментирайки този наистина малко известен и удивителен факт, историчката писателка заключава: „Това, за което не набраха смелост Лазаревичи, Бранковичи или Палеолози (то би било равно на самоубийство, вярно е), успя Шишман. Свитият, потиснат, винаги в отбрана Шишман. Впрочем тук настояваме на заключението — Шишман съзнателно свърши със себе си. И — като че за да осмисли този свършек — Шишман не само отказваше войска на султана; Шишман я изпращаше на враговете му." А ето и втората историческа истина, също така почти незабелязана, която В. Мутафчиева сочи в романа „Последните Шишмановци": „По наполовина нетурчин бе всеки османски султан: изцяло бошнаци, унгарци, сърби, гърци, та чак прибягали италиански честолюбци от Анкона или Генуа бяха повечето везири, велики везири, паши. Колкото и да се трудим, по същото време между тях не откриваме българи." Защо? „Българите последователно отказваха да съработят с господаря си. Може би те разбираха твърде тясно и негъвкаво именно онази рядко възпявана добродетел — човешкото достойнство" (91).

От направеното „отклонение" се вижда, че още в самото начало Л. Каравелов вярно отгатва посоката, в която ще се развива романистиката за цар Иван Шишман. Връзката, която тук се прави, може да изглежда натегната, но тя съществува.

Критиката срещу източното православие като идеологическа среда, в която българската народност трябва да се разтвори по добре обмислен византийски план, има неочаквано продължение. Както вече се видя, в „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят" ударът е отправен главно по върховете — обвинени са българските царе и боляри, патриарси и владици за недалновидност и трагични компромиси с народността. Те именно са в основата на онова охлаждане към родното, което започва да прониква и надолу сред народа. Революционният демократ Любен Каравелов си дава ясна сметка за социалната същност на процеса, отлично разбира, че пробивът започва през върховете — и главно през царския двор. Същевременно нека веднага да се добави — върху тази съвършено вярно доловена социално-политическа основа писателят се опитва да търси и по-широко, по-дълбоко идеологическите последици от покръстването, от религиозното обвързване с Византия.

Докато в публицистиката на Л. Каравелов покръстването, християнизирането на България се схваща като явление с плюсове и минуси, в историческия роман за съдбата на Второто българско царство памфлетно-сатиричното отрицание на всичко, което идва от Византия, е пълно. Разбира се, сега е лесно да бъде оборван писателят. Не е необходимо да се говори за неговите очевидни грешки. По скоро би трябвало да си дадем сметка за причините на тази заслепяваща страст, за произхода ѝ.

По пътя към романа Каравелов се интересува най-вече от бъдещето на българската народност. Възрожденецът вижда около себе си и едно най-ново явление като порумънчването на част от българската емиграция. И отново процесът започва от „аристокрацията"... Острият, болезнен протест срещу тази новонадвиснала опасност ражда безпощадния сарказъм на „Три картини из българския живот". Нека още в самото начало да подчертаем: във втората част на Каравеловия сатиричен роман е направена пряка връзка между овласяването и погърчването, а това е още едно доказателство,

че двата романа на възрожденския писател имат единен замисъл, един и същ прицел.

Втората част от сатиричния роман „Три картини из българския живот" е озаглавена „Извънреден родолюбец". „Родолюбецът" е Стоян от Дряново, а „извънреден" е той поради двойното си родоотстъпничество. Погърчено на бърза ръка в един от букурещките гръцки манастири, това практично момче проявява завидна гъвкавост, оказва се добър ученик на „гърци" като Акакий и Аверкий, също погърчени българи и отдавна преуспяващи отци.

Глава III на „Извънреден родолюбец" започва със следната оценка за ранното християнство: „Първите Христови апостоли са оставили своите бащи и майки и нарамили са тежкия кръст не за своето лично обогащение и не за своят спокоен живот, а за щастието на човечеството, за изцелението на болните умове, за унищожението на грубите суеверия и за спасението на човеческата нравственост от митарите и фарисеите. . . (III, 466).

Твърде скоро, продължава Л. Каравелов, християнството затънало в непроходими тресавища, започнало да отстъпва пред „всемогъщия човечески егоизъм" и било пожертвувано от „католическите инквизитори, вартоломейските сватби и фанариотските интриги". Както при разработването на исторически сюжет от XIV в., така и в сатиричния си роман авторът акцентира едно и също нещо. Когато християнските идеи се извращават, изкористяват и опошляват от самото духовенство, „общочовешкото" в благородната първоначална идея деградира до опасна, гибелна духовна продажност, до една особена леснина в родоотстъпничеството.

Според основния замисъл в романистиката на Каравелов погърчването на част от българската аристокрация през средновековието е само начало на верижни деградационни процеси, които продължават. Почувствували, че Цариградската гръцка патриаршия, ако и да се нарича „вселенска", вече губи своята сила, отците от споменатия букурещки фанариотски манастир веднага се преориентират. „Аз мисля — говорил отец Аверкия, — че е време да обърнем и ние своите ветрила към оная страна, към която вее вятърът". И продължава: „Разумният човек трябва да живее съобразно с времето и с обстоятелствата. Аз обвинявам само ония хора, които стават просяци и мъченици за някакви си идеи, за някакви си народности и за някакви си отечества. За какво ми са твоите народности, когато нямаш какво да ядеш? Ние трябва да станем румъни, когато всичката влашка и молдавска земя желае да се нарича Румъния и румъни" (III, 468—469).

Така в „Три картини из българския живот" веднага след погърчването следва порумънчването. При други обстоятелства, не бива да се съмняваме, прокопсаната аристокрация ще обърне отново ветрилата си към страната, откъдето духа вятърът. Тогава отново бивши българи като Акакий, Аверкий и Чучулигияно, все „извънредни родолюбци", ще тълкуват „общочовешкото" в християнството съответно в католическа или протестантска версия, отново и отново ще отричат „някакви си народности, някакви си отечества". . .

Християнството, разглеждано преди всичко като сфера на византийско идеологическо въздействие, опасно за българската народност, се оказва трайна насока в българската романистика. Интересно е да се отбележи, че съмишленик на Каравелов по този въпрос е един съвременен романист като Емилиян Станев. В книгата-анкета „Емилиян Станев" (1977) от Иван Сарандев авторът на „Антихрист" казва: „За мене една фатална дата

е покръстването и избиването на прабългарското болярство, което е представлявало стълбовете на държавата, военната сила на България и от което Византия се боеше. Тя не се боеше от славяните, които лесно асимилираше, но се боеше от тези, които дойдоха 200 години преди покръстването. Чрез религията, чрез църквата, чрез азбуката византийското православие ликвидира Първата българска държава" (с. 23).

Нека на това място да си спомним, че в „Тука му е краят" Каравелов търси във византийското православие една от главните причини за българското хладнокръвие към народността, за чуждопоклонството: „Един писател говори, че почти всички народи и народности имат наклонност да почитат, да уважават и да хвалят повече своето, нежели чуждото, а ние видиме, че българите нямат подобни наклонности и че за тях е деветдесет и девет пъти по-добро чуждото, нежели „своето" (III, 191).

Защо е така? Коя е причината? На същата страница авторът продължава: „Аз отдавна вече мисля да предложа на нашия народ следующите няколко въпроса: 1) защо гърците имат такова множество светии, преподобиета, мъченици и великомъченици, а българите не могат да наброят повече от пет; 2) защо гръцките мощи, гръцките свещени предмети и гръцките ягиязми са по-чудотворни и по-изцелителни от българските; 3) защо гръцките калугери и калугерки са „по-предопобни", „по-блажени" и „по-привлекателни" от българските; 4) защо гръцките кокошки раждат камилчета, а българските не могат да снесат нито по едно нищожно яйце?"

Въпросите на Каравелов, които завършват в характерен фейлетонно-памфлетен стил, са насочени именно срещу фанариотското използуване на християнството за претопяване на всички източноправославни народи в общия котел на една византийска или византоподобна религиозна, духовна, културна стилистика, в общата купел на една догматика колкото универсална, толкова и последователно, препоръчително елиноезична, гръцка. И наистина, ако някой книжовник, учен, интелигент е постоянно в ролята на ученик и преводач, който търси извори другаде, а не преди всичко при своя народ, това не може да мине без последствията, за които пишат Л. Каравелов и Е. Станев.

Темата за народността и християнството в романистиката на големия възрожденски писател е важен момент в духовното развитие на българската нация, значим идеологически факт, който не може да не заеме своето място в интелектуалната история на нашия народ. Самото наличие на толкова едра проблематика е не само „романообразуващ фактор", както биха се изразили теоретиците на жанра, но и нещо много повече.

След „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят" сатиричният роман на Л. Каравелов отваря и без друго широките пространства на темата народност и християнство в още едно направление — българинът и civis romanus, българинът и една култура от романски европейски тип, България и Европа. По такъв начин в романистиката на Л. Каравелов е актуализирана до възможния публицистичен предел и предадена на следващите поколения писатели и народопсихолози една основна мисъл: как българинът и занапред ще се вписва в следващи привлекателни общочовешки идеи?

Има нации, които са извън мярката консервативни, съзнателно плътно затворени за света извън тях. Има други нации, които са толкова любопитни какво става навън, че сякаш престават понякога да мислят кои са и какви са. Сякаш. . .

Тревогите на възрожденския романист, нека повторим, са само едната страна на медала. Същият писател, същият мислител е показал достатъчно силно в собствената си биография българското умение да се гледа смело и честно към нови идеи за сближение на нациите и народностите, за преодоляване на пречките и предубежденията, натрупани от историята. Изглежда, все още е рано да се покаже как Каравелов изстрадва идеята за Балканска федерация. Драмата на този смел революционно-демократичен проект е не толкова драма на историята, колкото на още много отдалеченото бъдеще, на романтичното нетърпение да се виждат мечтите като действителност.

Сатиричният роман също най-напред отбелязва полюсите. Авторът на „Три картини из българския живот" изтъква лесното разтваряне на българската аристокрация не само в един по-универсален бит, но и в една по-универсална идея. Алеко Константинов — обратно, сочи съвършено повърхностния характер на общуването между балканското (или американското) и европейското, когато тон дават парвенютата. А те са едни и същи навсякъде по света, както проникновено пише авторът на „До Чикаго и назад". И Л. Каравелов, и А. Константинов, поставяйки основите на българския сатиричен роман, имат ясен социален поглед. Става дума за българската аристокрация — по-старата и по-новата, а не за българина изобщо. И даже в спора за самата аристокрация — като аристокрация или псевдоаристокрация и т. н. — още в началото се оформят две гледища: доколко тя е „пластична", лесно претопима, или, напротив — вътрешно неизменна, с някакво ядро, недостъпно всъщност за никакви влияния и въздействия извън чисто конюнктурните смени на декорациите, модите, жаргоните, поредните изучавани чужди езици, поветрията. Сатиричният диалог между Л. Каравелов и А. Константинов несъмнено ще продължи, той очаква своите бъдещи майстори.

Като посочва пагубните последици за българската народност, които произлизат от „универсалното", а всъщност гръцко източно православие, силно и непрекъснато усъвършенствувано асимилаторско оръжие на Византия и фанариотите, Л. Каравелов започва да пише с ясно разбираема носталгия за старото езичество и многобожие на нашите прадеди. Тази романтична тенденция не е подробно развита, но тя несъмнено заема съществено място в общия замисъл на романиста.

В „После отмъщението" авторът въвежда в повествованието Анастасия, дъщеря на цар Иван Шишман, с разказ за „русалната неделя". Напоследък Иван Венедиков в книгата си „Медното гумно на прабългарите" (1983) направи извънредно интересни наблюдения и изследвания за русалийските обичаи, самодивите и тяхната несъмнена връзка с култа на Артемида у траките. При този обновен интерес и като помним незабравимото описание на обичая „росен" от д-р Иван Богоров в „Няколко дена разходка по българските места" (1868), любопитно е да се види на какви русалийски подробности се спира романистът в 1873 г.

„В старите времена българите са имали обичай да излазят през русалната неделя на полето, да събират различни треви и да ги хвърлят в реките. Тия треви са се принасяли жертва на самодивите, които по думите на народът живеят в реките и които давят грешниците" (III, 88). Така съвсем сбито се изтъква самата същност на обреда: млади момичета се „превъплъщават" в самодиви, за да омилостивят тези митични същества, да ги направят благосклонни към живота и здравето, брака и потомството на „посестримите". Ето още един откъс: „В една от тия нощи гората, която се намирала

по десния бряг на река Янтра, е била пълна с български момичета. Тия момичета събирали ризлични росни треви и играли хоро. Ако някой да би погледал на това фантастическо хоро, което произходило посред гората, в ясната и прохладната майска нощ и под откритото и звездното ясно небе, то би си въобразил, че пред него се намират самите самодиви, на които е бил посветен тоя празник" (III, 89).

Авторът и по-нататък напомня за „самодивското" у Анастасия. Когато тя избягва от Цариград, налага се да се премине през една голяма река (Марица или Тунджа): „Това безстрашно момиче премина през реката като самодива, ако водата и да дохаждаше до мишниците му" (III, 131).

Нека на това място да вметнем, че на 11 август през същата 1873 г. и отново във в. „Независимост" се появява първата редакция на баладата „Хаджи Димитър" от Христо Ботев, в която самодивите заемат своето вечно място в българската поезия.

Както трябва да се очаква, още щом споменава за обичаите през русалната неделя, романистът се впуска в чисто публицистична полемика: „Разбира се, че православното духовенство — което е дозволяло да стават само такива поповски обряди и обичаи, които му принасят каква-годе полза, и което се е грижило да разпространява само такава нравственост, която е затъпявала човекът и правила го е оръдие на хитрите и готованците — е запрещало народните езически обряди твърде строго, но българките не са могли така лесно да се откажат от своят домашен народен живот и от своите игранки, песни, седянки и т. н." (III, 88).

Сто години по-късно Е. Станев в романа си „Антихрист" търси в съзнанието на Еню, българин от XIV в., сложна плетеница от християнство и езичество, от различни ереси и техни отрицания. И тук има една подробност, която веднага ни напомня за Каравелов. Еретиците — кратунари, съботници, богомили — наричат българските ортодоксално-православни попове не иначе, а „гърци". Не ще и дума, че задачата на писателя в „Антихрист" е несравнимо по-сложна, а и резултатите са други. В случая отбелязваме само как последователно и трайно се вписва противостоянието езичество — християнство в развитието на българския роман.

В движението на основната антифанариотска, антиасимилаторска линия в историческия роман на Каравелов след всички крайности и увлечения, до които се стига и които отдавна са посочени в литературната критика, има едно интересно изключение от правилото. По едно време писателят решава, че не бива всички образи на гърци да бъдат отрицателни. . . Появява се Зоя, калугерка в един от околопловдивските манастири. Измамена от пловдивския митрополит, тази дъщеря на Елада започва да помага на българите, събира важни сведения в стана на техните врагове. Една гъркиня, защищавайки своето човешко достойнство и тръгвайки от чисто лични подбуди, достига в края на краищата до важната мисъл за необходимата обща борба на балканските народи срещу общата заплаха — османското нашествие!

Епизодично лице в романа, Зоя вярно отразява и епизодичността на тази мисъл в трагичния XIV век. . . Надхитряване, дипломатическо надлъгване, незачитане на вчера подписани договори, безкрайни дребни и едри съперничества, козни и тайни кроежи пречат на християнските народи да се обединят срещу един противник, който със самото си друговерство би трябвало да ги консолидира върху общата източноправославна осно-

ва. Ала тъкмо тази „основа" е най-несигурната. Всичко на всичко един епизодичен образ като Зоя — ето какво остава от „универсализма" на източното православие в мига на жестоката проверка.

* * *

В творчеството на Каравелов движението към една по-пространна белетристична форма започва сякаш в две противоположни жанрови направления, като се тръгва от една гледна точка — повестта. Първото направление е традиционно и повсеместно. Щом разказът се докосне до историята, той веднага проявява склонност да се разлива все по-широко и по-широко. Тук и в по-късни епохи действуват законите на епоса с всички произтичащи от това особености, своеобразия, а често и инерции, подражания, прекалени дължини. Всъщност няма нищо чудно в истината, че три исторически повествования надхвърлят границите на три исторически повести и образуват постройката на първия български исторически роман.

Втората посока е изненадваща. Сама по себе си сатиричната повест е много по-рядко явление. Освен това за нея не е характерно свойството да се разширява. По-скоро обратното. Наличието на тенденция да се свързват няколко сатирични повести в обща композиция не е всекидневие. Движението към сатиричния роман винаги е рядкост. Тук обаче има една особеност. За по-рядката форма, за сатиричния роман Л. Каравелов се оказва много по-подготвен, защото първоелементът в случая е фейлетонът. Освен това тъкмо авторът на „Знаеш ли ти кои сме?" пръв прилага в литературно-публицистичната практика у нас *поредицата* от фейлетони като осмислена отворена композиция.

Когато се търси генезисът на сатиричния роман „Три картини из българския живот", трябва да се тръгва както от повестта като основна белетристична форма у Л. Каравелов, така и от фейлетона и особено от поредицата фейлетони „Знаеш ли ти кои сме?" като характерна художествено-публицистична жанрова сплав с трайни сатирично-памфлетни завоевания.

Излизането извън обема и мащаба на повестта е интересно не само като факт и перспектива в творческото развитие на Л. Каравелов, но и като жанрообразуване в една млада литература като новобългарската. При появата на романа най-напред започва разграничаване от епоса. Интересът се съсредоточава в частния живот на човека, чрез проблемите на личността романистът постига големите истини на съвременността и историята. Това е т. нар. концентрично направление, което води към романния типаж, психологизма, вътрешния монолог, различните форми за интроспекция, потока на съзнанието и пр. От друга страна, романната композиция е повече от всички други отворена във всички посоки за невероятни смешения на жанрови, стилови, езикови особености, взети от високи и ниски пластове на живота, литературата, другите изкуства, от науката, религията и философията, от фолклора и бита — от всички възможни сфери. Наричан епос на частния (личния) живот, романът, взет в неговата цялост и непрестанно развитие, е огромно силово поле, в което действуват центростремителни и центробежни сили. И в едната, и в другата посока романистът е устремен да обхване необхватното, да постигне непостижимото, да навлезе във вечната, но преди всичко злободневна драма, най-често означавана с противостояния като личност и общество, индивид и народ, човек и история и т. н.

„Свръхзадачата" на романа, ако е възможен подобен израз, е да стане по-епичен от епоса, като използува за целта главно неепични средства, стилове, източници, похвати. Особено значение тук придобиват всички техники да се изразява общото чрез частното, всички невероятни смешения и композиционни открития, които позволяват конструкцията на романа да побира все повече и повече съдържание около двете главни оси — човека и обществото. Налага се да се каже човекът и обществото, макар че по-точният израз би бил човекът в обществото. Ала има такъв дял на съвременната романистика, наричан най-често *модернистичен*, в който се прави опит човекът да се разглежда извън обществото, в условията на всеобща и многолика самота — като се почне от някакъв конфликт със средата и се завърши с една пълна, абсолютна, метафизична самотност, представяна като нещо предопределено, вечно, неизменно.

Българската романистика на историческа тема започва през Възраждането с широкообхватна творба на Каравелов, в която вниманието е съсредоточено върху трагичните последни години на Второто българско царство. Тази тема, както е известно, има дълъг живот. Пред нас е над стогодишен път в романистиката за последните Шишмановци. С „Антихрист" на Е. Станев започва нова извивка на същата тема — вече извън онова, което наричаме исторически роман.

Л. Каравелов и Е. Станев в началото и края на нещо — може би това неподозирано съседство ще подразни някого, но когато се проследява движението на големите идеи в литературата, може да има и по-големи изненади. При Л. Каравелов романната форма е още в процес на образуване. От някои гледища тя може да бъде и оспорвана. Но даже ако се приеме досегашната терминология, ако изобщо не се употребява понятието „роман", ако вместо него се използува традиционното определение „три повести на историческа тема", пак не може да не се вижда единният замисъл, не може да не се търси обяснение, защо тъкмо в този случай се е появила необходимост от по-обемна, по-разгърната белетристична форма.

При Е. Станев излизането от класическата историческа романистика и навлизането в сферите на философско-есеистичната проза от определен типологичен вид също е гранично явление — и не само в жанра. При излизането от историческата романистика се проектира на нов етап нещо от влизането в нея. Ето защо не е случаен интересът към една и съща епоха, към нейните основни идеи, кризи, брожения и ламтения на духа, към раздвоението на човека, израснал върху богат и сложен културен пласт, но далеч от хармонията. И в двата случая превратностите на една трагична историческа съдба влизат в неравна борба срещу волята на най-добрите, най-перспективните личности на епохата. Онова, с което започва и завършва (в известен смисъл) една форма на историческа белетристика за XIV в. в новата българска литература, естествено отваря вратите назад и напред към предходни и бъдещи форми на разказа както в литературата, така и по нейните граници, твърде оживени в XX в.

ПРИРОДНОТО ОПИСАНИЕ В СТРУКТУРАТА НА КАРАВЕЛОВИТЕ РАЗКАЗИ И ПОВЕСТИ

Светла Гюрова

В резултат на по-особените условия на живот у нас българинът остава сравнително по-дълго свързан с природата. До края на XIX в. значителна част от българското градско население живее близо до земята, труди се на нея, наблюдава живота на природата и живота в природата. Когато в средата на XIX в. Иван Богоров прекосява България, за да проучи стопанските условия „за направата на една фабрика", той е поразен от „малките български градчета", от „липсата на индустриално производство", от обществената и духовната изолация на българите, на чийто живот и бит Богоров противопоставя големите индустриални средища на Европа. „Колкото по-многолюдни са градовете — разсъждава Богоров, — печалбите са повече и прехраната на жителите е по-лесна." „Человеците без да ся усещат, обогатяват ся едни други, та затова и са ся набрали наедно и са направили градове. . . Инак ако бяше било, то трябуваше всякой да живее отделно, на самотия, в колибата на лозето си."[1]

Наред с тази дребнобуржоазна идеализация на големите градски общности обаче у нас расте и страхът от отчуждението от природата, от народния колектив, от естествената примитивна нравственост на отиващия си патриархален свят. Столетия подред живели със съзнанието за своята народностна определеност в бита, вярата, езика, българите започват да чувствуват, че с постепенната универсализация на нравите те губят нещо от себе си, престават да бъдат това, което са, и се доближават до чужденците, от които упорито са се пазили. У българите естествено се поражда стремежът да спрат развитието на обществото, да се върнат назад — към патриархалните форми на живот и бит, към природата.

В художествен план тази широко коментирана у нас проблематика поставят и самите белетристични и поетични изображения на българската природа. Почти до края на XIX в. (до пейзажите и лиричните интерпретации на Вазов) нашата литература не познава изображения на природата, напълно отчуждени от живота и бита в нея. Все още много тясно свързана с народния живот, природата се възприема по-скоро като част от него; възсъздава се посредством формите на осъществената и осъществявана в нейното лоно дейност. Възхитен от полетата на Северна България, Найден Геров описва в тях и българската жетварка (Пътеписни писма). В романтично-сантименталните добруджански пейзажи на Друмев и Блъсков се появяват българските овчари, орачите, селяните, стадата, пасбищата. Изгрява или залязва слънцето, нощта се спуска или отдръпва, оживяват шумовете на горите и полята, на фона на които Друмев описва и труженика селянин. „Пастири със своите многочислени стада връщаха ся в жилищата си и медните им кавали изпълваха със сладостно бучение окръжностите на

---

[1] Богоров, Ив. Няколко дена разходка по българските места. — В: Възрожденски пътеписи. С., 1969, с. 125.

Преслава... Птичите църкания от минута на минута ставаха по-гръмки... Нощната царица Сова беше изхвръкнала от гнездото си и нейният див глас правеше да ечи Преславската гора... Овчи стада... готвяха ся да отидат у тях си. Овчарски кавали и свирки раздаваха ся от сяка страна..."[2]

Същите тенденции подсказват и описанията на Любен Каравелов. На читателя се поднася образът на една външност, одухотворена и облагородена от присъствието на човека труженик: българският овчар, орачът, българското момиченце, което мете двора и пее песента за осланената гора. Възсъздават се обектите и резултатите на човешкия труд — лозята, нивите, старопланинските и средногорските пасбища. На фона на планинския или полския релеф на местността се разгръщат подробни описания на празненствата и ритуалите, свързани с живота и труда в природата, цитират се песни и легенди за българската земя. Природата се възприема като интегрална част от народния живот, битовизира се и се пресъздава в рамките на някаква по-широка смислова цялост — българското село, малкия български град, бита и живота на българина.

„На спусъкът на тия планини — казва авторът — аз се позапрях и погледах насам-нататък. Над мене стърчаха голите и снежните върхове на стръвния калоферски великан, който е прорязан с диви дерета, дълбоки ями и с тесни клисури и който е разровен от планинската вода като дрипава презряла зелка" („Турски паша").[3] В следващия момент авторът е вече в интимния свят на овчаря. Сред дивата безкрайност на планината се очертават пасбището, овчарят в неговата пъстра премяна, огнището, насядалите наоколо пастири, които приготвят скромната си вечеря и пеят за „българските юнаци, за Стояна, за Дойчина и за Кралевити Марка". Отчужденият от всичко човешко пейзаж се заменя от една битова сцена, която прелива в описанието на Калофер. „По-доле от стадото, до полите на планината се видеше Калофер, когото пресича на две половини река Тунджа" (т. 1, с. 103). Авторът описва неговите бели къщици, китните момини градинки, трендафилите, черниците и плодните дръвчета, зелените ниви, разкошните клонести орехи, т. е. „слиза" до обикновеното и близкото на човека. Студеното величие на планината се неутрализира от описанието на една битовизирана природа — тясно преплетена с човека и неговия труд и живот.

Този мисловен и „физически" път Каравелов изминава във всички свои описания на природата. В противовес на романтика, извисен в своите съзерцания над всичко обикновено, човешко и делнично, респ. „излизащ" от сферите на града и култивираната природа, Л. Каравелов „се спуска" до нея. Дивата и студена природност на планините се снизява до една облагородена от хората природа — полето, градинката, пасбището, — неизменно свързана с човека и неговия труд и неизменно одухотворена от присъствието на човека от народа. „Гигантските планини със своите голи върхове и със своите гористи поля са прегърнали от всичките страни това българско село (Копривщица) като майка, която се грижи за своята челяд, а нависналите над него скали, които, чегато час по час искат да паднат, приучават човекът от най-ранната му младост да се не бои от никакви опасности. Като зъмя се спуща от планината река Тополка, прави всякакви кривулици и своеволни полукръгове и с шумотевица и гърмеж принимава в своите

---

[2] Друмев, В. Съч. Нещастна фамилия. Т. 1. С., 1968, с. 25, 95.

[3] Каравелов, Л. Събр. съч. в девет тома. С., 1965—1969. Т. 1. Повести и разкази, 1965, с. 101. По-нататък страниците ще се цитират в скоби в текста.

води малките речици, които със сърдито жуборене бързат към нея и отляво, и отдясно" („Българе от старо време") (т. 1, с. 200). Следвайки техния път, авторът влиза в селото, затваря се в неговите стеснени рамки и мащаби и опоетизира естествената полуприродна среда на своите герои. Документалното описание на планината прелива в една живописна жанрова картинка, в която на фона на обикновената битовизирана природа се появява човекът — българското момиченце, което мете двора и пее една от най-хубавите народни песни, селският говедар, старците. Оживяват вечните спътници на човека. Под богатата зеленина на върбите „гъските хладнокръвно стоят на един крак. . ., недалече от тях се разхожда гиздавият пролетен красавец щъркел. . ., мирно и глупаво стоят по бреговете на Тополка кравите" (т. 1, 200—201).

Ще си позволим още един пример — описанието на Висошката планина в разказа „Войвода". От своята реална физическа позиция авторът разказвач вижда просторни равнини, осеяни с градове, със села, ниви, ливади и пасбища, вижда Пирот, Нишава, Дунавската равнина и дори самия Дунав. Цялото това почти необозримо физическо пространство обаче за Л. Каравелов се оказва немислимо без хората. Авторът „се спуска" до тях, за да въведе в своя разказ редица реално неправдоподобни визии, представящи радостния труд на българина в природата. В полите на планината върви селската девойка с мотика в ръка и „пее си своята народна песенчица", „млад и гиздав селянин, спрегнал своите сиви волове и отива на полето да оре, овчарят кара своите овце на паша" („Войвода") (т. 1, с. 336).

Дори тогава, когато на читателя се поднася едно необвързано с описанието на определена местност природно състояние, образът на природата носи в себе си елементите на бита. Великолепните есенни дни в Белград се свързват с представата за есенното поле и есенния труд, споменава се селянинът, който напуска града и се завръща в полето („Крива ли е съдбата"). Във възраждащия се от пролетта Пловдив нахлува дъхът на нивите и горите („Децата не приличат на бащите си"). Както и обратното. Там, където авторът е дезинтересиран от реалния бит на човека в природата, той губи и интерес към природната форма. „Белграде, Белграде, майко на сръбската земя, татко на сръбския народ!. . . ти наистина си хубав! Обърнал си ведро чело към целия свят и се разговаряш с него, изпъчил си юнашки гърди и Сава и Дунав ги разхлаждат" („Крива ли е съдбата?") (т. 2, с. 91). При цялото си възхищение от този забележителен град обаче Л. Каравелов не описва неговата географска среда. Няма описание на природата, заобикаляща Букурещ, не е описан като местоположение дори Цариград. Изобщо липсва описание на небългарското физическо пространство. Пресъздава се образът на един свят, който авторът все още чувствува като част от себе си, проектира върху него нещо от себе си, милее го и го обича.

Макар и в рамките на поетическата условност, на читателя се поднасят образи и характеристики, наподобяващи традиционната фолклорна персонификация на външното. „Пролетта на юг прилича на младо като роса момиче"; „есента е вртокъщница жена с много гиздави и спретнати дечица, които радват своята майка с детинската си обич"; „ябълките са увиснали с червени като моминско лице плодове" („Божко"); „зелената и дългата шума на прасковите и кайсиите. . . прилича на най-разкошната коса на най-хубавичката девическа главица" („Българе от старо време") (т. 1, 251—257). Напълно чужд на традиционния фолклорен антропо-

морфизъм, авторът го преодолява като философска позиция (пролетта е *като* девойка, ябълките *напомнят* момински лица) и същевременно търси опора в узаконената от фолклора вътрешна връзка между човека и природата. Нещо повече. Узаконява се едно предестетско, естествено чувство за близост, характеризиращо чисто сензативното възприятие на все още дълбоко свързания с природата патриархален човек труженик. Героят „осезава" дъха на гората, наслаждава се на ароматите на цветята и тревите, на южния вятър и топлината на слънцето, „чува" шумовете на природата, докосва се до нещата твърде често и без да ги „вижда" и описва.

На читателя се натрапва една чисто сетивна връзка с външното, неосмислена от каквато и да било естетизация на формата и преживяването. „Възточният вятър разносва миризмата на цветята, тревите, бурените", чуват се „бръмченията на пчелите и бръмбарите", „гората е пълна с благоухания" („Българе от старо време"). Отдаден на своя радостен досег със света, Каравелов потъва в един сладостен и топъл мир от ухания, звуци, шумове, които той пресъздава единствено чрез своите усещания. Между първите звезди на небето и последните зари на слънцето, позлатяващо върховете на планините и покривите на къщите, в Копривщица оживяват гласовете на всички живи същества. „Блеят" и „мучат" завръщащите се стада, „пеят славеи", „бръмчат пчели", „до човешките уши достига гласът на белоглавия орел", „крякат и куткудякат кокошките", изплашени от невидимото присъствие на керкенеза, момиченцата пеят (т. 1, 277—278). В светлината на определена естетическа концепция този свят би могъл да изглежда еднообразен, низък, грозен или пък живописен. За Л. Каравелов той е над тези естетически категории. Авторът го „носи" в себе си, усеща го и го обича. Планините, горите, момините градинки не са „хубави", нито „живописни", те са „дъхави", „миризливи", „благоуханни". Авторът не се вълнува от чистите стойности на линиите, формите и багрите, не го занимава дори собственото му отношение към външното. Той се наслаждава на своя сетивен допир с природата, най-често без да търси каквото и да било рационално обяснение на преживяното удоволствие в нея.

Оценена в наложените от съзнанието мисловни и духовни категории, природата се определя чрез измеренията на чувството. Пробуждането на зората се посреща от „веселото" пеене на птиците, „реката шуми весело между зелените брегове", „наоколо всичко е добро и весело", „навсякъде е мило и велико". Стара планина е „мила", „мили" са момините градинки, „мили" и „весели" са нивите и горите, природата е „добра и велика", най-често представена в разказите на писателя с умилително-умалителните определения на обичта. През полето върви „момиченце" с „китчица" на чело, белите „къщици" са в момини „градинки", радостно грее „слънчицето", вее „ветрецът", бръмчат „пчелиците", блеят „агънцата". Разгръща се картината на идиличното единение на човек и природа, свързани от своята взаимна обич и разбирателство. Слънцето блести, „блестят" езерата, „блестят" реките, „блестят" капките роса-маргарит, птиците радостно пеят, жужат пчелите. Всичко живее, движи се, радва се на своето физическо съществуване. Опиянена от нестихващата си жизненост и сила, природата приема в лоното си човека, прави го добър и щастлив.

„Който не се е качвал на планина, висока до облаците — разказва Каравелов в „Крива ли е съдбата", — той не може да разбере онова чувство" на възвисяване над всичко нищожно, дребно и земно, което обзема човека от необозримите висини на природата (т. 2, с. 63). В повечето случаи обаче

той заличава в своите природни описания именно това чувство на вътрешно освобождение от обикновеното и човешкото. Героите наблюдават изтръгнати от земята дървета, мътни небеса, бушуващи води, преживяват бури. Не са чужди на писателя и общоприетите асоциации с духовните драми на героите. В навечерието на Априлското въстание бунтовниците споделят своите съмнения на фона на буря. По време на буря Ралу изповядва пред Никола терзанията си („Децата не приличат на бащите си"). Нещастните пленници от повестта „Турски паша" са отвлечени по време на буря. „Кой знае? Аз мисля, че този ден е предтеча на моя бъдещ живот — възкликва Ралу... Може всичкий мой живот да прилича на тоя ден" („Децата не приличат на бащите си") (т. 3, 557—561). Дори в подобни екстремни състояния обаче героите остават чужди на дивите изблици на природата. Налага се по-скоро една формална съпоставка, която и в двата си компонента няма емоционалния пълнеж на романтичното усещане. Бурята е ужасна, но тя не ужасява. Героите разсъждават върху своите душевни бури, но вътрешно остават чужди на емоционалните състояния, които неудържимите изблици на природата обективират. „Височините горели с хиляди мълнии; доловете ревали и смесвали своите гласове със страшните гръмотевици; вятърът вил, събарял старите дървета и сухите ветви. Всичко вселяло в човеческата душа ужас и съзнание за неговото безсилие" („Децата не приличат на бащите си") (т. 3, 559—560). На фона на тази „страхотна буря" героите изповядват душевните си драми. Пред читателя се разгръща един умозрителен диалог, в течение на който Ралу и Никола почти забравят за бурята. Дивите изблици на природата не ги вълнуват, не ги увличат, не им влияят дори. Чужди им са духовните състояния, които необикновената природа поражда.

В рамките на природните описания тази вътрешна отчужденост на Каравелов от всичко необикновено, ярко и плашещо в природата подчертава и изразява и много типичната за него балансираност на картината, пейзажа, образа. Планините са „величествени и живописни", техните върхове се „целуват с облаците" и „покриват главите си с бели шапки", но те са „ту навъсени и безплодни, ту накитени с всевъзможни цветя, със зелени травки и с разкошна растителност" („Турски паша") (т. 1, с. 101). Водите на планинските езера „светят като огледало посред най-ярката зелен, която е напълнена с милиони пиленца" („Войвода") (т. 1, с. 336). Искърът реве и се пени, но той реве и се пени „весело" („Турски паша") (т. 1, с. 286). Дивото и страшното се асоциира с образи от народния живот и бит, снизява се до тях, губи своето романтично очарование. Непристъпните балкани напомнят „зелка" („Турски паша") (т. 1, с. 101). Авторът съзерцава унинието на планината, „намръщеното небе", „гонещите се облаци", „вехнещите листи" и същевременно търси изход от образите и състоянията, които му се натрапват. На линеещите есенни планини се противопоставя образът на зрялата, златна есен в полето, „жълтите буки" се свързват с „горите, позлатени от есенното слънце", обезлюдената планина с полските села, унинието с радостта. Усещането за величието и необхватността на планината се омекотява от живописни подробности, придаващи на картината внушението за уют и топлота. „Небето било намръщено; бели облаци преминували над самите върхове на дърветата; листето на буките и на дъбовете добили жълт цвят; а северните ветрове захванали да гонят от планината всички живи същества. Но Стара планина е хубава и в есенно време. Качи се на вър-

хът на тая мила планина и погледай насам-нататък. Полето сѐ още зеленее; горите са позлатени от есенното слънце; българските къщици със своите червени керемиди и със своите бели стени надничат из все още зелените градини; а реките блестят като огледало" („Отмъщение") (т. 3, с. 66).

На фона на облагородената и успокоена природа изпъкват фигурите на орачи, овчари, розоберачки, гроздоберачи в техните ярки национални облекла. Радостно кръжат около човешките фигури стада, птици, буболечки. Преобладават светлите тонове и дневните осветления. В чисто формалната реализация на тази типично сантиментална идилия обаче Каравелов следва по-скоро стила на поетическата условност и поетическата организация на фолклора.

Узаконява се много характерната за фолклора множественост на мисловните и физическите гледни точки на разказвача. Разколебават се реалните граници на пространството и времето, на вероятното и невероятното и в разказа се утвърждава типичната за народната поетична практика „свръхкомуникативност". От върха на дървото „пъстрото пиле пауново" „дочува" боя на царете в Анадола, „руса Русанка върви пред три синджира роби" и „дочува" тихия говор на турчина, който следва кервана; майка и син се „дочуват" през гори и планини. Сближават се и се противопоставят събития, разделяни от грамадни пространства („от Бяло море до Дунав, по Румелийски полета"). Реално близките на човека сфери губят пространствените си определения, излизат от рамките на определеното време и определената физическа среда и се превръщат в самостоятелни същности, необхванати и неограничени от каквато и да било пространствена рамка. Говори се за „полето", за „гората", за „градинката", в разказа на народния певец дадени обикновено извън времето и пространството. Поддържат се невероятни и противоречиви твърдения, противоречиви и странни съждения, амбивалентни определения на нещата. В рамките на една и съща творба гората е „зелена" и „повяхнала", над човека кръжат „соколи-гълъби", певецът вижда Бяло и Черно море, пътува към Дунав и Бели Искър, върви край планини и води, т. е. подчинява разказа си на една чисто художествена условност, винаги ориентирана към някаква по-висша идейна и художествена правда.

В известни граници този тип художествена условност носят и изразяват и описанията на Каравелов. Пред читателя се разкрива едно необозримо физическо пространство (Западна България, Подбалканската низина, долината на Копривщица), което авторът се стреми да обхване изцяло. От нарочно избраната физическа позиция, позволяваща му да види пространството глобално, Л. Каравелов изчерпва всички компоненти на географския релеф: планините, равнините и реките на север, юг, изток и запад, растителността, почвата, земеделските култури, селата, пътищата. „Качете се на най-високият връх (на Стара планина) — съветва авторът — и погледайте насам-нататък. Пред вази там долу стои град Пирот, накитен с всевъзможни цветя и обиколен от плодовити лозя. Види се Нишава с нейните зелени брегове. . ." (т. 1, с. 336), виждат се планинските езера и реките, виждат се долините и полетата.

Изчерпал белезите на разстлания пред него мир, Каравелов се обръща на противоположната посока, описва простиращите се на изток или запад гори, описва равнините, „насеяни с градове, със села, с реки, с жълти ниви и със зелени ливади" и най-сетне „светливият и дълъг пояс на Дунава" („Войвода") (т. 1, 338—339). В разказа се очертават контурите на един

безкрайно широк свят, в рамките на който авторът обособява отделните сфери на човешко общуване с природата. Художественото пространство на картината се разчленява на отделни, затворени в себе си микропространства — градинката, лозето, полето, — които запазват относителна самостоятелност спрямо цялото и се превръщат в полунезависими сюжетни звена.

Някъде между Калофер и старопланинските върхове е заключен идиличният мир на българския овчар („Турски паша"), в изображението на Каравелов един напълно изолиран свят, който, макар и включен в общото описание на местността, в действителност остава необхванат от пространствената рамка на картината. Получава се по-скоро едно пространство в пространството, което разрушава вече наложените взаимоотношения и граници между нещата, излиза от тях и именно в своята неестествена обособеност от останалите елементи на описанието доминира в разказа. „Никога не ще да бъде избрисано из моя ум онова впечатление, което аз усетих, като видях българският градец Калофер от върховете на Стара планина. Въобразете си — възкликва Каравелов — такива едни планини, които имат около пет хиляди фута височина, т. е. които са по-високи от морския бряг пет хиляди крачки." Върховете се губят в небесата и „се целуват с облаците", стръмно се спускат към равнината склоновете на планините, прорязани от дълбоки дерета и бързи води, редят се вериги от планини, покрити с разкошна растителност или гори и безводни („Турски паша") (т. 1, с. 101).

Наложил в разказа си мащабите на това огромно пространство, Л. Каравелов го противопоставя на микросвета на българския овчар. Безкрайността се стеснява до един затворен в себе си, изолиран свят, с подробното изобразяване на който авторът фактически разколебава своята първоначална физическа позиция и въвежда в разказа си една нова гледна точка — позицията на наблюдателя, максимално приближен до съзерцавания от него предмет. Автора заобикалят кучетата на овчаря, овцете, пастирите. Подробно и точно се изобразява облеклото на българина: „бели тесни беневреци", „кожух, накъдрен отзад и нашарен с различни цветни мешинови парченца", „цървули с бели навуща, завезани с червени ремичета чак до коленете", „червен пояс", „нож", „огнило", „кесия от кожа", „лъжици", „лъжичник". Със същата изчерпателност Каравелов описва храната на овчарите, огъня, разговорите им, цитира изпятата от тях песен за Стоян и планината. Най-общо очертаните контури на природните предмети (планини, покрити със сняг или с разкошна растителност) се изясняват до една битова сцена, която налага в описанието пространствените измерения и пространствените граници на част от цялото (в случая част от изобразявания старопланински масив над Калофер) и на практика извежда тази част от общата рамка на картината. Описанието се подчинява на една чисто художествена условност, налагаща в него именно принципа на „свръхкомуникативността" на фолклора. От върха на Стара планина Каравелов наблюдава Пирот, Нишава, Дунавската равнина и дори самия Дунав („Войвода") и същевременно прониква в микросветовете на описваното от него пространство. Приближава се до гората, до равнината, до нивата, описва виещата се пътечка, описва хората от равнината, наблюдава техния радостен труд, т. е. скъсява и пренебрегва разстоянията, преодолява границите на възможното и невъзможното, в случая на видимото и невидимото, свързва и обединява предмети, реално разединени от грамадни пространства. От старопланинските върхове авторът „вижда" момиченцата, които берат рози

(„Войвода"), вижда овчарите, вижда орачите, вижда радостното оживление на животните, „дочува" дори крякането на жабите.

На реално очертаното физическо пространство се противопоставя един повече или по-малко имагинерен свят — микросвета на гората, на градинката, на лозето, — който Каравелов най-често извежда над реалните граници на времето и пространството и възсъздава на друго стилистично ниво. „В Копривщица няма плодовита земя — разказва Каравелов, — само камъни, пясък и глина („Българе от старо време"); но, както се види, по причина на тая неблагодатна и сиромашка почва Копривщица е едно от най-живите и от най-деятелните села. Нейната безплодна земя, която изисква големи трудове и изобилен пот, не е допуснала човеците да потънат в сънливата азиатска бездеятелност, но, напротив, водила ги е постоянно към силната воля, към енергията и към постоянният труд и създала е из тях деятелни промишленици и многополезни мислители" (т. 1, с. 200). Следва описанието на географския релеф на местността: „гигантски планини" с техните „голи върхове" и „гористи поля", заобикалящата града рекичка, къщите и дори пернатите обитатели на селото, на фона на които Каравелов описва радостния труд в природата. В тържественото пролетно утро горите ухаят, вятърът носи ароматите на земята, ралата радостно браздят полето, „от всяка една страна изскачат цели стада овце, крави, кози и цели ергелета коне". Кое е това несъществуващо около Копривщица поле („в Копривщица няма плодовита земя"), къде е разположено то, Каравелов не обяснява. За него то е полето изобщо, един необхванат от никаква пространствена рамка свят, който авторът по-скоро превръща в своеобразен мисловен и емоционален коментар на описанието.

Разгледано чисто формално, описанието получава втори, ако можем така да се изразим, грос план — радостния труд на човека в природата, — който Каравелов противопоставя на общото изображение на местността и формално, и смислово. Прякото посочване на природните феномени „голи върхове, покрити с разнородни дървета", „малки бистри речици", „гладки и голи полета" прераства в едно закръглено и ориентирано около даден предмет изображение (българският овчар, гроздоберът, лозето), в което директността и изобразителният реализъм на разказа вече се съчетават и с елементите на художествената фикция. Прецизно и точно Каравелов определя елементите на бита — облеклото на българите, песните им, земеделските пособия и дори храната — и наред с това деформира описанието си и го нагажда към определена теза: съзнателно подбира компонентите на външното, съзнателно пренебрегва реалните взаимоотношения и пространства, съзнателно идеализира нещата.

В рамките на най-общо определената местност (в полите на Стара планина) се описват овчарите, орачите, розоберачките, гроздоберачите, всички те свързани от едно повече или по-малко имагинерно пространство, в което авторът по-скоро интегрира сферите на човешкото общуване с природата. „Момиченцата, с накитените свои от трендафилови венци миловидни главици, събират трендафил, правят из него трендафилово масло и продават го на възток и на запад; а около тях пеят славеи. Селската девойка, с мотика в ръка, отива на лозето да обкопае лозите и пее си своята народна песенчица, която и помага в работата; млад и гиздав селянин, спрегнал своите сиви волове и отива на полето да оре; овчарят кара своите овце на паша; а след него върви сиво като вълк кученце и гледа на своя господар като младоженец на своята млада невеста. Младите агънца играят весело

между себе си и подскачат; козлетата се мушат със своите мънички рожчета и лазят по скалите като същи дяволчета; а жабите свирят своя обикновени концерт" („Войвода) (т. 1, с. 336). В дните на есенния гроздобер в лозето работят момиченцата, „облечени с бели като сняг дрехи, обшити с червени гайтани и украсени с жълти или сини кенета, на шията с червени огърлици, на главата забрадени с бели кърпи и зелен венец от лозови листа" („Божко") (т. 1, с. 294). До тях са момиченцата от друго село, облечени в синьо или черно, тук е овчарят със своя меден кавал, тук е орачът, тук са приятелите и спътниците на човека — животните и птиците. Т. е. повтарят се компонентите на една почти стереотипна картина, която постепенно губи пряката си връзка с външното и се възприема по-скоро като своеобразен мисловен и емоционален пълнеж на разказа.

В рамките на най-общо изобразения географски релеф на местността се обособява сюжетен и емоционален център, който Каравелов диференцира и стилистически. Обикновено авторът борави с преките предметни значения на нещата. Горите са букови, дъбови, яворови. Планините са стръмни, голи, залесени, по полята се разстилат оризови ниви, пшеничени ниви, поляни и пасбища. Каравелов посочва техните реални белези, стреми се да ги определи и назове. В моментите на поетична идеализация на природата обаче той поема в себе си някои от поетичните определения и поетическата метафоричност на фолклора. Ако в отделни детайли от неговото описание горите са букови или дъбови, то в моментите на поетизация на външното те са „зелени", „дъхави", биволите са „сиви", „сиви" са соколите, по поляните блести „роса-маргатар". Т. е. потърсено е някакво по-богато емоционално-образно внушение, изразяващо вече не същността на нещата, а приписваната им от съзнанието емоционална окраска.

Съотнесено към външното, което изобразява, описанието го повтаря в един образ, който запазва нещо от външната нестройност, нехомогенност и неправдоподобност на фолклора и в този смисъл рязко се разграничава от сантименталния пейзаж на XVIII—XIX в. Преди всичко липсва единната гледна точка спрямо външното (основната предпоставка на пейзажа), липсва интересът към единичното — отделния природен феномен, видян в някакъв конкретно определен момент: сутрин, вечер, в определено осветление, в определено съотношение с останалите предмети, липсва индивидуалистичният стремеж на автора да изрази своята субективна физическа и поетическа визия за нещата, да я сподели с читателя. Точно обратното. Разгледани именно като обръщане към читателя, описанията на Каравелов правят впечатление преди всичко със своята комуникативност. Авторът се обръща към въображаем събеседник, за да му разкаже за България: да определи пред него местата от север, юг, изток и запад, да ги охарактеризира като релеф, като флора и фауна или просто да ги назове. Да посочи някаква преживяна, почувствувана и осмислена от народната общност външност, с назоваването на която авторът отключва поскоро чувствата и представите на един духовно близък партньор. Примерно, Каравелов говори за момината градинка. За него тя е именно „момината градинка" — един мил и познат свят, който авторът не описва. Каравелов я назовава. Къщите около Калофер са сред „момини градинки", които не могат без здравец и божо дръвце, селото заобикалят „дъбовете", „орехите", „самодивските гори", пълни с известните на всички предания и легенди. Авторът ги посочва и по този начин контактува със своя партньор на базата на общото им познание и отношение към нещата, затвърде-

но в постоянната образност на фолклора. Свежата утринна роса е винаги „росата-маргатар", „росата-бисер", една веднъж завинаги осмислена от колективната фантазия външност, в образа на която Каравелов просто уеднаквява своето усещане с усещането на другите, доближава се до тях. „Росата още лежала по тревата и блестяла като едър маргатар" („Дружбата на Хаджи Генча с дяда Либена"), „полетата били покрити със сребърна бисерна роса" („Годеж") (т. 1, с. 202, 257). Воловете, с които оре българинът, са „сивите" волове от народната песен, носители на една утвърдена от векове семантика, която авторът повтаря. Ако можем така да се изразим, авторът налага в своя разказ известна антиизобразителност, която определено съчетава с чисто документалното изображение на отделни компоненти на външното.

До известна степен тази тенденция подчертава и самата функция на природното описание в рамките на цялото. Обикновено ситуирана в началото на разказа или в началото на някаква нова част от него, природната картина се свързва със сюжета, ако можем така да се изразим формално: около своята пряка изобразителност и около своето директно внушение. Разказвачът автор минава през Стара планина и Калофер („Турски паша") и тук той попада на монахинята, чиито записки по-късно предава. Започва новият разказ в разказа (историята на героинята), в който пространният увод-описание на планинската природа остава вече съвсем встрани. Нещо повече. От гледна точка на структурата и съдържанието на цялото той е по-скоро отклонение от темата и проблематиката на повестта, отколкото увод към тях.

Разгледано в контекста на цялото Каравелово творчество обаче, това пространно въведение има и своите определени естетически функции. Все още в плен на една публицистично-дидактична структура, авторът обикновено започва своя разказ с директното формулиране на тезата. Ясно и недвусмислено се поставя един проблем — борбата между поколенията, цивилизацията, борбите за свобода, — който авторът разработва в сюжета на разказа. „Чудна и необяснима комедия е нашият живот — възкликва Каравелов — . . . Колко борби, колко страсти, колко мъки, колко гладуване и жадност, а защо? — Да спечели повече пари, да глоби сиромасите, да убие няколко сиромашки семейства, а после — да стане нищо и никакво, да се изгуби като пара или паяжина" („Хаджи Ничо") (т. 2, с. 261). Илюстрирайки тази си теза, Каравелов описва съдбата на Хаджи Ничо. „Целта на живота на мъжа — разсъждава Каравелов в разказа „Наказал я бог" — каквато и да е, тя е определена: той върви напред, сякаш непрекъснато желае нещо, сякаш постоянно нещо търси, сякаш предварително вижда борбата, която го съпровожда чак до мъртвешкия ковчег, и по този начин той се подготвя за един по-честит и по-добър живот и след като постигне тази цел, или пък не я постигне, спокойно може да каже, че се е борил и че е живял на този свят. . . Каква е целта на жената" („Наказал я бог") (т. 1, с. 171). За да осмисли нейната нерадостна участ, Каравелов описва съдбата на бедната жена от народа.

На същия принцип авторът строи и повестта „Турски паша". Писателят очертава идиличната картина на живота и бита в природата, на която противопоставя ужасяващите сцени на азиатския деспотизъм. „Всеки би помислил, че в средата на тая богата, великолепна и прекрасна природа, между тия богати и плодородни гори, планини, полета и възвишености, под южното и благословеното небе, човекът лесно би можал да живее разкошно и

блажено, да живее даже без да знае що е труд и що е мъка, а наместо всичкото това — на която страна и да погледне човек, то види само едни развалини, навсякъде види, наместо хора, кожи и кости, навсякъде чуе мъки и сиромашия" („Турски паша") (т. 1, с. 105). Завършил с това обобщение, Каравелов преминава към описанието на съдбите на героите, които илюстрират неговата мисъл.

Същия смисъл има и природното описание в началото на разказа „Божко". От гледна точка на развитието на сюжета щастливият гроздобер, по време на който Каравелов подслушва историята на Божко, е напълно излишен. Но той е една нравствена опозиция на помислите и деянията, които авторът по-късно разгръща.

Още по-интересен е този паралел в повестите „Децата не приличат на бащите си" и „Крива ли е съдбата?". Страстната тирада на Л. Калмич за доброто у човека, заглушено от лошото възпитание и от липсата на образование, е изложена във формата на разговор между Любомир, Цая и Перо по време на тяхната разходка по Теразия. Не в дома на Сава Йованович, в кафенето или в задимената стая на студента, а на Теразия, на фона на „цъфтящата есен". Младите хора вървят и разговарят, преминават през най-красивата част на града, която фактически остъствува в разказа. Единствената зрителна представа, която авторът налага, е представата за есенното поле и есенния труд. „Есента протичаше през всичките свои различни форми — разказва Каравелов. Най-напред златната жътва, после беритбата на гроздето, на орехите, на ябълките, на мушмулите, на зелето, на кестените... Природата се премени в златна риза, която дава оная особена красота на последните, станали вече къси дни... В целия край владее някаква чудна тишина, само от време на време се чува пукането на пищови, крякане на жерави и плясък от крила на диви патици, когато се дигат над водата. Но тая тишина понякога се прекъсва от доста тъжната песен на някой селянин, който пее или от радост, или от скръб — един бог знае, — връщайки се от града, дето е продал това онова... През един такъв есенен ден по „Теразие" вървеше..." („Крива ли е съдбата?") (т. 2, с. 26). Следва разговорът между младите хора и тирадата на Калмич. Т. е. налага се една аналогия, която на пръв поглед прилича повече на неуместна декорация. Героите приветствуват цивилизацията, напредъка и образованието; авторът приветствува техните стремления и същевременно ги поставя в една среда, която именно в съпоставката природа — цивилизация, село — град, човек на физическия труд — човек на умствения труд звучи като сантиментален повик „назад към природата", какъвто Л. Каравелов в случая не прави. Точно обратното. Авторът възхвалява разума, напредъка, цивилизацията и същевременно със своето описание на есента утвърждава противоположни състояния и настроения. В тази наглед абсурдна съпоставка обаче е може би и разгадката на авторовия замисъл. Поставящ акцента не върху изобразителността, а по-скоро върху емоционалното звучене на картината, Каравелов до известна степен нивелира и в собственото си съзнание прекитe предметни значения на нещата, заличава вече наложените асоциации и връзки и превръща описанието си в символично предзнаменование на доброто и на положителните персонажи на разказа. В своята гюлова градина Нено и Неновица са извън природата, която Каравелов при този така благоприятен за него сюжет изобщо забравя. Извън природата е хаджи Ничо. При появата на Маргьолица обаче авторът обръща поглед към небето и вижда плуващите там облаци. Извън природата е Сотираки („Децата не

приличат на бащите си"). Появата на Ралу и Никола се предвещава от описанието на пловдивската пролет, размишленията и изживяванията на Цая са свързани с описанието на пробуждащия се Белград. „Добрата природа" се свързва с добрите хора и се превръща в мисловен и духовен антитип на злото, на неправдата и дори на безпросветността и суеверието. Налага се един почти стереотипен кръг от значения — природа, бит, човек, — който Каравелов до голяма степен освобождава от преките му значения и го превръща в мотив на доброто. „Ето, че преминува още една студена и мокра зима и настава зелена, миризлива и оживляюща пролет... Горите, които до това време са били черни, безжизнени и печални, се оглашават с хиляди и милиони разнообразни песни и чуруликания от ония безгрижни певци, които са се върнали, както и евреите из Египет в обетованата земя... полетата, които са се чернели досега и по които са щипали суха и полуизгнила трева различните мършави добичета, са се покрили със зелена черга... Из доловете и из теснаците, които обикновено биват сухи, тече мътна и студена вода... Последните останки от почернелия сняг, който се крие под кичестите елхи на Доспат, се изгубва окончателно; даже и най-високите планини добиват весел вид; животинското царство тържествува и приготовлява се да продължи своето съществувание" („Децата не приличат на бащите си") (т. 3, с. 536). Следвайки логиката на разказа, читателят би очаквал появата на личности, свързани със земята или тъгуващи за земята. Каравелов го запознава с представителите на оформящата се българска интелигенция. Нещо повече. След като е описал веднъж събуждането на пролетта в полето, авторът прави второ описание на пролетта в Пловдив (непосредствено следващо първото), в което дава атмосферата на пролетния град. Ако в тази си втора част описанието обаче е все още свързано с градския живот и бит, то първите моменти, оживяващи пробуждането на полето и гората, на планината и водата са по-скоро емоционален сигнал за появата на героите. В света се възражда доброто и хубавото, жизненото и младото и то навлиза в разказа посредством лишените от каквато и да било идеализация на селото идеи на младите хора.

Природното описание се включва в една по тип публицистично-дидактична конструкция, превръща се в своеобразен израз на авторовите идеи, мнения и преценки, заостря ги и ги натрапва на читателя. Преди да бъде напълно изживяна като мисловност и като художествена представа, поетическата символика на фолклора се свързва с идеите на новото време и става израз на постепенно пробиващата си път нова идейност.