

П. Р. СЛАВЕЙКОВ И НЯКОИ ЖАНРООФОРМЯЩИ ПРОЦЕСИ В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА БЕЛЕТРИСТИКА

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

П. Р. Славейков е останал в историята на новата ни литература като забележителен поет, публицист и обществен деец. Но ред негови произведения имат отношение и към оформящата се белетристика. Той е един от активните преводачи на разкази, повести, романи. В литературнокритическата си статия „Що е роман“ той обосновава нуждата от този жанр у нас и дори определя насоката, по която би желал да се развива той, но сам не създава нито едно голямо епическо произведение. „Не се развива като белетрист. Неговите постижения са в друга насока — в областта на мемоарната проза.“¹ М. Арнаудов обяснява това със „слабо епическо въображение. . . в същност тук се касае за един органически недостатък на таланта му, за бедна инвенция при по-сложни характеристики и интриги“². Или, формулирано по друг начин, Славейков е лирик по натура. Б. Пенев смята, че това личи в поемите му, които въпреки намеренията на автора „съдържат повече лирически елементи, отколкото епически“³. В такъв случай трябва да се приеме, че преводите не изискват епически талант, а ранното „Житие светяго Тодора Тирона“ е възможно само благодарение на предварително съществуващия сюжет, въпреки че сюжет може да се заеме и в светската белетристика.

Възможен е и друг подход, който да потърси обяснението в условията. Б. Пенев⁴ вижда в усилените темпове за работата и в обществените ангажменти неподходящи условия за творческо разгръщане. Но има и нещо друго: всички възрожденски белетристи са чужди възпитаници и правят първите си опити в чужда среда, дори Каравелов, В. Попович, Жинзифов ги посвещават на руския читател. Изключения има и тук — Ил. Блъсков, който обаче прави първия си опит под силното въздействие и опеката на Войников, получил образование то си в Бебек, където, макар и опосредствувано, се е докоснал до европейската култура и естетическо съзнание. Ето как сам Блъсков представя творческия си процес при първата си повест: „Залових се за работа: аз писвах, Войников поправя.“⁵

Самообразованието е дало възможност на Славейков в много отношения да се изравни с чуждите възпитаници, но го е държало откъснат от средата, в

¹ П. Динев. — В: История на българската литература. Т. II. С., 1966, с. 338.

² М. Арнаудов. Творци на Българското възрождане. Т. II. С., 1969, с. 331.

³ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. III. С., 1977, с. 440.

⁴ Б. Пенев. Цит. съж. Т. III, с. 392.

⁵ Ил. Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 74.

която са писани първите повести. Това е причината той да не тръгне по пътя на Каравелов и Друмев, да не тръгне по пътя, по който се развива поезията му — пътя на развиване на познати от чуждите литератури форми. Неговият път е интересен, защото е Славейков и защото не е само негов, защото е споделен от други, по-малко значителни възрожденски творци. Макар и да не довежда пряко до големи произведения, той подпомага появата и развитието на българската белетристика. Тази линия продължава и след появата на „Нешастна фамилия“ и първите повести на Каравелов от началото на 60-те години, писани под влияние на чужди модели. П. Динев разглежда тяхното развитие като самобитно „сближаване с развитите чужди литератури“ и „усвояване приспособяване на техния художествено-творчески опит“.⁶ Б. Ничев разглежда това сближаване в две насоки — на „трансплантирано“ развитие, към което се отнасят първите повести, и „органична линия“⁷, имащи начало в „недрата на баладното течение, анекдота и сказовото повествователно начало“⁸ и довеждащо до творби като „Българи от старо време“ и „Чичовци“.

Но органичната линия се предхожда от ред преходни произведения с неизбистрена белетристична същност, нямащи пряка връзка с фолклора. В известен смисъл те се противопоставят на първите повести, които са създадени по чужди модели и се развиват по посока на приближаване към българските традиции. Неизбистрените белетристични произведения, на част от които е посветена тази статия, се развиват в обратна насока: те обработват домашни жанрове и традиции по посока на чуждите модели, а целта им е обща — модерната белетристика. Любопитно е подобие то на сходното разминаване в идейното развитие на двамата най-ярки представители на тези две линии — Каравелов и Славейков, разгледано от Т. Жечев.⁹

Славейков започва трансформирането на познати епически форми с овладяването на най-популярната от старите — „Житие светого Тодора Тирона“ (1845). Скоро той съзнава неактуалността на жанра житие в традиционната му форма и не се връща повече към него, но използва някои от неговите елементи в по-късните си белетристични опити. По време това съвпада с момента, когато той се освобождава от „калугерската мъгла“¹⁰. В края на 40-те години Славейков пренасочва усилията си към историята, като стремежът му да я превърне в изкуство, в художествена литература проличава от стихотворната форма. „За образец му служат не само народните песни, но и примерът на сърби и хървати.“¹¹ От този период са „Първа здравица“, „Спомен“, „Крумиада“, „Самуилка“, „Кралев Марков“ и др. След тези ранни опити усилията на Славейков се разклоняват, от една страна, към лириката, и, от друга — към историографията: „Съкратена свещена история“ (1855), „Съкратена турска история“ (1857) и „Българска история“, останала в ръкопис. Прякото достигане до художествен епос в стихове или проза се оказва невъзможно. И Славейков тръгва по обиколния път на преходните форми. Една от тях е прастарата форма на баснята.

Баснята има това предимство пред другите предхристиянски жанрове, че църквата я приема „дори за полезна“¹². Виготски я разглежда като „първичен поетически вид“, съдържащ „зърно и от лириката, и от епоса, и от драмата“¹³.

⁶ П. Динев. Из историята на българската литература. С., 1969, с. 180.

⁷ Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976, с. 233.

⁸ Б. Ничев. Цит. съч., с. 168.

⁹ Т. Жечев. Българският Великден или страстите български. С., 1976, с. 337 и сл.

¹⁰ Спомен от четиридесетгодишната ми писателска дейност. — Лит. архив. Т. I. 1954, с. 47.

¹¹ С. Баева. Петко Славейков. Живот и творчество (1827—1870). С., 1968, с. 132.

¹² Д. Петканова. Хилядолетна литература. С., 1974, с. 22.

¹³ Л. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 194.

В нея най-рано се проявява психологически закон, който важи и за „по-висшите форми“¹⁴.

Баснята е актуализирана през Възраждането от разцвета на образованието — една „външна“ по отношение на литературния процес причина, но „вътрешна“ по отношение на културата като цяло. Баснята е единственият литературен жанр по това време, който не претендира за достоверност и същевременно е натоварен с идейни внушения. Именно тази двуплановост е характерна за литературата, въпреки че в епохата на реализма тя се стреми към внушения, но и към правдоподобност, което, разбира се, е различно от достоверност. В наличието на тези два пласта, които в баснята са текстово отделени един от друг, е зародишът на новата белетристика: и в онтогенетически, и във филогенетически план. Тя може би започва в момента, когато двата плана се обединяват в общ, неразложим текст. Поне това е единият път, другият минава през неусетната поява на втори план в повествованието.

Процесът е сложен, той се развива едновременно в няколко сфери на словесното изкуство. Познат е и на фолклора от по-ново време, където също се извършва синтез на разказ и поука на територията на анекдота, „у него се ражда втори план като съзнателна или несъзнателна контрабанда на един замисъл, на една идея. Но този процес е неразривно свързан и с развитието на пластично-изобразителната страна у анекдота, защото тъкмо благодарение на нея анекдотът не описва, а представя нещата, не декларира авторската идея, а я внушава“¹⁵ (курс. на Б. Н.).

Успоредно с развитието на баснята, подпомогната от трансформациите във фолклора, у възрожденския книжовник зрее идеята за създаване на произведения, които не се задоволяват подобно на дописката да представят някой достатъчно красноречив и показателен за народния живот факт, а които да са „съкратена, претворена и допълнена действителност“ по определението на П. Зарев.

Славейковите басни се появяват в „Смесна китка“ и „Езопови басни“ („Басненик“) от 1852 г. С изключение на няколко оригинални басни Басненикът е в духа на Софроний и Берон, жанровата структура е запазена. По-късно Славейков ще я подложи на значителни трансформации, при което басните му от „Гайда“ ще се различават значително от Басненика, така че разликата между басните от „Гайда“ и Басненика ще е по-голяма, отколкото разликата между Басненика и басните от Рибния буквар и Митологията на Синтипа Философа.

Успоредно с басните се появяват и други жанрове, съдържащи зародиш на белетристика. П. Динеков вижда в „Примери добродетелни“ от „Смесна китка“ първите прозаични опити.¹⁶ Заедно с тях се появяват и произведения, близки до баснята, които авторът нарича „приказчици“ и помества по страниците на вестниците си, а по-късно, през 1870 г., в отделна книга — „Кратки приказчици за децата“. В „Смесна китка“ жанровете са различни: от чисто публицистични творби като „Науката е съкровище“ до разказа „Стоян и Драгинка“, който представлява един първи белетристичен опит. Сюжетът явно е зает и побългарен. Героите са идеализирани, постъпките им са продиктувани от „искрена любезност“, клоняща към галантност, но без характерната за галантността отсенка на сладострастие. Това, което свързва малкия разказ с историята на белетристиката, е сливането на разказа с втория план, поуката. Наистина самата поука е доста елементарна, едно повторение на познатата „възнаградена добродетел“, превърната в мода от Ричардсон през западноевропейския XVIII в. Но важното е, че тя е внушена сюжетно, а не като при баснята изведена в края. Последното изречение наистина съдържа тази поука, но под формата на сюжетна развръзка: „Драгинка не ся

¹⁴ Л. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 198.

¹⁵ Б. Ничев. Цит. съч., с. 249.

¹⁶ П. Динеков. — В: История на българската литература... Т. II, с. 338.

забави най-вече да му направи същото и брачният венец биде венец на славата за добродетелта му.¹⁷ Изразът „брачният венец“ заедно с Морфей, гръко-римски бог, който изпраща пророчески сън на Стоян, ни насочва към мисълта, че при непълната трансплантация на сюжета, със запазени чужди вярвания и обичаи, неусетно се е вмъкнал и вторият план.

Известна е еволюцията на Славейковите басни към сатирата и към поетичната форма. И в някои приказчици сатиричното има точен адрес — някои от неговите съвременници.¹⁸ От гледище на белетристиката по-интересни са трансформациите, които се извършват с прозаичната басня, още повече, че поетичната е устремена към познатата форма, утвърдена от Лафонтен и Крилов. Прозаичната басня няма такива образци и затова е отворена за новото, подходяща за трансформации по посока на съвременните белетристични форми. Първо тя нараства по обем. Това се дължи на стремежа да надхвърли абстрактната схема, да се появят някои детайли, да се очертаят, макар и елементарни образи. Такива са басните и приказчиците, появили се по страниците на „Гайда“ (1863—1867) и по-късните вестници на Славейков. Доста последователно се очертава стремежът да се избегне прякото изразяване на поуката в края, тя да се внушава от текста, както е с втория план в белетристиката. Този процес, характерен за развитието на баснята не само у нас, е забелязан от Виготски, който пише: „т. к. баснята има тенденция да стане поетичен жанр, тя всячески изопачава тази поука“¹⁹.

Това става по няколко начина. Първият е мястото на поуката да се заеме от някое друго най-общо суждение, както е във „Вълкът и агнето“ („Гайда“, 1866), която завършва с: „Който има уши да слуша, нека слуша“, поставено в скоби. Като се остави настрана фактът, че това е религиозен трафарет, не може да не се забележи, че не е казано какво именно „да се слуша“, както е при същинските басни. Читателят сам трябва да извлече поуката от разказваното, т. е. да отдели първия от втория план. Подобна е и „Тиква и желъд“ („Кратки приказчици. . .“), чието обобщение е: „Вся премудрост сътворил еси господи.“ Крайната точка на тази линия се достига след Освобождението в „Из историята на един шоп“ („Остен“, 1879): „Приказката няма смисъл“. Текстово има поука в цитираното последно изречение, макар и изпразнено от съдържание, както и самата история. Така е и в „Бялото лице“ („Остен“, 1879), което завършва с: „Масала остава за до неделя“ и където Славейков умело е избягнал възможността да вмъкне елементарна поука за „наказания хитрец“, който, макар и наказан, успява да смекчи поражението си със сполучливо намерен каламбур. Приказчицата е придобила все пак известна сатиричност.

В „Ушите на заеца“ („Македония“, 1867) пък поуката като че ли съвсем е изчезнала и авторът пише в обширния си коментар за заека: „Нито да го осъдим за постъпката му ся заемаме, нито да го оправдаваме“ — твърдение, напълно противоречащо на баснения дух. Разбира се, втори план или поука все пак има, но тя не се отнася до отделния човек или до типа, а до целия български народ, който Славейков вижда в положението на заека, страхуващ се да не би властниците да помислят безвредните му уши за опасни рога. Филетизмът, осъден от Патриаршията, се промъква в басните или по-точно към тях се подхожда с тълкуване в духа на осъдената „ерес“. При това няма връзка с популярния фолклорен сюжет за разпадените качества на народите. Тук едва в коментара разбирате, че се отнася за българския народ.

¹⁷ Цитатите освен там, където е посочено, са взети от последното осемтомно издание на Славейковите съчинения. Т. IV. С., 1979. Посочвам обаче в скоби Славейковите издания, за да може да се забележи хронологията на явленията, за което е достатъчна само годината.

¹⁸ П. Р. Славейков. Съчинения. Т. IV. С., 1979, с. 695—696.

¹⁹ Л. Виготски. Цит. съч., с. 153.

Друг начин, който Славейков използва за смекчаване на поуката, е вмъкването ѝ в разказваната история, където някой от героите я произнася. Така е в „Обезаната“ („Кратки приказчици. . .“), където случасн минувач поучава героя: „Недей ся труши и бѣхѣ напрасно. Наистина безумно и обезьянско нещѣ е да хвърли някой парите си през прозорците, но развѣ е по-умно и челоуеческо да ги трупа в касата си и да ги не употребява в нищо? Не скърби, колкото за тебе все едно е да ги имаш, както и да ги нямаш, като не си ги употребявал, когато си ги имал.“ Поуката се е разраснала, надхвърлила е поантата-афоризъм поради стремежа да се белетризира. По съдържание тя напомня евангелските поучения: притчата за таланта (Матей, XXV, 14—30) и за светилника под крината (Марко, IX, 21), но те са актуални в периода на ранния капитализъм.

Най-близо до белетристиката е предаването на поуката чрез сюжета, чрез последната случка-развръзка. Така е в „Рибите играят“ („Македония“, 1867); „Като не може повече да търпи така пред очите му да го лъжат и за да не играят рибите без свирня, лъвът счепса съветника и войводата (лукавата лисица и нейния помощник — бел. м.) и ги накара да им посвирят в ногтете му. „Подобна поука чрез сюжета има и във „Вълкът“ („Кратки приказчици. . .“) и в „Кого взема дяволът“ („Шутош“, 1874).

Славейков се стреми да разнообрази сюжетите и заимствува от най-разнообразни източници, които днес трудно могат да бъдат определени. Той ни пренася в Америка — „Малките вълчета“ („Гайда“, 1864), с един съвременен и нефантстичен сюжет с неизведена поука. В „Ползата от магаретата“ („Остен“, 1879) той фолклоризира историята на гръцки остров под английско владичество и въвежда явна поука в сюжетно усложнен текст, надхвърлил елементарната баснена структура.

Друг път, както е в „Недостойният слуга“ („Гайда“, 1864), може отново да се познае библейската притча за талантите, а в „Приятелите подир смъртта“ („Кратки приказчици. . .“) използва притчата за тримата приятели от „Варлаам и Йоасаф“. И много често е близо до фолклора — „Женско сърце“ („Гайда“, 1864) и „Лукавата бабичка“ (пак там). Една от тези приказки — „Истинолюбецът, гонен от всякъде“ („Гайда“, 1864) се приема от българската фолклористика за народна приказка,²⁰ въпреки че не са записани други варианти. Народът е различавал приказките на Славейков от фолклорните, нито една от нравоучителните приказки и басни на П. Р. Славейков, например „Кратки приказчици за децата“ или на Ил. Р. Блъсков, печатани в поредицата негови „Книжки за прочитане на всекиго“ и пр. не попадат в записите на нито един събирач на народни умотворения.²¹

Други приказки като „Лисицата съдник“ („Македония“, 1867), при които поуката въобще липсва, наподобяват силно на незаписани варианти от народни приказки.²² Международният фолклорен сюжет за дълга към бащата и заема на сина се среща в „Добре иждивяните пари“ („Кратки приказчици. . .“). В отделни случаи към познатите сюжети се прокрадват остри срещу „нашенските чорбаджии“ — „Набожният разбойник“ („Гайда“, 1864) или фанариотите — „Пръч и вълк“ (пак там). От тези намеци, повече или по-малко откъснати от сюжета, тръгва фейлетонистът Славейков, който обича да монтира цели басни във фейлетоните си. Трансформираните басни и приказчици от „Гайда“ и „Македония“ прерастват в натрупан опит, който довежда до по-обемни преводни произведения. Първото е „Исторически примери върху нравствеността“ (1867), през което се стига до художествени творби, появили се през 1869—1870 г.: „Хубавинка Янка“, „Цари-

²⁰ Вж. Българско народно творчество (БНТ). Т. X. С., 1963, с. 449.

²¹ В. Вълчев. — В: БНТ. Т. IX, с. 12.

²² Срв. Лисицата кръстница. БНТ. Т. IX, с. 476—477.

градските потайности“ от Клавдий де Монтелен, „Дневникът на бедний момък“ от О. Фьойе, „Лодойска“ от В. Шербюлие, „Осем дена царуване или история на Мазанарела“ от П. Шевалие и др. Тези произведения не следват пряко от домашната линия, писани са под чуждо влияние, те изразяват порасналото самочувствие на белетриста Славейков, но са отклонение от проследяваната тук линия. По-особено е и положението на ранните мемоарни творби на Славейков и „Писмо на едно десетгодишно дете, което сега за първи път е дошло в Цариград“ („Гайда“, 1864), които също представляват отделен проблем.

Несвързан с преводи и побългаряване и въобще с линията на трансплантирано развитие е цикълът „Дядо Дечо“, появил се на страниците на „Гайда“ през 1866 г. Той представлява най-обемното самостоятелно произведение на Славейков по пътя му към белетристиката.²³ Арнаудов го нарича „нравоучителна повест“²⁴ и с това насочва към връзката с ранната белетристика. В наши дни издателите на Славейковите съчинения предпочитат жанровата характеристика „разкази“²⁵ и така наблягат на доста слабата връзка между отделните части, публикувани в поредните броеве на „Гайда“, а авторът го нарича „възпоминания“. С. Баева в монографията си за Славейков се колебае между „статия“²⁶ и „разказ“ с „автобиографичен характер“²⁷ в бележките към същата страница. Разнопосочността на жанровите определения разкрива сложността на пътя към по-големи форми, изминат от домашната линия в белетристиката.

Обединителното звено тук е героят, който обикновено поучава с разкази своите ученици. Б. Ничев свързва появата на произведения с обединяващ герой и „мозайка от наредени един до друг епизоди“²⁸ с органичната линия в южнославянската белетристика, изхождаща от фолклора и противопоставящата се на по-рано усвоените чужди модели. Ст. Елефтеров²⁹ допълва идеите на Б. Ничев с хипотезата за раждането на белетристиката в универсалната синкретична форма на повестта, която по-късно се разпада на основните белетристични жанрове. Но „Дядо Дечо“ и някои други подобни творби не се вмесват напълно в модела на Ничев и Елефтеров. Цикълът не достига до универсалната форма на повестта, той явно е преходна форма, не е изграден по чужд модел и следователно не се включва в линията на трансплантираните форми, а връзката му с фолклора е слаба. Той се появява през 1866 г., т. е. след първите повести, но в индивидуалното развитие на белетриста Славейков стои пред цитираните по-горе преводи и по своите качества е представителен за един по-ранен етап в развитието на белетристиката, предлагащ и подготвящ първите повести. Славейков по-късно не успява да достигне до следващия етап, етапа на „Нешастна фамилия“; това се дължи, както видяхме, на средата, в която се оформя като белетрист. Но разглеждането на неизбистрени произведения като „Дядо Дечо“ позволява да се надникне в предисторията на универсалната синкретична повест, да се допълни представата за възрожденската белетристика, в чието зараждане освен трансплантираните чужди модели и фолклора участвуват и други сили.

В изграждането на „Дядо Дечо“, а и въобще на новата ни белетристика участвуват и нехудожествени форми. При цикъла на Славейков те дори преобладават, много от разказите на дядо Дечо нямат литературен характер. Повечето са

²³ Цитатите са взети от единственото по-късно пълно издание на „Дядо Дечо“. — П. Р. Славейков. Събрани съчинения. Т. V. С., 1977, с. 112—166.

²⁴ М. Арнаудов. Цит. съч., с. 279.

²⁵ П. Р. Славейков. Съчинения. Т. IV. С., 1979, с. 474.

²⁶ С. Баева. Цит. съч., с. 136.

²⁷ Пак там, с. 250.

²⁸ Б. Ничев. Цит. съч., с. 294.

²⁹ Ст. Елефтеров. Трансформационни процеси в българската белетристика през втората половина на XIX в. — В: За литературните жанрове през Българското възрождане. С., 1979, с. 130.

посветени на историята и съответствуват на историческото мислене у нас през XIX в. Разказвачът дори се опира на исторически извори, на „византийски списатели“: „... казва гръцкият историк Теофан“, „от разказванията на византийците ний знайме...“, „първото от трите големи поръчвания на изкустият доктор Боербаха...“ и пр. Но все пак това не е история. Ако се сравни разказът на Славейковия дядо Дечо с „История славянобългарска“, „ръкописната оная история“, която дядо Дечо често препрочита и която нарича „българската антика“, разликата изпъква веднага. Ето как е представена прочутата победа на Крум от двамата автори.

Паисий: „Когато умрял Кардам, след него дошъл Крун, избран, великодушен и благополучен във война. Той Крун бил езичник, но смирил много гърците и разширил властта на българската земя... Крун изгубил надежда, помолвил мир от Никифора, но Никифор не пожелал да се примири — възгордял се от победата. Тогава Крун заповядал да се заградят тесните места и клисури и нападнал цар Никифора близо до Славомир, недалече от Никопол, и го разбил съвършено. Взел цялото имане, което Никифор бил пленил от Круновия дворец, от България и от другаде. Българите убили тук цар Никифор.“³⁰

Славейков чрез дядо Дечо: „В началото на деветия век, сиреч преди хиляда и повече години, царувал в България Крум, наречен страшний поради страхът, който бе задал той на гърците и на околните други народи... Крум от очи, за да спечели време, проводи да му предложи мир, но когато Никифор прекъсна преговорите, тогаз чак видя, че бе затворен: Крум беше засекал и затворил като със зид всичките клисури и проходи, и отпред, и отзад на Никифоровата войска. Това поразило като гръм Никифора, който обикалял положението си и търсил излаз отде-годе, той думал нажалено: „Птички да сме, пак неможахме изхвъркна оттука.“ Два дни са минали мирно; през нощта (25 юли 811) зачуло ся движение и дзикане от оръжие: гърците разтреперани очаквали какво ще бъде; в зори българите ударили на гръцкия лагер да ги изчукат до крак; и царят Никифора, и велможите му, благородните му, воеводите му, старейшините на области и войската безчет.“

Паисий предава събитията стегнато, набляга на фактите, стреми се към обективност: плененото имане е и от „другаде“, победата се дължи и на подходящо подобрите „тесни места“. И което е по-важно, ориентира епизода към общия поток на историята — езичеството, предишния и следващия владетел (извън посветените специално на тях пасаж), Славейковият дядо Дечо, обратно — представя само един епизод от историята, за него не е от значение историческият процес — датировката е по отношение на неговото време: „сиреч преди хиляда и повече години“, не се обяснява произходът на имането, а на прозвището Страшний. Стегнатият Паисиев израз „и го разбил съвършено“ е трансформиран брахиологически в изброяването на победените Никифорови велможи, военачалници и пр., явно не с цел фактографска достоверност, а въздействие чрез стила, по подобен начин е описана и засадата. И военните действия са предадени от гледището не на летописеца, а не писателя с усет за психологическата същност на събитията, с тежнение към диалога и сочната народна, по-точно народнопоетична реч, богата на тропи и стилистически обрати. Крум праща парламентърите „от очи“, обграденият „като със зид“ Никифор е като „поразен от гръм“, нервно обикаля, войниците му треперят. Боят е предшествуван от психологическа нощна атака. Въведени са и думите на императора, а малко по-горе — и разговор между Крум и аварите за причината на тяхното поражение, и веднага след това поуката, която извлича победителят — Крумовото законодателство. А този разговор

³⁰ Паисий Хилендарски. Славянобългарска история. Под ред. на П. Динев-ков. С., 1963, с. 41.

на един герой с цял народ или племе отвежда към въздействието на фолклорната поезика. Забелязва се и смяна на глаголните времена и наклонения със стилистична цел, макар и ненапълно последователно прокарана.

Но с българската история не се изчерпва тематиката на дядо Дечовите беседи. Голямо място в тях е отделено на живота в антична Елада, и то като образец за младите ученици на дядо Дечо — нещо нетипично за периода на църковните борби, — но в замяна на това типично за ренесансовата култура, един от най-ярките представители на която у нас по широта на изявите, творчески или личностни, по световъзприемане и жизненост е П. Р. Славейков. Доказателство за това са и „здравствените заръчвания“ на дядо Дечо, разкриващи една умерена реабилитация на телесното.

Два идейни лайтмотива обединяват разнообразните беседи — нравствените и патриотичните внушения, вторите намират повод за изява дори в разказите за античността, защото „на тези, които са познати със старата гръцка филология (по-горе и за история — бел. м.) и с днешното население на Македония, не остава никакво съмнение, че старите жители на Македония са славянско произхождение, и толкова велики и славни мъже, които е родило това място, са наши съплеменници, каквото например и този славен философ“ (Аристотел — бел. м.). Тук се чувствуват и обяснимите увлечения на епохата.

Широтата и разноразността на тематичната насоченост се обяснява от формулирания от Славейков замисъл: „И тъй реших да изложа и обнародвам тези мои възпоменания, защото всичко, що съм чул от дядо Деча, взимал съм го че съставя *Азбуката на голямото изкуство на животът*“ (курс. на П. Р. Сл.). По същество това е задача, стояща пред литературата като изкуство, разбирана като „човекознание“ — разкриването на идеала. Пътищата за разрешаването ѝ са неизброими, някои минават през прякото му изобразяване. Такава е целта на Славейков тук, сатирите му показват, че той познава и противоположния път — изобразението на негативното. Славейков е намерил две „разклонения“ на този път, два негови варианта: единият е представянето на *герой*, носител на абсолютни добродетели, в рамките на авторовия мироглед, а другият е представянето на героична *среда*, героично време, обикновено взети от великото минало. Това, което пречи на цикъла „Дядо Дечо“ да бъде художествено произведение от гледище на критериите на новата литература, е чисто формалната връзка между двата варианта. Първият почти се изчерпва със сбитата биография на героя в първия разказ-очерк, а тя съдържа материал за цял роман, но митарствата на героя са само намекнати. Вторият е свързан с първия само по това, че героят разказва събитията с всички езикови и идейни последствия от влиянието на разказвача върху разказа. Но това, че не се е родило едно произведение на изкуството, не бива да предизвиква само неизбежното съжаление. Понякога то може да е дори по-интересно от гледище на разкриването на процесите в развитието на литературата, така, както всяка недовършена сграда показва по-добре строежа.

А може би тук прозира нещо характерно за нашата литература? Б. Богданов вижда продължение на „откошелни културни явления“ (елински, тракийски, прабългарски, славянски) в „характерните коефициенти на нашата литература: в изначалната ѝ проповедническа приближеност към действителността, в стремежа ѝ да се държи нелитературно“³¹. А тези коефициенти са познати и на литературата от Средновековието, и на Просвещението. . .

Вторият вариант за художествено представяне на идеала е свързан с историята и е познат от времето на Паисий, след него намира многобройни последователи,

³¹ Б. Богданов. Литературният герой преди литературата. — Литературна мисъл 1979, кн. 10, с. 106.

които обаче като цяло (с изключение може би на йеромонах Спиридон) не приближават жанра до художественото повествование, напротив — линията на развитието се насочва към строго научни изследвания от типа на трудовете на Сп. Палаузов и М. Дринов.

Разказите на Славейковия дядо Дечо са едно от отклоненията по тази линия. Както беше забелязано на езиково ниво, при разказите на дядо Дечо има елементи на художественост, които не прерастват в цяло художествено произведение със сюжет, герои, разработен конфликт. Възрожденската ни белетристика познава само едно историческо произведение — трилогията на Каравелов „Отмъщение“, „После отмъщението“ и „Тука му е краят“. Специален интерес представлява въпросът, защо нашето Възраждане, което има подчертан афинитет към историята, не развива историческия жанр в белетристиката, въпреки че го познава в драмата, поезията и публицистиката, което ще рече, че е съществувало художествено съзнание, ориентирано към историята. Отговорът може да се търси около стремежа на белетристиката да бъде документалистика, да представя достоверни факти, наблюдавани или чути от първа ръка. Може би затова след „Дядо Дечо“ (1966) няма преходни форми, направо се стига до трилогията на Каравелов (в „Независимост“, 1873—1874 г.), където сюжетостроенето е твърде далече от историографските ни творби и се приближава до приключенския роман, до „Нешастна фамилия“ и някои от първите Каравелови белетристични творби и в по-общ план — до народната приказка по това, което Д. С. Лихачов нарича „съпротивление на средата“³².

При липсата на сюжетна линия представянето на идеала чрез личността на един централен герой е организиращият фактор в цикъла „Дядо Дечо“. Той действа посредством постоянната ситуация, която имплицитно се съдържа във всеки епизод: беседа между учител и ученици посредством подбора на това, което се разказва, а то е съобразено с началната характеристика на героя и успешно я допълва и посредством езиково-стилистичното единство на епизодите.

Дядо Дечо е абсолютно положителен герой. Славейков почти е изчерпал всички възможни области, в които проличават неговите добродетели: „разумен, опитен и учен“, „с добро сърце“, патриот, който спомага „според силите си за възраждането на отечеството си“, непрелъстен от „леснините и приятностите на европейския живот“ и същевременно (нещо характерно за идеологията на ранния капитализъм) той успява да свърже „един добър капитал“ (курс. на П. Р. Сл.). Но може би най-важна за нас е една друга авторова характеристика: „Той беше един от редките онези християни, които не само вярват в Христа, но и правят делата Христови.“ Най-важна, защото отвежда към традициите на агиографската литература, посветена именно на „редките онези християни“, отдали живота си на „делата Христови“. А тези традиции са могъщи и лежат в основата на българската култура, те участвуват като градиво в изграждането на новата белетристика. Особено силно се чувствуват те в цикъла „Дядо Дечо“ и потвърждават думите на С. Баева, казани по друг повод: „Но той, който е новатор във всяко начинание, все пак е свързан с традициите на старата литература.“³³ От тези традиции идва образът на героя с неговите абсолютни добродетели, ситуацията на поучителна беседа, която е позната и в предхристиянските, и в нехристиянските литератури, но у нас през Възраждането може да се появи само от християнската религиозна литература.

Подобие то с агиографската литература се открива и в затъмняването на връзката с прототипа и на собственото присъствие на автора в повествованието. Според съставителите на новото осемтомно издание на Славейковите съчинения

³² Д. С. Лихачов. Големият свят на руската литература. С., 1976, с. 29.

³³ С. Баева. Цит. съж., с. 28. Вж. Н. Дончева. П. Р. Славейков и старата българска литература. — Лит. мисъл, 1971, кн. 3, с. 81—94.

прототип на героя е Ем. Васкидович,³⁴ а авторът е един от учениците му. С. Баева вижда по-скоро Славейков като прототип,³⁵ но и в двете версии няма пълно покритие между герой и прототип. Налага се сравнение с автобиографичните белетристични произведения на Софроний и Бозвели, а дори и с „Житие на Георги Нови“ от поп Пейо. При тях отношението прототип — герой е много по-ясно. Славейков се отказва от тази яснота, постигната вече от литературата, като това го приближава до по-старите житийни модели, но и до новата белетристика, до въвеждането на фикцията и творческото претворяване на действителността.

Така достигахме до различията между повествованието на агиографската литература и Славейков. Те се очертават в сферата на идеологията и в сферата на поетиката. Разширен е кръгът на интереси на „светеца“, и то по посока на езическо-телесното не само като хигиенни съвети, но и в образа на героя, който във физическия си облик се отличава от традиционния агиографски герой: „И на тази възраст лицето му беше пак кръвено, очите му живи и горливи, засмиването му приятно и косата на главата му бяла като сняг.“ При цялата разлика в мащабите се очертава близостта на дядо Дечовия портрет с телесната красота и здраве на светците и мадоните в ренесансовата живопис. Изменен е и характерът на героя: традиционните християнски добродетели са запазени, но и допълнени с нови — социална активност, вкл. и „свързването“ на капитал, възхищение от античността, и от нравствена гледна точка, култ към знанието, патриотични изяви; всичко това измества центъра на ценностната система по посока на светското, което е особено характерно за Ренесанса.

Измененията в поетиката обективно отвеждат към отдалечаване от художественото. Славейков в голяма степен е лишил творбата си от конфликт, който заедно с героя да обединява повествованието. Това се дължи на стремежа да се вмъкне извънхудожествена информация — за Елада, за българската история, за народните песни, за хигиената и здравето. И това е предало на творбата научно-популярна стойност, учебнически характер. Но Българското възраждане вече излиза от периода на учебникарството, то търси художествена форма, без да се отказва от познавателния момент в литературата и един от „двигателите“ на това движение е Славейков. „Дядо Дечо“ е опит за синтез на познавателното и художественото. От друга страна, „притихнали конфликти и понижена сюжетност“³⁶ са характерните отлики на по-късната „органична“ линия в белетристиката.

„Дядо Дечо“ носи белезите на онзи период, който според Хегел е характерен за древната поява на изкуството, но явно подобен период на „символичната форма“ се очертава и при възникването на новата белетристика. „Идеята слага началото, докато самата тя се прави съдържание на художествени образи все още в своята неопределеност и неяснота или лоша, неистинна определеност. Тя няма онази индивидуалност, каквато изисква идеалът, нейната абстрактност и едностранчивост оставят образа външно неудовлетворителен и случаен. Затова първата форма е повече *само търсене* (курс. на Х.) на придобиването на образност, отколкото способност за истинско изобразяване; идеята още не е намерила формата в себе си.“³⁷

Търсенето на художествени средства при „Дядо Дечо“ се разгръща в езика, и то преди всичко във въспителния епизод, в който е предадена биографията на героя. Битово-народното е потиснато, въпреки че се прокрадва в отделни изрази или думи, като наречията „белки“ и „комай“. В съответствие на високата „житийна“ тема стилът е тържествен, риторичен, богат на книжовна лексика: „ревностно“,

³⁴ П. Р. Славейков. Съчинения. Т. IV. С., 1979. с. 475.

³⁵ С. Баева. Цит. съч., с. 250.

³⁶ Б. Ничев. Цит. съч., с. 293.

³⁷ Г. В. Ф. Хегел. Естетика. Т. I. С., 1966, с. 124—125.

„истинният успех“, „достойни наследници“, „книга на живота“. Словоредът е усложнен и архаизиран: „деятелният този старец“, „... но ако и гръцки възпитаници“. Очертава се стремеж към натрупване на синоними и еднородни части: „благоденствие и благосъстояние“; „слаби, хремави и изкълчени“; заблуждение и слепота на ума“; „мъдър и добродетелен“; „да излома и да обнародвам“ и др. Въздействието на старата религиозна литература, по-богата на тропи и фигури, се налага над по-прогресивното въздействие на фолклора и това отличава „Дядо Дечо“ от общия фон на новата българска литература.

Противно на очакванията, тези стилистични особености не са свързани само с героя, на когото са близки поради високото му образование и проповедническа позиция; срещат се и в авторовата реч, водена от името на един от учениците на дядо Дечо, но не само като влияние от учителя. В този период на усилено търсене на художествена форма Славейков се колебае. От една страна, той е за лаконичния и ясен стил в „Десетте заповеди на писателите“ („Гайда“, 1866), писани по същото време. От друга страна, той не се е освободил от стремежа към „литературност“, към изображение „по ляпоте“, характерно за зрялата средновековна литература. В „Дядо Дечо“ се чувства като конфликтът, борбата между „заповедите на писателите“, които се отнасят като че ли повече до журналистите, и стремежа към „художествен“ стил. Създадено е впечатление за стилизация на речта, за преплитане на два гласа с еднопосочна нагласа,³⁸ като гласът на автора-разказвач все още не се е освободил напълно от простонародното, но в голяма степен е овладял книжовно-тържественото.

Един характерен пример: „... ще каже, че и дядо Дечо обичаше да приказва; но с тази само разлика, че той не обичаше да дрънка таквизи празни приказки, но като желаше да направи малките си приятели честити в попришето на живота им и да подготви, ако е възможно, на отечеството добри и родолюбиви чедра“. След неутралното начало идва приближаване до народната реч, завършващо с фразеологизъм, за да се премине към тържествения проповеднически стил, в който обича да се изразява разказвачът, използвайки изрази като: „преддверieto на новите идеи за народност“, „това състояние на съотечествениците му дълбоко нажали сърцето на дяда Деча“ и др.

Тук се сблъскваме с интересен вариант на сказа. Самият сказ като похват е взет от фолклора, но той се използва „против“ фолклора, стилизира се книжовен език в опозиция на народния. Това е проява на характерната на Славейковата белетристика трансформация на домашни форми по посока на чужди, за която стана дума по-горе.

Когато обаче в следващите епизоди започват разказите на дядо Дечо, реторичната тържественост на стила спада и се замества от описателност, приближаваща се до учебникарската литература, за която е по-характерна терминологията и лексиката, въвеждаща нови реалии. Появява се дори дума като „диета“, отсъстваща от първия том на речника на Н. Геров от 1895 г. Стилът на всеки от епизодите е свързан с темата му и това нарушава стилистичното единство за сметка на съответствието с тематичния материал, чието разнообразие пречи на „Дядо Дечо“ да се превърне в пълноценна художествена литература. Славейков се стреми да неутрализира това посредством вмъкване на портрета на разказващия Дечо сред разказа: „Той се разгорещаваше и въодушевяваше: с живите си очи, с изразителните си ръкомахания и с жаркия си глас правеше да преминува и в крехките наши сърца електризмът, горещината и ентузиазмът на благородната негова душа.“

Цикълът „Дядо Дечо“ допълва представите ни за спектъра от явления, които участват в оформянето на новата ни белетристика и за началните етапи в развитието ѝ, поражда закъснения интерес на литературната история.

³⁸ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 223.