

ДВИЖЕНИЕ НА РАЗКАЗА ОТ ФРАГМЕНТНОСТ КЪМ МОНОЛИТНОСТ

Симеон Янев

Историята на българската художествена проза е почти толкова стара, колкото и историята на българската книжовност. Зараждането, оформянето и разцветът на отделните жанрове бележат в процеса на тази история една хронологическа неадекватност, която дава право да се говори за специфични през определен период жанрове. Така свойствени на старобългарския етап от развитието на националната литература се явяват житията, заменени в периоди на турското робство от дамаскините независимо от факта, че редом с тях съществуват и имат успех различен брой други жанрове. Особено богат и разнообразен в това отношение се явява новобългарският период, начеващ по всеобщо признание с Паисиевата „Славянобългарска история“. Този период в историята е една чудесна илюстрация на теорията за възхода и умирането на жанровете в зависимост от обществените и естетическите изисквания на времето. Този период доказва практическата приемственост на новата с този от периода на робството и старобългарската литературна традиция, но в широтата на своята специфика, в сложността и оригиналността ѝ той дава възможност за едно частно, самостоятелно изучаване на литературните проблеми и при унаследени жанрове: Различната мирогледна и естетическа платформа на средновековието прави в този смисъл старобългарската литература един не само обособен, но и принципно различен етап на общия литературен процес.

Разказът съществува като обособен жанр още в старобългарската литература. В увода си към „Старобългарски разкази“ (1935) проф. Йордан Иванов, след като говори за официалните средновековни жанрове, пише: „Несравнимо по-малък е броят на художествените повествователни произведения в старобългарската литература, именно романите, повестите, разказите и донейде притчите. Те със светските си елементи не са могли да намерят широк прием сред българското книжовно общество, обградено със строгостта на вярата и от суровостта на средновековните нрави; виреели са обаче във вид на приказки, предавани от уста на уста, предимно у безкнижните народни слоеве, гдето християнството се беше докоснало само повърхностно и гдето само езичеството, двуверието и суеверието не бяха никога изчезвали.“

По своята структура, по своя интерес към земния живот на човека тези „художествени повествователни произведения“ са ранни предходници на разказа на Европейския Ренесанс. Определението на Гьоте за жанра — че „новела, това е правдоподобен разказ за нечувано и забележително събитие“, дадено преди близо два века, в голяма степен се отнася и за такива творби като „Чудото с българина“, „Българската царкиня Персика“, „Как са станали са-

модивите“ и т. н., писани векове преди разказите на Бокачио и Чосър. Но логиката на доказателствата безпомощно спира дотук, до тези и още няколко само, спасени от варварството художествени документи, сподиряни от стотици години робство. Въпреки това остава явна подмолната, незарегистрирана в творби, наследственост на жанра. Нещо повече, както изтъква проф. П. Динев (Поглед върху старата българска литература, с. 15 „Из историята на българската литература“, 1969 г.), „някои старобългарски жанрове са близки до съвременните — например белетристиката“, а тази близост свидетелства за една сравнителна устойчивост на жанра, търсенето на по-съвършената и актуална форма, свързането на тая форма с новопоявилото в действителността съдържание. Това вътрешно развитие е особено ярко видимо в новобългарската литература. В същността си тя е възкресяване на стари жанрови форми и създаване на нови, опосредствувани обаче пряко от съществувалите през периода на турското робство. Самото ѝ ограничаване от дотогавашната литература се дължи не само на новотата на съдържанието, но и на формите, които съответствуват на това променено съдържание.

Разказът, както ще видим, напълно споделя художествените закономерности на епохата. Съществувал в старобългарския период, той се явява през Възраждането с едно ново лице, което постепенно и в съответствие с цялото литературно развитие се оформя и детайлизира, за да достигне своето идейно-художествено съвършенство у такива майстори разказвачи като Иван Вазов, Елин Пелин и Йордан Йовков.

В нашата научна литература (в която между впрочем почти липсват достатъчно специализирани изследвания за жанровете) съществува мнението, че развитието на новобългарския разказ е един процес, зависещ във висотата на художествените си достижения от социалните и националните поръчки на времето, както и от таланта на творците, които ги изпълняват. Но ако тази постановка е удовлетворителна, за да обясни спецификата на отделен автор или на група автори от един период, безспорно тя е твърде тясна, за да обясни и моделира цялостното развитие на жанра.

Цялостното развитие на жанра обема различни по социалните си и литературни определения периоди и огромно число автори. Литературната традиция (наследствеността) варира във времената и авторите в безброй нюанси, а всички те са свързани помежду си с определена закономерност, с една обща, повече или по-малко видима тенденция, изразена и във формата, и в съдържанието.¹ Жанрът може да върви към своята жизнена кулминация, в друг стадий на съществуването си може да бъде литературен анахронизъм. Историята познава случаи на безвъзвратно отминали жанрове и други на възкръсвали по на няколко пъти. В организирания през 1969 г. от съветското списание „Вопросы литературы“ разговор за кратките прозаични форми мнозина писатели и учени прочетоха „смъртна присъда“ на съвременния разказ. Не без основание някои от участниците там твърдят, че разказът днес умира за сметка на по-епичните форми — на романа, на повестта. Доколко това е истина, с категоричност е може би още рано да се каже, но констатираното състояние определено говори за един момент от развитието на жанра, подчертава и се основава на диалектичното разбиране на развитието като процес, отнасящ се не единствено до природата и обществото, но и до изкуството.

Новобългарският разказ в развитието си показва известни закономерности, които го характеризират не само формално, но и по съдържание. Смисълът на тая видимо безспорна уговорка се отнася до една устойчивост в различни

¹ Съветският литературовед М. Бахтин лаконично определя жанра като „память искусства“.

обществени и културно-исторически стадин. Именно тази устойчивост, двустранно проявена, достига същността на жанра като феномен.

Всеки голям национален писател като следствие на творческата си инвенция представлява закономерно и етап в развитието на жанра, в който работи. Ето защо обяснението на специфичността на един автор до голяма степен означава и обяснението на неговия принос в развоя на жанра. Този принос може да изразява доразвиване на съществували и до него тенденции, довеждането им до идейно-художествено съвършенство. Той може да означава и обратното — отричането на старите тенденции в името на новопроявени. Ако първия случай заради постепенността на качествените изменения можем да наречем еволюция на жанра, то вторият с резкостта на тези изменения е истинска жанрова революция. Но този термин тук не е в номиналното си значение — става въпрос само за една рязка и чувствителна промяна, която още не означава прерастването на жанра в нещо съвършено ново, но заедно с това свидетелствува по-силно от обикновено за новопроявените тенденции. Новобългарският разказ от първите десетилетия след Освобождението изживява една подобна революционна промяна, която е свързана с Елин Пелин и се представя в най-определена степен в неговото творческо дело от началото на века. Тази промяна би могла да се нарече едно перманентно движение от фрагментарния към монолитния разказ в литературата на Възраждането и на първите десетилетия след Освобождението и победа на това движение е при Елин Пелин. Фрагментарният разказ се гради на един тип повествование, различен в основните си характеристики от повествованието, което представя Елин Пелин. Приемайки плодотворните страни на традиционния до него разказ, той в спецификата на таланта си и в едни нови условия извежда късия разказ на нов етап в развоя му,¹ превръща го в художествена система от нов разред. Качествата на тази система, нейните различия от дотогавашната са съвременно и същност на органиката на Елин Пелиновия художествен свят.

В тази статия се разглеждат процесите в жанра на разказа до Алеко Константинов и Елин Пелин. Монолитното повествование, което най-цялостно и най-пълно представя Елин Пелин и симптоматично Алеко, е обект на други изследвания.² Движението на жанра обаче би могло да бъде фиксирано тук не само като директна съпоставка на типове повествование, а и в последователността на развоя на единия от тях — хронологически по-стария — фрагментарния.

*

Историята на българския разказ и на българската проза въобще от Пайсий до началото на XX в. е история на фрагментарния тип повествование.

¹ Преди Елин Пелин Алеко Константинов в „Бай Ганьо“ за първи път в историята на българската разказова традиция изгражда монолитно повествование. Остро контрасти на всичко писано дотогава, неговите творби събуждат сред критиците истински взрив от спорове. Или, както свидетелствува проф. Шишманов, „като слуша човек тия отзиви (б. а. — отрицанията), не може да не се попита: Ако е вярно всичко това, което известна критика изнася против Алека като художествен писател, какво остава тогава от него? Вие не сте доволни от неговата композиция, от неговия стил, от синтаксиса му, от русизмите му, от цинизма му, от невероятността му; вие му отричате всяка по-висока култура, намирате, че литературното му образование е оскъдно, че в преводите си не проявявал достатъчно развит естетически вкус и пр., значи вие го осъждате във всичко, което съставя ценността на художественото творение“ (Училищен преглед, год. XXVI, 1927, кн. 8, с. 1215).

² За характеристиките на монолитната проза и за специфичната ѝ индивидуализация у Алеко Константинов — по-подробно във вече отпечатаната в сп. „Септември“ (бр. 1, 1973 г.) статия „Алеко Константинов в българската разказваческа традиция“.

Той е резултат на вътрешното развитие на жанра. Фрагментарното повествование има следните няколко по-важни определители:

- разчлененост на разказа на ясно оформени епизоди, обединявани в съдържанието от идеята и героя;

- присъствието в разказа на повествователя не като анонимен оценител на съдържаемото, а като равноправен участник в действието;

- идеята на разказа най-често не се извлича от сюжета, а, обратно, сюжетът се извлича и конструира според идеята;

- стремежът към възможно по-пълно и по-детайлизирано представяне на събитията не само с оглед значението им за героя, но с оглед хроникериането на историята. Историята се явява фон и рамка на протичащите действия на индивида. Оттук следва и, общо взето, епичният тон на повествованието;

- пълна зависимост на героя от автора;

- съзнателно пропускане на епизоди, време, събития в стремежа към важното и същественото. Героят не се следи по петите, а се фиксира само в избрани моменти, които най-ярко внушават идеята;

- съзнание у повествователя за необходимост от непрекъснат контакт с публиката.

Както се вижда, фрагментарният тип повествование не засяга само формално (външно) литературната творба, а влияе решително на нейния общоемоционален тон, на нейното идейно съдържание, на етичната ѝ позиция. Фрагментарният тип повествование е рожба на Възраждането и с възможностите, които дава, най-пълно илюстрира и представя възрожденския дух в неговия стремеж към многосочност и многоизмеримост, с присъщия му идеен патос, с издигането на националните преди социалните етични норми, с интереса му повече към общото, към събитията, отколкото към конкретното, случката. Фрагментарният тип повествование не канонизира изцяло, но той дава очевидни предпочитания на „аз“-разказа. Нещо повече, изследователите отбелязват в Паисиевата история като израз на нова, противоположна на средновековната концепция, показването на разказвача, плахото му пристъпване извън канона на анонимността независимо от това, че фрагментът на тази поява не е още литературно обособен, а, напротив, по форма прилича на средновековните приписки. Фрагментарният тип повествование коригира и оценява героя според координатите на социално-историческите събития и след това по важност идва интересът към неговия вътрешен свят. При него вътрешният свят на героя е, с една дума, национално и социално пряко детерминиран. Това дава възможност да се погледнат действията от няколко страни, да имат едър и дребен мащаб, да представят живота панорамно и едновременно конкретно. Фрагментарният тип повествование облагодетелствува съвършенството във формално отношение на епизода, максималната му художествена детайлировка, неговата обособена и строга вътрешна композиция. Той се нуждае от композиционната пауза в рамките на цялото не само за да се ограничат епизодичните комплекси, но и за да се свържат те по-естествено, да се градира съобразно общата композиция емоционалният поток. „Аз“-разказът излиза плахо на литературния терен от средновековната анонимност в края на XVIII, за да дефилира триумфално в края на XIX в. Паисиевата история, написана формално по литературните канони на средновековието и нарушила ги в шемата на националния патос, се превръща в десетилетията след появяването си в гилотина за анонимността на разказвача. Българската възрожденска и следосвобожденска проза до Алеко Константинов и Елин Пелин не е обаче лишена и от образци на монологичен, нефрагментарен разказ, в който повествователят не е действащо лице или поне е директно присъстващ в текста

с преценките си. Но присъствието на тези образци не е основна характерност на общия процес.

Подобни избързвания напред на литературния процес са нещо съвсем нередко в българската литература до средата на XIX в. (а и по-нататък) и за тях Г. Д. Гачев пише следното: „... и тук, в реалността на самия процес, преди всичко се набиват в очи непрекъснати скокове, забежки напред, със следващите ги всякога „еволуционни“ запълвания на скока, прииждащи, така да се каже, с късна дата“ (Ускоренно развитие... , с. 303). Така целият този период на българския разказ преминава под знака на опозицията разказвач — публика. Съзнанието за присъствие на публиката рядко напуска българския разказвач (а и романист с някои изключения, повествовател, птеписец). Той я въвежда непрекъснато в описанието, пояснява, доуточнява, адресира към нея лирическите отстъпления. Той разказва определена история и като в театър държи сметка за възможните реакции на публиката. Така е от Друмев и Каравелов до Вазов, Михалаки Георгиев и Влайков, до младите Страшимиров и Петко Ю. Тодоров в 90-те години. Разказвачът от този тип не разчита почти никога само на логиката на действието, от която би трябвало да следват етичните и идейните изводи; той не ги подчертава със съчувствие само, но и с пряк коментар, в който неговият глас звучи безкомпромисно прямо. В ролята си на писател той се чувства така, както народният певец на празника; чувства се изправен пред слушателите си, задължен да държи сметка за спонтанните им реакции, задължен да направи всичко, за да внуши своето, така както народният певец го е внушавал не само с прекия текст на песента, но и с мимическия коментар или предизвикания речитатив между него.

Този тип писател не се бои от обвинения в пристрастност, напротив, той я търси. Той застава от едната страна, читателите от другата и внушението не се нуждае от илюзона на реално протичащото действие, за да бъде ефикасно; то може да разчита най-често на силата на факта, на неоспоримостта му, а не на възможността му. Ето защо този тип повествование не търси подробната, постепенната верижно-психологическа мотивировка, а острия факт, красноречивото действие. Баба Илийца помага на случайно срещнатия бунтовник, излагайки на опасност живота си; дядо Йоцо, макар и слепец, вижда по-добре от окатите; Павле Фертига се прави съзнателно на идиот, за да осигури пари за своя брат студент. Ако у разказвача съществува съмнение, че фактът или действието ще останат неоправдани за читателя, той има няколко начина да предотврати това. Най-често коментира и съпоставя с други примери. В други случаи заявява, че разказаната история му е преразказана от еднo-кое си лице, понякога и неспоменаващо поименно, но задължително призовавано в полза на обективността.¹ Най-сетне, той може сам да декларира, че е участник в историята. По такъв начин се постига ефектът художественият факт да се разбира като извлечение от действителния, като негово безсъмнено копие, многомашабно — така, както и действителността. Например „Пейзаж“ и „Гронд Марица...“ на Вазов, „На нивата“ и „Кочаловската крамола“ на Страшимиров, повечето от разказите на Михалаки Георгиев, почти всички разкази на Т. Г. Влайков.

Всички тези така предпоставени характеристики се откриват в целостта си в творчеството на писателите, които представят фрагментарното повество-

¹ В един по-ранен етап на т. нар. „напълване на белетристиката“ по израза на Гачев авторите търсят и други по-очевидни, по-отчетливо графични и съответно по-наивни форми, за да внушат истинността. Или, както Гачев сам пише: „... на първо време в общественото естетическо развитие авторите постоянно подчертават (често и в цели реклами) истинността на изобразеното и дори дават подзаглавия: „истинска повест“, „правдива повест“, „жалостива повест“ и т. н.“ (Ускоренно развитие... Становление епического начала, с. 237).

вание — Каравелов, Вазов, Влайков, Михалаки Георгиев, младият Страшимиров, П. Ю. Тодоров от 90-те години. Какви условия и какви естетически позиции налагат промяната на традицията, промяна, проявена спонтанно у Алеко Константинов и достигнала победа у Елин Пелин, как се извършва тя и плод на индивидуални усилия и на индивидуален темперамент ли е или, обратно — на закономерно развитие на литературния процес? На тези въпроси не може да бъде отговорено по друг път освен по пътя на последователните сравнителни характеристики на отделните автори и на внимателното изучаване на социалните и естетическите повели на времето.

Съществува обаче един предвъпрос — откъде да започне тази сравнителна характеристика? Приложена за жанра на разказа, тя би трябвало да се отнесе към първите разказово-обособени творби във възрожденската проза, приложена по-специално за късия разказ, тя би трябвало да се отнесе още по-късно. Едновременно с това фрагментарното повествование не само като форма, но и като съдържание едва ли може да бъде описано в закономерностите си, ако изследването се ограничи само в рамките на разглеждания жанр, защото неговите отделни черти, неговите характеристики, неговите симптоми преди това са проявени или латентно съществуващи, но във всички случаи присъстващи в целостта на възрожденската книжнина. Нейните доминантни черти — публицистичност, дидактика — се намират при това в непосредствена пряка връзка с типа повествование. Следователно да се разглежда само разказът без контекста на съпътстващите го жанрове по пътя на проследяването на един тип повествование би значело да се ограничи съвсем безоснователно теренът, върху който се осъществява типът повествование. Оттук произтича необходимостта да бъдат призовани в илюстрационния материал и примери от другите жанрове на Възраждането. Лаконичното проследяване на тия произведения още не значи опит за жанровото им определяне като предходници на новобългарския разказ. Те са интересни за нас като предходници — носители най-общо на атмосферата на разказа, като творби, жанрово нееднородни с него, но притежаващи някои от елементите му, като симптоматични единици. Да се търси в тях цялостен етап на новобългарския разказ е може би приятна за националното самочувствие идея, но научно, предварително обречен експеримент.

В статията си „Развитие на жанровете в литературата на Възраждането“ — едно от редките изследвания на тази тема — проф. Петър Динеков определя като начало на „оригиналната българска белетристика и драма“ (с. 181) 60-те години на XIX в. Към това определение той допълва: „И при белетристиката, и при драмата могат да се потърсят някои по-ранни прояви: било в някои опити за разкази, описания на действителни случки, мемоарни творби и др., било — за драмата — в диалозите, предназначени за изпълнение на училищни тържества. Но и в двата случая не може да се говори за оформени творби с трайно литературно значение“ (с. 182). За целите на нашата задача — определянето на възрожденския тип повествование в рамките на разказа — ние вече направихме уговорката, че ще използваме лаконично примери и от останалите жанрове. Но заедно с това повече от ясно е, че основният материал на изложението е естествено да бъде подбиран от областта на разказа, тъй като промяната, движението от фрагментарност към монолитност е едно вътрешно развитие на жанра разказ; то съдържа в своя поток допирни точки и съответствия и с другите жанрове, но те имат в процеса на развитието своя органика, своя специфичност и затова представляват отделен проблем.

Променената атмосфера в новобългарския разказ може да се търси още в първото произведение на новобългарската книжнина Паисиевата „Славянобългарска история“ (1762). Със същите основания, с които тя се смята за пръв

и отграничителен паметник на новата литература — с патриотичен, а не само с традиционен религиозен патос, със смелостта на автора да излезе на моменти от средновековната авторска анонимност, с публицистичността си, с опита в края на краищата да се обърне погледът на читателя към земните дела, редом с небесните, историята представя в общата си атмосфера и началото на българския разказ. Жанрово историята на Отец Паисий представлява малко изменено продължение на старобългарската летописна традиция. Но с новата атмосфера, с новия дух, който владее в нея, с новото осъзнато отношение на автора към читателя и т. н. тя е едно свидетелство за наличието на ония условия, които по-късно са основни необходими за раждането на разказа.

Второто значително произведение на възрожденската книжнина „Житие и страдание грешнаго Софрония“, изградено във внимателен (но не осъзнат) пародиен план на средновековното житие, представлява художествен документ, в който много по-доловимо и ясно се долавят някои от чертите на новобългарската проза. Най-напред тук център на повествованието става не светец и пустинник, а обикновен земен жител, който, вървейки по пътищата на съдбата си, в конкретни ситуации разкрива личните си преживявания и съмнения, за да възтържествува над всичко жаждата за живот и познание. Но това безсъмнено напълно оригинално произведение на новобългарската книжнина стои до голяма степен встрани от основната характерност на възрожденската литература — дидактичността. То загатва една друга линия на развитие на българската белетристика — линия на естествено в действително и емоцията, линия на човешкото (преди идейното) опоеизиране. Тя става характерност на художествената литература много по-късно — едва към залеза на дидактичността и публицистичността. Автобиографията на Софроний е първо звено от една възрожденска верига автобиографии, която извежда този жанр до положението на един от най-развиваните и популярните през целия период. Представяйки случки и събития за едно лице, произтичащи в различно време, а освен това и оценките, и размисъла на лицето върху тях, възрожденската автобиография е и хронологически първият и структурно оптималният подходящ жанр за появата на фрагментарния тип повествование — характеризиращ повечето от жанровете на периода. И тук веднага следва да добавим, че ако за повестта и изобщо за по-обемните жанрове този тип повествование относно формата е една постоянна необходимост, то за разказа той е само етап в развитието, който по-късно е преодолян.

Публицистичност и дидактика — тези две основни черти на възрожденската литература вървят заедно още в най-ранните ѝ проявления. От Паисиевата история и многобройните ѝ варианти, през сборниците на Софроний Врачански и неговата автобиография, до художествените и журналистически образци на Раковски и Любен Каравелов навсякъде по-пряко или по-прикрито се откриват тези доминантни особености на книжнината. Тяхната явност, тяхната обща за всички жанрове валидност би могла да се приема в научната литература вече аксиомно. Съществувайки съвместно в съдържанието, те определят и основни черти на формата на възрожденската литература. Разпадането на повествователния поток на фрагменти, разпадане, което наблюдаваме не само при по-обемни (където е единственият композиционен избор), но и при късите творби, е една вътрешно обусловена и закономерна необходимост, а не случайно хруване на творца или израз на повествователно безсилие. Така в съответствие с диалектиката съдържанието определя формата, за да съществуват те в единство, единство, което в същност представя фрагментарния тип повествование. Но защо и как конкретно публицистичността и дидактиката влияят на формата, може да се види в образци от различни жанрове и различни автори.

Видинските сборници и „Неделника“ на Софроний Врачански изследователите още в началото на века отнасят към т. нар. сборници със смесено съдържание. Говорейки за композицията на „Неделника“, Боян Пенев в „История на новата българска литература“ (С., 1933, т. 3, с. 305) пише: „Всички проповеди в „Неделника“ са съставени по един и същи план. Обикновено за повод на проповедта служи някакъв библиейски разказ или някой текст от Евангелието. След това иде тълкуване на разказа или текста и накрая — съответно поучение.“

Явността на тази композиционна постройка не е обаче само свидетелство за прегледност и яснота в организацията на материала; тя е и едно съзнателно подчертаване на актуалния аспект на текста, стремеж за ясно отграничаване на билото от сегашното, опит за излагане на бъдещите задачи. Дидактичният елемент не се вплита в проповедта, той се отделя, контрастира се, за да се подчертае актуалността му. Софроний нерядко търси илюстрация на темата си във всекидневния живот, но тези примери са винаги в третата съставка на проповедта — те са илюстрация на поучението. Следователно за него е важно (а то е налагано естествено и от характера на материала) да отсени и формално съдържателните разлики, да ги подчертае, да ги детайлизира. Времето изисква дидактичността да бъде пряка и тя заема мястото на централно ядро в организацията на материала. Същото съвсем ясно наблюдаваме и във видинския сборник „Разкази и разсъждения“, за който Боян Пенев пръв забелязва, че по съдържанието си той носи предимно белетристичен характер.

Възрожденската книжнина до съзнателните опити за обособяването на белетристиката и на разказа конкретно е свързана винаги с проповедите на определени идеи — религиозни, нравствени, образователни и т. н. Тези идеи тя не извлича пряко от действителността, а ги извежда посредством всеобщо известни и всеобщо признати изводи. В съдържанието на проповедта, поучението, превода и т. н. класически унаследеното се отграничава от наложено и извиканото от момента; това се отразява веднага и на формата. Актуалността застава в центъра на вниманието на автора, тя се явява и причина, и следствие. Класически унаследеното е доказателствен материал, то само привидно е поставено като алфа — целият патос, цялата възможна интуиция на твореца се концентрират във фрагмента, който носи актуалността, в нейния призив. Това между прочем е една от съществените черти на възрожденската книжнина, които я отделят от дамаскините. Боян Пенев пише: „За тази писменост (б. а. — дамаскинската) е отличителен, характерен духът на черковно-религиозната поука, онзи дух, който е отличителен и за старобългарската книжнина. Новото в съдържанието на дамаскините е съвсем незначително, то се губи сред мнозинството черковно-религиозни проповеди и поучения“ (История на новата българска литература, т. I—II, с. 65).

И по-нататък за литературата след Пансий: „Старата поука тук бледнее пред позивите за просвета, за съхранение на народния език, българската народност, българското отечество. Постепенно в литературата след Пансий религиозното съдържание отслабва, за да стори място на друго схващане, друга поука и друг литературен материал“ (пак там, с. 65—66).

Оттук следва естественият извод, че в национално отношение дамаскините са един пасивен материал. Редките изключения не опровергават общото. У Йосиф Брадати („За духовниците“) има изразена мисълта за престоноароден език в черквите, у поп Тодор Врачански по-късно, както и още у мнозина други — идеята за твърдо противостоене на турската асимилация, но всичко това остава обкръжено от идеята за духовното спасение; то е християнски, а не народностен позив. И, обратно, активността, актуалността в национално отношение на възрожденската литература е новото ѝ съдържание, с ъ д ъ р ж а н и е,

което постепенно създава съответстващата си форма.

Белетристиката и разказът при обособяването си през 60-те години унаследяват задачите на предходната литература и използват според своята специфика и формално това наследство.

*

В историята на българската проза не са така много авторите, които толкова страстно са били френетизирано признавани и безрезервно отричани, както Любен Каравелов. В осемдесетте години Захари Стоянов прогласява пророчески: „Каравелов е направил революция и в литературата ни; той е дал направление, на което аз определям срок на съществуване — един век. Пет години по-късно (във Вазовата „Деница“ през 1890 г.) Константин Величков пише: „В нашата литература той е пръв, който заслужено може да носи името писател. Той е оставил незаличими дири. Благодарение и на неговите трудове езикът ни е станал един почти усъвършенствуван инструмент, способен да предаде всичките форми и гънки на мисълта. Но в своите белетристични произведения той е само положил начало.“ Тази оценка, снизходителна за времето си, Величков е направил, след като за поезията на Каравелов още покатегорично е заявил, че тя не е никаква поезия. Д-р Кръстев по-късно заема подобна критична позиция срещу Каравелов. Неговото главно обвинение е, „първо, на слабата художественост на неговите произведения и, второ, че общочовешкият елемент в тях е слаб, а в повечето — никакъв. . .“ (Млади и стари, с. 17, Тутракан, 1907). Боян Пенев също гледа доста критично на белетристичното му наследство, в което „той (б. а. — Каравелов) отделя широко място на публицистични разсъждения, поради което множество от разказите му правят впечатление на най-обикновена публицистика, а не на художествена литература“ (Ист. на новата бълг. лит., т. IV, ч. II, с. 1369—1370). След тях всички изследователи заемат ту едната, ту другата¹ от посочените позиции и едва в последно време в работите на П. Динеков и Пантелей Зарев (Панорама на бълг. литература, т. I) се прави един необходим опит да бъде оценена заслугата на Каравелов не само с оглед на естетическите изисквания или пък социалната поръчка, а в комплексността на литературно-историческия критерий. Но Каравелов тук ни интересува не само като пръв представител на новобългарския разказ, както вече се изтъкна, а и като създател на една традиция, в която нашата проза и разказът по-конкретно дълго се развиват, за да я отхвърлят във вътрешното си развитие при Елин Пелин, запазвайки и засилвайки обаче нейните народностно-демократични социални тенденции. Каравеловият разказ, отнасян към публицистиката или към литературата доста рязко, е по историческото си място първият жанрово обособен етап на новия български разказ, а по литературната си значимост — първият голям успех на белетристиката ни, представляващ началното стъпало в традицията на фрагментарния разказ.

¹ След излизането на „Историята. . .“ пръв особено остро реагира на Боян Пеневата позиция Иван Радославов. Той се възмущава от строгия естетизъм на Пенев в конкретния случай и като призовава в доказателствения материал и нелитературни факти, прави обратното заключение, а именно, че: „... Л. Каравелов е първокласен талант и писател-класик.“ В разпадеността си в статия, писана още през 1939 г., той обявява преценката на Пенев като „почти излизина“ и похвалите му „класни упражнения по стилистика“ (Книга от мои страници, БП, С., 1968, с. 36).

Характеристиката, която следва тук, не може да бъде опит за синтезирано моделиране типа на Каравеловия разказ; тя е съобразена само с онези негови черти, които определят същността на фрагментарното повествование.

Фрагментарният тип повествование е сбор от микроструктури, които, отчитайки общото и подчинявайки се на неговите изисквания, и сами предствят завършен разказ със свое действие, със своя композиция, със своя характеристика на героите. Фрагментът има своя пейзажна атмосфера, свой диалог и емоционална кулминация. Най-зрелите разкази на Любен Каравелов и Иван Вазов са несъмнено най-подходящите примери в това отношение.

Късите разкази на Каравелов са сравнително малко в неговото обемно дело. Преобладават разказите-повести, които, вземайки повода си от някое значително (най-често трагично) събитие в живота на героя, разстилат в изпълнението си пред очите на читателя цялата негова жизнена съдба, насочваща читателя чрез преки авторски или непреки (на разказвача-герой) изводи към избраната идея. Обикновено още първият фрагмент предсказва към изобразяването на какви ситуации ще се насочи авторът. „Ще помислите, че всякога съм била вехтошарка, че съм се родила вехтошарка, но това не е така, вие не ме познавате, не познавате нито баща ми, нито мъжа ми. Ще ви разкажа какво съм изстрадала на този свят, какво съм претърпяла и понесла и моят разказ ще ви послужи за поука, вие силно ще ме съжалите и на мене ще ми олекне на сърцето; впрочем слушайте“ („Сока“). Или — „Ох, боже, ти, мой боже, много години протекоха откак съм се родила на тоя бели свят, а не мога да кажа, че съм живяла — защото никога не съм имала радостен ден в живота си“ („Горчива съдба“).

Когато разказът не се води от първо лице, тогава общият емоционален контур на предстоящите за разказване събития се чертае по други пътища. В „Мъченик“ този път е пейзажът на Диарбекир — мястото, където се намират героите в момента на припомняните събития, в „Божко“ това е един панорамен пейзаж на плодливското поле, във „Войвода“ — чрез диалога на Стоян с дружината.

Независимо от формалните различия можем да обединим ролята на този първи фрагмент у Каравелов. Най-напред той е един мини-синтез на подготовеното за разказване и с това предопределя неговия общ емоционален тон и събужда интереса на читателя към предстоящите събития. Този първи фрагмент, пренесен към терминологията на повестта или романа, би могъл да се нарече завръзка на разказа, но към смисъла на това понятие трябва да прибавим и нескриваната още в самото начало авторска осведоменост за всичко предстоящо. Тази именно авторска осведоменост е своеобразен израз на авторската позиция, която набелязва, отграничава и внушава избраната идея. А разказите на Каравелов са подчинени изцяло на идеята, те са, грубо казано, нейни илюстрации; и поводът, и смисълът на осъществяването им е тя.

Началният фрагмент почти винаги съдържа в себе си идеята на разказа — в това отношение той е един широк кръг, който опасва цялото, означава контурите му, без да го изчерпва. Или накратко — началният фрагмент при разказите на Каравелов е една формула с различни модификации, която предизвестява тона и фабулата на целия разказ, предизвестява неговата идея, неговите конфликти, тяхното разрешение. Този фрагмент е предназначен обикновено за появата на героя, за най-общото шрихиране на неговата съдба. Той простира нишки към всичко следващо и структурно се представя като център, ядро на разказа, което укрепва фрагментите и задържа целостта. И тази своя функция началният фрагмент при Каравеловия разказ запазва винаги независимо от това, дали повествованието се води от първо или от трето лице или пък конструкцията представлява разказ в разказ. Първият

фрагмент представя героя след свършването на житейските му метаморфози. Той го представя в сегашната му действителност и тя подготвя ретроспекцията, т. е. логичния разказ, логичното художествено обяснение на тази действителност: „Не вярвайте, момчета, не вярвайте, мои братя!... Аз през своя живот съм видял много такава хатихумаони, хатишерифи и гулханети и всичките тия турски закони и правдини отидоха по вятърът.“ („Войвода“). „Ще помислите, че всякога съм била вехтошарка...“ („Сока“).

В други случаи, когато разказът започва с дълго публицистично въстъпление („Наказал я бог“), авторът очертава най-общо контурите на конкретната случка, която след това ще разкаже като илюстрация на току-що развити схващания. Така от общото, чрез конкретното, идеята добива своята художествена плът, защищавана с една публицистична страст, която още в първия фрагмент не е оставила у читателя съмнение в точната осведоменост на автора. И тук трябва да добавим нещо много съществено не само за Каравеловия, но и за възрожденския нов разказ въобще — неумолимата авторитарност на идеята над интригата, над сюжета. Идеята на възрожденския разказ не се извлича от сюжета, а, обратно — сюжетът се извлича, конструира и детализира според идеята. У Каравелов обикновено началният фрагмент, въстъплението, въвеждането на героите носи и своята предопределена идея, но тази характерност няма валидността на закон. Възможна е и друга конструкция, при която нито началният фрагмент, нито дори конкретното въвеждане на героите не предизвестява така директно идеята, която носи повествованието. Въстъплението на разказа „Слава“ например не е очакваната прокламация на идеи — патриотични, морални или социални, а конкретна случка, която повежда след себе си други истории, за да се разкрие постепенно пред читателя съдбата на Слава и Драган, на техните близки. Тази нравоучителна история посредством цялостната композиция на разказа, а не още в началния епизод поставя и защитава избраната идея. Така в този случай композиционната постройка действително изпълнява онова, което е днешният ѝ функционален примат — да не предпоставя, а да доказва идеята в хода на повествованието. По подобен път е осъществена и повестта „Българи от старо време“. Битовата тематика, в която националните и социалните проблеми са приглушени в пространността на конкретните описания, позволява на Каравелов да развие интрига без предпоставеност и да извлече идеята от сюжета. Но това са редки случаи в неговата белетристична биография. Задачите на времето отреждат в разказа по-важната част на идеята, отколкото на занимателността на сюжета и предпоставеността ѝ тук не е слабост, а самоопределение на твърдостта на авторската позиция.

Авторът в Каравеловия разказ смята за достойнство идейната си легитимация и затова най-често ѝ отделя място още в самото начало на повествованието. Каравеловият разказ е в най-общата си характеристика страстна полемика в защита на приета кауза, а не занимателно описание за развлечение на публиката. Саркастичните тонове са пряк резултат на сюжетите, подчинени на идеята, а с такива тонове се определя голяма част от белетристиката на писателя. Хуморът на Каравелов — най-осезаем и чист — е достойние на сюжети, в които идейното внушение се постига постепенно („Българи от старо време“ например). Интригата в неговия разказ не се крепи на действието, а на авторската разпаленост, на авторския темперамент. Обратния случай наблюдаваме само в „Българи от старо време“, но там тя е улеснена и от по-широката сравнително обемност на жанра.

Героите на Каравелов са до голяма степен унифицирани от идеята, която носят. Техните индивидуални черти са съобразени с общите черти, които трябва да има социалната прослойка, чиито представители са. Стоят от „Войвода“

притежава храбростта и смелостта, без която представата за хайдутина би била невъзможна, хаджи Ничо от едноименния разказ е развратен, алчен и безскрупулен, както и всички чорбаджии. Героите на Каравелов достигат до читателя повече през очите и определенията на автора, отколкото по логиката на своите действия и загатнатото своеобразие на характерите си. В „История на новата българска литература“ (т. IV, ч. II, с. 1374) Боян Пенев, говорейки за разказите и повестите, възпроизвеждащи политическото и духовното робство на българите, пише: „Изобищо в изброените разкази турците са обрисувани с най-тъмни краски; в тях Каравелов не вижда нищо човешко. Те се явяват като някакви чудовища, вършат най-големи зверства и жестокости, без да се колебаят или изпитват угрисение на съвестта. А българите са обрисувани като мъченици. Обикновено турците без какъвто да е повод ги нападат, ограбват имота им, запалят училищата им, мъчат ги жестоко и най-сетне ги убиват.“

Тази характеристика за героите в посочената група разкази, отнесена към отрицателните и положителните персонажи в другите групи, е също така напълно валидна. За Каравелов винаги остава любимо правилото да обдарява героите си тенденциозно с такива качества, с каквито предпоставената идея го задължава, и то в най-острата им форма на проявление. Разказът на Каравелов никога не губи функцията си на проповед; отначало в периода, когато пише на руски — проповед и популяризация, а след това все по-определено — само на гневна филипка. От този характер на разказа съвсем логично следва и определената несамостоятелност на неговите герои. Героят на Каравелов никога не би могъл като Евгений Онегин на Пушкин или като героите на Толстой например да изневери на замисъла на своя автор и да го поведе към неочаквана развръзка. В страстната защита на избраната идея Каравелов би сметнал това за неуспех; то е извън допустимото, защото емоционалната и разумната логика на характера може да влезе в противоречие с идеята на автора, а тогава разказът би загубил основния си смисъл — посочването на истината за времето. И това е достатъчно основание за писателя, за да води героя само след себе си, да го обръща на различни страни, да го показва, да обяснява наизидателно на публиката смисъла и резултата на неговите действия. Ако сам авторът не се нагърби с тези демонстрации, то разказвачът-герой поема неговите функции. Найда в разказа „Слава“ заключава всеки фрагмент с разсъждения, безкомпромисни и безусловни, като сентенции. След дългото отклонение от пряката история на Слава и Драган за виденията на Цона Пенина разказвачката заключава: „Ех, каква съм ти и аз! И аз не съм по-добра от Цона Пенина. Захванах да ви разказвам за Петровата сватба, а свърших с Павловия помен. Да ви пази господ от бърбив човек, от козя краста и от костеливи орехи!“ Още по-определени са наизидателните слова в края на разказа, където всички действия на героите се сумират, за да подкрепят по-красноречиво идеята: „Ето как върви човеческият живот — без светлина, без разум и без съзнание; ето с какви нечувани страдания, с какви страшни гнусотии и с какви ужасни престъпления товари само себе си грубо, неразбраното и невежественото човечество. . .“ Така под пряката опека на автора или на upholstery от него разказвач се рамира с морално-етични, социални и патриотични поуки всички действия на героите, предписва им се не само настоящето, но и бъдещето, а миналото се оказва логично обосновано във всичко за развръзката, която авторът подготвя.

Съществува за Каравеловия разказ и за фрагментарното повествование въобще и е още една страна от тяхната характеристика — връзката им с времето. Каравелов е първият от новобългарските белетристи, който напълно съзнателно и упорито търси литературния герой на своето време. Той насочва

основната част от творчеството си, а чрез него по-късно и цялата литература към търсене националните координати на героя; общочовешките проблеми го вълнуват само дотолкова, доколкото имат свое отражение в националните. Единствено в оная група разкази, които Боян Пенев определя като разкази по социални мотиви, националните координати на времето се подменят със социални, но в основата на социалните причини пак лежи националното бедствие. И в „На чужд гроб без сълзи плачат“, и в „Хаджи Ничо“, щом рисува българската действителност, Каравелов наред с критиката на богатите, които обвинява ту в нечестност и коравосърдечие, ту в алчност и забрава на собствения си род, непрекъснато сочи и националните причини за злото — робството. За героя на Каравелов е малко да се каже, че е рожба на своето време; той е по-скоро експериментална единица, която авторът разглежда старателно и показва за назидание и в добро, и в лошо на публиката.

Каравеловият разказ в обособеността си предава на пейзажа и диалога ония номинални значения, които при различните автори после непрекъснато се изменят, за да зазвучат у Елин Пелин като прийоми на един нов род повествование. Така пейзажът още при Каравелов е топографски координат — фон на действието — и с малки изменения той продължава да бъде фон и у Вазов, и у Влайков, и у Михалаки Георгиев, за да се претрансформира в монолитния разказ на Елин Пелин в „душа на събитието“, да достигне „такава сериозна функционална натовареност (при която — в ск. мое) неговата композиционна роля пораста изключително и своеобразно“, а „природата е толкова активна..., че добива почти функцията на действащо лице“ (Искра Панова, Майстор на разказа..., с. 97). Каравеловият пейзаж стои в началото на тази функционална специализираност, с номиналното си задължение на фон на действието и извор на патриотична гордост у автор, герой и читатели. Обстоятелствен и конкретен, този пейзаж, както изтъква Пантелей Зарев, „нерядко има повече топографска, отколкото художествена стойност“ (Панорама..., т. I, изд. II, с. 217). И този недостатък на Каравеловия разказ до голяма степен се предава след това в традицията на фрагментарния разказ въобще. Така и Вазов, и Влайков, и Михалаки Георгиев оставят все пак в повествованието въпреки известните функционални изменения тази привързаност към точно координиране на действието. У Вазов — „Русинът, господин — нека го наречем — Матвеев... „яхаше на двуколната си машина по правото и гладко шосе отатък Враждебна, което се протакеше като опната струна на Софийското поле“ („Негостолюбиво село“). Или — „След обяд на 20 май 1876 г., ден, в който Ботевата чета беше разбита при Волът във Врачанския балкан и сам Ботев падна пронизан от куршума на черкезката потеря, командувана от свирепия черкезки първенец Джамбалазът, на левия бряг на Искъра, срещу Лютиброд, стояха куп жени лютибродчанки“ („Една българка“). Подобни конкретни пейзажни картини ще срещнем вече по-размити и не така „топографски“ точни и у Влайков, и у Михалаки Георгиев.

Също така обстоятелствен и конкретен е и диалогът у Каравелов.

*

Разказът на Каравелов утвърждава критериите на фрагментарното повествование. Като форма това повествование не е само българско достояние — него можем да открием у повечето писатели, автори на разкази в руската и западните литератури през XIX в., включително и у учителите на Каравелов — Н. В. Гогол, Марко Вовчок и т. н.

Дългият разказ изисква накъсаността на композицията като правило, но в различните национални условия под тази форма се изразява различно съ-

държание, което в края на краищата в литературния процес видоизменя и самата форма, отразявайки в нея своеобразността и самобитността си. От друга страна, заимствувана в определен етап форма от една по-напреднала литература понякога има дълбоки органични корени в собствената литература, в логиката на процеса. Приведените примери досега говорят достатъчно ясно, че фрагментарното повествование и без заимствованията от по-напредналите литератури би се развило у нас, защото е една дълбока вътрешна необходимост на развитието, те свидетелствуват, че заимствуваните образци само съкращават пътя, без практически да го обозначават първи. Многобройните побългарявания на заети сюжети през време на Възраждането са факт, който и сам по себе си показва дълбокия стремеж на младата и развиваща се литература след заемането на формата да я изпълни със свое собствено съдържание.

В сегашния момент нашата литературна наука няма специални проучвания, в които да се изследва конкретно промяната на тази форма от новото съдържание, което ѝ се налага. Затова не може да се говори с положителност за конкретните следствия от асимилацията на формите в различни жанрове.

Фрагментарният разказ бе създаден в истински художествени образци от Любен Каравелов, който използва за това не само опита на чуждите литератури, но преди всичко отговори на една насъщна национална необходимост, започнала да се проявява още в произведенията на ранните му предшественици. Каравелов създаде свой тип разказ, който могъщо влияе на по-късната българска белетристика и който, още веднъж да повторим, в основните признаци на повествованието си беше една непреодолима повеля на българския литературен процес в стремежа му към самобитност и оригиналност, в стремежа му към художествено най-пълно поемане спецификата на българския национален живот. Каравелов с творчеството си действително беше един скок в еволюцията, едно избухване на художествената стихия, неосвободено още от публицистиката и дидактизма, тенденциозно подчинено на върховната национална задача, попило опита на напреднали литератури, но и запазило първичността и силата на националното развитие. Фрагментарното повествование като художествен тип повествование се оформя окончателно при него, за да продължи естественото си развитие в рамките на литературния процес и по-късно да намери свои блестящи представители в лицето на цяла редица писатели и своята кулминация в лицето на Вазов.

След Каравелов (по-точно след Освобождението) редом с фрагментарния разказ се появява и развива и монолитният, цялостният и това движение на жанра, вътрешното му усъвършенствуване изразява постепенната промяна на съдържанието в теми, образи и идеи, промяна, която, както се каза вече, достига своята победа едва при Елин Пелин.

*

Разказът на Вазов е бил обект на много повече и по-сериозни изследвания, отколкото разказът на Каравелов. Освен това в спецификата си той съдържа много по-твърдо определени чертите на фрагментарното повествование. Тия две причини стоят в основата на сравнително по-точното и по-обвързано с литературния процес изучаване на Вазовия разказ. Освен това, писани в една по-късна епоха, създадени от автор с много по-сOLIDЕН литературен стаж, обвърнати в темите си към минало и преценено вече в стойностите си време, творбите на Вазов имат съвсем определено и по-висока литературна цена. Рождената среда на Каравеловия разказ — Възраждането с неговата публичност и дидактика — е вече на нова степен в съществуването си. А с промяната отпадат и цяла редица изисквания пред художествената проза. Фрагментарният

разказ, запазвайки същността си, осезателно се влияе от новите условия — той се развива вътрешно и отговаря все по-точно и на естетическите изисквания. Вазов е безсъмнено централната фигура в неговото развитие и усъвършенствуване, в превръщането му в един от най-важните жанрове на следосвобожденската литература.

Всички изследователи изтъкват мемоарно-автобиографичното начало като основа на Вазовия разказ. Сам писателят в беседите си с проф. Шишманов изяснява доста много генеалогията на повечето от тях. Разказана история, преживяно събитие, далечен спомен, среща с отдавнашен познат — такива поводи се оказват достатъчни, за да се роди една нова творба в съзнанието на писателя. В това отношение той не е далеч от своя учител Юго, за когото една единствена дума, написана кой знае кога и от кого на стените на катедралата, е достатъчен повод за създаването на такава монументална творба на романтизма като „Парижката света Богородица“. Но в тая аналогия веднага трябва да изтъкнем и една съществена разлика — българският ученик на Юго свързва и конструира творбите си не върху една широка хуманистична платформа, а върху историческата съдба на народа си, най-малкото с неговото настояще. Сам преживял историческите промени на нацията, чакани и подготвяни векове, Вазов никога (освен епизодично, както е с „Люлека ми замириша“) не може да се освободи от волята да ги описва, да ги представя в художествени образци, да ги тълкува и да въздейства чрез тях на широка аудитория.

Разказите на Вазов са напълно съпричастни на общата „мемоарно автобиографична тенденция“ на творчеството му. Както и Каравелов, той приема разчленеността на разказа на ясно оформени епизоди, графично видими, скрепени в съдържанието си от идеята и действията на героя, който я носи. Фрагментарността на разказите му не е прищявка или сляпо следване на традицията, а дълбока необходимост, изисквана както от съдържанието, така и от общата архитектура на цялото. Авторската позиция остава все така силна, а авторското присъствие е не само осезаемо, но и с определена роля в действието. Това може да се проследи в повечето от разказите на сборника „Драски и шарки“ (1893—1895), в „Пътър свят“ (1902), както и в автобиографичните късове от „Утро в Банкя“. Но най-ярка е авторската позиция в „Повести и разкази“ (1891—1893). Писателят не само предпочита да влезе като действащо лице в разказа си, но и да запази наследената от традицията позиция на всезнанието, на пълната осведоменост, на несъмнената истинност на разказването. И в тоя смисъл авторското присъствие, присъствието на „азът“ е също една от възможностите да се внуши у читателя доверие към истинността на разказа. Когато очевидецът разказва, тогава вероятността за доверие у читателя е най-голяма. Ако позицията на очевидеца е неудобна, тогава виждаме посреднички разказвач, пак очевидец, да излиза на пръв план. Не е необходимо да се посочват примери и да се дават цитати за тия случаи — толкова типични са те за Вазов. Също така многобройни са и формите, чрез които внушението за истинността се постига: разказ в разказ — „Гронд Марица...“, „Травиата“, „При Иван Гърбата“; повествование от трето лице, в което накрая се въпримчва съобщение за източника, от когото е чуто току-що разказаната история — „Една българка“; в началото — „От оралото до урата“ и т. н.

Позицията на всезнаещ автор дава правото и на Вазов свободно „да дърпа конците“ на своите герои, да преценява техните действия, а самите действия да построява така, че да доказват идеята му. Но между него и Каравелов в това отношение има съществена разлика. Гръмливият безкомпромисен глас на разказвача Каравелов държи героите — дори когато ги описва със симпатия — в едно почти марионетно състояние; той прекъсва действието им, за

да вплете в епизода назидателните си слова, обяснява думите, жестовете, мимиките им. Вазов не се вмесва така често и така всевластно; той има определени места за своя коментар, той позволява на героя да завърши епизода и чак тогава внимателно, в нов епизод или в изречение само, вметва своята оценка, своя коментар. Разказана е случката с руснака в шопското село и през цялото ѝ времетраене авторът е останал скрит за читателя. Убедили се, че не е немец, селяните триумфално въвеждат руснака в хладната механа. И чак тогава авторът излиза от своята анонимност: „По това време именно Стамболов, още всемогъщ властник, говореше на дописника на „Кьолнише Цайтунг“:

— Аз отслабих руското обаяние в България за петдесет години.

Ако искрено е говорил Стамболов, това показва, че тоя даровит държавен мъж е бил лош психолог.“

Картинно и лаконично се представя историята на преминаването през Ветрен на българската войска на път за фронта, цветята, сълзите, надеждите на баба Цена, Кина и Радулчо. Отминава последният файтон на завърналата се победоносно войска. Децата, излезли да чакат братя си, остават пак без отговор на въпроса си. Стигната е кулминацията на тревожната безнадеждност. И тогава идва пак ред на автора: „А снежната виявица страшно вееше. Сякаш че тя отговаряше на децата. Тя идеше от запад откъде бойното поле, там, дето в лозята при Пирот сега засипваше гроба на Стояна.“

И така, съобразено с естествения развитие на разказа, вмесване можем да открием в най-зрелите Вазови разкази. Дали пряко с излизането на авторското „аз“ на сцената, както в „Дядо Йоцо гледа“, „От оралото до урата“ и „Гронд Марица...“ или опосредствувано от позицията на хроникьора, както в „Една българка“ и „Негостолобиво село“ — това не е от особено значение. Важното и показателното си остава стремението на автора да даде повече свобода на героите, опитът му да се изтегли зад сцената в сравнение с Каравелов. Марионетчното съществуване на героите на Вазовия разказ не е така всеобемашо, както за Каравелов, и проблемът авторско присъствие и герой се измества все повече в полза на героя. Едновременно с това и за автор, и за читател в душата на тоя герой няма неясни места. Интелигентен или еснаф, селянин или министър — героят на Вазовия разказ прави това, което мисли, или върши онова, което другите очакват, че мисли — без значение, но неговите намерения и действия, помислите и съображенията му са емоционално и логически аргументирани; те са ясни за читателя и с публицистична прямота разкриват следите от едно конкретно време, от едно общество върху духа на героя.

Присъствието на времето и на конкретната социална среда при Вазов е не само по-естествено произтичащо от действията на героите, но и художествено по-дестилирано, повече типизирано. За разлика от Каравелов Вазов вече не намира за необходимо да изрежда всички добродетели или пороци на героя, а подбира от тях само ония, които са съществени за разказваната ситуация. При това той до голяма степен е вече освободен от наследството да се рисуваша само с черни и бели краски; той търси нюансите, той съдържа собственото си човешко негодувание понякога, съпричастява се, така да се каже, с отрицателния персонаж, за да обрисова по-пълно, по-вярно една ситуация, да разкрие логиката на предателя или блюдолизеца, на грубиянина или на подлеца. Ако Каравелов беше авторът на „Една българка“, имаме всички основания да предположим, че епизодът, в който калугерът бърза да изгони Илийца от манастира, не би преминал без една дълга и жестоко язвителна тирада по адрес на калугерите, спотаени в светите обители и глухи за живота зад дебелия стени. Ако той би бил авторът и на „Дядо Йоцо гледа“, въвеждащият

епизод, свидетелстващ огорчението на съвременниците от порядките в нова България, никога не би звучал само в кротко-тъжни тонове.

И това изреждане би могло да се продължи дълго. Тук съпоставката ни интересува обаче не като индивидуален темперамент на писателя, а като естетическо изискване на времето, което определя допустимата граница за проява на темперамента. Явно, касае се за търсенето на друг път към публиката, път, съобразен с променената обстановка, с изменените вкусове, касае се в края на краищата за едно усилие да се намали до известна степен дистанцията автор — читател. Писателят нерядко е готов вече да слезе (и го прави) от поведеническата трибуна, за да говори отблизо с читателите си, да ги предразположи и увлече. Тази тенденция по-нататък след Вазов ще се засили още повече. Порождана като желание за спечелване на читателското доверие, тя в наше време достига до саморазкриване на творческата „светая светих“, до един опит за равноправно общуване с публиката. Визирайки два обекта — героя и автора-герой, — тя е една от причините за днешното съществуване на фрагментарния разказ като подходяща форма на повествование в разказите на Павел Вежинов, Камен Калчев, Йордан Радичков, Николай Хайтов, Георги Мишев („Адамити“) и др. Разказите на Вазов обаче са само ембрионалното състояние на тенденцията, те я изразяват, както се посочи, едностранно — като опит да се говори не само на съвестта на читателя, а и на сърцето му по друг, не пряко публицистичен път.

Все във връзка с преките авторски вмесвания остава да отбележим само още едно качество на Вазовия разказ — контрастната емоционална обвързаност на фрагментите с пряко авторско присъствие с фрагментите, в които действуват геронте. В „Дядо Йоцо гледа“ авторът „излиза“ пред читателя още преди да е представил героя си: „Когато си спомняме за нашите бащи, деди, роднини, преселили се на оня свят, преди да лъснат пред очите им сладките лъчи на свободата, често ни минава през ума какво би било учудването им, ако по едно чудо се събудеха от вечния си сън в гробовете, излезеха на бял свят и погледнеха около себе си: как щяха да бъдат поразени от всяко онова непознато, невероятно в живота, което ще ги обикаля и в което те ще се чувствуват чужденци. . .

Нещастните родни души няма обаче да възкръснат и да се порадват на чудесите на свободата, на които ние, обръгнати вече, гледаме равнодушно сега и за които те не са сънували даже в най-дивните си блянове! . . .

Но, те няма да възкръснат: никой не е възкръснал. . .“

Меланхолично приглушен от непреодолимостта на житейската логика, емоционалният поток в пасажа крие в подмолите си едно трайно и остро чувство — разочарованието. Това именно разочарование на автора и съвременниците от действителността, така публицистично тук изразено, непрекъснато се контрастира след това от преживяванията на слепия Йоцо, за да отзвучава все по-болезнено и по-трагично, да се повърне в един вопъл, действителен смисъл на който е възможна тръпка, възможен катарзис в душата на равнодушно-примирения съвременник. Преживяванията на дядо Йоцо са вторият емоционален поток — едно гейзероподобно избухване на възторга и удивлението от нова България пред „грижите на всекидневния живот“ сред познатия вървеж на „еднообразни“ и „безпросветни“ дни. Контрастно противопоставени, тези два еднородни в състава си и обратни в разположението на пластове емоционални течения са и взаимнообвързани помежду си; те са смисълът на авторското внушение. Или по формулата на Алексей Толстой за късия разказ тяхната контрастна взаимообусловеност е онова „но“, което осъществява жанра, основния му закон, основния художествен принцип. Защото наистина не можем да си представим разказа за дядо Йоцо художествено пълноценен,

ако бе изпуснат въстъпителният пасаж, изпълняващ ролята на повествователен тон, върху който се разгръщат своеобразните „но“ на Вазов — пристигането на околийския началник, отпусъкът на войника, прокарването на железницата. И тук трябва да отбележим — прякото авторско присъствие във Вазовия разказ обуславя в същност два контрапункта, две „но“ в творбата. Единият е събитийният — дядо Йоцо е мъртъв в слепотата си за новото, но идват последователно околийският, войникът и прокарването на железницата и той се съживява; селяните отказват и храна, и вода на руснака Матвеев, мислейки го за немец, но след ругатните му разбират грешката си и му предлагат гостоприемството си; Илийца тръгва към манастира, за да четат молитва за болното ѝ внуче, но я среща бунтовникът и тя, превъзмогвайки собствената си болка, се предоставя изцяло, за да облекчи чуждата; д-р Каранов от „Gronde Maritza teinte de sang“ изгаря безнадеждно сам в пясъците на Арабската пустиня, изгубил вяра в по-добър жребий, но идва като далечно ехо вестта за Освободителната война и попада у него френският вестник с началото на българския химн и този единствен стих на възкръсващата България, макар и звучащ на чужд език, осмисля дните му и се превръща в покъртителна патриотична френезия.

Другият контрапункт, другото, „но“, е емоционалното. То извисява разказа, очертава перспективата му и определя общия му тон. То е свързано, както вече се посочи, с прякото авторско присъствие в творбата. То се изразява понякога в един, понякога в няколко фрагмента, а често и в едно-две изречения само. Нарисувана е в началото на „Дядо Йоцо гледа“ емоционалната картина на следосвобожденска България с новото отношение към свободите и придобивките „на които ние, обръгнали вече, гледаме равнодушно сега“, но, утвърждава авторът — ето историята на един човек, който „можа да изпита удивлението на един възкръснал при вида на освободена България, без да изпита разочарованията на нас, живите, които гледаме“. Показана е в „Негостолюбиво село“ неприязънта на селяните към чужденеца немец и охотното им гостоприемство към руснака, но следва лаконичното съобщение за интервюто на Стамболов пред кореспондента на „Кьолнише Цайтунг“ и противоречието между думите на политика и действителността окончателно разширява и уточнява емоционалния хоризонт. Разказана е почти невероятната история на българката, забравила за момент живота на внучето си, за да спаси живота на един непознат човек, но идват последните редове, които доуточняват, че станалото е разказано на автора от съживения от бога (като че за възмездие на доброто) внук. Д-р Каранов умира в пясъците на Арабия, но неговата смърт е също едно тържество на справедливостта, защото той има утехата на настъпващата над отечеството свобода, възпътена в примамливата и величествено трагична за него начална фраза на химна — *Gronde Maritza teinte de sang*. По този път прякото авторско присъствие осъществява емоционалния контрапункт на разказа, разделен от събитийния. Това разделяне е щрихирано в основните си черти от Каравелов, но истинската си художествена значимост то намира у Вазов. Цялостният разказ по-късно в лицето на Елин Пелин представя вече събирането на двата контрапункта; там събитието е единствен носител на емоционалното внушение и това внушение напълно произтича от него, а не от авторската намеса.

В развитието на жанра Вазов не се изчерпва с промяната на дистанцията и обособяването на два контрапунктни възела, нито само със стремежа за по-голяма функционална наситеност на съдържанието във всичките му форми — диалогична, пейзажна, монологична и т. н. Една недооценявана негова заслуга е равномерното фокусиране на читателското внимание към второстепенния персонаж — опитът да се превръща той от илюстративен фон за идеята в опре-

делен самостоятелен свят, богат на нюанси и тонове. Така картината на повествованието значително разширява своите рамки, перспективата на разказа става по-дълбока, а художествената убедителност по-силна. Няколко штрихи повече към неизбежната характеристика на второстепенния персонаж и лаконичните епизоди с отец Евтимий в „Една българка“, с войника отпускар в „Дядо Йоцо гледа“, с фон Шпигел в „Негостолубиво село“ зазвучават със своя отделна тема и нови образи, които биха били достойни за нов, отделен разказ. Този разказ, само загатнат с многообразието си, се чувствава пълноценно от читателя и усещането за него, за неразказаната съдба, за недооформения характер е наред с идеята основното условие за епичното звучене на Вазовите творби.

Майсторството да се оформи епизодът, да се центрира отделно неговото съдържание и едновременно с това да се подчинява то на общия сюжет и общата идея, е и следващата степен от Вазовия принос за развитието на фрагментарния разказ. Това майсторство, доведено до съвършенство в някои от разказите, е същевременно художественият израз на дълбокото вътрешно движение на жанра, на неговата приспособимост към нови социални и естетически условия. В тези условия читателят е трябвало да бъде спечелен не само от нравствената или политическата идея, но и от художественото изпълнение на конструкцията. И Вазов пръв от новобългарските разказвачи е усещал повелителността на това изискване. „Естествената хронология, отчетливата композиция, ясната авторска позиция, плавното разгръщане на повествованието, както и неговата обща прозрачност и безизкуственост — пише Искра Панова в цитираната вече книга „Майстори...“, с. 65 — изискват у читателя усещане за спонтанното движение на онова, което става: по вазовски сочната и нагледна картина се движи, разгъва се, изменя се сама пред очите му като жива.“

Така поднесено, съдържанието се прецежда по законите на класическата проза за художествената функционалност на всичко казано и естествено освен поуците, които Каравеловият разказ носеше, прибавя и една по-осезаема за читателя естетическа наслада. Вазовите разкази в целостта си са вече израз на едно напълно литературно моделирано художествено съзнание. Обхванали нови тематични територии, овладели една нова литературна техника, уплътнили художествената фактура на образите, те задълбочават още повече в литературния процес линията на критическия реализъм. Романтично-сентименталните нюанси на прозата от Възраждането, разбира се, не са напълно заглъхнали в тях, но с най-хубавите от разказите си Вазов твърдо очертава руслото на метода, в което ще се движи жанрът при неговите наследници.

Фрагментарният рисунок при Вазов достига своето съвършенство като формален израз на дълбоко емоционално съдържание. Приемайки и доразвивайки неговите основни признаци, проявени вече в Каравеловата проза, Вазов във вдъхновението и оригиналността си на художник, здраво свързан с народната съдба, извежда разказа на фрагмента в неговата кулминация. Публицистичността, така характерна за разказите на Каравелов, се явява тук в една облагородена модификация, в която директният израз съзнателно се избягва, а когато е неизбежен, публицистичното отстъпление не произтича само от идеята, а и емоционално, и логически се обвързва със сюжета. Видяхме вече това в съдържанието на „Дядо Йоцо гледа“, „Една българка“ и още няколко разказа; то може да се докаже за болшинството Вазови разкази. Прямата авторска намеса е най-често носител на публицистичността, но тази намеса не е така авторитетна, както при Каравелов. Освен това тази намеса е изисквана и мотивирана от действието, а не от идеята на автора и в това именно се реализира практически скъсената дистанция между автор и чита-

тел. Читателят не е вече, както при Каравелов, публика в галерията, на която просто трябва да се покаже ясно и категорично всичко, но на реакциите ѝ трябва да се отговаря така, че в никой случай да не изменят насоката на предначертаното действие. Авторът внимателно търси вече приобщеност към публиката и не изтъква винаги разграничеността си от нея — „когато си спомняме за нашите бащи, деди, роднини“ („Дядо Йоцо гледа“); „Хубава е, хубава е пустата Ирин-Пирин! Но ние ще ѝ идем на гости зимьска. . .“ („В Пирин“); „... и един повече войник, един повече куршум там — може да спаси от гибел отечеството и нашите юнаци знаят това. . .“ („Вълко на война“). Така макар и плахо, авторът се намества в редицата, той говори от името на всички и за всички, но не вече от твърдата позиция на Каравелов, който признава общността с публиката не като тълкувател на нейните чувства, а като проповедник на избрана идея.

Функционалната натовареност на всяка част от Вазовия разказ многократно нараства — пейзажът се специализира от „топографско“ (по изразу на П. Зарев) указание във фон или импресия,¹ речта на героите се типизира и индивидуализира, а монологът се ограничава. Каравеловите герои говореха с един език независимо от социалния си произход и индивидуалните си качества — Вазовите са съобразени с тях. Много по-богата става гамата на характерите — преодолява се всевластността на белия и черния шрих. Идеята на автора все още е идея на героя, но събитието, в което художествено се проявява героят, не е вече илюстративен материал, а среда, от която тя (идеята) се извлича и посредством която се доказва. Самият герой не е марионетно подчинен на автора в степента, в която е подчинен при Каравелов, или най-малкото властта на автора над него, макар и неоспорима, не се демонстрира пред читателя. Дидактичният елемент — пряко наследство от Възраждането — живее в разказите, но той няма характера на откритата проповед. Той се внушава най-често от величината на застъпваната идея (обикновено патриотичната) и от авторската позиция; от присъствието на тази позиция не само в героя — носител на идеята, но и в цялостната композиция, в атмосферата на разказа. Разказът е още разказ-съдба, но съществува вече и разказът-случка: „Пейзаж“, „В Пирин“, „Василица“, „Травията“, „Изпълненият марш“, „Апостолът в премежdie“, „Чистият път“ и т. н. Укрепва реалистичният рисунък и достоверността се търси и доказва ако не само от логиката на съдържанието, то от допълнителните уверения на автора — „Една българка“, „От оралото до урата“, „Grande Maritza teinte de sang“. Романтичните нотки се явяват понякога в разказа, но не като резултат от метод на изображение, а като следствие на патриотична извисеност. Мистично-фантастичните видения на Каравелов от „Българи от старо време“ и „Слава“ в прозата на Вазов отсъствуват.

Тези следствия на еволюцията на разказа не изчерпват пълно и всеотнасно движения от фрагментарност към монолитност, но и те сами по себе си и в своята цялост го илюстрират и потвърждават. Новите социални и естетически условия обаче създадоха почва както за развитието и усъвършенствването на фрагментарния разказ, така и за първите по-широки прояви на монолитната проза. Симптоматично съществувал и преди, монолитният разказ в 90-те години постига своята първа високохудожествена реализация в творчеството на Алеко Константинов. И в този случай литературният процес дава един великолепен пример за симбиозно съществуване на художествените структури, в конкретността на което възходът на един тип повествование се съпътствува от появата на друг — по-модерен и по-подходящ за новите условия.

¹ Двата типа пейзаж у Вазов първа посочва Искра Панова в книгата си „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“. Нейни са и определенията. Дословно: Единият (б. а. — тип) е пейзажът обстановка, пейзажът фон, декор (с. 77). Другият тип намираме в характерните и обикнати от него разкази-импресии (...) от рода на „Капят листата“, „Под есенните лъчи“ и др. (с. 79).