II 4770

ЗА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

О ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРАХ В ЭПОХУ БОЛГАРСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО БОЛГАРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК. СОФИЯ. 1979

П 4880 лит

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Институт за литература

ЧИТАЛНЯ

ЗА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

София. 1979

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Отговорни редактори

акад. ПЕТЪР ДИНЕКОВ и ст. н. с. ЦВЕТА УНДЖИЕВА

II 7770
Б 6668/79

© Институт за литература
1979
c/o, Jusautor, Sofia

82 Б (05)

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

МИХАИЛ АРНАУДОВ ЗА ЖАНРОВИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ФОРМИ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Цвета Унджиева

Проблемът за възникването и развитието на жанровите форми в новата българска литература не привлича вниманието на проф. Михаил Арнаудов като самостоятелен проблем. Но този проблем съществува в неговите многобройни трудове, посветени на епохата на Възраждането. М. Арнаудов пише монографични изследвания за почти всички представители на Българското възраждане — за Паисий Хилендарски и Софроний Врачански, за Неофит Бозвели и Георги Раковски, за д-р Ив. Селимински, Любен Каравелов и др. В неговите цялостни биографични и културно-исторически проучвания е отделено значително място и на литературното дело на възрожденските писатели, разгледани са всички най-значителни техни произведения. С верен литературен усет, със завидна научна точност М. Арнаудов определя мястото и характера на отделните творби в едва зараждащата се, още недиференцирана и неоформена напълно жанрова система на възрожденската литература, както и мястото и значението на отделните творци на Българското възраждане за нейното изграждане, обособяване и обогатяване. Без да проявява специален интерес към тези проблеми, нашият голям литературен историк обективно и правдиво назовава литературните жанрови форми, посочва техния характер и особености и с това вече допринася за изясняването им. Изследвайки добросъвестно и задълбочено цялата епоха, М. Арнаудов имà рядкото щастие пръв да въведе в научно обръщение нови литературни факти и непознати литературни творби. Така той обогати картината на жанровите и стиловите литературни форми през Възраждането с нови явления, с нови интересни произведения. И това е несъмнено голяма негова заслуга и принос.

В началото на Българското възраждане и на новата българска литература М. Арнаудов поставя, както и повечето наши историци и литературоведи, ярката, изключителна фигура на Паисий. М. Арнаудов очертава правдиво ролята на Паисий Хилендарски като пръв наш историк и писател, който, без да е минал „сериозна школовка“ и без „претенции за оригиналност“, е оставил дълбока бразда в живота на народа ни, израсъл е като пръв голям будител на Българското възраждане и е сложил началото на силна, плодотворна традиция. „В устна проповед и писана история“, с тон на непринудена приятелска беседа и „трогателна задушевност“ Паисий пръв се застъпва за българската народност. Без силните и развълнувани

слова, с които Атонският монах се обръща към българския народ, не бихме имали светлата личност на Софроний Врачански и неговото литературно дело. „Паисий — по думите на М. Арнаудов — подготвя отдалеч и сатирата на Неофит Бозвели с диалози и писма от 80 години по-късно.“[1] Паисий е не само първият български историограф, но и първият възрожденски писател — публицист и сатирик.

Правдиво и дълбоко М. Арнаудов вниква в творческото дело на Софроний Врачански — ученик и последовател на Паисий Хилендарски.- Анализът, който Арнаудов прави на „Житие и страдание грешнаго Софрония“, съдържа ценни податки за жанровата характеристика на тази забележителна литературна творба. Той изтъква приемствената връзка между „Житието“ и старобългарската литература. Софроний е изучил изкуството да пише от старите дамаскини, той е чистосърдечен, безхитростен възпитаник на дамаскините и житията. Без авторско самочувствие и амбиции той е „простосърдечен наставник“, който учи народа и „изкупва своите грехове“. Той не обмисля предварително композицията на творбата си, не полага специални и съзнателни грижи за нейното композиционно и стилово оформление. В стилово отношение творбата му се родее с някои летописни съчинения. Към нея не могат да се предявят изисквания, каквито бихме предявили към мемоарната проза примерно като жанр на новата литература, литературата на новото време, изникнала от друго авторско съзнание, „съзнание за собствено достойнство“ и „литературно умение“. Същевременно Софроний търси правдата на живота и правдата на своите преживявания с безизкуственост и простата, които го приближават до друга голяма традиция — традицията на народното творчество. Арнаудов отбелязва, че Софроний рядко изказва свои мисли и чувства в съгласие с епическата техника на народната песен, „съвсем като народната битова новела или балада предпочита да изпуска всички моменти на ретардация. . .“[2]. Човек от народа, „сраснал с народния начин да се повествува“, Софроний Врачански разказва просто, без отклонения, без претрупване, с бързо устремно темпо, неговият език има характер на непринудена беседа. И в езика на Софрониевото „Житие“ се отразяват тези две „традиции“. В живия, народен език на безизкуствения разказ и искрена беседа са втъкани черковнославянизми, архаични стилно-езикови форми, които по думите на М. Арнаудов „се съгласуват прекрасно с духа на епохата“ и „стават естествена *патина*, увеличила прелестта на автобиографията като художествено произведение“.[3] Така вероятно без да иска и осъзнава, Софроний Врачански постига своеобразен повествователен стил, който допринася за превръщането на творбата му в значителен литературен паметник. „Наивен разказвач“, който пише изповед и спомени, разкрива безизкуствено картината на нрави и исторически условия, без да държи на литературната форма и да следва определен литературен образец, Софроний показва несъмнен писателски дар. „Първичното откровение“, липсата на „тънки психологически разкрития“ не накърняват силата на „личния елемент“, на „индивидуалния дух“. В естествения, прост, подвижен разказ е отразена цялостната нравствена

---

[1] М. Арнаудов. Паисий Хилендарски. Личност. Дело. Епоха. С., 1972, с. 107.

[2] М. Арнаудов. Софроний Врачански (1739—1813). С., 1943, с. 60.

[3] Пак там.

личност на твореца, неговият „крайно симпатичен портрет“[4]. Яркостта на този портрет, богатата му индивидуалност, така както е запечатана в динамичния, свеж разказ на „Житието“, е ново явление, необикновено за времето си. „Ръкописната автобиография“ на Софроний според Арнаудов е „дело без прецедент“[5] в българската литература. Софроний Врачански е „повествувател, у когото епическото начало граничи понякога с художествения похват на опитния драматик и романист“. „Житие и страдания грешнаго Софрония“ е „рядък човешки документ и литературен паметник“.[6]

След Паисий и Софроний М. Арнаудов естествено насочва своето внимание към изключително интересната личност на Неофит Бозвели и към неговото своеобразно литературно дело, заело обособено място в съвсем младата възрожденска литература. Големи са заслугите на М. Арнаудов за проучването на неговото разностранно дело. Българският учен със завидна изследователска страст пръв проследи интересния жизнен и творчески път на малко познатия и съвсем „непознатия Бозвели“. Ученик и последовател на Паисий и Софроний, забележителна личност, чиято духовна мощ и нравствена чистота (според М. Арнаудов) могат да бъдат сравнени само с душевната сила и високите морални добродетели на В. Левски, Неофит Бозвели оставя интересно, своеобразно литературно дело. Той е „писател-проповедник“, автор на писма-послания и дневници, на диалози и монолози, на поетически импровизации с елегични и сатирични ноти, на памфлети и речи-проповеди, на своеобразни мемоари, на биография-житие и очерк. . . „За жанровата форма на своите полемични трудове и памфлети“ според М. Арнаудов Неофит „не е изключено да е подсетен. . . косвено от примера на гръцкия философ от II в. на н. е. Лукиан — „древния Волтер“.“[7] Ив. Д. Шишманов сочи възможните гръцки и сръбски извори от края на XVIII и началото на XIX в., близки по композиция, дух и тенденции до диалозите на Неофит. Арнаудов анализира тези чужди образци — един от гръцките диалози според него е „същинска патриотична тъжачка (мириолог)“[8] — и стига до извода, че „Неофит запазва пълна свобода“, „не копира рабски ни мотиви, ни идеи и факти“.[9] Както своите учители Паисий и Софроний, Неофит Бозвели няма писателски амбиции и самочувствие на художник. И все пак той не отбягва художествено-риторичните средства — неизбежен елемент на всяка проповед. Чуждите образци и влияния не накърняват ни най-малко самобитността на неговото творчество, оригинално „в целия си тон, похвати, лична философия, темперамент, субективни схващания“. Неофит „съзнателно отбягва всяко подражание и вътрешна зависимост“. Вещ и страстен агитатор, с „талант на убедителен събеседник“ той полемизира, задава въпроси и отговаря, използува риторични фигури. Диалогът като форма на поетическа импровизация му допада, защото се доближава до устната проповед, до непосредствената беседа. В своите художествено-публицистични памфлети — сатири или диалози, Бозвели стои изцяло „на родна почва“, „черпи от лични наблюдения“, напълно оригинален е в начина, по който иронизира и жи-

[4] М. Арнаудов. Софроний Врачански (1739—1813). С., 1943 с. 51.
[5] Пак там, с. 47.
[6] Пак там, с. 66.
[7] М. Арнаудов. Неофит Хилендарски Бозвели. Живот. Дело. Епоха. Т. 2. С., 1971, с. 406.
[8] Пак там, с. 407.
[9] Пак там, с. 409.

госва чорбаджиите-гъркомани и владиците фанариоти. В неговите диалози или монолози-проповеди „художествена фикция са само героите му“ — алегоричните образи на мати Болгария, просвещеният европеец, синът на мати Болгария, но те са сбрисувани с бледи багри, без релеф, в някои случаи като мъгляви абстракции. Нашият „скромен автор“ не владее „оссбената техника на истинския диалог с характерния за него строг план, напрежение и „драматично стилизиране“, „лична отсенка на противополсжните разбирания“. Фабулата на диалозите му често е неравна, без здрава спойка на отделните части, композицията им понякога напомня дневник, написан в разговорна форма, като диалогичната форма не е спазвана системно. Разговорите, които измисля, отразяват съвсем пряко неговата лична съдба, съвпадат и „фактически, и хронологически с действителността“. В някои диалози авторът постига различен тон в зависимост от различните лица-герои. В „Любопитнопростий разговор“ от 1843 г. се открояват с индивидуална багра репликите между по-сдържания, образован, европейски възпитан мечтател-родолюбец и „импулсивния човек от народа, който говори от жесток опит и не презира нито грубичкия сарказъм, нито нецензурните клетви“[10]. Диалогът е сживен и отривист, с непринудено движение. Проличава известна способност за вживяване и фабулиране у Неофит. Създава се илюзия за действително воден разговор през 30-те и 40-те години на XIX в.

През 1845—1846 г. в „Плач Мати Болгарии“ Неофит постига погрижливо обработен диалог, по-последователно изложение, по-строен и с повече мярка стил, по-пречистен език. Същевременно писателят лишава „героите“ от конкретни белези. Авторът „остава при абстракцията“, при понятията, той въздействува не върху въображението, а върху емоционалното и разумното у читателя. Според Арнаудов Бозвели „не си поставя художествени цели“ и така е „въдворено по-голямо единство на стила и на въздействието“.[11] Очевидно М. Арнаудов цени по-високо тези диалози и памфлети на Бозвели, които се приближават до публицистичния диалог, до публицистичните сатирични жанрови форми. Оригинален писателски талант, талант на художник проявява Бозвели в отделни случаи, когато „в разгара на откровеност, на мъка, милост или живо въобразени реални сцени той се отърсва от заучените форми, като намира свеж език и правдив или внушителен израз“[12]. Той сбича „лапидарните антитези“ и градации. Някои от сравненията му говорят за остра наблюдателност, често те са доста груби, предназначени за читател с по-първобитна чувствителност. По горещия морализаторски темперамент и бомбастичен стил Арнаудов сравнява Бозвели с друг български сатирик от по-ново време — Стоян Михайловски. Н. Бозвели е чужд на благодушния смях, неговата фигуративна мисъл често е иронична, хуморът му е хаплив, сатирата и сарказмът — безпощадни.

Трудно е за изследователя да направи, макар и приблизителна жанрова характеристика на творбите на Неофит, в които публицистично и художествено слово се преливат и редуват, в които авторът според вярното наблюдение на Арнаудов се мъчи да примири тържествения тон на пропо-

[10] М. Арнаудов. Неофит Хилендарски Бозвели. Живот. Дело. Епоха. Т. 2 С., 1971 с. 450.
[11] Пак там, с. 471.
[12] Пак там, с. 398.

ведта с интимната нота на обикновения разговор и несъзнателно открива драматичното темпо на една жива беседа чрез редуване на определени периоди, паралелизми, риторични въпроси. В прозата, в писмата и диалозите на Бозвели се срещат ритмично римувани петна, ясно личи слабостта му към мерена реч. В своите писма Несфит често вмъква стихотворни откъси, в които дава най-голям простор на негодуванието си и на патриотичната си екзалтация. В тези стихове той съчетава „ода със сатира", „екзотично-библейска хипербола със задушевен лиризъм".

Отделно място в творческото дело на Несфит Бозвели заема неговото „житие" за Николай Димчов, ученик и последовател на Бозвели, починал на 21-годишна възраст. През 1846 г. Бозвели пише „Краткое начертание жизни священнослужителя Несфита Димчовича", като „следва в разказа си както примера на Доситей Сбрадович, така и практиката на агиографите от Дамаскинската школа"[13]. Той пише житието на един мъченик, което остава незавършено, но запазеният фрагмент от него носи „всички положителни качества на стила на Несфит" — отривист, подвижен разказ, с драматически реплики, без фразеология, с цветист език.[14] В цялото литературно дело на Несфит Бозвели въпреки често срещаната художествена непълноценност се чувствува могъща жизнена сила и ясно усещане за новото време.

Монографичните изследвания на М. Арнаудов за живота и делото на Бозвели са между най-значителното, създадено от големия учен.

Богато и пълно Арнаудов проучва жизнения и творчески път на Георги Раковски и в монографията си, посветена на големия революционер, и в отделни студии. Той правдиво отбелязва приемствената връзка между Н. Бозвели и Раковски. В много творби на Раковски, както и на Бозвели е трудно да се посочи точната жанрова определеност. В тях е трудно да се разграничи художествената проза от научното изследване, поезията от публицистиката. В „Изтупленний дервиш" или „Възточний въпрос" според Арнаудов имаме „наполовин литература, наполовин историческо изследване"[15] с образец отново сатирическите диалози на Лукиан. „Отлъчието" на Раковски М. Арнаудов определя като историческо проучване в лирическа форма. Брошурата на Раковски „Преселение в Русия" той преценява правдиво като дело на отличен полемист, „един малък шедьовър на памфлетиста Раковски"[16]. Раковски продължава делото на Бозвели в областта на елегията и сатирата; несъмнена е и езиковата, и стиловата приемственост между двамата писатели. М. Арнаудов правдиво изтъква, че с „Неповинен българин" Раковски след Ссфроний Врачански дава ценен влог за обособяването на мемоарния жанр. Но най-силно въздействие върху своите съвременници и непосредствени следовници Раковски оказва с поемата си „Горски пътник" — една от първите поеми в българската литература. М. Арнаудов отбелязва, че „никой по-рано, като изключим Паисий и Несфит Бозвели, не е говорил тъй разпалено и тъй внушително за минало, страдания и надежди на българския народ, както Раковски. . .

---

[13] М. Арнаудов. Неофит Хилендарски Бозвели. Живот. Дело. Епоха. Т. 2. С., 1971 с. 462—463.

[14] Пак там, с. 464.

[15] М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Т. II. Поети и герои. С., 1969, с. 182.

[16] Пак там, с. 191.

Слаба като поема, мерена с мащаба на строгата критика, тя има голямо историческо значение и изиграва роля в духовния живот на народа, каквато малко поетически произведения у нас са могли да изиграят по-късно."[17] „Горски пътник" е романтичен разказ в стихове, апотеоз на хайдутството и мощен зов за отхвърляне на тиранията. Черпейки смелост от подобни образци в гръцката литература, Раковски се опитва да създаде героически епос. „Горски пътник" е „важен етап в развоя на литературните форми и на писмения език"[18].

М. Арнаудов е първият наш литературен историк, който спря вниманието си върху литературното дело на Найден Геров и определи неговото място във възрожденската литература. С присъщия си усет за историческия развой на нашата литература и по-конкретно за възникването на различните жанрови форми Арнаудов характеризира Геровата поема „Стоян и Рада" като първо значително дело в този жанр — поема, написана в духа на народната песен, начало на „новобългарската тоническа просодия". Някои ранни стихотворения на Н. Геров от началото на 40-те години, като елегията „Есен" например, са първи сполучливи лирически творби у нас. Както в областта на поезията, така и на прозата със своя пътепис Н. Геров според М. Арнаудов заема особено място в развитието на възрожденската литература.

За най-големите български поети през Възраждането — Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Хр. Ботев — М. Арнаудов не успява да напише големи монографични проучвания, но и на тяхното творчество той отделя немалко внимание.

Макар и скромно по обем, поетическото наследство на Добри Чинтулов според М. Арнаудов представя значителен влог в развитието на някои лирически и лирико-епически форми. Неговите елегии „Стара майка се прощава със сина си" и „Изпроводяк на едного българина из Одеса" се отличават с чист лиризъм, с хармония между стилово-езикови елементи и емоционален тон, а поемата му „Двама приятели" е стъпка напред в сравнение с Геровата „Стоян и Рада" с издържаната си композиция, индивидуален тон на изложението, жив ритъм. „. . . Ако беше напечатана на времето — изтъква М. Арнаудов, — тя би била „голям документ на българската поезия", „начална точка на лирико-епичния стих у нас".[19]

Не стига до читателя през Възраждането още една поема от възрожденската литература, на която М. Арнаудов отдава заслужено внимание и чието място определя точно — поемата на Григор Пърличев „Сердарят". Написана на гръцки език, тя следва „само външно, технически фабулистиката на древния гръцки аед"[20]. Пърличев използува отделни похвати на чуждия гениален епос, както и на нашата народна песен, без да копира сляпо, като запазва българското народно светоразбиране, личната характеристика на герои, домашен бит и исторически обстоятелства.

Петко Славейков е за М. Арнаудов „първият български истински поет"— за това свидетелствуват неговите елегии, неговите най-хубави сатири, неговата прекрасна идилия „Изворът на Белоногата". Арнаудов определя

[17] М. Арнаудов. Георги Стойков Раковски. Живот. Дело. Идеи. С., 1969, с. 122, 124.
[18] М. Арнаудов. Раковски и „Горски пътник". — В: СбБАН, 1917, кн. 9, с. 4.
[19] М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Т. II, с. 107.
[20] Пак там, с. 454.

„Изворът на Белоногата“ като „идилия-балада“. За него тази великолепна творба на Славейков е „образец на проникване в духа на народната песен“[21]. Народностната романтика, подплатена с един сантиментален навей, който отразява „най-интимни сърдечни трепети“, придава „особена омая“ на творбата. „Нищо по-способно да раздвижи въображението и тънките фибри на сърцето навярно не се отбелязва в литературата ни от онова време — пише М. Арнаудов, — ако не броим известни неща на Ботев. . . особено баладата му „Хаджи Димитър“.“[22] Творби като „Изворът на Белоногата“ и „Хаджи Димитър“ повишават естетическия критерий, взискателността на критика и литературния историк.

През 70-те години балади пишат и Цани Гинчев, и Петър Иванов. Баладата „Две тополи“ на Ц. Гинчев със своя дидактизъм, с много „жанрови картини от труда и радостите на нашето село“ „. . . се превръща в лирико-епическа поема с етнографска подлога“, а баладата на П. Иванов („Балада, или Павле Кьопрюсю на Марица“) ни интересува „само като суров фолклорен материал“.[23]

Най-скромно по обем и по значение, бихме казали, е написаното от М. Арнаудов за Ботевата поезия. Арнаудов подценява някои Ботеви творби, като сатирата „Странник“ например. Същевременно той пише правдиви силни редове за елегиите на Ботев и по-конкретно за „Майце си“ — дело на „поетическа виртуозност от изключителна величина“, на „удивително сродяване с тайните на поетическото изкуство“.[24] Ботевата сатира „В механата“ М. Арнаудов оценява като един от върховете на българската лирика. И стихотворението „Моята молитва“ за него е едно от най-силните постижения на българското поетическо слово, което не е загубило нищо от първичното си идейно-естетическо вдъхновение, в което „странно се съчетава сатира с химна и социално негодуване с екстаза. . .“[25].

Арнаудов посвещава немалко страници и за характеристиката на първите стихотворения на Ив. Вазов, родени през 60-те—70-те години на XIX в., в епохата на революционния кипеж, в годините на Априлската епопея и Освободителната война. Вдъхновен от поезията на Славейков и Ботев, учейки се от руската и украинската поезия, младият Вазов създава своите първи бунтовни песни, оди и химни, политико-социални стихотворения-памфлети. Неговите стихосбирки „Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“, „Избавление“ се нареждат между най-хубавото в българската поезия през Възраждането.

Продължително и упорито М. Арнаудов работи и върху българската художествена и художествено-публицистична проза от XIX в.

Без да пише специално изследване за автобиографията като жанр и за мемоарния жанр, Арнаудов полага немалко усилия за тяхното проучване. Той пръв още през 1938 г. издава сборник, озаглавен „Български мемоари“. В увода към изданието изтъква, че към мемоарите в широкия смисъл на понятието спадат и летописните бележки, дневниците, автобиографиите. Той най-много цени мемоарите на Раковски, Селимински, Сла-

[21] М. Арнаудов. Петко Р. Славейков. — Училищен преглед, г. XXVI (1927), кн. 9 и 10, с. 1406.

[22] М. Арнаудов. Студии върху българските обреди и легенди. Т. II. С., 1972, с. 450—451.

[23] Пак там, с. 445, 451.

[24] М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Т. II, с. 468.

[25] Пак там, с. 488.

вейков, Каравелов и Пърличев.[26] В монографичните си изследвания за отделните творци на възрожденската литература М. Арнаудов разглежда и мемоарните им произведения, като набелязва еволюцията на жанра. Мемоарите на Раковски „Неповинен българин“ той характеризира като „поетическа проза“, „биографски епос“ от голямо значение. Трябва само да сравним този забележителен „психографски документ“ с „Житието“ на Софроний — бележи М. Арнаудов, — „за да схванем напредъка на този литературен род у нас към средата на XIX в.“.[27] Другаде той изтъква, че след „Житието“ на Софроний ние нямаме друга такава искрена и често силна в патоса си изповед, като изключим автобиографията на Пърличев.[28] За автобиографията на Григор Пърличев М. Арнаудов пише с особена любов: „Няма други мемоари у нас, в които с толкова бързо темпо, тъй сбито, тъй драматично е разказана изненадващата съдба на писателя-апостол. . .“[29] Пърличев възпроизвежда преживяното реалистично-увлекателно, спира се на най-високите моменти с „кратък, енергичен израз“, „сентенциозно заострен“, с живо чувство за мярка при подбора на епизоди и преживявания. Преживяното и съзерцаваното се превръща в „драматични картини“, в сцени или характеристики „с ясен релеф“, с внушителна за въображението ни предметност. „Тъй както е замислена, като свободен и подвижен разказ, прошарен с диалози, автобиографията печели много като мемоарна проза.“ „. . . И като психологически документ, и като исторически извор, и като литературен паметник тя остава живо наследство, което не ще престане да бъде търсено от потомството.“ „. . . Автобиографията на охридчанина е положително шедьовър на тъй младата, трома доскоро българска проза; и от нея може да почерпи ценни уроци всеки български белетрист.“[30]

Правдиво М. Арнаудов очертава значението на Каравеловите мемоари „Записки за България и българите“ и на Славейковите мемоарни и автобиографични фрагменти. Особено голяма е неговата заслуга за проучването на цялостното дело на д-р Селимински и конкретно на неговата мемоарна и епистоларна проза и политически памфлет. Арнаудов пръв посочва основните особености на стила на Селимински — живото му художествено чувство за темпото и количеството на речта, неговия лиризъм и зряла рефлексия, композиционна завършеност, умение да използува различните нюанси на сатиричното слово — от сарказма до иронията. Неговата реч е изпъстрена със сентенции, афоризми, пословици — в това отношение той е ученик на френските моралисти от XVII и XVIII в., с въпросителни конструкции, с разширени сравнения, които се доближават до параболата. „Да се изучи стилът на Селимински — пише М. Арнаудов — значи да се разкрие от една нова страна богатата духовна природа на този голям възрожденец, у когото волево начало, философска размисъл и вкус за литературно излагане се съчетават в рядка хармония.“[31]

Невинаги е лесно да се отделят мемоарите от пътеписа във възрожденската ни проза. М. Арнаудов разглежда като първи възрожденски пътеписи писмата-пътепис на Н. Геров от 1846 г. и пътеписа на Ив. Богоров „Няколко

---

[26] Български мемоари. Отбор и бележки от М. Арнаудов. С., 1938, с. 6.
[27] М. Арнаудов. Георги Стойков Раковски, с. 97.
[28] М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Т. II, с. 175.
[29] Пак там, с. 459.
[30] Пак там, с. 433, 459, 461.
[31] М. Арнаудов. Селимински. Живот. Дело. Идеи. С., 1938, с. 551.

дена разходка по българските места". Пътеписът на Н. Геров, в който с жива българска реч авторът е съумял да предаде толкова лични чувства и наблюдения, с такъв непосредствен, а на места и художествен израз, М. Арнаудов с основание отнася към наченките на българската художествена проза.[32] Нещо повече, той е сред първите литературни историци, посочили новаторския смисъл на тези пътни бележки, от които блика „поетическа чувствителност, непозната за онова време". В заключение М. Арнаудов отбелязва, че „Геров с право може да се брои за най-ранен представител на българската поетическа проза, с всичко в нея, което й придава по-трайна художествена стойност"[33].

Пътеписът на Ив. Богоров „Няколко дена разходка по българските места" след писмата на Н. Геров и мемоарите-пътеписи на Л. Каравелов е резултат на „собствен начин на виждане" според Арнаудов, израз е на оригинални идеи за пътищата към възраждане на българския народ. В него е отразена интересната индивидуалност, темперамент, свободен дух на автора, както и „живата му впечатлителност", лично хумористично възприемане на действителността, вкус към живописни сцени, умение да разказва като истински белетрист. „Но каква разлика между Геров и Богоров! . . . — възкликва М. Арнаудов. — Геров, сантиментален и възторжен, възприема българската природа само като романтик, влюбен във величавите изгледи и идиличния народен бит, Богоров, трезвен наблюдател, поставил си изключително утилитарни задачи, . . . се взира в прозаичните прояви на живота, в устройството на занаятите, на градовете, в големите икономически нужди, за чието задоволяване препоръчва нови средства. . ."[34] Богоров пише леко, с жив стил, с „вярно улучена местна багра". Той умее да бъде занимателен, сполучливо смесва сериозното със смешното. В този пръв обстоен български пътепис Богоров показва „като в калейдоскоп пъстри картини от цяла някогашна България"[35].

От художествено-публицистичните жанрове Арнаудов отделя най-голямо внимание на фейлетона през Възраждането, възникнал, както и белетристиката, по-късно — през 60-те години на века. В центъра на неговото внимание е Каравеловият фейлетон. Арнаудов правдиво очертава разнообразието на Славейковата сатирична и хумористична проза — хумористични диалози, афоризми, анекдоти, импровизации, фейлетони. . ., които обаче според него са лишени от по-трайно художествено значение, докато Каравеловите фейлетони от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?" Арнаудов характеризира като нещо изключително в нашата литература и публицистика. Тези фейлетони са остри сатири, интересни памфлети, лишени от суха дидактика, изпълнени с ударни характеристики. Каравелов притежава дарбата за комично виждане и изображение. Най-ценното в неговите фейлетони са „картините, сцените, портретите, рисувани с бързи черти и с релеф, който ги налага на въображението ни. Реализмът на този род снимки се засилва от комичната струя, разляна богато в малкия разказ или в сбития жив диалог." Живите диалози, „драматическият похват", изразителната народна реч придават „особена прелест на памфлетите и ху-

[32] М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Т. II, с. 33.
[33] М. Арнаудов. Найден Геров. С., 1923, с. 24, 29.
[34] М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Т. I. Първи възрожденци. С., 1969, с. 457.
[35] Пак там, с. 464, 465.

мореските". „. . . Към най-оригиналните особености в стила на публицистафейлетонист спадат според М. Арнаудов неговите сентенции, т. е. съжденията, в които единичното наблюдение се издига до сбито типично обобщение. Слабост на Каравеловите фейлетони са някои „страстни избухвания, довели до прекалености в карикатурния рисунък или до груби ругатни и цинични намеци", често несправедливи и вулгарни, които намаляват „художествения ефект на цялото".[36]

И слабите, и силните страни във фейлетоните на Л. Каравелов будят у М. Арнаудов асоциации с други „по-значителни личности в литературата"[37], като Волтер и Хайне.

Арнаудов очертава правдиво мястото и значението на Каравелов като фейлетонист и памфлетист, без да разглежда цялостния процес на възникване и развитие на фейлетонния жанр. Вече посочихме, че той подценява Славейковите сатирични и хумористични фейлетонни творби. При опита за отделяне на Ботевите фейлетони от Каравеловите „Знаеш ли ти кои сме?", извършен от М. Арнаудов въз основа на интересен анализ, се прокрадва подценяване и на Ботевото фейлетонно дело. Сравнявайки двамата фейлетонисти, Арнаудов изтъква „зависимостта на Ботев" от „по-стария майстор" и приоритета на Каравелов, умението му да разказва по-добре. . .[38]

На художествената проза, на първите стъпки на белетристиката, както и на драмата Арнаудов се спира по-бегло. За Войников той не пише почти нищо, сравнително по-малко го занимава и творчеството на В. Друмев. Значението на „Нещастна фамилия" М. Арнаудов вижда предимно в смелостта на автора да разработи национален сюжет в патриотически дух, способен да увлече и възбуди страстно българските читатели. Втората повест на Друмев „Ученик и благодетели" според Арнаудов е „първа ластовица на новата психологическа и автобиографска белетристика у нас". Тя въпреки безпомощната композиция е свидетелство за съзряването на таланта на писателя. В нея Друмев се добира до „самороден реализъм, подкупващ със своята наивност"[39].

Васил Друмев е автор и на първата българска трагедия „Иванко", в която проявява усет за сценичност, какъвто може да има само роденият драматик.[40]

В своята голяма монография за Л. Каравелов Арнаудов отделя доста страници на Каравеловите повести. Първите творчески импулси за Каравелов според М. Арнаудов идват от бунтовните песни на Чинтулов и от „Горски пътник" на Раковски; сюжетно и стилово разказите и повестите на Каравелов „издават зависимост и от един чужд извор — разказите на Марко Вовчок"[41]. Арнаудов определя метода на Каравелов като романтично-народнически „реализъм".[42] Въпреки строгия естетически критерий, с който ученият оценява художествените достойнства и недостатъци на Каравеловите повести, той определено изтъква тяхното влияние върху българския читател, силата на патриотичното им въздействие и немаловаж-

[36] М. Арнаудов. Любен Каравелов. С., 1964, с. 632, 639, 642.
[37] Пак там, с. 630.
[38] М. Арнаудов. Към въпроса за неустановеното литературно наследство на Хр. Ботев. — Изв. Инст.ълг. лит., кн. VII, 1958, с. 257.
[39] М. Арнаудов. Васил Друмев. — Българска мисъл, г. II, 1927, кн. 1, с. 12.
[40] Пак там.
[41] М. Арнаудов. Любен Каравелов, с. 194.
[42] Пак там.

ния факт, че „Каравелов прави истинска школа у нас, увличайки Вазов. Влайков, Захари Стоянов и по-млади от тях белетристи и публицисти...“[43], В повестите на Каравелов, както и в много творби на възрожденската литература се съчетават „полемично-публицистичният“ и „белетристично-обективният“ стил, в тях липсва „чистота на стила“, „по-грижлива композиция“, често и „пълна поетическа правда“.[44] Но Каравеловото творчество е „неизбежен етап“ в историческия път на българската литература, „дошъл в съгласие с вкусовете и разбиранията на епохата. Заслугата му в случая е — пише М. Арнаудов, — че той навлиза като един от първите ни талантливи писатели в недокосвана по-рано област на поетическо възсъздаване. . .“ „И това не е малко за един основател на плодоносна литературна традиция, оставил значителен брой картини от българското минало и набелязал тематиката на мнозина от последователите си. Без Каравелов ние бихме били крайно бедни поетически и идейно през 60-те, 70-те години на XIX в.“[45]

Каравелов се учи от руската и украинската литература, от Марко Вовчок, Гогол, Чернишевски, Салтиков-Шчедрин, но тези литератури отразяват други племенно-битови и културни отношения. М. Арнаудов правдиво сочи най-високите постижения на белетриста Каравелов в умението да „портретизира недокоснати от никой писател образи“, да „представи поетически-убедително местната багра. . .“.[46] Правдиво ученият подчертава колко „трудно е било да се положи началото на такава самобитна книжнина у нас, какви усилия са били необходими, за да се намери и тематиката, и езикът на една оригинална наша белетристика“[47].

Последните мисли на М. Арнаудов могат да се отнесат към всички жанрове на младата българска възрожденска литература и към нейните творци. Родено от нуждите на живота, тяхното дело е голямо пионерско дело, трудно и сложно.

Връстник на нова свободна България, Михаил Арнаудов с възрожденска страст отдаде почти 80 години от своя живот за проучване на тези трудни и много интересни първи стъпки на българската култура и литература и неговите заслуги в това отношение са големи. Във всички свои изследвания той проявява широката си култура, основно познаване на фактите и проблемите, умение да проникне във вътрешния свят на големите личности на историята и литературата. Трудно е да се намерят недокоснати от неговото перо страни и проблеми на възрожденската култура и литература. Дори въпросите, на които той не отделя специално внимание, са намерили място и убедително разрешение в неговите трудове. Такъв е и приносът му за изясняването на сложния въпрос за възникването и развитието на жанровете през Възраждането.

Голямата култура на проф. Михаил Арнаудов, неговите всестранни, енциклопедични знания и аналитичен ум му помагат да проникне в литературното дело на възрожденските писатели, да характеризира точно творбите им. Неговите правдиви оценки дават вярна представа както за идейно-тематичното богатство на възрожденската литера-

[43] М. Арнаудов. Любен Каравелов, с. 198.
[44] Пак там, с. 725.
[45] Пак там, с. 735.
[46] Пак там, с. 682.
[47] Пак там, с. 679.

тура, така и за нейната жанрова и стилова характеристика. В анализа на автобиографията и мемоарите или на сатирата през Възраждането проличава умението на литературния историк и теоретик да прави дълбоки и тънки наблюдения. В изследването на възрожденската поема, балада, елегия се проявява и фолклористът, и литературоведът. Ученият, проникнал в психологията на творческия процес, подпомага литературоведа, фолклористът подпомага литературния теоретик и историка на културното ни възраждане.

ЧИТАЛЯ

ПОЕМАТА „ГОРСКИ ПЪТНИК“ НА РАКОВСКИ

Михаил Арнаудов

Необикновено активен като политик и революционер, Раковски е непрестанно загрижен и за напредъка на българската художествена и научна литература, като сам се посвещава на усърден труд в областта на поезията, историята, езикознанието и етнографията. Твърде продуктивен в това отношение, той служи, както и в публицистиката си, преди всичко на своя патриотически дълг, обосновава една скъпа за ума и сърцето му национална идеология. На всичко, което поглъща вниманието и енергията му в тази посока, той се предава с някаква изключителна страст, чужда на каквито и да било егоистични подбуди или компромисни отстъпки. Както сам признава в недовършеното си „Житие“, любовта към отечеството го е направила готов за всякакъв род несгоди и изпитания, „за всички люти мъки и грозни страдания“, дори за пожертвуване на живота си. И все в името на тази непотушима любов той е отрекъл всички „световни добрини“, за да догонва неуморно „светата цел“ — свободата и културното въздигане на народа си. Примерът на гръцките патриоти и писатели от времето на Заверата (1821—1828), традициите на Френската революция от 1789 г., проникнали по разни пътища и в България, и уроците на Априлов, Неофит Бозвели и други високо тачени от него писатели, начертали в духа на Венелин пътищата на българската просвета и на българската духовна независимост: всичко това, като добавим и възпитанието в семейство, проявило смело родолюбие, предопределя Раковски за подвизи с „меча и перото“, смаяли съвременниците. Една героична негова поема, същински хайдушки епос, писан по време на Кримската война от 1853—1856 г., спада към най-интересните и незабравими документи на българската възрожденска литература.

Върху наченките на Раковски като поет ние сме осведомени от показанията му в споменатото „Житие“ от 1866 г. и от преписката му по-рано с приятели и познати. В плана на недовършената автобиография четем между другото следните точки:

54. Съкрит в Цариград съставям хайдушка чета от 12 души на 1854 и изхождам в шумата.

58. Горското ми пътишествие.

60. Вхождането ми в Котил и тамошното ми пребитие и занятие до Коледа.

61. Отшествието ми от Котила за в Влашко.

62. Турците и немците в Влашко в 1855 г. и моето тамошно пребитие до мира Севастополскаго.

63. Занятието ми в творчество, и именно в списанието Горск. Пътника.

66. Пътишествието ми в Австрия, а именно в Нови Сад.

67. Изданието Предвестника Горскаго пътника и обявлението Горскаго пътника.

Преди да дойде до окончателния текст на поемата „Горски пътник", Раковски се опитва често в стихове, които свидетелствуват за повишено патриотическо настроение и за някои чувства от по-интимно естество. Като изоставим тези наченки, в които ясно се долавя истинският борчески и поетически нерв на революционера, вниманието ни се спира на „Предвестник Горскаго пътника" и на първата редакция на хайдушкия епос, писан в скривалище около гр. Котел през лятото на 1854 г. и в самия Котел, гдето бива и завършен на 25 ноември с. г. Не тъй лесно се решава хайдушкият главатар за едно литературно произведение, което би било сума на размислите и чувствата му в даден момент. Макар и да е съставял по-рано доста любителски стихове, идеята за поема, която би отговаряла на най-строги изисквания, му вдъхва страх и съмнения. Има ли той необходимата дарба и добра подготовка за подобно дело? Не е ли той жертва на едно измамливо самовнушение? Не припомня ли сам той в 1857 г., че не бил в състояние да разграничи при труда си кое е там горещо желание за проява в дадена област и кое белег на безспорен талант. На двама свои приятели в Свищов той съобщава тогава, че „не бил роден" за поет и че тласъкът за поезия идвал от „дух някой злодей или добродей". На друг приятел в Румъния (К. Попович) той признава, че само от любов към народа и от „естествена наклонност" бил решил, и то въпреки „неспособността" си, да запали в храма на изкуството „една малка свещица". Не остава никакво съмнение: съществен момент при решението на революционера да напише по-значителна творба идва както от волята му да проагитира идеите си чрез крилато слово, така и от убеждението му, че поезия може да се създава и на необработения още български език, както е случай и при гърците.

Преди да пристъпи към окончателната редакция на поемата си, замислена още в 1854 г., Раковски отпечатва в края на 1856 г. своя „Предвестник Горскаго пътника". Тук влизат няколко разнородни неща: романтична елегия, разсъждение върху упадъка на Турската империя, описание на бедствията, изживени напоследък от българския народ при безучастие на образована Европа, и няколко други малки произведения в проза, които трябва да възбудят народния дух, като се внедри съзнанието, че „храброст без наука всегда суетна е била". Мислите тук напомнят живо разсъжденията на гръцкия поет Панайот Суцос в неговите поетически „Мемоари от войната на Изток" (1855). Гръцкият патриот е порицавал егоизма на французите и англичаните, дошли да спасяват рухналата Османска империя, и е величаел руското войнство, „храбрите деца на Север", готови да дарят свобода на християнските народи на Балканите. В една хумореска, озаглавена „Пиршество на турски велможи", Раковски рисува духовито и с жлъчна ирония мнимите преобразования в Турско, голи обещания на книга, и разтлението сред министри и други висши управници, неспособни да извършат сериозна обнова в идеите или нравите у суеверните ориенталци. Често памфлетистът използува протестите и стила на Неофит Бозвели в писма и други изложения след 1839 г. Раковски жигосва тиранията в Турско и

хвали „благородната силна държава (Русия). . . коя съкруши и търти разяренаго и настървенаго на кръв звяра, кто заплашваше да вселенная поглъне". По-умерена чувствителност, и то в елегична лирика, проявява авторът, когато припомня величието на древна България или предава мъката си при гледката на рушавините в Преслав и Търново, които извикват във въображението му военната доблест, държавното строителство и разцвета на културата и литературата в епохата на българските велики царе. И при този род картини или настроения той се осланя тясно на Александър Суцос (брат на Панайот Суцос), който в поемата си „Скитникът" застъпва романтичния апотеоз на Атина, Темистокъл и мраморните колони край Маратон. В един прочувствен поетически „Спомен месторождения", който стилово и тематично напомня останалия в ръкопис автобиографичен разказ „Неповинен българин" (1854), Раковски се възхищава от природните красоти на родината си и тъгува, че трябва да напусне отечеството си. Той свързва дълбоката си меланхолия със спомените за славните старини, за които говорят на пътника крепостите между Котел и Преслав. За рефрен към разните части на поемата служат често повтаряните двустишия, изказали кратко основните настроения:

О сладки млади години,
изгубих ви в младини!

О стари славни твърдини,
кой ще да ви въздигни!

О стари славни времена,
оставихте наша племена!

*

Преди да издаде „Предвестник", Раковски е бил готов с поемата „Горски пътник" в нейната първа редакция от средата и края на 1854 г., писана при укриването му в Котел и в околността. Но тази редакция има малко общо с окончателния текст на поемата от 1857 г. План на цялото, стил, описания и разсъждения в първия опит издават някаква безпомощност, преодолявана с мъка. Фабулата се свежда към разговор между един забягнал в горските усои момък и една кукувица, прелетяла тук, за да го успокои и утвърди в надеждите му. Момъкът, характеризиран в най-общи черти, които не загатват по-определен физически и духовен образ, говори за своя род, прочут по бащина и майчина линия с юначество, за разоряването на родителите си и за забягването си в чужбина, бидейки преследван винаги от зла съдба, от „демон некий черен и лукав". Всичко това носи явни белези на автобиографически признания. Горското пиле, кукувицата, се тъжи на свой ред от гърмежите на юначни момци, които правят да се люлее и кънти цялата гора и пречат на пилците да свият гнезда; но все пак пилето обича тези момци и се гордее с тях като закрилници на народа, готови да мрат юнашки. Пилето разпитва юнака, който видимо прикрива образа на самия Раковски, как се зове той и защо е дошел в гората. Юнакът отново говори за непреодолимата си любов към отечеството, описва подвизите на вуйчо си и на чичо си, възмущава се от егоизма и предателствата

на чорбаджиите в село и от чуждото духовенство, което държи народа в невежество. Пилето (в съгласие с чувства и възгледи на героя) излага понататък разочарованието си от европейската политика, не очаква нищо добро от развихрилата се война, но все пак предрича светли дни за българския народ и възобнова на преславския престол. Успокоен донякъде, героят говори за решението си да се предаде на исторически издирвания, докато траят войната и безправието, и накрай поръчва на пилето да отнесе поздрав до милото му първо либе.

Поемата, твърде нестройна в композицията си и слаба в изображението, изтъква последователно култа на отечеството и вярата в хайдутството. Отдавайки се на писателски труд, авторът „служи на Минерва" с надежда, че разкритията му върху българското минало могат да разпалят ентусиазъм у младежта и готовност у нея да се опълчи срещу тъмните сили, сковали борческата воля на народа. Идеите и позивите тук напомнят често мислите, развити от Венелин и Фотинов. У последния например (в „Любословието" му от 1842 г.) Раковски е чел такова патриотическо обръщение: „Камо им (на българите) историята подробно изписана и разпространена, каквато имат другите народи, с която да се видят и тия на тоя свят. . ." Но най-силно звучат позивите за засилване на хайдушките дела, и тук Раковски се явява пръв по време апологет на едно общо повдигане на народа, подготвено от храбрите му синове, излезли открито в защита на роба и в отпор срещу омразното потисничество. Несъмнено Раковски е имал пред вид както някои прославени в песни и предания български хайдути, така и възвеличаваните в Гърция „клефти" с тяхното горещо родолюбие и закрилата им на националната чест.

Поемата от Котел не бива издадена. Но Раковски я използува частично, когато след установяването си в Нови Сад, Австрия, гдето се радва на внимание и съдействие от видни сръбски книжовници, пише съвсем нова редакция на Горски пътник, при сюжет и стил по-издържани, при установени вече литературни и политико-социални идеи. В началото на 1857 г. той фиксира общия план и някои теми на поемата в един ръкопис, озаглавен „Вещество или градмада за Горскаго пътника", след което веднага пристъпва към поетическия текст. Той използува и по-стари, и по-нови наблюдения, спомени и размисли, като импровизира в рамките на по-точно доловена фабула, която остава все пак недовършена. Основните точки тук са следните.

Героят, който се именува (но по-късно, във втората част на поемата) Хубян, обсъжда в Цариград през 1853 г. плана за съставяне на малка хайдушка чета, която трябва да потегли за България с цел да подбуди народа към въстание и да мъсти за всички злодейства на местните насилници. Ние го виждаме първо самотен край брега на Босфора, в съзерцание на красивата природа, потънал в мисли за старата слава на България и отдаден с цялата си душа на безпределна обич към род и отечество. Той очаква да пристигне знаменосецът на четата, после отива заедно с него при готовата за поход дружина край село Белград до Цариград. Войводата държи пред нея дълга реч, която разяснява длъжностите на хайдутите, без да забравя големите трудности на предприятието. След това всеки от дванайсетте четници трябва да изложи подбудите си за горско воюване и да съобщи нещо върху своето минало. Но това правят само малцина от тях. Войводата захваля патриотическата ревност на юнаците и връчва знамето на определе-

ния четник. Пътувайки само нощем, четата пристига на заранта до една планина и тук войводата се възхищава от хубавата местност, пригодна отлично за борба с противника. Задава се турска чета и тя бива бързо разпръсната в сражение, при което се мъсти и за убийството на едно дете на българка. Край върха Бакаджик дружината настига четирима турски кърсердари, които биват победени в решително нападение. Нататък следва среща с добри българи, възхитени от вида и делата на четата, и посещение на един манастир, гдето игуменът, силно зарадван, гощава и насърчава младите хора. Разказът се прекъсва тук, за да бъде записано покъртителното „ридание на майката" от първото приключение. Следва и обръщение на войводата към горската „Вила", посестрима на юнаците, описание на четническото въоръжение, стихове за настъпилата буря, размисли върху свободата, въз основа на четеното у Рангабе, и нова реч на войводата, след като той е изслушал разказите на някои четници.

Втората част на поемата съгласно изложението във „Веществото" е трябвало да съдържа описание на дворците на българските царе, разказ за живота на тези царе, за детинството им, когато те бивали приспивани с песни за Атила и други знаменити военачалници, грижите на царицата и княгините край нея при възпитанието на народа за домашна работа, ролята на царете като учители на младежта при военното изкуство и при земеделието и т. н. В разговор между войводата и Вилата Раковски изтъква страха на българина от смъртта и влага в устата на Вилата разказ за безстрашието на Сократ пред смъртта и за възгледите по въпроса на философа Епикур. Вилата отново насърчава войводата за трудното му дело, като са използувани мисли на Сократ и Рангабе. Но разказът се прекъсва неочаквано и ние не узнаваме какво би било съдържанието на поемата понататък. Само след три години в Дунавски лебед от 1861 г. се появява нова част от поемата, в която е разказана срещата между двамата войводи Хубян и Тихол, които се сговарят за общо действие в хайдушкия си поход. Недовършената първа част бива отпечатана към края на 1858 г., макар на корицата на книгата да е посочена 1857 г. Заглавието гласи: „Горски пътник. Повествителен спев от Г. С. Раковскаго. Списан в лето 1854. Нови Сад 1857." Обаче от писаното в 1854 г. е останало в същност твърде малко в новия текст и ясно е, че авторът поставя тази година само за да отбележи наченките на делото си, свързани с една по-раншна историческа действителност. Произведението съдържа 158 с. стихове и 130 с. „Замичания" (Забележки в проза до 288 с.), които пояснявят разни събития от исторически, митологически и етнографски характер или решават някои въпроси, засегнати в поетическия текст.

*

Новата поема се открива с един „Предговор българскому народу" в в стихове, датиран от Нови Сад, 30 юни 1857 г. Това е в същност позив към сънародниците да изпълнят в решителния исторически час своя патриотически дълг и кратка изповед на автора за подбудите му към занимания с поезията. Първо Раковски иска да трогне читателите си с припомняне на великото и славно българско минало, почувствувано като контраст към настоящото унизително и жално положение на народа ни. Патетично настроен, авторът намира силни изрази, за да ни вдъхне възмущение от по-

литическия потисник, „пъклен враг злодей“, и от „грък духовник чародей“, обрекли българите на затриване като независима и способна за развитие нация. Изход от вековното тегло Раковски вижда в пробуждането на воля за просвета и на мъжествена решителност за борба с двойната тирания:

Мъдрост с храброст задружно
два качества велика,
всяко дело мъчно важно
лесно вършат от века!

„Мъдростта“ се схваща в най-широкия смисъл на думата като всестранно национално осъзнаване и като поетическо творчество, необходими предпоставки за въздигането на народа ни до съвременна политическа и културна зрелост. Авторът заклева пророчески своите сънародници да не губят време и да потърсят още сега „правдата“ си, за да не би непредвидени събития да осуетят всяка надежда. Личното си поетическо дело той схваща като скромен принос към създаденото от достойните за похвала български писатели. Той моли за съчувствено снизхождение от страна на читателя:

На вся мои недостатки
доброклонен ми бъди!
С речи искрени и милки
дело мое усъди!

Авторът не пропуска да съобщи, че е участвувал вече в смели бунтовнишки заговори, че е водил хайдушка чета и че ще използува настъпилия период на затишие във военните действия, за да поработи с перото и постигне някои открития в полето на науката.

В началото на самата поема Раковски описва първо картината на разкошната пролетна природа край Босфор и веднага след това привежда изповедта на войводата за плана му да поведе четата си към Балкана. Бодрото настроение на „разпаления“ млад човек е предадено с искрено въодушевление, способно да въздействува силно върху замечтания или замислен читател. Запомнени за цял живот биват стихове, трогнали дълбоко съвременниците:

Хей обичам в гора да ходя
с верна сговорна мила дружина,
млади юнаци славно да водя,
българи храбри наша родина!
С старо народно облекло лично,
блъстно уръже да им ся свети,
слънце пресветло как сия' ясно
момце да бъдат тии напети!

С поглед към далечния Балкан войводата вижда мислено как там владее гордият сокол, чувствува сякаш пряко благоуханния мириз на билките, които ни е дарила тъй щедро природата, и шепне с трепет молитва

за успех на предприятието си. Той зове другари и цял народ да грабнат оръжието, за да се възобнови загубената през вековете прадедна слава:

Там! там! скоро тряба да ида,
съдба отъчества мене зове,
лесища, планини, ща д'обида
наша свобода там ще с'основе!

След това идва нов екскурс върху пленителния планински пейзаж и лирическа възхвала на старото хайдутство, прочуто с толкова победи над врага. Авторът излага разказите на четирима от четниците върху личното им минало и върху злодеянията на властта, довели ги до решение да грабнат оръжието и минат към храбра съпротива. Още в мемоарите си от 1854 г., озаглавени Неповинен българин, в които излага несретите си и мъките си в затвора, Раковски прави някои по-общи наблюдения, развити по-пълно и в поетическа форма в поемата. Той е писал именно: „Като смисли човек какво е страдал тойзи бедний народ и какво немилостиво му ся е проливала неповинната кров, настръхват космите от мъчителската злоба и от безчеловечната и немилостива ярост, която е притиснала того народа. И удивително дело е наистина как тойзи народ в толкова страшно страдание и немилостиво жертвование как дълго търпял толко и как си увардил вероизповеданието, язикът и народството.“ Темата за турските насилия и за българските страдания Раковски подхваща често в поемата си като център на протеста, който оправдава и поощрява най-смелите революционни действия. Ако все по това време мемоаристът Ив. Селимински изтъква в своя обширен Исторически спомен (1855) как българският народ е страдал нетърпимо и жестоко от три страни: „турското кръвожадно и варварско управление“, „фанариотската и антинационална йерархия“ и „гръцката партия в народа“, към която спадат чорбаджиите и калугерите-таксидиоти, Раковски споделя напълно тази констатация. Той излага в поемата си многото прояви на произвол и зла ненавист към българите от страна на господарското племе и необуздания фанатизъм на „Фенер“, намерил съюзник в една класа родоотстъпници в България. Ту злъчен сарказъм, ту горчив хумор облъхва описанията на нечуваното българско тегло, държани изобщо в духа на неподкупен реализъм, проникнат от дълбока милост към безпомощните сънародници. Повлиян в горещия тон на изобличенията си и в патриотическия си екстаз от проповедите на Неофит Бозвели, с когото е поддържал в Цариград лични връзки, Раковски пише неведнаж в стила на Неофитовата Мати България от 1846 г.:

О бедна страждуща България,
кой пристойно да т'оплачи!
Где е на света други Еремия
твои страдания да назначи!

Вживял се в теглото на роба и страстно възбуден от злобата и отмъщението на потисника, Раковски намира в поемата си ярки епитети и сравнения, които запечатват завинаги в съзнанието на читателя буйния, неудържимия протест срещу великото зло. Той говори за враговете като за някакви невъзможни другаде по света „бесни, диви, свирепи, люти, мръсни“,

„зверско диво беснило", „люти зверове, кръвници", „ястреби с кръвнишки нокти" и т. н. Потресно действува красноречивото описание на Раковски — потвърдено фактически и от достойни за вяра чужди пътешественици — на изтезанията в затвори и тъмници. Сам той е живял дълго в мръсно и тъмно подземие, покрай хора от разни народности, заподозрени в какви ли не престъпления. Той ни припомня как в тази непрогледна тъма хората се разпознават само по малката светлинка, проникнала от една дупка, какъв задушлив горещ въздух дишат тези нещастници, които често не подозират защо са хвърлени в „този подземен пъкъл", и как мнозина завършват дните си от глад, болест или побой, още преди да е произнесена някаква присъда:

Мъртви тела по три дне стоеха,
ещ' от железа неразковани,
мъртви и живи ведно лежаха
в тежки вериги бедни вковани.

Не по-леки са мъките далеч от затвора, в свободния свят, по цялата българска земя, и тях Раковски също излага по вярна памет и в ужасяващи примери. Реки от кръв са текли в нашата страна, „бедни села са кански пищели", татарски пришелци са се „впили като змии" в народното тяло, непрестанни обири и тежка ангария разсипват населението, безпомощно пред властта. Особено по време на Кримската война теглата надминават всичко познато по-рано, със завдигането от българските къщи на добитък, дрехи и други потреби не само от нередовната, но и от редовната войска, така че населението е трябвало да се спасява чрез бягство в горите. Всичко това, живо описано и болезнено почувствувано, е трябвало да внуши на читателите отказ от пасивно търпение и воля за организиране на всенароден протест. Хайдутството, за което ще говорим по-нататък, намира така пълното си оправдание не само като опит за закрила на народа, но и като революционно движение от голям мащаб. Зовът за хайдушки чети е трябвало да намери широк отклик в сърцата на всички млади с гореща кръв и будно патриотическо съзнание.

*

Втората голяма тема покрай тая за насилията на османската власт е опасността от елинизма, насаждан главно чрез гръцкото духовенство. Ако политици и публицисти от гръцкото княжество поддържат упорито идеята за вечни права на гръцката народност върху земите от Егейско море до Дунав в името на някогашна Византия и величаят елинската култура като единствена школа и за непросветените българи, Патриаршията в Цариград не допуска нито един българин в по-високата църковна йерархия, не търпи и българския език в църквата и училищата. „Лекоумното" бълнуване на гръцките патриоти за възвръщане на старото величие е толкова по-безпочвено, че не се гради на никаква здрава сила, тъй като гръцкият народ е също тъй потъпкан от надменната гражданска класа и че в тая класа се е внедрила отвратителна морална поквара, при лицемерието на духовните първенци. Гордост и мегаломания на гръцката интелигенция вървят ръка под ръка с най-долни страсти, интриги и готовност за всяка

подлост спрямо българите, при унизително угодничество пред турската власт. Според Раковски, който нанася черните багри не без пресилена тенденция, още Тукидит е изтъквал с огорчение редица крайно отрицателни черти на своите сънародници, подчертавайки между друго грабителските наклонности у тях, които по-късно виждаме засилени сред цариградските „ромеи", фанариотите в квартала Фенер, които не знаят мярка в унижението си пред властта и в омразата си към простия българин. Тъкмо от тази покварена среда се е подбирало и по-високото духовенство, подчинено на Патриаршията, което обира безмилостно българското паство и го държи в невежество, за да не потърси то национално-историческите си права — светски и религиозни. Раковски привежда много примери, доказателство за своите наблюдения и изводи, свързани с неудържимо патриотическо възмущение. Гръцките владици преследват систематически българската книга, българското училище и българската литургия, за да не би да се пробуди народът ни от дълговечната си летаргия и поиска независимата си църковна управа, премахната някога при закриването на Търновската патриаршия и на Охридската архиепископия. И в стихове на поемата си, и в мемоарните си забележки към нея Раковски разкрива злоупотребите на гръцките владици у нас, протестирайки страстно срещу тях. И днес у читателя звучи жлъчният тон на разказа му, когато бъде повдигнат въпросът за пакостите, нанесени на българите от „безстидни лъжци", „кръвопийци вълци", „пъклено сънмище", „калугерска злоба" и разни представители на фенерската олигархия, надминали в своята нравствена низост „всякое зло, кое може да измисли най-развратена и врагу предадена душа". Колкото и да било, мисли той, „ужасно" да се изнасят на свят греховете на върховната православна власт, свещен дълг за всеки български патриот оставал да посочва открито цялата истина, „без никакво пристрастие". Как е ставал изборът на патриарси и владици, какви срамни спогодби са се вършили при него, за да се издигнат от влиятелни покровители най-недостойни кандидати, като се отстранят достойните и добросъвестни за високия сан лица, това Раковски излага с огорчение и гняв, способни и днес да вълнуват читателя, пренесъл се мислено в епохата преди един век. Нашият историк и сатирик не пропуска да припомни трагичната съдба на котленеца Дионисий Контаров, отровен в Патриаршията, когато бива предложен за владика от видинския паша, приятел на българите, и все тъй печалната участ на Неофит Бозвели, заточен на Атон поради единствената си вина, че цариградската българска колония го е тъкмяла за търновски владика. Разказът за тези престъпления на гръцката духовна власт добива документална стойност с правдата на изнесените факти, към която се добавя и живото, темпераментно изложение на свидетеля, овладян стихийно от милост към невинните страдалци.

Тясно свързани с отрицателната дейност на гръцките митрополити в България са мнозинството български чорбаджии, избирани отначало като покровители на народа и превърнали се после във върли негови врагове, щом той се опитва да спаси своите демократични права и да изобличава изнудваческата политика на денационализираните си господари. Съставено изпърво от честни старейшини, свободно посочвани от селските общини, това съсловие се превръща в сляпо оръдие на турската администрация, за да ограбва населението при събиране на данъците. Такива са били чорбаджиите не само у нас, но и у съседите ни, у гърците например, по опи-

сание на гръцките писатели, и срещу тази грабителска класа са се опълчвали смело хайдутите-клефти, за които чорбаджиите са били тъй опасни за свободата и правата на народа, както и еничарите, пръснати из градовете.

Правилно осведомен върху вътрешните и външните социални отношения, Раковски изтъква егоизма на мнимите народни благодетели, като поставя наред с тях и агентите на някои чужди държави, намесили се в политиката на Близкия Изток. В „Предвестник Горскаго пътника" той отрича категорично способността на цивилизована Европа да мисли за доброто на българите, да храни някакво състрадание към християните на Изток, а в поемата си от 1857 г. той отново посочва изтънченото коварство на европейската дипломация спрямо българите по време на Кримската война и недостойното държане на западните войски у нас. Той нарича културата и хуманността на западния свят „отровен цвят от смъртоносна ядна усойка" и пише такива стихове, проникнати от непримирим песимизъм:

Гола е ближнаго любов реч!
То е измама за прости люди,
Острий днес владее меч,
силнии сматрят нас за луди! . . .

Векове златни си пройдоха,
правда народна где се делеше,
други години веки додоха,
правда по-силнаго закон върши. . .

Тук авторът се издига до великолепна скептична философия, оправдана многократно от опита, и до енергична реч, която загатва у Раковски за момент на истинско поетическо вживяване. Заключението на историка-поет се свежда към строго напомняне за народа:

Всеки що може себе да стори,
нека от другиго да не чака. . .

*

Верен на току-що приведената максима, Раковски посочва ясно и определено единствения изход от тежкото положение: налага се да използуваме благоприятната историческа обстановка, за да се вдигнем всички задружно против тирана и извоюваме със собствена сила свободата си, която напразно бихме очаквали отвън. Девизът на поета е следният:

Народ кой своя свобода желае,
мила свобода и прелюбезна,
трябва с уръже да я добие,
с жъртва голяма и скъпоценна.

Този девиз е подсказан от дългия вековен опит, та и от всички нови събития в Европа, та и от гръцката революция в 1821 г., подготвена отдалеч чрез позивите на Ригас Фереос, който не е признавал никакви полумерки и компромиси в борбата с поробителя. В духа и стила на бойния марш на

големия гръцки патриот от 1796 г. Раковски заявява в Горски пътник:

По-добре смърт мало-минутна,
нежели дълги робски живот. . .

В тяшки окови преугнетени
до коле стидно ми да търпиме?

Че тук е изказано най-съкровеното убеждение на нашия революционер, на което той остава докрай верен, става ясно и от позива му като организатор на Българската легия от 1862 г. В този позив е казано: „Що е наш живот в това безчестно робство? Не е ли всегдашна тяжка тегота? . . . По-добре, братя, една сладка маломинутна за свобода смърт, а не дълговечен робски живот под тия безчеловечни турски мъки?“ В поемата си той заявява най-категорично, че надежда може да ни вдъхне само едно мощно хайдушко повдигане, сигурна закрила за което ни дават нашите планински скали и проходи, недостижими за турската войска и нейните огнени оръдия. Поетът с неудържима радост величае хайдутите на старото време, като се гордее и с техните по-нови последователи в лицето на Индже войвода и Стоян войвода. Романтично настроен, той рисува в най-примамливи багри живота на хайдушките чети, които шетат из Стара планина, горди със своето скъпоценно облекло или оръжие, същински горски царе, напуснали мирните си занятия, за да мъстят за турските жестокости и покровителствуват нещастните си сънародници. А каква бодрост ги изпълва, когато далеч от опасността да бъдат изненадани могат да играят по красивите горски поляни любимата си хойса, да пият руйно вино и да ядат печени агънца! Увлечен от миража си, Раковски се любува на хайдушкото воюване, превъзнася благородната страст на смелите борци, родени от „чисти български майки“ и проявили се като достойни потомци на легендарните герои от старото българско царство. Новите хайдути заслужават възхищението ни със славата си, добита в люти сражения, и с героичното си самопожертвуване, възпяно в песни на момци и моми. Ботев по-късно подхваща този мотив, помнейки навярно стиховете на Раковски от Горски пътник, писани при някакво екстатично въодушевление:

Коя по-сладка смърт може бити
разве за свобода общенародна
в поприще юнашко сладко умрети?

Свобода бранящ с пламен меч,
крепк' иступлен с блаженна радост,
душа предати с въстържана реч,
то е небесна божа сладост.

Ако техника и език на стиховете могат да ни смущават днес с всичко архаично в тях, искреността и енергията на изповедта не подлежат на съмнение и тъкмо те са въздействували някога най-мощно на патриотически надъханите читатели. Млади и стари са били потресени и завладени от дълбоката вяра на революционера-хайдутин, от съкровената негова мечта, изказвана многократно. Апотеозът на смъртта като „небесна божа сладост“

образува връхната точка на призива за последни усилия в борбата и стиховете тук са писани сякаш с кръвта на собственото сърце.

Покрай всичко в литературата на западни и източни европейски народи, което е могло да подхранва героичния патос на нашия автор, известно влияние може да се търси тук, както посочихме вече, и от страна на Ригас Фереос, който е призовавал сънародниците си да помнят винаги завета на древните борци, увековечен в поезията и в мемоарите:

Спомнете си предците ни — какви са те били,
как в огъня летяха за свободата с жар.

Но подобни внушения са идвали и от нашите първи възрожденци, като се почне с Паисий и с книжовниците, повлияни от Венелин, които са изтъквали настойчиво безсмъртната слава на героите от българското минало. В спомените за тези герои е била винаги търсена опора за новите устреми в решителни моменти на новата ни история. Раковски проявява всякога жив интерес към съдбата на българската държава, особено при честите ѝ конфликти със съседните народи. Вниманието му се насочва към причините за надмощие или поражение и частно към войнската доблест на знаменити синове на народа ни. В „Горски пътник" той се спира на миналото и под маската на четника Момчил от Дряново, който се оказва добре запознат с българската история, излага какво е било устройството на държавата ни, как българските царе са диктували „миру закон", как в Търново се решавала съдбата на Източна Европа, как царе и патриарси се грижили за разцвета на науката и литературата. . . Ако държавата ни попада след дълга съпротива под чуждо владичество, вината е била не само наша, но и на някои съседи, внесли поквара в двореца и в по-високото българско общество. Отделно, в дълъг исторически екскурс, Раковски занимава читателите с подвизите на герои от по-ново време, особено с Георги Мамарчев, негов вуйчо, както и с участието на хайдушки главатари от България в гръцката революция от 1821 г. Той е възхитен от чудната смелост на признати „витязи" като Марко Божар от Воден, Хаджи Михал от Копривщица, Семко от Търново и други пълководци, прославили народа ни като равноценни съперници на прочутите гръцки пълководци.

Поемата на Раковски остава недовършена. Писана набързо и при чести прекъсвания, тя не стига до никакъв завършек в първата си част и ние не знаем какво тя би представлявала в своята цялост. Но и такава, каквато бива поднесена на читателите, тя се превръща в литературно събитие от голямо значение. Тя събира в един фокус най-жизнените настроения и идеали на будната част от народа и чертае вярно насоките на нашата поезия по линията на революционно-националната тематика. Тя отговаря на една актуална необходимост, на жаждата за четиво, което може да вълнува силно и да утвърждава убеждението, че народът ни стои пред съдбовни промени в социалното и политическото си положение.

Характеризирайки новия дух на Ботевите песни и частно хайдушките му мечти и планове, Вазов не пропуска да отбележи, че починът тук се дължи в голяма степен на Раковски. Той пише: „Не знаем у кого да познаем повече екстаз, повече ентусиазъм за балканските хайдути — у Раковски или у Ботев. И за двамата таинственият образ на хайдутина служи за вдъхновяваща тема, той дава първата пища на техните лири и техните

най-първи звукове са посветени на волните юнаци в Стара планина.“ Заслугите на Раковски като предначинател в новото вдъхновение на българските поети са днес общопризнати. Апостолът на революционно-демократическото начало в живота, схванал дълбоката връзка между политическите идеали на интелигенцията и хайдушките традиции у народа, историкът-патриот, свързал поезията с напредничавите идеали на епохата, както ги застъпват най-талантливите и влиятелни поети от първата половина на XIX в. — Байрон, Юго, Пушкин, — е достоен за вечна признателност. Поемата Горски пътник, правилно оценена като крупен фактор в пропагандата на идеите за свобода и напредък, ще бъде изучавана като един от най-значителните паметници на литературата ни от средата на XIX в. въпреки всичко незадоволително в езика и стихосложението. Израз на дълбокия прелом в националното съзнание, поемата може да ободрява с основните си тенденции всяко време, поставено пред задачата да се обновява и оздравява българската общественост чрез проверените прозрения на български писатели от миналото.

КЪМ ЖАНРОВАТА ХАРАКТЕРИСТИКА НА „ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА“

Надежда Драгова

В българската наука е отделяно много малко внимание за жанровата характеристика на историческите трудове от XVIII в. Измежду тях е проучвана само „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски. В стремежа си да я изтъкне като съкровено свое достояние всяко поколение литературни историци е търсело нов, собствен подход към нея, намирало е основания да я обвърже с най-модернизираните за своето време представи и формулировки. Този стремеж би бил положителен, ако беше само белег на непрекъснат интерес към Паисиевото дело във всички научни генерации.

Но в науката формулировките се правят, за да се изгради върху тях класификация. Поставим ли „История славянобългарска“ на определено място в „таблицата на литературните елементи“, веднага следва да предявим към тази творба да отговори на всички предвидени за това място „свойства“. Те ще бъдат едни, ако сме я нарекли *история*, а съвсем други, ако сме я определили като литературна творба — *памфлет, разказ, епос*. Тези определения извличаме от досегашни анализи и чрез тях можем да си обясним защо в българската критична литература много повече е писано какво липсва на Паисиевата история, отколкото какво е тя в същност.

Така задачата да се определи жанрът на „История славянобългарска“ остава задължение за специалистите по Българското възраждане.

Задължени сме първоначално да тръгнем от жанровата характеристика, дадена ѝ от нейния автор. В такъв случай ще трябва да приемем „История славянобългарска“ като *история*, при това *кратка*, за простите българи, просто и написана. В тези Паисиеви характеристики за малкия му труд са заложени и трите аспекта, които интересуват съвременното научно изследване на жанра:

1. Авторовото самосъзнание и субективната творческа задача.
2. Съзнанието на епохата за жанра и социалното битие на такава книга, т. е. как ще се осъществява контактът на творбата с читатели и слушатели.
3. Характеристиката на този жанр в европейския културен процес през XVIII в.

*

В българските условия на XVIII в. най-напред се формира идеята за написване на *кратка българска история*. Това е програмата и на тримата

български историци, които започват да издирват вестите за миналото на народа си в Света гора в края на 50-те и началото на 60-те години: Паисий Хилендарски[1], Анонимният зографец[2] и Йеросхимонах Спиридон[3]. Паисий нарича своя труд „историйка", Анонимният зографец „история вкратце", а Спиридон „история во кратце".

За принципите, от които са се ръководили авторите на кратки истории, можем да съдим по бележките, оставени от Паисий. Той има ясен план за такъв труд — историческият спомен да се представя само обобщено — и го спазва стриктно: „. . . това се каза накратко, читателю, за сърбите и за българите. . ." (60); „За някои царе се написа много накратко, като че ли са царували една година или за по-малко време. Някои са царували много години, но накратко се намери тяхното деяние, затова така накратко се написа" (80).

Тези уговорки в раздела за царете сочат, че изборът на жанра „кратка история" е по необходимост. Но авторът спазва наложения си регламент и когато не е ограничен от изворовите данни: „За някои светци има пространно житие — предупреждава Паисий, — но тук написах накратко, колкото да ги събера всички заедно в тая кратка историйца, за да знаят всички българи колко светци имат от българския род" (95).

Друго изискване, което се отразява върху структурирането на труда, е за *единство при подбора и поднасянето на данните*. Спазването му проличава най-ярко, когато Паисий се отказва да обозначи хронологията в политическата история: „Можеше от гръцката история да се намери за много български царе по колко са царували, но не се намира за всички царе, за това не написахме техните години — кои по колко са царували" (80).

Паисий и Анонимният зографец спазват изискванията на предварително избрания си план. Йеросхимонах Спиридон се отклонява жанрово, защото попада в нова книжовна среда — в школата на Паисий Величковски, бива увлечен от новото книжовно движение на украинския барок, възвръща си интереса и пристрастието към хрониките и завършва своя труд през 1792 г. като хроника, обогатена с летописни разкази.[4] На фона на Спиридоновата история можем да сверим колко много е успял Паисий да спази жанровата чистота на своя труд.

Паисий пръв въвежда жанра история в българската възрожденска книжнина и се вълнува, от една страна, за изискванията, на които трябва да отговори трудът му, а, от друга — за начина, по който ще го приеме читателската публика. Хилендарецът започва отговорното си дело във време, когато понятието „история" е съвсем ясно и за Европа, и за Балканите. Нещо повече, в епохата на Просвещението историята се налага между водещите книжовни прояви.

---

[1] Цитатите в студията на новобългарски език са по юбилейното издание: Паисий Хилендарски. Славянобългарска история. Издава се за двестагодишнината от написването ѝ. Под ред. на П. Динеков. С., 1963.

[2] Вж. Й. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931, с. 630 и сл.: „История вкратце о болгарословенском народе".

[3] В. Златарски. История во кратце о болгарском народе славенском. Сочинися и списася в лето 1792 Спиридоном йеросхимонахом. С., 1900.

[4] По-обстойно вж. Н. Драгова. Към типологията на хрониките в балканската книжнина през епохата на османското владичество. — В: Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978, с. 112—117.

Историята бива активирана в духовния живот на Европа от хуманистите и движението на Реформацията, но предимно във вид на „църковна история". Затова и контрареформацията пак потърсва историята за защита и идейно въоръжение. Абсолютичните монархии разчитат на историята за укрепване на династичния си авторитет и за идейна подготовка към военни планове, особено раздвижени през XVIII в. Истории пишат и всички творци на духовния преврат от XVIII в.

В Югоизточна Европа, сред славянските и балканските народи, историографията се налага като общо идейно течение или, както я определи съветският изследовател А. Н. Робинсон[5], като . . . „една от най-значителните своеобразни *форми на изказ за обществената мисъл* (к. а. — Н. Д.) в преходния период от феодалната обществено-икономическа формация към буржоазната. Зародило се в самото начало на този период, това идейно течение се развива чак до завършека му и носи в себе си всички най-характерни негови идеологически тенденции. Историческият материал се оказва онази най-благодатна основа, а историографското съчинение — такова произведение от универсално обобщаващ тип,с помощта на което е възможно обединението на разнородни форми на идеологията, областите на знания, жанровете и стиловете за комплексното им прилагане на всички тях към задачите на нравствено-политическото възпитание и национално самосъзнание на народа и човека."

В историята се търси оная ключева наука, която ще постави в социалния живот ред и разум. Когато посвещава на император Петър Първи превода си на книгата „Театрон политикон", Гаврил Бужински подробно назовава областите на човешката вещина тогава — богословие, юриспруденция, математика, архитектура, воинско изкуство, мореплаване, лекарско учение—и заключава, че „всички тези учения духовни и граждански. . . на историческото познание се основават, с историята имат преголямо „сопряжение", в нея търсят примерите си". Дори философията се оказва в подчинено на историята положение „. . . всяка философия на историята е основана и от нея е подпряна", предупреждава руският историк Татишчев.[6]

И историкът Емин определя господствуващо положение на историята в йерархията на съвременното му познание: „Физиците на нашето време търсят не друго, а историята на изследваните от тях тела, а богословите, като оставиха преданията, се обръщат към физиката. Така че щастливи са ония, които от философската истина не се отделят, могат да обяснят нещата в сегашния им вид, като пишат история с нужния успех."[7]

„Една единствена от най-знатната част от човешкото познание е историята!" — прибавя и своя възторг М. М. Щербатов.[8]

„Историята е за всички науки нещо общо. Ни едно от човешките умения без нея не може" — утвърждава балканският книжовник Йован Раич.

И повелята „Чети историята!" се отпечатва многократно под Гутенберговите преси на цяла Европа.

---

[5] А. Н. Робинсон. Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский. М., 1964, с. 134.

[6] В. Н. Татищев. История российская. Кн. 1, ч. 1, 1768; ч. 2, 1769.

[7] Ф. А. Эмин. Российская история, 1769.

[8] М. М. Щербатов. История российская. Т. I, 1770.

Поради обстоятелството, че българската култура през XVIII в. е неразривно свързана с националното формиране и развитие, историзмът се налага като определяща черта в националното българско възраждане. А историческите книги, посветени на българското минало, формират не само идеологията, но и цялостната култура. Тази особеност ориентира младата възрожденска интелигенция не към отричане на средновековното наследство, а обратно — към издирването и осмислянето му като старобългарско. В оцелелите български ръкописи се търсят вести за миналото на българската държава и култура. Историческите знания — колкото се може по-точни и по-богати, стават най-драгоценните знания за Възраждането, тъй като се възприемат като аргумент за историческите права на националното движение. Поради това с още по-голямо рвение се издирват, четат и преписват всички достъпни чуждестранни исторически книги, в които се засягат и въпросите на българската история.

А Европа през XVIII в. разполага с богата поредица трудове, които съдържат и българска история.

В края на XVII и началото на XVIII в. се поставят много категорични идеологически въпроси и, на първо място, въпросът за историческите права над Балканите — поради новите социално-икономически процеси вътре в Османската империя и войните, които Портата води на Балканите с Русия, Австрия и Венеция. Военните действия, съпътствувани с въстания на населението срещу османската власт и последвани от масови изселвания и преселвания, формират категорични и активни политически планове на балканските народи. В тази атмосфера историографията става най-силното публицистично средство за обосноваване и утвърждаване на определена политическа линия. Показателно е, че във всички културни центрове на XVIII в. се пише и издава история на балканските земи — не само на един народ или на една държава, а на всички едновременно или последователно. (Разбира се, неизбежни са тогава колебанията в географските и етническите наименования. Но България винаги е наричана България и народът ѝ — български.)

Без да целим да дадем пълен списък на всички исторически съчинения за България, писани до средата на XVIII в., ще набележим само основните трудове, формиращи представата за жанра история, и специално ония, които набелязват главните линии в развитието на българската история като научна дисциплина в Западна и Източна Европа.

Седемнадесети век оставя неоценимо историографско наследство — трудовете на Цезар Бароний, Мавро Орбини, Дюканж, без които е немислимо да вникнем в историографските представи за България през XVIII в.

Латиноезичната историографска школа се създава от ватиканския историк Цезар Бароний в дванадесеттомните му „Annales ecclesiastica a Christo nato ad annum 1198". Рим, 1588—1607. Повече от три века се водят дискусии за историческата стойност на тези „Летописи. . .". В дадения случай не ни интересуват полемичните въпроси, длъжни сме само да отбележим, че за европейските учени, които пишат история на България, Бароний изиграва голяма роля като извор, пример и авторитет. В замисъла си да покаже процъфтяването на страни и народи, приели върховенството на римската църква, Бароний отделя много страници за българската история,

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

като въвежда богати данни от ватиканските архиви и библиотеки. Силен ефект има и полемиката му с византийските автори.

Но у Бароний българската история не е откроена в самостоятелен раздел. Тя е вградена в летописен ред сред европейските и особено византийските събития. Така като жанр тя остава най-близко до *хрониките*, богато представени и в старославянското, и старобългарското книжовно наследство.

Съвсем друг облик има книгата на дубровнишкия монах Мавро Орбини „Славянското царство" — „Il Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti schavoni. Historia di don Mavro Orbini Ravseo", отпечатана в Песаро през 1601 г. и твърде скоро преведена и на латински.

Основният замисъл на тази история е да покаже поробените южни славяни в блясъка на миналата им слава и във воинските им успехи. Тази идея се внушава от Мавро Орбини чрез мащабни исторически картини, нарисувани с художническата свобода на бароковото схващане за история. Изворите си Орбини намира в библиотеките и архивите на големи италиански центрове и главно на Дубровник. Най-богат материал извлича от византийските историци и хронисти. Към техните свидетелства се отнася критично, даже подозрително, воден от славянския си патриотизъм. Затова ги допълва с данни от южнославянски извори, между тях и старобългарски книжовни паметници. В идеята си за многочислеността на славянството и за дълговековните му държавнически традиции Орбини убедително бива подкрепен от вестите за българското минало, затова им посвещава и голямо внимание. Очеркът за историята на България заема в книгата му 75 страници. В началото на очерка е литографиран гербът на българското царство — медалион, в който е изобразен лъв, увенчан с корона.

Важно е да се изтъкне, че Мавро Орбини за първи път в европейската историография създава самостоятелен очерк за историята на България. Ходът на историческите събития е предаден от Орбини близко до онова, което знаем днес. Обаче в разработката на отделни периоди, във възпроизвеждането на редица сцени и събития авторът използува много легендарни версии, присъщи на епохата на барока.

Историята на България в италианския оригинал на „Славянското царство" обхваща голям период от време — от IV до XIV в., цяло хилядолетие, и завършва със завладяването на страната ни от османците. В нея възторжено и с художествен замах е обоснована позицията на Орбини за голямото историческо значение на славянските държави в миналото. Патетично е внушен свободолюбивият му призив за единение и еманципация на славянството.

Но тъй като Орбини ползувал автори схизматици и протестанти, книгата му бива вписана в Index expurgatorius и нейното въздействие в католическите книжовнически кръгове е ограничено, а сред славяните настъпва много по-късно от издаването ѝ.

През втората половина на XVII в. френският византинист Дюканж (Du Cange—Charles du Fresne) — (1610—1688) завещава на европейската наука капитални за историята на Балканите трудове, в които многостранно се разкрива и българското минало. Известно е, че в атаките си срещу католицизма протестантските научни среди формират особен пиетет към византийското минало с умисъла да се противопостави представата за византийската църква на римската. Този първоначално идеологически интерес впоследствие разкрива за историческата наука големи перспективи, осъ-

ществени блестящо именно от Дюканж. В неговата „Histoire de l'Empire de Constantinople sous les empéreurs français (1657) са изнесени богати данни за международната политика на Втората българска държава и отношенията ѝ с кръстоносците. С нови западни извори е обосновано знанието за политическия престиж на тогавашна България.

От 1670 до 1688 г. Дюканж издава в превод на латински голям брой византийски хронисти и историци, като Кинамон, Зонара, Вриений, Ана Комнина и др. В двутомния му капитален труд „Historia byzantini duplici commentario illustrata" (1680) и особено в „De famiilis byzantinis" са въведени непознати исторически материали за южните славяни, специално за политическото им минало.

Така през XVII в. в европейската историография се утвърждава солидно научно знание за историята на България. Създава се ярка и в общи измерения вярна представа за политическата, културната и международната мощ на българската държава през Средновековието, въпреки че, както предупреждава Орбини, тя е попаднала под османско робство, след като единствена на Балканите е имала сили да се противопостави на нашествието им.

Началото на XVIII в. заварва Балканите в съдбовна политическа ситуация, предизвикана от усилията на двете големи европейски империи Русия и Австрия да омаломощят Османската империя, започнала вече да губи по бойните полета, и да освободят от властта ѝ поробените балкански народи. От техните среди вече се излъчват и политически лица, претенденти за владетели на Сърбия и България след освобождаването им, като граф Джордже Бранкович, граф Георги Пеячевич, Раду Кантакузин и пр. Редом с напористата си политическа дейност Бранкович и Пеячевич пишат и исторически трудове — останали в ръкопис — хроники, в които се обосновават благородният им произход и политическите им претенции.

Българската тема намира място и в официалните исторически трудове в Австрийската империя. Австрийските военни действия на българска територия през 1688—1690 и през 1735—1737 г. са подкрепени и от поробените. Въстанията на българите биват разгромени, но голямата част от оцелялото българско население емигрира и се заселва на компактни маси в Крайова, Седмиградско, Алвинц, Виена, Будим, Сремски Карловци и др. Българските водачи, католици и православни, не престават да търсят форми и инициативи за намесата на Австрия в освобождаването на България. Най-динамична става идеята за историческите права на австрийската корона над нашите земи поради васалитета на последния видински владетел през XIV в. — българския цар Иван Срацимир.

Силен обществен ефект придобива публикуваната през 1701 г. във Виена „Stemmatographia sive armorum Illyricorum" на Paulo Ritter. Като официален историограф на Виенския двор Павел Ритер Витезович с тази книга и с останалите си исторически трудове пропагандира идеята за австрийската корона като покровителка и законна наследница на властта над всички балкански славяни. В Стематографията са изобразени гербовете на народите и областите, намиращи се под скиптъра на австрийската монархия или принадлежащи ѝ исторически според Витезович. Между тях е и българският герб, възприет от книгата на Мавро Орбини. Поради азбучната подредба на гербовете българският се оказва на едно от първите места.

Духът на австрийската историография най-синтезирано е обобщен в издадената през 1746 г. книга „Илирик древен и нов" — „Illyricum vetus

et novum sive Historia Regnorum Dalmatiae, Croatiae, Slavoniae, Bosniae, Serviae atque Bulgariae". Тя е дело на бележития географ и историк Иван Томка Саски (1700—1762), известно време професор и ректор на протестантската гимназия в Братислава (Пожон). Саски взема за основа византийската история на Дюканж, поради което на корицата е само неговото име, но не превежда, а ексцерпира генеалогията на южнославянските династии. От себе си прибавя уводен и заключителен дял. Така през 1746 г. на латински език бива издадена втора самостоятелна История на България редом с историите на други южнославянски царства.

В раздела „Arma et insignia" е публикуван и българският герб —короноваото лъвско изображение. А в „Tratatio posterior de Illyrico temporis novi" авторът въвежда данни от най-новите политически събития у нас — въстанието на българите през 1688 г. Българската история е поднесена кратко (от с. 86 до 113), но с богат научен апарат, с остро критично чувство, с непрекъснати съпоставки на версии и научни оценки. Словашкият историк е вдъхновен от илирическата историографска идея и още в уводните думи предупреждава „благосклонния читател",че„българите са най-прочути между илирийските народи със славата на делата си". Историческият разказ е обособен в два раздела (глави): I „. . . в която се проследява исторически и генеалогически първият списък на царете на България. . ." (до византийското робство) и II — „вторият списък на царете на България след възстановяването на царството". Проследяват се събитията до Баязид, който „покорил останалата част от българското царство, въпреки че император Сигизмунд Унгарски напразно протестирал пред султана, понеже помежду им съществувал съюз, и навлязъл в България, подвластна на унгарската корона по закона на васалството. Това именно дало повод за нарушаване на мира и за неуспешната битка при Никопол в 1396 г., в която била унищожена християнската войска" (113).

Тази линия в историографията, поддържана от Виенския двор, продължава чак до края на века, когато биват написани на латински двата големи труда на Франц Ксавер Пеячевич, произхождащ от българската революционна фамилия Пеячевичи. През 1799 г. Пеячевич публикува „Historia Serviae", в която успоредно със сръбската се проследяват и събития от българската история. В ръкопис остава самостоятелната история на България, непубликувана и досега.

В средата на XVIII в., в 1755 г., в Рим бива отпечатано шесттомното историческо съчинение от префекта на ватиканската библиотека Йозеф Симон Асемани (1687—1768) под заглавие „Kalendaria ecclesiae universe". Асемани е продължител на идейните и научните начинания на Цезар Бароний. И у него, както и у Бароний българската история не е откроена в специален раздел, но във всяка епоха е предадена самостоятелно. Асемани не спира като Бароний до XII в., а проследява събитията до завладяването на България от османците, като въвежда непознат архивен материал от кореспонденцията на Рим с българските владетели от Втората държава. Историята на България у Асемани е най-подробна. Посветени са й стотици страници. В т. I се коментират версиите за автохтонното население на Илирик, потърсени са първоначалните вести за българи, хървати и сърби. В т. II историята на българите е подхваната още от старите им поселища при Волга и „Меотидското езеро". Цялата първа част на т. III е посветена

на славянските апостоли Кирил и Методий. В томове III, IV и V е политическата история на България до окончателното завладяване на страната от османците.

Календарната част, която обхваща втората половина на т. V и целия т. VI, бележи нов момент в латиноезичната традиция по българска история. В нея се изнасят вести и се формира интересна представа за културния живот на старата българска държава. Тук, както е известно, е публикувана част от житието на Климент Охридски от Теофилакт в латински превод на Алаций и др. Въпреки полемичния му тон като вещ археограф Асемани създава дълбок научен интерес към старата българска книжнина.

Върху богатата латиноезична историографска литература за миналото на България и върху български архиви през 1761 г. възниква и трудът на Блазиус Клайнер „Архив в три части на преславната провинция България. . .", написана в българския францискански манастир в Алвинц. Замислен като история на католическото движение в България, трудът е разгърнат в широкия обхват на общата българска история.[9]

Ръкописът на Б. Клайнер е третият поред от известните ни трудове, в който историята на България е разработена самостоятелно. Историята на Клайнер, един от ерудитите на XVIII в., е инспирирана и подготвена със съдействието на българите-католици в Австрийската империя. Тя във всяко отношение е израз на техните конкретни представи и знания за родината им, на безутешната им носталгия, на интереса им към историческото минало като база за формиране на политическа платформа. Публицистичният тон и патосът да се воюва за българското народно достойнство определят стилните отлики на творбата. Те категорично посочват Б. Клайнер като изразител на научните и публицистични интереси на грамотните българи в Австрия през първата половина на XVIII в. Но този труд, голямо книжовно явление за латиноезичните български интелектуалци, остава в ръкопис и не постига обществения ефект, за който има сила.

Латинската историографска традиция по история на България намира обобщение в многотомния труд на Йохан Готхилф Стритеро, издаден от Руската академия на науките през 1774 г. „Memoriae populorum olim ad Danubium, pontum Euxinium, paludem Maeotidem, Cavcazum, mare Caspium et inde magis ad septemtriones incolentium e scriptoribus historiae byzantinae. . .".

В т. II, обозначен като „Славика", историята на българите е застъпена многостранно, а цялата му втора част, с обем 450 страници, е посветена на България „Bulgarica ex scriptoribus byzantines".

Дори този кратък преглед ни дава основания да заключим, че латиноезичните истории на България през XVIII в. окончателно формират научната представа за нашето минало, въвеждат основните извори, поставят главния въпрос — за многовековните държавнически и правови традиции у българите, изтъкват определено българския актив в живота на средновековна Европа. Открита и обоснована е научната дисциплина „история на България". А различните публикации утвърждават няколко жанрови модела: генеалогия у Дюканж—Саски, изворознание у Дюканж и Стритеро, пространна история у Асемани и др. Тези исторически трудове за Бъл-

[9] Б. Клайнер. История на България. Съставена в 1761 г. Под ред. на Ив. Дуйчев и К. Телбизов. С., 1977.

гария, публикувани през XVIII в. на латински език — езика на научното общуване тогава, създават и базата да се напишат истории на България и на живите европейски езици. В тяхната поредица за XVIII в. трябва да споменем бележитите трудове на немски език на Енгел, Йохан Тунман, Людевиг Албрехт Гебхарди и др.

*

През средата на XVIII в. обаче водещата българска интелигенция в страната е славяноезична. Тя не може да общува с латинските трудове, дори на писатели от български произход, като Ф. К. Пеячевич, или предназначени за български читатели като историята на Б. Клайнер.

Връзката между латиноезичната историография и българските историци в страната се осъществява само когато има адаптации или преводи на славянски език. Те се извършват през XVIII в. в три центъра: в Русия по времето на Петър I; в архиепископията в Сремски Карловци, оглавяваща духовната дейност на всички православни в Австрийската империя; и в Далмация.

От огромната дейност на Петър I за създаване и развитие на модерна историографска култура в Русия и сред духовно близките й южни славяни ще посочим само три книги, които проникват на Балканите наскоро след отпечатването им и играят голяма роля при формирането на възрожденската българска историография — историческите трудове на Цезар Бароний, Мавро Орбини и Вилхелм Стратеман.

Още през XVII в. в Русия се разпространяват преводи от съкратена версия на Цезар Бароний. Тъй като те биват използувани за опозиционни на официалната църква цели, в началото на XVIII в. се взема инициативата да бъде отпечатано издание на Цезар Бароний, сверено с православните догмати. За основа послужва компендиумът на полския историк Пьотр Скарга. Отпечатаният през 1719 г. на руски език двутомник носи пространно заглавие: „Деяния црковная и гражданская от рождества господа нашего Исуса Христа. Из летописаний Кесаря Барониа собранная. Преведеная с полскаго языка на славенский, кроме явных с церковию православною восточною противностей римских у Барониа и Скарги обретающихся. Повелениемже его Царскаго пресветлаго величества, всероссийскаго Петра перваго напечатаная, в царствующем граде Москве первое."

И в руската версия на Бароний българската история не е представена самостоятелно, а редом с византийската. Този двутомник на „славенский язык" се намирал в библиотеките на Света гора (Атон). Четен е бил с голям интерес от българските историци, които го цитират многократно.

В съгласие с южнославянската политика на Петър I неговият придворен и дипломат Сава Владиславич от Дубровник[10] подготвя компендиум от историята на М. Орбини и го превежда на руски език.[11] Версията на С. Владиславич бива отпечатана в Санктпетербург през 1722 г. под

[10] Ј. Д у ч и ћ. Један српски дипломат на двору Петра Великог и Катарине I. Гроф Сава Владиславић. Сарајево, 1969. Сабрана дјела. Књига V.

[11] Оценка и литература върху руското издание вж. у Н. Р а д о ј ч и ћ. Српска историја Мавра Орбинија. Београд, 1950. Посебна издања, књ. CLI, отдел. друшт. наука. Нова серија, књ. 2, с. 73—77.

заглавие „Книга историография початия имене, славы и разширения народа славянского. . . Собрана из многих книг исторических чрез господина Мавроурбина Архимандрита Рагужского. . .“ Екземпляр от руското издание на М. Орбини е имало в библиотеките на Сремски Карловци, където го намира и ползува през лятото на 1761 г. Паисий Хилендарски.

С. Владиславич преобразява съществено книгата на Орбини и особено раздела за България. Освен че е съкратен наполовина, от него последователно са отстранени всички наративни сцени, батални картини, квазицитираните писма и послания. Така очеркът носи само директна, и то най-кратка информация за българските владетели, за техните победи и поражения. Преднамерено са унищожени ярките багри и задъханата патетичност на бароковия исторически разказ.

През 1720 г. на руски език бива отпечатана и всемирната църковна и политическа история на Вилхелм Стратеман под заглавие „Театрон или позор исторический“. Екземпляр от това издание бил донесен от Русия в Ипекската патриаршеска библиотека. Имаме известни основания да предполагаме, че Паисий е познавал и този труд.

Преводните съчинения представят пред българските книжовници оформилия се вече в Европа жанр „история“. Но обърнем ли внимание на факта, че нито една от посочените преводни книги в заглавието си не е наречена история, ще си дадем сметка, че в славянската историография в началото на XVIII в. жанрът е в процес на формиране. А след като и тримата български историци от Атон назовават ръкописите си „истории“, трябва да допуснем, че те са познавали много повече творби на съвременната им публицистична историография, отколкото днес можем да посочим документирано.

Въпреки съществените преобразования преведените на руски език книги запазват облика си на исторически съчинения. А историографските публикации сред южните славяни от същата епоха имат съвсем различна жанрова характеристика.

През 1741 г. във Виена е отпечатана на славянски език по медорезби книгата „Изображение оружий илирических — Стематография“, с която художникът и книжовникът Христофор Жефарович прославя инвеститурата на Арсений IV за архиепископ на Сремски Карловци и утвърждаването му за духовен глава — „патриарх на всички сърби и българи, на Поморие, Далмация, Босна, на двете страни на Дунава и на целия Илирик“. Жефарович отбелязва, че неговата „Стематография“ е по изданието на Павел Ритер на латински език. На славянски е преведен историографският раздел и четиристишията към гербовете. А за да получи православен облик, книгата е обогатена с изображения на сръбски и български светци, дело на Жефарович, основано на иконографската традиция у българи и сърби. В тази книга историческият спомен е оживен чрез въздействието на няколко изкуства: гравюра, стихотворство, разказ в притчи и пр. И Паисий, вече създал си представа за историческо съчинение — синтезирано знание за миналите дела, — не го приема не само поради идейната му насока, но и жанрово: „Един латински философ написал народни притчи и титли. Той изобразил с притча колко народи и имена на места и на предели има по Европа. Сърбите намерили това и го приписали на Стефан Насилни, изобразили го на щампа и показват, че Стефан е покорил и имал под своя власт ония места и народи. Така самонадеяно написали; кой каквото чул от бабите за

Стефан, написал за него. Не гледали в родослова как предишните са написали за него и за делата му и колко земя е владял. Не гледали това и не гледат. . . (58)."

През 1756 г. във Венеция бива отпечатана книгата на Андрия Качич Миошич „Приятен разговор за славянския род" — „Razgovor ugodni naroda slovinskoga", в която са включени в необичайно съчетание исторически песни с исторически разкази за южнославянски крале и държави. Българското минало в книгата е поднесено чрез 2 епически песни и исторически разкази за трима пълководци и двадесет и девет крале — знания, почерпени от латиноезичната историография, но предадени на поетичен хърватски език.

Когато наблюдаваме формирането на представата за история у първите български възрожденски книжовници, трябва да упоменем традиционните историографски жанрове в южнославянската книжнина и широко разпространяваните по онова време средновековни руски исторически съчинения: Хронографа[12], Синопсиса[13], Летописа на Димитър Ростовски[14], огромния корпус руски летописи и хроники, преписвани и разпространявани в различни съчетания, българските летописни разкази и бележки-приписки, сръбските родослови, придобили нова динамика и социална функция през XVIII в.[15]

При толкова разнородни и разнообразни примери всеки от първите български историци създава неповторим, своеобразен облик на своя труд, който се формира главно с оглед на предназначението.

Паисий Хилендарски адресира книгата си към най-демократичните български среди, дори към онези, които ще се приобщават към знанията й не чрез четене, а чрез слушане. Оттук и основните жанрови черти на „История славянобългарска". В същото време трябва да държим сметка, че точно тази история е първата модерна творба в българската книжнина. Върху жанровата й характеристика се налагат белезите на сложния книжовен процес — основана най-стабилно върху домашната традиция, с многопосочно проникваща приемственост от старобългарското литературно наследство, творбата категорично се дистанцира от средновековните литературни представи.

Новите задачи, които Паисий поставя на книжовното знание, са да обслужва общественото движение в преломен момент, да възпитава гражданско съзнание и личностни позиции у всеки член на тогавашната робска маса. В етническия конгломерат на Османската империя да спомогне за консолидация на българската национална общност с високо народностно самочувствие, да аргументира устояването на националната самобитност в условия на дискриминация и денационализация. Всички тези най-актуални и съдбовни за българския народ задачи може да реши в тогавашните

---

[12] О. В. Творогов. Древнерусские хронографы. Л., 1975.

[13] „Синопсис или краткое описание от различных летописцев, о начале славенскаго народа, о первых Киевских князах, и о житии св. благовернаго и великаго князя Владимира, всея России первейшаго самодержца, и о его наследниках, даже до благочестивейшаго господаря царя и великаго князя Феодора Алексиевича самодержца всероссийскаго."

[14] „Летопись иже во святых отца нашего Димитрия митрополита Ростовскаго чудотворца сказующая деяния от начала миробытия до рождества Христова, собранная из Божественаго писания, из различных хронографов и историографов греческих, славенских, римских, польских, еврейских и иных".

[15] Н. Радојчић. О Троношком родослову. 1931.

условия само историята. Хилендарският монах предопределя жанра на труда си като лапидарно фиксирано знание за миналото и настоящето на българския народ. И от комплекса проверени и документирани вести да се изведе поуката за гражданско и национално поведение — „ползата от историята". Паисий не се вълнува от нравствената поука на историята — високо ценена през XVI и XVII в. У него историческото знание е поставено в непосредствена служба на политическото движение на българите и с това Хилендарецът подчинява своя труд на утвърдената в Европа представа за история през XVIII в. — дисциплина на научното познание, извор на „умна наслада", която допринася обществена „полза", документирайки граждански и политически позиции. В епохата на Просвещението историческото знание е една от най-идеологизираните области на обществознанието.

Така отново стигаме до изразената вече от Петър Динеков[16] мисъл, че „История славянобългарска" има „ярък публицистичен характер. Тя е предназначена за широка народна аудитория; фактите са подбрани с оглед на тяхното по-могъщо въздействие върху читателите, изложението на фактите е силно актуализирано, подчинено е на една основна идея, която се разкрива по пътя на темпераментната полемика. . . Композицията на творбата се подчинява на същите публицистични изисквания."

Привеждането на толкова аргументи и данни за потвърждаване на една вече доказана теза се дължи на обстоятелството, че понятието „публицистичност" — правомерно за труда на Паисий, напоследък мнозина разшириха до представата за произведение на художествената литература. А такава постановка е в противоречие със степента на развитието на българското обществено съзнание в средата на XVIII в.

Паисиевият труд е първа проява и пръв резултат от започналата секуларизация на научното познание от синкретизма на средновековната книжнина. За да разберем новаторството и своеобразието на жанра и да решим въпроса в съответствуващи на епохата измерения, трябва да обърнем внимание върху жанровата система в книжнината на българския XVIII в. — преломен от средновековна литература към модерна. Жанровата система се оказва също преходна. Традиционните книжовни жанрове през XVIII в. не са в застинал вид като мъртва старина. Обратно, намират се в процес на актуализация. Националното движение ги натоварва с нови идеологически функции: житийната литература първа бива призована да реши въпроса за създаване на национална църква и национален култов пантеон — поради особеността, че в условията на Османската империя за поробените народи църквата е единствената разрешена им собствена институция. Издават се на гръцки език житията на много балкански светци. Сърбите отпечатват сборника „Србляк". Българските книжовници в Рилския манастир историзират агиографските творби: монах Данаил — за свети Иван Рилски, Йеросхимонах Спиридон — за Теодосий Търновски, и др.

Острата повеля да бъдат просветени и сплотени поробените българи изтъква като най-динамичен жанр на епохата църковната проповед. Преводна и оригинална, в проповедта се извършват най-съществените преустройства: демократизацията на литературата и масовизирането на читателска и слушателска публика; отказването от старобългарски или църковносла-

[16] П. Динеков. Паисий Хилендарски и неговата „История славеноболгарская". — В: Паисий Хилендарски. Славянобългарска история. Издава се за двестагодишнината от написването ѝ. С., 1963, с. 11—12.

вянски литературен език и въвеждането в книжнината на говоримия български; усъвършенстването на публицистичния стил; откриването на нов тип връзка „книжовник—публика“ — връзка на непосредствен контакт, на преобразуващо въздействие, връзка между духовен водител и поучаван, т. е. дидактична, публицистична.

Летописите, вековен рефлекс на грамотния българин към бурните исторически събития на Балканите, продължават своя живот с правото, че отразяват самото преломно време. Достатъчно е само да припомним „Бягството на патриарх Арсений от Ипек в Белград“ от Партений Павлович или летописните разкази в историята на Йеросхимонах Спиридон.

Множат се и приписките. Те, както и летописите, взимат участие във формирането на чувства и мисли срещу поробителя, със собствени средства допринасят за постигане на духовна общност между поробените българи.

Така че възникването и съжителството на историческото съчинение през XVIII в. като ново книжовно явление редом със старите жанрове не изглежда антагонистично. В преходната епоха взаимоотношенията им имат вид на взаимно допълващи се книжовни усилия. Не е очевидна невъзможността на старите жанрове да изразят новото обществено движение. За осъзнаването ѝ е нужна прозорливостта и силната дарба на творец като Паисий. Той пръв измежду българските книжовници си дава сметка за непригодността им в този им облик, с тази нагласа на въздействие и възприемане, с този комплекс от проблеми и възгледи. По този начин „История славянобългарска“ възниква като съзнателна, дълбоко осмислена опозиция на старобългарските жанрове, които изпълняват историографски функции. Многократно сме имали случай да докажем отношението на Паисий към старобългарското историографско наследство. Знанията от него за Паисий са драгоценни и той ги възприема в своя труд ненакърнени. Но Паисий не компилира съчиненията или пасажи от тях. От десетките страници на житията и службите първият възрожденски историк отбира само по ред или няколко изречения. От дарителните царски грамоти — основното знание за владетеля и общата характеристика за владичеството му. От законодателни книги като „Книга Кормчая“ — пасаж от публицистичния ѝ дял. Наследството на старобългарската, старорускатa и старосръбската книжнина той превръща само в *извор* за знания.

Нека напомним, че в синкретичната си многообхватност летописите, фолклорните исторически предания, хронографите и летописните раздели на житията побират не само исторически спомен, а философско-етична оценка, естествознание, народна или религиозна митология и др. В тях историческото знание е само един от компонентите, съществуващ редом и наравно с художествено-емоционалното усвояване на света, митологичното и мн. др. В епохата на Просвещението историята фокусира предмета си предимно в историческото знание и в българската книжнина Паисий осъществява това преустройство.

От прочита на исторически книги първият български възрожденец си е изработил не само представата за облика на историческата книга, но което е по-важно — за кръга от проблеми, които трябва да бъдат поставени в една история: начало на народа — произход и консолидация, историческа съдба от дълбока древност, разселвания, обозначаване историческите права върху съвременната територия, епохи в самобитното развитие на народа, държавен и културен живот, взаимоотношения със съседи, настояще и

тенденции за бъдещето. Такъв план, съответствуващ на модерното разбиране за исторически труд, не може да бъде изпълнен със средновековните историографски творби. И най-обемистият сборник от старобългарски жития, летописи, полемични статии, автентични грамоти, служби и изображения не би отговорил на така разбраната задача. Следователно замисълът на Паисий не се изчерпва с идеята му „да се събере всичко в едно", а да се подбере „съществено", както обръща внимание в предговора си книжовникът. И тук, в критерия за съществено, се корени новият подход към наследството и представата за жанра у твореца на новата творба.

За съществено Паисий не оставя читателят сам да съди. Той го назовава, подчертава многократно, внушава. В „Историческо събрание за българския народ" е разкрит ходът на събитията от библейско време до Паисиево. Но към тази основна част авторът прибавя нова глава — не за да обогати, а да утвърди знанията: „Тук е потребно да се съберят заедно имената на българските крале и царе, колкото се намират и кой след кого е царувал." Обективното изложение бива систематизирано още веднъж и по оценъчен признак: „Събрано накратко колко знаменити били българските крале и царе." Открояването на глава „За славянските учители" поставя начало на българска културна история, доразвита в представите на онова време и чрез раздел за българските светци: „Тук събрахме накратко имената на българските светци, колкото са просияли от българския народ в последно време."

Така в комплекса на жанровете в българската книжнина през XVIII в. „История славянобългарска" си избира да бъде *учебник по история*. А за епохата това значи публицистичен труд, съдържащ неопровержим и необходим кръг от знания за обосноваване идеите на националното движение: правото на българите за свободен живот, необходимостта от самостоятелна църква и самостоятелна държава.

Вярното усещане, че в „История славянобългарска" има идейно-емоционални внушения повече, отколкото в една руска или европейска история от оная епоха, не бива да ни подвежда да търсим в нея литературен жанр. Крайно необходимо е да напомним, че развитието на европейската история през XVIII в. като силно идеологизиран жанр на обществознанието се извършва при развита модерна литература в съответните страни и при многолико литературно жанрово богатство. Това разграничава жанра история в собствените му територии и прояви. По същото време в българската книжнина историческият труд бива натоварен с огромното бреме на цялостно идейно-емоционално въздействие върху българското общество в прехода му към буржоазната епоха. А обществото не е постигнало още, не е познало модерното художествено съзнание. Това предопределя голямото стилово своеобразие на Паисиевия труд, но богатият кръг от проблеми в такъв аспект не влиза в сегашната ни задача.

Вече обяснихме, че „История славянобългарска" се създава и разпространява (чете и преписва) в етап от културното развитие на българското общество, когато са жизнени средновековните синкретични книжовни жанрове. И точно в опозицията си към тях като отрицателно отражение на отричаната от него система новият жанр опазва черти на синкретичност, но от „универсално обобщаващ тип" (Робинсон), публицистична синкретичност. По тази причина нито един пасаж или глава на „История славянобългарска" не носи кълна на бъдещите жанрове на българската литература.

Творбата преминава в следващата епоха на Българското възраждане със значимостта на националната програма, която начертава, и с голямата публицистична сила на Паисий да открои от миналото на народа ни онези събития, дела и образи, които вълнуват не само с идейно-съдържателните си страни, важни за XVIII в., но и като възел на големите въпроси за народопсихология и народна съдба, за народна власт или безвластие, за гражданин и държава, за свобода и робство — проблеми, ценни и за националното ни литературно развитие през XIX в., поради което биват взети за основа на оди, стихове, сатири, памфлети, поеми, драми, комедии и други литературни жанрове.

И за да завършим с въпроса, в каква жанрова система трябва да търсим „История славянобългарска", ще обърнем внимание за особеното развитие на общественото съзнание на българите през XVIII в. Тогава се осъществява преломът от средновековно към модерно мислене, възниква националното съзнание и при решаващата роля на книжнината се формулира идеологията на националното движение. Но в рамките на ръкописно разпространение, при липсата на официална литература и на културни центрове от нов тип процесът на развитие формите на обществено съзнание е бавен. През целия XVIII в. най-активни културни центрове са манастирите. Те нямат средствата, кадрите, социалната сила и заинтересованост да станат центрове на култура от нов тип. Поради липса на социални и културни условия в българското общество през XVIII в. не се формира модерно художествено съзнание. Това така необходимо за нов литературен живот художествено съзнание се постига едва през XIX в. в културните центрове на българите вън от родината — на емигранти и преселници. Така че за формиране на литературни жанрове в епохата на Българското възраждане през XVIII в. е ненаучно да се мисли и говори. Задачата да се изследва и оцени в българската наука въпросът за възникване и формиране на модерно художествено съзнание е все още предстояща. Само я поставяме преднамерено в най-схематичен вид, за да се открои невъзможността да търсим през XVIII в. литературни жанрове.

„ИСТОРИЯ СЛАВЕНОБОЛГАРСКАЯ“ КАТО ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Людмила Боева

Паисий Хилендарски открива в България епохата на новата възрожденска литература. И той, както Данте, стои на границата на две епохи; но ако Данте, по израза на Енгелс, е „последният поет на Средновековието и заедно с това първият поет на новото време“[1], то при Паисий само старинните одежди напомнят за древен период, а под расото пулсира пламенното сърце на човека от новото време, на просветителя, на бореца. По форма неговата творба е средновековна историческа хроника, но по съдържание тя е свързана с най-актуалните и прогресивни идеи на своето време. В много литератури преходът от старото към новото се осъществява по пътя на използуване и постепенна трансформация на старите жанрове, напълнени с ново съдържание.[2] В българската литература освен при Паисий тази трансформация може да се наблюдава в творчеството на Софроний Врачански, под чието перо старото житие се превръща в автобиографска повест от епохата на Просвещението.

За да се определи жанровата същност на книгата на Паисий, е необходимо да се отчетат цяла редица противоречиви елементи. В нея се съчетават черти на новото и старото; тя се намира между науката и изкуството, историята и литературата, художественото творчество и публицистиката. Двойствеността или по-точно многообразността е нейна най-характерна черта. „За България през края на XVIII в. — пише Г. Гачев — книгата на Паисий в известен смисъл типологически като че ли замества две хилядолетия от европейското духовно развитие.“[3] В нея се вместват и няколко етапа на литературната еволюция. Тя стои не просто между Ренесанса и Просвещението,[4] но нещо повече — въплъщава в себе си черти на Ренесанса, Просвещението, Бароко[5] и даже някои романтически елементи.[6] При ця-

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2. Т. 22. М., 1962, с. 382.

[2] Срв. П. Динеков. Развитие на жанровете в литературата на Възраждането. — В: Из историята на българската литература. С., 1969, с. 174—188.

[3] Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964, с. 41.

[4] Срв. Е. Георгиев. Паисий Хилендарски — между Ренесанса и Просвещението. — В: Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962.

[5] Срв. V. Вechyňová. Miesto Paisije Chilendarského v slovanskych literatúrach. — Slavia, 34, 1964.

[6] В. Смоховска-Петрова. Две книги на народа. „Славянобългарска история“ от Паисий и „Книги на народа и полско пилиграмство“ от Мицкевич. — Ли-

лата си преходност, неоформеност и многообразие на жанровата структура „История славеноболгарская“ представя единно цяло.

Като разказва за историята на България, Паисий взема формата на старата хроника и по традиция започва от библейската легенда за Ной и разпределението на земята между неговите синове. Наистина той използува църковния легендарен материал, за да докаже на тази фантастическа основа възрожденската идея за родството на всички славяни и да посочи откъде е произлязъл българският народ. Но главното е, че старият жанр постоянно се разрушава под неговото перо; Паисий влага в него ново просветителско съдържание, под чието влияние старият жанр започва да се трансформира, да се превръща постепенно в повествователна проза на новото време. Главното отличие на книгата на Паисий от средновековните хроники е това, че той я използува за въздействие върху народа, за призив към борба за просвета и политическо освобождение. Независимо че Паисий започва с библейска легенда, при него решително отсъствува „средновековният християнски утилитаризъм“[7], интересува го произходът на славяните и българите във връзка с миналото, настоящето и бъдещето на неговата нация. Славянството, идеите за славянското единство, славянската общност и пр., общо казано, не занимават Паисий и фантастичната легенда за произхода на славяните му е нужна в същност, за да докаже, че българският народ е от един род и език с най-древните според неговата теория скандинавски славяни, които най-правилно и най-чисто говорят на славянски език. По това Паисий се отличава от другите славянски историографи, които са се занимавали със съдбата на славянството като цяло и на своя народ в частност.

Независимо от средновековната форма на книгата у Паисий отсъствува и стремежът да поучава в духа на християнската нравственост,[8] интересуват го политическото настояще на народа, актуалните въпроси на реалния живот, а не общите проблеми на християнския морал. Идеята, която защищава Паисий, е нравственото, духовното пробуждане на народа. Тази идея пронизва цялата книга.

Миналото в историята на Паисий постоянно и тясно е свързано с настоящето и бъдещето. На нейните страници времето живее в три постоянни измерения. Всичко, което се пише за миналото, се свързва с настоящето и трябва да бъде в полза на бъдещето.

Всичко, казано по-горе, показва колко сложна и многосъставна е жанровата характеристика на книгата. Това е и средновековна хроника, и съвременен публицистичен агитационен памфлет, и призив към борба за духовна и политическа свобода, адресиран към простия български народ. Това не е научно историческо съчинение, не е летопис, защото в нея не се проследява историята по години, няма точно издържана хронология, а, общо взето, все още примитивна буквална последователност. У Паисий събитията са дадени в причинно-следствена зависимост, т. е. той стои на по-висок етап на развитие в сравнение например с руските летописци през периода на Киевска Русия. За разлика от летописния маниер на изложение Паисий дава свързано повествование за историята на България, у него

тературна мисъл, 1971, кн. 2, с. 75—97 и W kwestii historyzny romantycznego (Paisij, Mickiewicz). — В: Славянска филология. С., 1973, т. XIII, с. 61—74.

[7] Е. Георгиев. Паисий Хилендарски. . ., с. 269.

[8] Пак там.

единното пространство на разказа е цяла България; единният герой — простият български народ; единното време — индивидуално, авторско, на което са подчинени, в което влизат и историческото време на неговия разказ, и откритото риторическо бъдеще; единна композиция, обединена от единен конфликт; единен емоционален тон на книгата. Паисий не гледа света, както древните летописци, от висотата на религиозния подем над живота; при него отсъствува аспектът вечност, той гледа света от висотата на човешкия ръст; интересува го не възнаграждението на оня свят, а реалното настояще и бъдеще на любимото отечество. И още едно важно отличие: в хрониките изложението на историческите събития става в историческа последователност, в центъра на събитията стои времето като субект на историческия процес, организираща сила на сюжета се явява самият необратим и всеподчиняващ ход на времето, на което са подвластни действията и съдбите на отделните персонажи и групи; за тях е характерен екстензивен сюжет, образуван от редуването на сцени, фрагменти, картини и образи.[9] В книгата на Паисий не само времето, но и съдбата на народа и на личността на автора са субекти на изображението, организираща сила в композиционното оформление. Летописецът не отличава важните събития от второстепенните, Паисий подбира и групира фактите за доказателство на своята основна идея.

С миналото сближават Паисий, разбира се, не само средновековната форма на неговото произведение, но и несъмнената религиозност, въвеждането идеята за провидението в историята. Наред с тази идея, с вярата във висшата сила, която в бъдеще положително ще реши съдбата на неговия народ, у Паисий присъствува и просветителската идея — историята се твори от народа и от неговите царе. Паисий показва историческата роля на българския народ, като подчертава активността на народа, идеализирайки неговите дела и деянията на царете му. В просветителски дух той разширява и самото понятие за историята, без да се ограничава от хронологията на династиите и войните, но като включва в своето изложение и културната история, и първите славянски просветители. За Паисий историята е живото минало на народа, материал за доказателство на неговото велико бъдеще, оръжие за пробуждане на националното достойнство в настоящето. Всичко това решително отличава книгата му от средновековната хроника, сближава я с актуалните съвременни полемични съчинения.

Като един от първите просветители на своето време, борещи се за духовно, икономическо и политическо освобождение на отечеството си, Паисий Хилендарски вижда пътя, водещ към народна свобода, именно в разширяването на знанията, в образованието и четенето на книги. Както всички европейски просветители от неговото време, Паисий цени в литературата и в историята преди всичко познавателната и възпитателната функция. За него книгата е оръжие за въздействие върху народа, средство за убеждение, материал за пламенна проповед.

Борейки се за просвещението на своя народ, Паисий вижда два неприятеля — гръцкото духовенство, държало българския народ в духовно робство, и османските поробители, лишили го от политическа свобода. Тук е ядрото на основния конфликт, обединяващ всички компоненти на книгата и определящ нейния композиционен строеж. Поетическото изобразяване

[9] Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975, с. 333.

на миналото на България, идеализирането на представителите на българския народ, на неговите царе и светии, от една страна, отрицателните образи на народните врагове, от друга, полемиката с историците и идеолозите на другите народи, които преднамерено недооценяват или изопачават историческото минало на България, острото непримиримо отношение към тези, които са изменили на своята народност, забравили са род и език — ето по какъв начин се разгръща в книгата основният конфликт.

Във връзка с него е построена цялата образна система. Нейното осъществяване е подчинено на една цел — да се покаже миналото на отечеството чрез серия от образи на негови герои. На първо място стои колективният образ на българския народ. В самото заглавие на книгата народът е поставен на преден план: „История славеноболгарская о народе и о цареи и о святых и о всех деяния и бития болгарская. . .“[10]. В заглавието е подчертано и второто важно качество на образната система — народът е показан в дела, в активно действие, като творец на историята, способен да сменя своите царе, да избира нови на престола, храбро да воюва и мъдро да владее.[11]

Образът на народа в историята се създава от отделни черти и чертици като мозайка. Това е колективен безименен герой, който или се бори срещу византийците, постоянно побеждавайки врага, превъзхождащ го по сила и въоръжение, или благоустройва родната земя в кратките моменти на мир спокойствие. Със своята ръка той върши справедливост, като изгонва и убива лошите царе и избира други. Изключителната активност на българския народ в политическата дейност и в държавното управление на страната е най-характерната черта на колективния образ на народа в историята на Паисий.

Под народ Паисий разбира цялото българско общество — от малките деца до най-обикновените хора. Той уточнява това понятие в първото предисловие към труда си, където посочва за кого е предназначен трудът. Като заимствува предисловието и го превежда точно от книгата на Бароний, преработена от Скарга, Паисий в същност се солидаризира с вдъхновения полски проповедник, обръщайки се към целия народ, към всички без изключение българи. Колкото повече се задълбочаваме в книгата на Паисий, толкова по-ясно става, че независимо от това широко разбиране на темата за народа Паисий я третира в основни линии в демократичен аспект. Най-често и най-много си спомня той простия народ — „болгари прости“, и уточнява, противопоставяйки ги на гърците, които са „мудри и политични“ и всичко „отимают от прости и похищают неправедно и више грех, а не полза от нихна мудрост и политика приемлют“, че сред народа български малко са „трговци и книжници и хитри и славни на земли на това време, но са повече от них прости ораче и копаче и овчаре и прости занаятлии“. Но по-добри от чуждата хитрост са българската простота и незлобивост, простите българи приемат всеки в своя дом, щедро го гощават и с милостиня ще помогнат на този, който се нуждае от нея. Паисий отново се връща към тази тема, когато пише, че даже всички светци, „праведни

---

[10] Цит.по Исто рия славеноболгарская, собрана и нареждена Паисием Йеромонахом. Стъкми за печат по първообраза Йорд. Иванов. С., 1914.

[11] Срв. с разработката на темата за народа у Е. Г е о р г и е в. Паисий Хилендарски. История на българската литература. Т. 2. С., 1966, с. 30—55; В. В е л ч е в. Обществено-политическите възгледи на Паисий Хилендарски. — Език и литература, 1975, кн. 2, с. 5—14, и др.

праотци", са били „землоделатели и овчаре" и са „били прости на земли и незлобиви".

Тук идеализацията се подчертава чрез контрастното съпоставяне ту с гърците, както е показано по-горе, ту с „отцеругателите", отстъпниците, отказали се от своя род и език, които Паисий укорява страстно и яростно. Паралелизмите, съпоставките, контрастните сравнения са предпочитани похвати на Паисий в цялата книга. Широко той употребява и риторическите обрати, богато разработени в старата книжнина: обръщения, упреци, увещания, възклицания, въпроси, всички оттенъци на чувствата във въображаемите отговори, в споровете с противника и съратника.

От комплекса на изобразителните и изразителните средства Паисий най-често употребява оценъчните епитети. Именно чрез твърде голямата употреба на кратки емоционални прилагателни е показана главната черта на българския народ в миналото — неговата храброст. Българите, пише Паисий, „били свирепи и диви, бестрашни и силни на бран, люти като лъвове". От художествените средства на устното народно творчество, от героическия народен епос може би са взети точните и патосни сравнения от типа: „како лъвове" и хиперболизацията: българите се бият един срещу десет без страх: „един ишел на десет небоязнено".

Образът на народа отначало се рисува в многобройните войни. На първо място се прославят силата и храбростта, подчертани чрез разнообразни повторения и илюстрирани с цитати от Бароний: „страшни въсему миру мал народ, но непобедим", от гръцките истории: „Болгари диви и непобедими в брани". Много пъти се говори, че българите били малобройни, но независими. „Но се отцепили конечно от оно време и били самовластни", „болгари посреде грцех и римланов освоили и обладали найболе земла и царствовали за толико лета самовластно и славно". С любов пише Паисий и за българската земя, в която живее неговият народ: „толико земла красна и изобилна", „добра и изобилна земла". Толкова хубава била българската земя, че даже руският княз Святослав я обикнал и искал да се засели в нея, да премести столицата на Киевска Русия в Переяславец на Дунав. Българският народ е нарисуван от Паисий и в мирния живот — той сменя царете си, установява закони, наказва неправедните. Когато не му достига материал за изобразяване, Паисий не пише конкретно, а обобщено, употребява многократни глаголи: умножавали се, засилвали, взимали земи, побеждавали много пъти (усилването се постига и с помощта на наречия за множественост и чрез повторение на еднородни членове, натрупване на синоними).

Към идеалния образ е прибавена и черта, задължителна за героите на древните произведения — благочестието на българското племе, заради което то е обикнато и възнаградено от бога.

К. Маркс е отбелязал, че съдбата на истинските герои може да бъде само трагична. В образа на народа у Паисий са отразени реалните колизии на действителния живот. Развитието на образа върви от славното минало към трагедията на настоящето. Но народната трагедия не придава отпечатък на безизходност, цялата книга в определена степен е оптимистична. Именно героичното минало на българския народ позволява на Паисий да вярва в неговото светло бъдеще и да внушава тази вяра на читателите.

С традициите на агиографската и проповедническа литература, със стила на монументалния историзъм в старата писменост, послужила на

Паисий като един от източниците на неговата книга, го сродява художественият маниер на изобразяване на човешките образи. Всички положителни образи в книгата на Паисий последователно и преднамерено са идеализирани. Всичко от миналото на българите той обича и прославя, отбелязва Г. Бакалов. Народът е прекрасен и храбър, царете — мъдри и безстрашни. Каквото и лошо да се е случило в миналото, Паисий го украсява или замълчава за него. Идеализацията на миналото му е нужна да подбуди към борба за бъдещето.[12]

Методът на идеализация на човешките образи и на изображението на народната история сближава Паисий, от една страна, както е показано по-горе, с литературния етикет на старата писменост, от друга — тук се е отразил просветителският маниер в изображението на живота. За доказателство на своите философски тезиси просветителите обикновено избират от историята или съвременния живот само това, което отговаря на техните теоретически построения. Героите им често напомнят марионетки, дърпани за конците от умела ръка. Техните драми и повести, в които всички действуващи лица са разделени на идеални и отрицателни, винаги служат само за илюстрация на обществено-философските идеи, за възпитанието на читателите в просвещенски дух. Наистина у Паисий няма герои-марионетки. Но и той подбира фактите и персонажите така, че най-убедително да докаже своите идеи, да изобрази безспорно героичното, славно минало на България. Съзнателното подчертаване само на положителното, патосът на убеждението придава даже на неумело нарисуваните лица и събития сила и убедителност. Паисий твори в самата зора на Просвещението, не му е съдено да достигне върховете на европейската философска мисъл, но начинът, по който той пише, средствата, с които убеждава, показват, че развитието върви по пътя на просветителския реализъм.

За да се проникне в творческата лаборатория на Паисий, много плодотворно е съпоставянето на неговата книга с използуваните извори, преди всичко с историите на Мавро Орбини[13] и на Цезар Бароний[14]. Характерно е, че и двете книги той е чел в руски превод. Паисий не само премества акцентите, изпускайки отрицателните моменти и неблагоприятните епизоди от миналото на своя народ, отделяйки героичните картини, идеализирайки навсякъде действията на българския народ — той преработва научните трактати и от гледна точка на художественото изобразяване превръща сухото описание в епическа картина. Паисий през цялото време се стреми да заинтересува читателите си, да въздействува чрез измислени подробности и малки анекдотични епизоди, които придават на описанието реалност и живост, възбуждат интерес и любопитство. С тази цел той подбира изразителни епитети, използува легендарен материал и т. н.[15] Такива са например детайлите в разказа за Муртагон, който най-много от всичко на света обича лова и зверовете, легендарното възклицание на Батой, който съжалява, че не умира с меч в ръка, или детайлът, придаващ „до-

---

[12] Г. Бакалов. Отец Паисий. Делото на Паисий. Избрани исторически произведения. С., 1960, с. 37.

[13] Срв. R. Picchio. gli „Annali" del Baronio-Skarga e la „Storia" di Paisis Hilendarski. Ricerche slavistice, v. III. Roma, 1954, p. 212—233.

[14] В. Велчев. Отец Паисий Хилендарски и Цезар Бароний. С., 1943.

[15] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1976, с. 506—509 и др.

стоверност“ на разказа за мъченика Терапонт, че на мястото, където са го убили турците, и досега стои дъб и под него стават чудотворни изцеления и т. н. (похват, характерен за повествователния маниер на руските летописи и за агиографската литература).

Паисий поправя изворите с още един характерен способ и така понякога придава друго осветление на изобразяваните събития. Съобщавайки за освобождението на Цариград от сарацините, Бароний пише, че градът е спасен от уважаваната божия майка. Паисий изпуска християнския мотив и премества акцента върху заслугите на българската войска и царя ѝ като спасители на византийската столица.[16] Паисий поправя в изворите хронологията, имената на вождовете и племената (характерно е, че вместо сарацините той два пъти пише: турците), количеството на участвуващите в боевете войски и т. н.; изменя и стила на изложение, разширява образните картини, усилва емоционалното въздействие, въвежда някои изобразително-изразителни средства, преди всичко епитети.

Същият метод на изобразяване е използуван и при създаване образите на българските царе. Историята у Паисий не е история изключително на царствата и династиите. В това отношение той се издига по-високо от Христаки Павлович, който почти след столетие, в 1844 г., издава неговата история под заглавие „Царственик или История Болгарская“. У Паисий несъзнателно, но последователно на преден план са показани българският народ, българските воини, орачи, овчари, занаятчии. Но и образите на царете заемат голямо място, те също са идеализирани със същите средства и със същата цел, както и колективният образ на българския народ.

Образите са създадени твърде лаконично и действено. Всеки е показан с два-три щриха в характерна сцена, изобразен е в движение, в действие. Рядко се описват черти от характера или външния вид на някой цар, най-често образът е разкрит чрез поведението на героя в една от безбройните битки и стълкновения. От гледна точка на жанра в Паисиевата история влизат елементи от воинската повест, широко популярна в Русия, която почти не се среща в старата българска литература.

Колективната черта на всички владетели в България в далечното минало е смелостта, неудържимата храброст. Те са храбри като лъвове, умели и безпощадни в боя. Паисий отново подбира последователно фактите, необходими за идеализацията, изброява, без да се опасява от безкрайни повторения; избира всички случаи и битки, в които българските царе са се показали от добрата си страна, и замълчава за несполуките и пораженията. Той изработва цяла редица похвати, с които обяснява поражения, за които не му е било възможно да премълчи. В такива случаи непременно се подчертават измамата, измяната, поради които българският цар не е могъл да спечели: „он ги преластил“ (за Догобард), а след това твърде често следва отмъщение от бога или от човешка ръка. Възстановява се справедливостта: „Они болгари в лето 450 на Догобарда крал, що побил девети хилади болгари и одолели его и убили его на бою и пленили сва негова земла.“ Или когато унгарците „озлобили и изгнали“ панонските българи, „светият крал Тривелия“ „последи им сътворил велико отмъщение“ и т. н. Гърците побеждават винаги неочаквано, „напразно“, с помощта на „безбройную войска“. Така хитрият и жесток Копроним, „окаяни иконоборец“ „по привидением

[16] В. Велчев. Отец Паисий Хилендарски. . ., с. 48—50 и др.

учинил мир с болгарского царя", „а в тайне послал безъоборную войска" и в новата битка „напрасно победил болгари". С помощта на подбрани лексически средства и особено изразителни наречия Паисий постига нужния оттенък, необходимото осветяване на описваните събития.

Независимо от това, че в образите на българските царе преобладава обобщението, има и елементи на индивидуална характеристика. Пред нас е разпространеният тип на средновековен воин и държавник, който здраво държи скиптъра и меча, а по-късно — меча и християнския кръст, но на Паисий се удава, придържайки се към използуваните извори, в редица случаи да подчертае и личните качества на героите, да създаде запомнящ се образ. Не може да се сбъркат безстрашният богатир Батой, който съжалява, че не може да умре с меч в ръка на бойното поле, великодушният и благополучният Тривелий,въвел за народа граждански закони и съд, усърден в благочестието си до такава степен, че в края на живота си строи манастир, доброволно се отказва от престола и става монах, безмилостно наказва езичника-син, и неудачникът Телезвий, претърпял поражение и убит от собствената си войска, или най-добрият от най-добрите — Крун, великият стратег, обсадил Цариград, победил безбройната войска на император Никифор и от неговия череп направил чаша, окована със злато (разпространен мотив в легендите на много народи; среща се и в руската „Повесть временных лет"). Ярко нарисувани са образите на водилия много войни цар Муртагон, покръстил се тайно, тъй като се боял от болярите си, на славния Симеон, разорил за мъст цялата „маджарска земя", четирикратно достигал до Цариград, смело и находчиво побеждавал гърците, умеел и поражението да превърне в победа и „никои не смеял да му се противи". Оживяват образите на покорния по характер, малодушен и нещастен във война син на Симеон — Петър, посетил Рилската пустиня и получил от славния отшелник Иван Рилски писмо (отново легендарен материал); на воинствения и нещастен Самуил, който много пъти побеждавал гърците, но поради завист избил собственото си семейство и за греховете си бил наказан със страшно поражение, след което били ослепени 15 хиляди пленени българи. Запомня се образът и на благочестивия Йоан-Владимир, водил богоугоден живот, побеждавал с малко сили големите гръцки войски, убит от сестра си и от шурея си, които го ненавиждали заради чистия му и свят живот; с него става чудо — мъртвият конник със собствената си глава в ръце влиза в манастира (религиозна легенда, влияние на агиографската традиция).

Особено възторжено е описан цар Асен, застанал начело на българския народ и с оръжие в ръка извоювал отнетата свобода. Обикновено лаконичен, Паисий подробно описва въстанието, ръководено от Асен, получил признание дори и от враговете си — самите гърци му дават царския титул и венеца. В характеристиката на Константин Шишман има даже портретни черти — „възрастом вѣлик и лицем красен" и строен, и по неговия вид, пише Паисий, било ясно, че той е от царски род, заради което българите сами са го поставили на престола. Драматично и пестеливо е създаден образът на Ивайло (Лагана) — овчар, воин, след това барон; той бил хитър и прозорлив, „благополучен и храбар на брани", войските го обичали. Бунт, възцаряване, бягство, убийство. Няма нито осъждане, нито ирония, повествованието за знаменития бунтовник е спокойно и безстрастно. Епичен и изразителен е образът на цар Михаил, измамен и предателски убит. В образа на последния български цар Шишман има трагични черти: много-

кратно той се е бил с враговете в различни сражения, но турците тогава „поправили и освоили" „сва България". Турците победили българите не само заради техните грехове, но и поради разпрата между братята Страцимир и Йоан Шишман. „От злоба и ненавист", „от болгарское несъгласие", „от то време и до нине попирают и озлоблают землю болгарскую".

Образите на царете са изградени в основни линии лаконично, само с две-три черти. Героят е показан в действие, най-често в бой, в сражение. Паисий почти не се интересува от вътрешния свят на героите си, портретът липсва (или е твърде общ), няма речева характеристика, макар понякога да се привежда една или друга знаменита фраза, изречена от героя (легендарен материал). Сравнително примитивните характеристики на героите много напомнят тяхното изобразяване в старите славянски хроники, в руската „Повесть временных лет". Все още липсват дълбочина и цялостни характери, макар да има опит да се покажат някои индивидуални особености на героите.

За разлика от старите хроники Паисий не представя само историята на царете и на царствата — той въвежда персонажи, нехарактерни за старата литература като цяло — културните дейци от миналото. Отделна глава, наречена „О учителях словенских", той посвещава на Кирил и Методий, „в кое време съставили писмена и книги на славенски язик". В съответствие с пространните жития се разказва за биографията на славянските просветители. Образите са дадени главно в духа на агиографската идеализация. Наблюдават се характерни отстъпления от канона — героите се прославят не за монашеското им благочестие, аскетизъм и др., а за техните просветителски дела. Дори нещо повече, след кратката характеристика на всеки от братята (Кирил — „философ изреден и славен в Цариград", Методий — „воевода славенски или болгарски", приел монашеството) и лаконично поднесените сведения от биографията им, където по-подробно е описано покръстването на цар Муртагон и на целия български народ от Методий с помощта на създадената от него картина на Христовото пришествие (Методий се оказва умел живописец), главното внимание на Паисий е съсредоточено върху просветителската и книжовната дейност на славянските учители. Паисий разказва как Кирил е съставил 38 букви и съчинил „писмо на славенски язик", след което двамата братя превели на славянски език Евангелие от Йоан и започнали да учат славяните на техния език и да превеждат за тях книги. И още 5 техни ученици, „искусни и премудри" Климент, Сава, Наум, Еразъм и Ангеларий, „петь философе от болгарски род", започнали да събират „речи изредни и прави от болгари, от сербие, от руси, от москове, от словени, от лехове" и съставили много премъдри книги. Но все пак главно място в цялата глава заема страстната дискусия с всички, които мислят по друг начин, отстояването на българския приоритет. Българите първи са получили букви и книги от великите славянски просветители и първи от всички славяни са се покръстили. Отдалечил се от главната тема — прослава на Кирил и Методий, забравил да довърши техните биографии, Паисий започва спор кой народ е покръстен по-рано и кой пръв е приел славянските букви. „Тако болгари от сви народи славенски прежде приели православие, прежде имеяли себе патриарха и цара и по своему язику читати почели." „Внемли зде опасно, читателю — се обръща Паисий специално към своя народ, — да помниш в кое време поставили болгарскии царии себе патриарха в Трново и колико светы обре-

тают се от язика болгарскаго.“ Едва след турското нашествие българите изгубили и царството си, и църковната свобода. Патриарси започнали да стават само гърци, които съвсем не се грижели за българските училища и учението, а всичко обръщали на гръцки език. Затова българите останали „прости и некнижнии“. Отново, както в цялата книга, Паисий страстно защищава правата на българския народ за просвета и църковна свобода, бори се за пробуждането на народа от тъмнината на невежеството и незнанието.

В следващата глава Паисий „в кратце“ описва българските светци, на първо място — просветителите и българските книжовници. Към просветителите той отнася крал Тривелий и Михаил-Йоан за това, че са покръстили своя народ. Характеристиките са пестеливи, пак само едно-две характерни прилагателни: „блажении и достопаметнии“, „учител церковни велики и премудри ветия“ и под. Следва изброяването на най-важните действия и деяния на героите. По-подробно са описани търновските патриарси — Теофилакт, написал книги на три езика и много превел на български, създал истории на гръцки, латински и български. „Велик бил житием и учением славен“. „Учен, мудр и светии житием“ бил и Евтимий. Паисий го прославя за това, че бил автор на много книги, преработил на български език житията на светците и написал похвали на много светци, въвел множество правила и установил църковен ред. Характеристиката е достатъчна, действително са отбелязани най-значителните прояви в книжовната дейност на Евтимий Търновски. „Тази характеристика не е взета от друг автор, а свидетелствува за лично отношение, изработено в процеса на непосредственото запознаване на възрожденския деец със съчиненията на Евтимий, разхвърляни по различни сборници, по-голямата част от които и днес се пазят в Хилендар и Зограф“[17].

Паисий набляга на най-популярните български светци, например знаменития Иван Рилски; неведнъж подчертава и значението на Рилския манастир като единствен център на българската просвета. Със свойствения си демократизъм Паисий обръща внимание на обикновения произход на много светци. За Димитър Нови например той пише: „Живел просто и человек миренин бил“, имал няколко овци, посадил си малко лозе, „ископал колиба в оная стена“ и така живял цял живот просто и свято. За пръв път описанията на Паисий набелязват черти от обикновения селски бит — къща в скалата, редом рекичка, малко лозе, овце, — всички тези детайли свидетелствуват по-скоро за фолклорен, отколкото за агиографски извор. В съобщението за българските мъченици също проникват реалистични елементи, преди всичко там, където той напомня за турските насилия. И на Света гора „избили много светии отци“ и в София „от безбожних турки пострадали“ Георги, Николай, Теропонт и много други, които „мучили и посекли турци“, а също „много народ болгарски побили турци по градове“. Техните имена потънали в забрава, а би трябвало да ги знаят всички българи, тъй като те са от български род, заключава Паисий.

В разказа за българската история е вмъкната глава, посветена на Сърбия. Образите на сръбския народ и на сръбските царе не се появяват слу-

[17] Н. Драгова. Домашни извори на „История славеноболгарская“. — В: Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 303.

чайно в книгата на Паисий. Тези пасажи са му нужни, за да докаже същата мисъл, която пронизва всички останали части на книгата: българите има с какво да се гордеят в миналото, те са имали свои български царе, просветители и светци, докато кралското семейство на сърбите било от латински род, кралството им „мало било, весма тесно и за мало време пребило". А всичките техни упреци към българите са несправедливи и неверни. Паисий е подчертано тенденциозен, но от художествена гледна точка той достига нужния ефект, използува контрастни съпоставки, подбира серия запомнящи се доказателства за своята теза. Образите тук са аргументи в спора, продължение на пламенната, страстна защита на правата на народа.

На пръв поглед главата за Сърбия и главите, в които се повтарят предишните сведения, са излишни. Има ли художествена необходимост в композицията на Паисиевата книга? Двете предисловия, първото, заимствувано от Скарга, „Полза от истории", и второто — „Предословие к хотещим читати и послушати написаная в историу сию", придават на книгата емоционален заряд, осветляват основния конфликт, върху който се строи цялото повествование, съобщават на читателя главните просветителски идеи, в които вярва и за които се бори техният автор. Началото на историята ни връща към традициите на средновековните хроники: библейското предание за Ной и неговите синове, легендарният произход на славянския род. Със средновековния маниер на изложение е свързана външно и самата история: изброяването на царете, битките, последователното редуване на събитията. Както бе казано по-горе, и тук разказът се отличава от хрониката — той е твърде полемичен, индивидуален и публицистичен. Разположението на отделните глави в историята е направено по принципа на художествената градация[18] — от първата към последната се увеличават доказателствата за основната теза на автора, нараства публицистичният патос. Трябва да се отбележи, че повествованието е съобразено с възприятието на читателите. След обяснението на основния материал следва затвърдяване на знанията чрез повторение на главното, отново обяснение и след него повторение. Паисий използува просветителските похвати да учи разбираемо, като повтаря изминатото, да учи просто и занимателно.

Цялата българска история, разказана или преразказана от Паисий, има един общ тон — гордост от миналото, уважение към страданията на народа и ненавист към неговите врагове. Този основен емоционален тон обединява цялото композиционно изложение, придава неразривно единство на „историйца"-та. В книгата няма сюжет, няма единно действие, но има главен идеен конфликт, обединяващ развитието на цялото действие. Основният исторически разказ има комулативна композиция, т. е. построен е като верига от епизоди, свързани помежду си чрез главния герой — българския народ. Почти никъде не се нарушава временната историческа последователност на епизодите. Авторът не измисля, не въвежда в историята фантазията си, не групира събитията, за да ги подчини на най-доброто разкриване на главната идея и основния конфликт. Всеки епизод е обикновено съобщение, кратка вест, но Паисий умее във всички исторически събития да намери героиката, материал за идеализация на колективния народен герой и винаги подчертава и изтъква това като главно. В самата история

[18] Вж. П. Динеков. При изворите на българската култура. С., 1977, с. 87, 113 и др.

няма единно действие, отсъствува сюжетът, но Паисий намира драматически сюжети във всеки разказан от него епизод и умее по запомнящ се начин да ги поднесе на читателите. Така под формата на драматичен разказ със завръзка, кулминация и развръзка, с умело създадено драматическо напрежение са предадени много епически истории за сраженията на българите с гърците, когато превесът на силите е ту на едната, ту на другата страна. Читателят може да се съмнява в изхода на битката, но неочакваният поврат на събитията или хитростта на българския военачалник осигуряват победата на българите. Така с увеличаване на драматизма и с психологически перипетии е описана борбата на Крун с византийския император Никифор. Експозицията е — Крун сполучва във войната и смирява гърците; завръзката — Никифор готви войските си срещу България; драматичното усилване на действието — Крун убива византийския генерал, прогонва неговата войска, ограбва хазната, предназначена от Никифор за заплащане на противобългарската армия. Но Никифор отново събира многочислена войска и потегля за България. Той безбожно разорява цялата страна и запалва Круновия дворец. Крун моли за мир; Никифор, възгордял се, отказва. Кулминацията — Крун устройва засада в тесните проходи на Балкана и поголовно унищожава цялата византийска войска. Развръзката — заповядва да направят от главата на Никифор чаша, окована със злато, и на големите пирове „пил из нея вино с велъмужи болгарские". Една от многото битки на цар Симеон е описана така: гръцкият цар Константин пратил в България голяма войска начело с генерал Фока. Срещнали се българи и гърци в страшна битка и започнали да побеждават гърците, и побягнали българите. Тогава генерал Фока решил да си отдъхне от боя и да се разхлади до един кладенец, а неговият кон се откъснал от въжето и побягнал обратно към войската. Сред гърците настъпило „сметение велико". Като видял това, Симеон съумял с невиждана бързина да събере част от бягащата войска, да я обърне срещу гърците, да ги нападне неочаквано и да ги разбие докрай.

Паисий подбира сюжетни моменти и драматическо развитие на събитията както в исторически достоверни случаи, така и във фолклорни и легендарни епизоди, без да прави никаква разлика в тяхното описание. На неговата история е свойствен синкретизмът, неразчленеността на историческото и художественото съзнание, характерни за ранния етап от развитието на науката и литературата. Но именно благодарение на това Паисиевата история е дала на своите читатели разнообразен материал; вместо сухо историческо повествование тук намираме разказ, в който са вплетени цветисти народни предания, патосни религиозни легенди и личното страстно слово на самия автор: Гледай! Гордей се! Знай! и Помни!

Образът на създателя на историята е също обединяващ момент, придаващ цялостност на книгата. Най-много Паисий говори за себе си в предисловието и в послесловието към историята, но личността на автора живее на всички страници. Неговите мисли, въодушевление, болка, ненавист, радостни и тъжни чувства пронизват цялото повествование.[19]

[19] „Авторът на литературното произведение присъствува в цялото произведение, а не в отделен момент от това цяло, още по-малко пък в част, откъсната от цялото. Той се намира в този неотделим момент, където съдържанието и формата неразривно се сливат. . . Истинският автор не може да стане образ, тъй като той е създател на всеки образ, на всичко образно в произведението. Затова т. нар. „образ на автора"

Образът на автора присъствува не само в предисловието и послесловието, където Паисий говори от първо лице, дава кратки сведения за себе си, за своята биография, за чувствата си, за етапите на работа върху книгата, даже за болестите си — той е обединяващ център на цялото повествование. Образът на автора е сложен и многолик, главна негова струна е безграничната любов към родния народ: „Аз излиха поревновах по рода и по отечество болгарское. . .“ „Вам написах, кои любите свои род и отечество болгарское и любите знати за свои род и язик.“ На страниците на своята книга Паисий най-често се изявява като оратор, който призовава, укорява, апелира: „читаите и знаите!“ „Преписуите историицу сию и платете нека вам препишат, кои умеют писати, и имеите ю да се не погуби!“ „Ти, болгарине, не прелащаи се, знай свои род и язик и учи се по своему язику!“ Чувствата, изразени от него, са удивително разнообразни — и тънък лиризъм, и патетика, тъжно елегично настроение и зло, бичуващо осмиване.

Паисий е един от първите сатирици в българската литература. На сатирическо осмиване той подлага преди всичко родоотстъпниците, хората, отказали се от своето отечество и език: „О неразумне и юроде! Поради что се срамиш да се наречеш болгарин и не четеш по свои язик и не думаш?“ Стрелите на сатирата му докосват и гърците, които несправедливо упрекват българите в простота и невежество, и сърбите, изопачили в своя полза страници от българската история, всички, които се подиграват на незнаещите родството си прости българи. Паисий разгръща широка палитра на сатирическо изображение — от леката ирония до безжалостния непримирим сарказъм. Паисиевата история в това отношение ясно се отличава по своя стил от „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Никъде в историята не може да почувствувате Софрониевата доброта, лекият хумор, фаталистичното примирение със съдбата. Паисий не прощава и не забравя. Той е яростен, огнен и зъл. Няма нито един ред в неговата книга, написан като проста констатация за действителността. Всичко е средство за борба, повод за полемика, отрицание или утвърждение. Този публицистичен личностен тон на книгата е също онова ново, което я отличава от средновековните произведения. За пръв път след дълга аскетическа обезличеност писателят осъзнава значението на индивидуалната, авторската изява. Той по възрожденски се интересува от човека. Нещо повече, като просветител той започва да осъзнава ролята на автора, своите задачи, необходимостта да възпитава народа си с литература, с история, с книги.

Паисий е написал книгата си с патриотична цел — да покаже, че българският народ е имал славно историческо минало, велики царе и светци. Той е искал да внуши на читателите, че българинът трябва да знае своя род и език, да се учи от родната история, да се гордее с миналото си. Патриотизмът на Паисий и горещата убеденост в правотата на делото са излети в ярката публицистична форма на книгата. Основната емоционална същност на цялата история, която й придава неповторима цялостност, е патриотическият призив: болгарине, знай свои род и язик!

Самият Паисий не си е поставил задачата да напише литературно произведение. Той е искал да служи на народа, като състави неговата история. Нещо повече, главното за него е било да събере колкото може повече факти

може да бъде само единият от образите в дадено произведение (наистина, от особен род)“ (М. Бахтин. К методологии литературоведения. Контекст 1974. М., 1975, с. 203).

за миналото от различни книги, ръкописи и манастирски сбирки. Той взема и заимствува от чуждото, усвоявайки и преобразувайки го, не се грижи за формата на своето произведение. Както многото безименни писатели преди него, и той използува каноничната форма на самоунижението; заявява, че не е учил нито граматика, нито светски науки и не се е старал по законите на граматиката да подбира думите, а през цялото време мислил само за това, как „совакупити наедно сию историицу". Но, както винаги у Паисий, в недрата на традиционната формула има и нова идейност: „простим болгаром просто и написах". Само в една фраза могат да се намерят просветителските тезиси на целия XVIII в. — да се пише за народа разбрано, да се използува простият народен език! За разлика от повечето просветители в Европа Паисий не говори отвисоко, от елита към народа. Той сам е произлязъл от народа, принадлежи към неговата среда; с простите занаятчии, овчари или копачи той говори като равен с равен. Затова просветителските лозунги за него са просто добре осъзната необходимост, обобщение на собствения му житейски опит. Традиционната формула на самоунижение у Паисий таи в себе си и подтекст — той още веднъж иска да покаже, че простият неук българин може да стои по-високо от хитроумния фанариот.

Независимо от откритото полемично признание на собствената простота и невежество, неточностите в правописа, граматическите грешки в текста и пр. Паисий е бил несъмнено знаещ човек.[20] За да състави своята история, той е изучил много книги, използувал е всички достъпни ръкописни материали, чел е на руски, сръбски и вероятно на гръцки:[21] „Аз зрех по многих книгах и историях ради болгари много известие написано" или „много труд сътворих събирати от различни книги и истории дондеже събрах и съвкупих деяние рода болгарскаго в книжицу сию". И отново: „Аз много книги и премного прочетох и взисках за много време прилежно и не возмогох никакво обрести у много истории рукописни и щамби по малко и редко и в кратце обретает се." Любовта към книгата и към знанията звучи навсякъде от страниците на Паисиевата история. Остра физическа болка усеща Паисий, когато разказва за разоряването на България и за гибелта на българските книги: „В то време чловеци от страха и ужаса турскаго бегали да сахранат такмо свои живот и ва то луто време погубили се они истории царски и кондики за патриарси и архиереи болгарски и на много свети жития и правила." Към граматиката и философията Паисий съвсем не се отнася така пренебрежително, както може да се съди от неговото първоначално признание. Той, изглежда, наистина не е учил граматика, нито други светски науки, неговите знания са придобити в процеса на четенето и личните занимания в тишината на монашеската килия. Но той обича и уважава науките.

Възможно е младежките години на Паисий да са протекли в Рилския манастир, откъдето той да е изнесъл пламенното чувство на любов към народа и славното му минало. Във всеки случай той винаги с уважение и разбиране си спомня за тази единствена в мрачната епоха на Средновековието и робството крепост на българската култура. Възможно е също знанията на Паисий да са резултат от многогодишни занимания в най-богатите кни-

[20] История славеноболгарская. . . Стъкми за печат по първообраза Йорд. Иванов. Увод, с. XXXVIII, XLVII и др.

[21] Вж. Б. П е н е в. История на новата българска литература. Т. I, с. 465.

гохранилища на атонските манастири. Така или иначе пред нас е човек, който стои напълно на равнището на образоваността на своето време и своята страна. Особено е изучил културната история на България. С каква гордост пише той например за книжовната дейност на Търновската школа, за патриарх Евтимий. Когато се налага да сравни началото на българската книжовност с развитието на старата руска литература, той подчертава, че по-рано руските ръкописни книги са писани просто, а сега „разумели и поукрасили и известили и речи по граматика и слова писмена лепо наредили и украсили". Ще дойде време, когато по всички правила на граматиката, украсени и илюстровани, ще се появят и българските книги.

Паисий създава история за народа, а елементите на художественост са се появили в резултат на стремежа да се въздействува с нея върху народа. От художествената литература и публицистиката авторът е взел похватите на емоционалното въздействие върху читателите. Това, което Паисий постига в своята книга с образите на героите, композицията, основния тон и пр., би могло да се развие в повест, роман или в няколко художествени произведения. Но Паисий не си е поставил задачата да нарисува живота в образи и картини, както е в художествената литература; образността е навлязла в книгата му някак случайно и не е била неговата главна цел. Паисий е творил, за да повлияе на своите сънародници, да ги въодушеви, да ги посрами или ободри. Той е далеко от типа на Пушкиновия летописец, който смирено пише в тъмната си килия, „добру и злу внимая равнодушно". Паисий е убеден борец за своето дело, който не просто е написал книга, нужна на народа, но я разнасял по разните български краища, разпространявайки своите идеи сред широките слоеве на българския народ.[22] Много черти в неговия образ е уловил Ив. Вазов, видял в него единомишленик, поет, комуто е съдено да запали първата искра на бъдещия пожар, да започне великата народна борба.

Паисий пише книгата си, за да може в настоящето да въздействува на своя народ. Несъмнено с нея започва и българската просветителска публицистика.[23] Нещо повече, независимо от използуваната стара форма, изпълнена с публицистично съдържание, Паисий създава и литературно произведение, макар това да не е още нито повест, нито роман. Във всеки случай книгата на Паисий е по-далече от средновековната историческа хроника, летописа и хронографа, отколкото от историческата повест. Жанровото разчупване и процесите на преобразование в областта на жанровете през епохата на Просвещението се извършват именно в това направление.

Трябва изрично да се подчертае, че за преходното време в славянските литератури въобще са типични смесените жанрови форми. Изработването на нови жанрове е било по-продължително и по-сложно в сравнение с другите европейски литератури. Старите литературни жанрове са се задържали по-дълго, те са били изключително устойчиви поради здравите литературни жанрови традиции. „Това е ставало така, защото поради редица исторически причини славянските литератури през средните векове не са успели да получат разгърната социална и жанрова диференциация и по-трудно са се освобождавали от своите стари извънлитературни обществено-идеоло-

---

[22] Вж. Н. Драгова. Книга за Паисий. С., 1972, с. 145 и др.

[23] П. Динеков. Човекът в „История славеноболгарская". — В: При изворите на българската култура. С., 1977, с. 85 и др.

гически функции."[24] „Преходът към съвременния исторически роман вероятно е вървял от старите летописи, хронографи и хроники към историографията на преходния период, твърде често изпълнена с публицистичен патос и поучително-просветителски тенденции. Историографията „се оказала най-подходящият жанр в периода на пробуждането и формирането на националното самосъзнание на поробените славянски народи"[25]. Именно в това е предимството на историографския жанр — той напълно е служил на съвременността.

Разбира се, във всички славянски литератури, развиващи се с известно закъснение, във формирането на новите литературни жанрове голяма роля изиграва и опитът на по-развитите европейски литератури. Новите жанрове често са били направо заемани и усвоявани от новата българска литература. Но и наследството на старите национални литератури не е било без определящо значение. Традициите никъде не са се отхвърляли напълно. Новите жанрове са се формирали по сложен начин, опосредствувано в тях е навлизал както опитът на старите литератури, така и влиянието на новото, което се е развивало в съседните европейски литератури.

Историята на Паисий е творба, изиграла изключително важна роля в развитието на новата българска литература. Това е едно от най-проучените произведения, за което са писали много и продължават да пишат литературоведите и историците, писателите и критиците, учените и ентусиастите. Но въпросът, защо собствено историята, историческата хроника може да се счита за литературно произведение, защо именно от нея е прието да се полага началото на българската литература от Възраждането, не е намерил своето разрешение. Защо изобщо някои истории се включват в литературата, а други не влизат в нея? Защо старите исторически произведения — летописи, хроники, хронографи — всички без изключение се считат за литературни произведения,[26] а например „История государства Российского" от Н. М. Карамзин[27], голям руски писател и майстор на прозата, или романтическите френски истории на О. Тиери, Ф. Гизо, Барант, където има много литературни черти: емоционалност на повествованието, драматизация на историческите събития, местен колорит, художествени детайли и т. н., или книгата на С. Радев „Строители на съвременна България", в която авторът създава ярки литературни портрети на своите съвременници, както съвършено справедливо отбелязва П. Динеков, остават извън литературните граници? Къде е водоразделът? Замисляйки се над този въпрос, още В. Г. Белински подчерта, че главната разлика между науката и изкуството е образността на последното; един и същ обект в едни случаи е описван, в други — обрисуван, изобразяван. Съвременната теория на литературата развива и уточнява теорията на Белински.

---

[24] А. Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974, с. 366.

[25] А. Н. Робинсон. Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский. М., 1963, с. 119.

[26] Вж. статиите на И. П. Еремин „Повесть временных лет как памятник литературы", „Киевская летопись как памятник литературы", „Волынская летопись как памятник литературы". — В: Литература древней Руси. М.—Л., 1966, с. 42—97, 96—131, 164—184.

[27] Г. П. Макогоненко. Карамзин и Просвещение. — В: Славянские литературы. М., 1973, с. 295—318.

Всяко литературно произведение си поставя две основни цели — да отрази обективната действителност и явленията, избрани от писателя за предмет на изобразяване, и със своето произведение действено да повлияе върху читателите. При това тези две задачи се осъществяват взаимосвързано, всеки компонент на художественото произведение едновременно изпълнява идейно-познавателна и „експресивно-изразителна функции“[28].

Всяко литературно произведение представлява сложна художествена структура, всички елементи на която се намират в тясна, точно обусловена взаимовръзка.[29] Целостта, органичното единство на всички компоненти, имащи поотделно своя функционална определеност и насоченост, са необходими качества на литературното произведение.

Писателят подлага на художествен анализ и синтез различни, често неоднородни жизнени процеси в миналото, настоящето и бъдещето. Обединяващ център на всички показвани явления от действителния живот е предметът, способен да побере в себе си неговото многообразие, т. е. човекът. И образът на отделния човек, и цялостната система от образи обикновено се разкриват чрез действията, взаимоотношенията, връзките, противоречията, затова определяща роля за оформяне структурата на истинското художествено произведение играе конфликтът, който отразява противоречията на реалния живот. Подобен конфликт може да има сюжетно оформление, но може да присъствува и в безсюжетно произведение, в очерци, в публицистика. С негова помощ писателят изобразява както епизоди от социалната борба и обществени противоречия от действителността, така и вътрешни колизии в душевния свят, в характера на героя. Той може да бъде изразен чрез спора на писателя и читателя, спора за бъдещето на народа, за философските и политическите въпроси, чрез поетизация на миналото на народа, чрез обсъждане на пътищата към по-добро бъдеще за себе си или за цялото човечество и т. н. Добре „оформилият се конфликт оказва мощно влияние върху кристализацията на свойствата на действуващите лица в произведението, на техните връзки и противоречия, а също и върху общия строеж на творбата, върху характера на нейните изобразителни и изразни средства.“[30]

За литературното произведение има голямо значение и неговият „общ емоционален тон“, обусловен от главната идея на автора и оказващ решаващо въздействие върху творческата обработка на избрания житейски материал и изграждането на основните образи в произведението. Всички елементи на литературното произведение трябва да се намират във вътрешно единство, тъй като именно целостта на художествената творба се явява неизменен закон на естетическото усвояване на света.

Паисий е историк, публицист, но и писател, който умее да насочва въздействието на своите думи върху читателя, който последователно избира нужните изобразителни и изразни средства.

„История славеноболгарская“ е цялостно литературно произведение. Първооснова на тази цялост е авторският замисъл, идейно-тематичният

---

[28] М. Храпченко. Внутренние свойства и функции литературных произведений. Контекст 1974. М., 1975, с. 16.

[29] Целенасочеността и взаимовръзката на композиционния строеж на Паисиевата история проследява П. Динеков в „Човекът в „История славеноболгарская“, Паисий Хилендарски и неговата „История славеноболгарская“ и др.

[30] М. Храпченко. Внутренние свойства и функции. . ., с. 17.

ЧИТАЛНЯ

фундамент на произведението, след това обобщеното изображение на хората, на човешките образи, структуроопределящият конфликт и накрая — основният емоционален тон на произведението. Неведнъж в историята на литературата много произведения на известни художници на словото са се възприемали от поколенията значително по-широко и по-дълбоко, отколкото е бил първоначалният замисъл на техните автори. Авторският замисъл и изпълнение се проектират върху художествено-естетическите възгледи на съответната епоха. Затова и Паисий за нас не е просто скромен историк, пръв напомнил на съотечествениците си за героичното им минало, но преди всичко писател-патриот, чийто призив: „Знай свой род и язик!“ и в наши дни учи на любов към народа.

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ПОЕТИКАТА НА ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ПОЕЗИЯ

Кирил Топалов

Спецификата на естетическото съзряване на българската възрожденска поезия се определя от най-характерната особеност на литературното ни развитие въобще през тази епоха — неговата ускореност. Започнала в началото на века със стихотворенията на Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Неофит Рилски и др., през 60-те и 70-те години на XIX в. тя достига върхове на зрелостта си в творчеството на Христо Ботев. Какъв път изминава тя през тези няколко десетилетия, какви процеси се извършват в нея, за да направи този невероятен скок? В общи линии закономерностите на нашето ускорено естетическо развитие са формулирани от науката: ускореността на икономическото и обществено-културното развитие, важната роля на вътрешната приемственост на литературните процеси, а също така и на външните влияния. Настоящото изследване си поставя за задача да разгледа някои конкретни проблеми — спецификата на сюжетния модел, типологията на поетическото мислене и художествения метод на възрожденската поезия, изграждането на поетиката ѝ и вътрешноструктурните процеси в нейното развитие.[1]

*

Докато за западноевропейските народи Ренесансът означаваше освобождение преди всичко от сковаващите средновековни духовни норми, то за българския и за някои други балкански народи Възраждането бе свързано и със задачата за тяхното националнополитическо освобождение. Българинът през Възраждането търси — и това намира съвсем пряко отражение в поезията — свободата си в две главни насоки: духовна и политическа, което означава отхвърляне на средновековния тип духовност и на ставащото все по-нетърпимо турско робство. Противопоставянето „робство—свобода“ се превръща в един до голяма степен универсален семантичен определител на идейно-тематичните търсения на възрожденската ни поезия, очертаващ в най-общи линии нейния *сюжетен модел*. Защото това, което ние днес ще наречем преодоляване (на духовни норми в най-общ смисъл),

[1] Поради ограниченото място по-голямата част от извършената аналитична работа ще остане скрита и тук ще преобладават синтетичните формулировки.

за човека на Възраждането е преди всичко освобождаване. Този общ сюжетен модел се реализира практически в два сюжетни подмодела, обусловени от споменатите главни насоки: борба за духовно освобождение и борба за политическо освобождение. От своя страна тези подмодели се осъществяват чрез няколко повече или по-малко общи тематични групи: борба за нова просвета, исторически и анакреонтични мотиви (за първия подмодел) и социални и революционни мотиви (за втория). Стихотворения с антитурска тенденция се пишат и в най-ранния период на Възраждането, а освобождението на личността от духовните вериги на Средновековието вълнува поетите през цялата възрожденска епоха. Но очевидно е, че подмоделът „духовно освобождение" е типичен за началния период на Възраждането, а подмоделът „политическо освобождение" — за последните три десетилетия на робството, като в редица особено съществени отношения двата подмодела са свързани помежду си и тематично, и причинно. Връзката се дължи на факта, че поради своеобразието на нашето ускорено политическо и естетическо развитие по време на Възраждането идеологията на Просвещението се преля в революционно-демократическата идеология на националноосвободителното движение. Този процес бе улеснен и от типологическата близост между двата стадия на идеологическо развитие.

Едни от основните особености на литературата на Просвещението са широкият тематичен диапазон, безусловното отрицание на съществуващия ред на нещата и утвърждаването на идеала за желания ред, публицистичността, тенденциозността, дидактизмът, съчетаването на художественото, научното, философското и публицистичното начало, превръщането на героя в пряк изразител на идеите на автора, въплъщаването на положителния идеал в безусловно положителен герой, интересът и стремежът към документална достоверност на разказваното събитие, историзмът и интересът към фолклора, от една страна, а, от друга — намирането на естетическо въплъщение в класицизма, сантиментализма и реализма. Тези типично просвещенски особености определят в голяма степен физиономичността на цялата ни възрожденска литература, защото нашето възраждане е най-близо (и дори отчасти съвпада) по време с европейското просвещение. Но чисто просвещенският характер на посочените особености се нарушава поради спецификата на Българското възраждане: в него ренесансовите и просвещенските черти се съчетават с революционно-демократичната идеология на националноосвободителното движение. На практика се оказва, че повечето от споменатите особености на литературата на Просвещението се превръщат в особености и на революционно-демократичната литература, разбира се, на ново, по-високо идейно равнище. Анализът на основните тематични групи на двата сюжетни подмодела показва как ренесансово-просвещенските черти на Българското възраждане се преливат в революционно-демократичните, подготвяйки ги, и заедно с тях налагат за общ сюжетен модел антитезата „робство—свобода". Ренесансово-просвещенското осъзнаване на необходимостта от духовна свобода и революционно-демократичният идеал за националноосвободителна борба се допълват взаимно като две страни на великия идеен прелом, който се извършва у нас през XIX в. Именно мащабността на прелома обуславя спецификата на така формулирания сюжетен модел като универсален семантичен определител на цялата възрожденска поезия и това налага своя отпечатък върху същността и на художествения образ, и на метода.

Изследването на социално-революционния тематичен кръг като най-типичен за епохата на Възраждането дава възможност да се видят в изчистен вид и специфичните особености на *типологията на поетическото мислене* в късния, зрелия период от развитието на възрожденската поезия. Тогава (отчасти 50-те и главно 60-те и 70-те години) можем да говорим за наличие на два ясно обособени в творчески-концептивно отношение типа поетическо мислене: обективно-експресивен, при който поетическото изживяване е обективирано в действителността извън поета, и субективно-експресивен, изповеден, при който поетическото изживяване „субективира" действителността в душевността на твореца и предполага подчертано интроспективна инвентивност.

Възможност за наблюдения над обективно-експресивния тип поетическо мислене ни дава преди всичко поезията на Д. Чинтулов (от 50-те години), на П. Р. Славейков (от 50-те и отчасти 70-те години) и на Ст. Стамболов (от 70-те години). Двете революционни десетилетия (50-те и 70-те години) стимулират създаването на поезия с призивен характер, защото всяка революция се нуждае от марсилеза и всяка революция ражда поетите, които ще ѝ я дадат. При анализа на този тип изпъкват няколко основни идейно и художествено-структурни характерологични черти. Поетическото изживяване е насочено изцяло навън, обективирано е в неща, от които поетът формално е дистанциран въпреки дълбоката си съпричастност с тях. Творческият субект и художественият обект обикновено не съвпадат. Авторът най-често не говори за себе си, не „субективира" в духовния си свят окръжаващата го действителност, а тъкмо обратното — стреми се да „обективира" своите изживявания, да ги превърне в художествен факт вън от себе си. Той не ни занимава със своите вълнения, с чувствата си, а се стреми чрез императивните си стихове да възбуди определени емоции и размисли у нас. Затова почти всяко стихотворение, дори почти всяка строфа, започва с призив-обръщение: „Стани, стани, юнак балкански", „Скочи ти, лъв от Балкана!", „Хайде, братя, синца дружно" и т. н. Силата на тези призивни обръщения е в пряката, конкретната им ангажираност. Те са лапидарни, но действени. В тяхната енергична, бойка емоционалност кипи вулкан от бунтовна страст, от нетърпение да забучи тътенът на битките, а марсилезната им категоричност е въплътена в устремната императивност на езика. Етичният и емоционалният максимализъм на тези бунтовни песни е въплътен в прости и разбираеми за всички мисли, в достъпна образност. Важна емоционална и експресивна функция има и своеобразната „гърмяща" и „звънтяща" лексика, естествено въвеждаща в атмосферата на борбата. Съзнателното огрубяване на езика не намалява художествените му достойнства, а тъкмо обратното — засилва динамиката на внушението, насища марсилезната атмосфера с високоволтното напрежение на борбата.

Главната отличителна черта на субективно-експресивния тип поетическо мислене е изповедността. Елементи на нейната подчертано интроспективна инвентивност откриваме най-напред в стихотворенията на Г. Раковски, писани през 50-те години, в навечерието на Кримската война. Раковски е първият наш революционен поет, който се опитва да трансформира идеите на назряващата революция в свои лични вълнения, да проецира революционната проблематика върху своето поетическо изживяване или, казано с други думи, творчески да субективира действителността, която го заобикаля, да я превърне в художествен факт първо вътре в себе си.

Но най-ярка и най-талантлива изява този тип поетическо мислене намира в социалната поезия на Славейков от 60-те и 70-те години и особено в поезията на Ботев. Погледнато типологически, в аспекта, който ни интересува тук, Ботев се явява продължител не на типично „чинтуловската" традиция, а на традицията, чиито основи положи с поезията си Раковски. И може би тъкмо тази близост в типологията на художествената концептивност е изиграла решаваща роля за по-големия интерес на Ботев към поезията на Раковски, от която откриваме в стиховете му и съвсем преки идейни заемки, отколкото към поезията на Чинтулов, с която го свързва не типологическо, а духовно родство.[2]

Двата типа поетическо мислене не се противопоставят един на друг, а взаимно се допълват. Отнасянето на Славейков, Чинтулов, Раковски, Ботев и др. към единия или другия е в голяма степен условно, защото Раковски и Ботев създават творби (макар и малко на брой) в стила на обективно-експресивния тип поетическо мислене, а с изключение на революционния си дял почти цялата поезия на Славейков — социална и любовна — е изповедна. В част от творчеството на Чинтулов също се откриват специфичните белези на субективно-експресивния тип поетическо мислене. Тази възможност на поетите от късния период да прилагат в творчеството си и двата типа поетическо мислене съвсем не е израз на разностилие или липса на стабилна творческа „зрителна точка", а тъкмо обратното — то е още едно доказателство за зрелостта, до която достига в своето развитие художественото и конкретно поетическото съзнание през Възраждането.

*

Изследването на *спецификата и естетическата еволюция на художествения образ* в българската възрожденска поезия разкрива някои важни особености в процеса на изграждането на поетиката и води до извода, че в своето развитие възрожденската поезия минава през два естетически канона: религиозен (творчеството на първите стихотворци) и любовно-сантиментален (голяма част от ранното творчество на П. Р. Славейков) и едва през 60-те и 70-те години достига онази степен на зрелост, при която се осъзнава естетическата функция на образа-тропа, художественият смисъл на връзката между външния и вътрешния образ на думата, нейната не само изобразителна, но и експресивна функция. Творчески-пасивното отношение към елементите на поетиката (характерно за двата канона), при което се взимат наготово вече създадени художествени средства (епитети, сравнения, метафори и др.), се заменя от активен, осъзнато-творчески подход към поетиката и към избраната тема. В този смисъл поезията придобива основните си родови типологически черти и се превръща в естетически пълноценно изкуство.

Ако приемем тезата за самозараждане на българската възрожденска поезия,[3] пред нас би възникнал един интересен проблем: превръщането на думата от обикновен семантичен знак в дума-образ, в художествена микроструктура, носител на характерния за поезията художествен подтекст. В действителност обаче самозараждане няма, нашата нова поезия възниква

[2] П. Динеков. Историческа съдба и съвременност. С., 1972, с. 197—199.
[3] Вж. Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. Л., 1964.

и се развива под въздействието главно на два фактора — нашата литературна и фолклорна традиция и чуждите влияния, — но от това проблемът за изграждането и развитието на художествения образ не става по-малко интересен. Напротив, така процесите се оказват още по-сложни, защото проблемът за превръщането на думата или словосъчетанието в художествен образ, в носител на поетически подтекст, действително стои пред нашата поезия в началния ѝ етап, но характерно е, че в това отношение се започва не от нищо, не от обикновената, „семантична" степен на идейна натовареност на словото, а от една формална степен на художественост. В най-ранните прояви на възрожденската поезия тропите съществуват, но като шаблонни, предимно с религиозно-библейски произход, микроструктури. По-нататък с развитието на поетическото художествено съзнание от заети наготово трафарети образите-тропи се превръщат в художествено-структурни компоненти на личнотворческо поетическо виждане. Или, казано с други думи, художествената форма постепенно придобива съдържателност.

Повечето от нашите първи стихотворци са получили първоначално религиозно образование и са намирали поетическите си образци най-често в черковната литература. Затова е напълно естествено щедрото присъствие в стихотворенията им на религиозната образност. Буди интерес фактът, че в поетиката на ранната поезия се откриват, макар и използувани като външно заети шаблони, не само широк кръг тропи, но и доста разнообразни варианти на основните видове тропи. Сравнително най-богато са представени метафората, сравнението и епитетът. Появяват се и оксюморон, антитеза, възклицание, риторично обръщение и риторичен въпрос, анафора, хипербола, паралелизъм и др. Анализът налага извода, че, формално погледнато, поетиката на ранната поезия (до средата на века) не е бедна по отношение на тропи. Заети от религиозната или — много рядко — от фолклорната поетика, от стихотворения на чужди поети или в редки случаи създавани и от самите стихотворци, тези тропи говорят за наличие на важен родов определител на поезията. Но, както вече се спомена, те се явяват в качеството на шаблони, на механически, външно използувани художествени микроструктури. Те не служат за изразяване на оригинално, лично художествено виждане, за естетическа реализация на лични творчески инвенции. Най-характерно за спецификата на религиозния канон е, че активно се избира само темата, докато отношението към поетиката, към заетите художествени средства и композиционни принципи на изграждане на творбата е пасивно. Като прибавим и изкуствения, тромав език (тогава още няма установен литературен език и поетите пишат или на своя диалект, или на черковнославянски), можем да си обясним естетическата непълноценност на поезията от това време.

Първият възрожденски поет, който прави по-успешен опит за излизане от познатия ни външен, механически подход към елементите на поетиката, е Н. Геров. Той за пръв път успява да осъществи връзката между лично изживяно и естетически изразено, да превърне чувството и мисълта си в художествен образ. При него за пръв път тропите — главните елементи на стихотворната поетика — започват да придобиват художествено-концептивна функционалност. Т. е. започва процесът на насищане на формата със съдържание, появяват се първите признаци на ония трансформации, които ще намерят по-завършен израз в Славейковата поезия. Поетически канон в началото на творческия си път Славейков взима не от религиозната,

не толкова и от фолклорната поетика, а от поетиката на любовната поезия, която той превежда главно от гръцки. След като категорично разреши въпроса за литературния език, той трябваше подобно на предшествениците си да мине през нова „школа“ от шаблони, но той не остана като тях в нейните граници, а само я използува като неизбежен и необходим етап. Макар и явлението да е типологически сходно, разликата в естетическата значимост на канона на поетиката на първите стихотворци и на Славейковата любовна поезия е извънредно голяма. В разсъдъчната поезия от стадия на религиозния канон тропата-шаблон е израз и на подчертано рационално отношение към творческия акт. Сантиментализмът на адаптираната от Славейков любовна поезия довежда формално до точно обратното — до пълно емоционално ангажиране на творческия субект към обекта на поетическото изживяване. Главен обект са сърдечните чувства на младия човек и това определя характера на въведената в употреба нова система от тропи-шаблони. Метафорите са свързани най-често с представата за „горене“, „раняване“, „морене“ и пр. от любов, ревност, сърдечна мъка. Епитетите са с определено сладникаво, прекалено „чувствително“ звучене. Сравненията се изграждат почти винаги чрез съпоставяне с цветя, птици, звезди, роса. Ясно е, че семантичният кръг на новия естетически канон, през който минава поезията, не е много широк. На пръв поглед дори може да ни се стори, че тясно „интимният“ му характер е в състояние да застраши поезията от идейно обедняване. Подобна опасност обаче няма, защото този канон не изчерпва цялото естетическо „въоръжение“ на Славейковата поезия от 50-те и 60-те години, и дори нещо повече — той се включва в плодотворна взаимна връзка с другите два важни фактора, изграждащи поетиката ѝ: фолклорното съзнание и влиянието на руската литература. Способността за творчески-концептивно осъзнаване на естетическата нормативност, заложена в тези три фактора, е новото, което донесе Славейковата поетическа индивидуалност наред със задължителната способност за лично творческо виждане, т. е. поетически талант.

След като преминава през етапите на двата канона, художественият образ се превръща в естетически пълноценен компонент на поетиката на възрожденската поезия. Това става главно чрез изграждането на поетическата лексика и чрез откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ. Поетическата лексика на ранната възрожденска поезия има предимно библейски характер, заема се главно от религиозната книжнина. Постепенно в нея навлизат елементи от фолклорната образна лексика, много думи и понятия с гражданско-политически характер, абстрактни думи, нахлува сантименталната лексика на любовно-сантименталния канон, засилва се притокът на думи и форми от живата, говоримата реч. През периода, интересуващ ни тук — 60-те и 70-те години, — тя вече има оформен състав, в който влизат два главни компонента: гражданско-политически пласт (социална, политическа и абстрактна лексика, дошла по чужд или наш литературен път, историзми, библеизми и др.) и фолклорен пласт.

Лексикалният състав на възрожденската поезия се намира в най-тясна връзка с характера на основния ѝ сюжетен модел. Все по-определеното избистряне на идейния ѝ патос в посока на противопоставянето „робство—свобода“ определя и пътя за изграждане на поетическата лексика. В чуждия или в нашия литературен опит, в историческата или библейската терминология и образност, във фолклорния свят започват да се търсят и зае-

мат предимно такива думи, които носят гражданско-политически, борчески заряд. В духа на все по-засилващата се и по-организирана борба за освобождение от робството те откриват свои нови нюанси, насищат се с ново, съвременно съдържание. Не е случайно, че от чуждите литератури (главно руската) се превеждат или адаптират предимно творби на социални и революционни поети, а от фолклорната традиция най-осезаемо е влиянието на хайдушките народни песни. Историзмите и библеизмите се преосмислят също в духа на новото време и в тях започва да се търси онова, което носи не изобразителен, а експресивен характер, т. е. тяхната „извъншаблонна" способност за създаване на художествен образ. Тези процеси могат да се видят най-добре при проследяването на пътя, по който се осъществява откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ.

Откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ е най-важният концептивно-естетически определител на поезията. След като премина през двата естетически канона, след като прие за своя основа живия говорим език, след като влезе в плодотворен контакт с руската литература и осъзна естетическата стойност на фолклора, българското поетическо художествено съзнание през 60-те години се изправи напълно закономерно пред следващата си решителна крачка: то трябваше да открие — главно чрез творчеството на Славейков и Ботев — именно този определител, за да защити и узакони родовата си специфика. Откриването на определителя става чрез творчески-концептивното осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата и на специфичната за поезията обобщеност, художествена синтетичност на изразните средства, в резултат на което се достига и до овладяването на сетивно-експресивната функция на словото.

Творчески-концептивното осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата е основният, най-същественият момент в откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ. Широката употреба на тропи още от най-ранния период от развитието на поезията ни дава основания да смятаме, че за поетическото съзнание отношението между прякото (лингвистичното) и преносните (образните) значения на думата не е било непознато като художествен принцип. Трафаретно-метафоричното поетическо мислене, макар по принцип да ограничава и сковава естетическото развитие, налагайки пасивно естетически-концептивно отношение към поетиката, в случая поради значението си на начален тласък изиграва в известен смисъл положителна роля. То дава на поезията, поне формално, основния ѝ принцип — разчитането на образния подтекст.

Макар да не променя по принцип пасивно-творческото отношение към поетиката, любовно-сантименталният канон довежда до редица други важни промени: освен че се използува живият, говорим език, абстрактната, отвлечената религиозна символика се заменя от съвсем различен тип поетическа образност. Тази образност е свързана в най-голяма степен с предметния, реалния свят на човека, с една много важна страна на неговите емоции. Тя влива в поезията силна жизнена струя. Оттук до създаването на оригинална, индивидуално-творческа поетика пътят е несравнимо по-кратък. По-голямата достъпност на поетическата символика на любовно-сантименталния канон и близостта ѝ до някои елементи на фолклорната поетика подсказват по аналогия и улесняват създаването на нови метафори, епитети, сравнения и пр. Така любовно-сантименталният канон из-

играва в известен смисъл роля на преходен етап към изграждането на активно творчески-концептивно отношение към поетиката. Анализът на поетиката на 60-те и 70-те години показва как в творчески-концептивното осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата, между нейните лингвистични и образни значения се преплитат твърде широк кръг представи: и реминисценции от двата канона, и нови понятия от гражданско-политически характер, и представи от най-близкия битов и духовен свят на човека на Възраждането, и елементи на фолклорната поетика, и чужди литературни въздействия.

За разлика от религиозния канон сега библейската образност, доколкото се открива, играе ролята не на основно, а на второстепенно художествено средство, при това вече не с изобразителен, а с експресивен характер. Прави впечатление, че до библейски тип образност се прибягва главно в сатирични стихотворения (Ботев, Каравелов, Славейков) или тогава, когато тази образност се изгражда чрез представи от предметния, реалния и при това много близък до човека свят. Извършва се „взривяване отвътре" на библейската образност, заменяне на традиционната, „същинската" ѝ естетическа функция с гротескова. В символиката на любовно-сантименталния канон също се влага съвсем ново идейно съдържание, коренно противоположен образен подтекст. Любовният адресат е вече не любимата, а народът, родината. Нещо повече, достига се и до отричане на правото на оная любов, която в същност изчерпва целия идеен патос на любовно-сантименталния канон.

Както бе споменато, в тематично отношение поезията върви към все по-очертаното противопоставяне „робство—свобода" и в художествената семантика на тези два символа се изгражда и основният кръг от образи. Идеята за *робството* извиква естествено на първо място символи, свързани с представи за роби, вериги, черни теглила. Тези символи, дошли от фолклора, където изпълняват предимно изобразителна функция (главно в юнашкия и хайдушкия епос), придобиват тук ново качество — превръщат се в обобщени образни понятия, носещи характерните черти на т. нар. „поетически мит". Ако в юнашките песни се *разказва* за роби в синджири, сега тези думи изгубват прякото си лингвистично значение и се превръщат в образи, чиято задача е да *изразят* по образен начин отношението на поета към действителността, да ни накарат да почувствуваме по-дълбоко трагичността на народната съдба. При това в изграждането на тези символи взимат участие и представи от най-близкия, битов, предметен свят на българина. В символиката на робството се влага идеята не само за физическо, но и за духовно робство, а в някои случаи символът на робството надраства конкретната национална детерминираност и прераства в обобщен образ на насилието върху човешката свобода въобще, на унижението на човешката личност. Такъв символ създава например Ботев в „Моята молитва" и в „Борба".

С идеята за робството се свързват чувства на скръб, резигнация, психологическата депресия създава усещане за погубване, за обезсмисляне на основните човешки ценности. Това дава свой отпечатък на изразните средства и на емоционалната атмосфера, която носи със себе си образната система. Важна художествено-концептивна роля в структурата на тази система играе символиката на черния цвят, свързан в съзнанието на българина с представата за злото. Твърде често символиката на робството се

изгражда чрез принципа на прякото или косвеното противопоставяне на идеята за доброто и злото. Освен в споменатия символ на черния цвят идеята за злото се метафоризира и в някои други, станали типични за поетиката на 60-те и 70-те години образи, като например епитетите „кървав", „тежък", „беден", „страшно", „зло", „злобно", „клет" и мн. др. Символиката на робството създава и широко разпространената през този период метафора на дълбокия сън, в който е изпаднало народното съзнание, образа на страдащата майка-родина и др.

Като антином на робството идеята за *свободата* налага естествено някои диаметрално противоположни особености на образната система, главно в емоционалното ѝ звучене и в спецификата на самата символика. На мястото на резигнацията и скръбта тук срещаме бодрия оптимизъм, възторжената тоналност. Това обуславя използуването на образи, свързани с представи за сила и героизъм: юнак, хайдутин, лъв, конник, орел и др. Макар и заети най-често от фолклорната поетика, тези образи се насищат с ново идейно-естетическо звучене. Още първият опит да се използува образът на „юнака" се разграничава рязко от фолклорния тип мислене.[4] В „Стани, стани, юнак балкански" Чинтулов превръща образа в обобщен символ на силата на народа. Героите от юнашкия епос също символизират духовната и физическата мощ на народа, но те са въплътени в конкретни лица. А Чинтулов довежда образа до пълна абстракция, превръща го в „поетически мит". „Балканският юнак" е сборно, обобщено образно понятие, разчитащо вече на по-развито художествено съзнание. Фолклорът изобразява този юнак, а поезията изразява чрез неговия символ идеите си. Художественото съзнание като нова, по-висока естетическа степен се отнася към света на фолклора като към съкровищница от символи, като към плодотворна възможност за създаване на образи. Фолклорният юнак и хайдутин и целият им „юнашки" и „хайдушки" свят са за поезията на Ботев, Каравелов, Вазов, Стамболов една метафора, която ще насити нейната поетическа символика с нови, неприсъщи в такава степен на фолклора изразни възможности. „Изобразителният" юнашки и хайдушки фолклорен свят се превръща в символи, а оттук — в експресия.

Но в символиката на идеята за свободата взимат участие далеч не само фолклорни представи. Извънредно важно място заемат също представи и понятия от абстрактен — социален и гражданско-политически — характер. Тук изиграват по-осезаема роля чуждите литературни влияния, предимно руската революционно-демократична поезия. Борба, свобода, патриотизъм, жертвоготовност — ето, най-общо казано, идейните координати на образната система. Но поетите на 60-те и 70-те години — и това намира най-завършен израз у Ботев — изграждат тази подчертано абстрактна символика чрез една най-често понятна, достъпна поетическа лексика. Процесът на навлизане на абстрактна лексика, катализиран от все по-близкия контакт с чуждите литератури, довежда до разширяване на изразните възможности на поезията. Наред с обогатяването на поетическата лексика се подсказват разнообразни форми на метафоризация на словото, на превръщането му в художествена микроструктура или в компонент на такава микроструктура. Абстрактната лексика (главно със социална и гражданско-

[4] Вж. Д. Л е к о в. Д. Чинтулов и народното творчество. — Лит. мисъл, 1973, кн. 3.

политическа семантична натовареност), идваща по чужд, но отчасти и по наш литературен път, се ограничава предимно в кръга на съществителните, по-малко на прилагателните-епитети и най-малко или почти никак — на глаголите. При епитета се осъществяват най-различни и най-свободни комбинации. Така например Славейков съчетава често подчертано книжовни с простонародни думи. Ботев постига по-голяма стилистична хомогенност. Предпочита да изгражда образа с думи от еднороден стилов порядък, от кръга или само на абстрактната, или само на предметната, по-близка до простонародната, говорима реч. И двамата поети изграждат метафората по еднотипен начин: участвуващите в микроструктурата думи от различни лексикални слоеве се обединяват композиционно в логическа цялост от глагол, зает почти без изключения от говоримата, жива народна реч. Това е интересен и твърде показателен факт в периода на изграждането на индивидуално-творческо, художествено-концептивно отношение към поетиката. Посоченият начин на изграждане на образа внася и субективно-творчески, и национално-мирогледен момент в художественото мислене. Колкото и да е абстрактна и нова, необичайна, използуваната лексика, обединена по такъв начин в логически-образна цялост от глагола, придобива оригинална естетическа функция и се преосмисля в семантично-художествените измерения на едно познато национално духовно битие.

Очевидно е, че и в поетиката на поезията от 60-те и 70-те години има много типични за всички поети черти: общи символи, епитети, принципи на метафоризация и на изграждане въобще на микроструктурата на стихотворната творба. Но това не означава налагане на нов естетически канон, на нови художественоструктурни трафарети. Близостта се обуславя от духа на времето и от общите закони на развитие на възрожденската ни поезия. По-важно е, че поезията достига най-сетне до онзи момент, в който се осъзнава основният естетически принцип: откриване и творчески-концептивно използуване на вътрешната многоизмерност на думата-образ, реализиране на нейната сетивно-експресивна функция.

*

Успоредно с процеса на еволюцията на художествения образ (и в голяма степен свързани с него) протичат и трансформациите в художествената макроструктура — *композиционните принципи на изграждане на стихотворната творба, стихосложението и римата.*

Най-важният момент в този процес е преминаването от количествен към естетически функционален композиционен принцип. В ранния етап от развитието на възрожденската поезия построяването на стихотворната творба се основава обикновено на количествено натрупване на микроструктури. Натрупването е в голяма степен хаотично, между отделните образи няма здрава (или никаква) връзка, помежду си те не са причинно обусловени. „Изобразителният" стадий на микроструктурата-шаблон се съпътствува естествено от изобразителен, публицистично-наративен стадий и в развитието на макроструктурата. Но докато сам за себе си всеки образ носи своя логика, макар и в границите на канона, то в макроструктурата тази логика е силно нарушена. Обикновено се губи задължителната причинно-функционална връзка между отделните образи и така се нарушава и задължителното условие за идейна монолитност и за композиционна цялост.

Четиридесетте години донасят прелом в това отношение. Излиза поемата на Н. Геров „Стоян и Рада“, която с фолклорния си сюжет представя завършено цяло, дава образец на стройна макроструктурна логика. Няколко години по-късно започват да се печатат Славейковите сбирки — „Смесна китка“ (1852), „Песнопойка“ (1852), „Веселушка“ (1854) и др., с които се налага любовно-сантименталният канон, представляващ важна крачка напред и по отношение на макроструктурата. С този канон се утвърждава типичното „тричастно построяване на лирическите стихотворения“, за което говори Томашевски. Вече съществуват трите „задачи на лирическото развитие: 1. Въвеждане на темата. 2. Развитие на темата. 3. Завършване (замыкание) на стихотворението.[5] Привидно композиционната логика на макроструктурата на любовно-сантименталния канон е стройна и класическа, но в нея има два съществени недостатъка. Първият е, че изградена чрез образи-шаблони, самата тя се превръща в шаблон, който сковава индивидуалната творческа инициатива. Другият недостатък е свързан с втория момент в изграждането на композицията — развитието на темата. Този момент се осъществява в голяма степен на базата на количествения принцип, който тук придобива и тавтологичен характер (една и съща мисъл, обикновено страданието на влюбения, се преповтаря със сходни, външно, количествено натрупани образи).

Активното творчески-концептивно отношение към поетиката в периода на 60-те и 70-те години намира израз и в овладяването на законите на композицията, на логиката на цялостното изграждане на стихотворната творба. Познатата от любовно-сантименталния канон класическа схема се запазва, но вече не като трафарет, а като подвижна, динамична структура, позволяваща истинска творческа свобода на художественото мислене. Формата придобива подобно на микроструктурата съдържателност, взаимоотношението текст—структура се осмисля пълноценно естетически. В най-добрите Славейкови и в почти всички Ботеви стихотворения можем да проследим как се осъществява успешно основният творчески-концептивен художествен принцип на композиционна „пространственост“, изискваща постоянно възвръщане към предния текст и преосмислянето му на ново, по-високоидейно естетическо равнище. Това възвръщане се осъществява чрез динамично-диалектичната логика на тъждеството и антитезата.

Ботев създава своя специфична макроструктурна схема, която се открива в почти всичките му стихотворения. За разлика от Славейков, който довежда лирическото развитие до идейно обобщение едва в третия момент (поантата), той чрез подобно обобщение обикновено въвежда темата, в развитието ѝ конкретизира идеята, за да я доведе накрая до много по-висока степен на синтез. Повечето начални моменти на неговите стихотворения звучат и като поанти — така синтетична и завършена е мисълта в тях. В действителност обаче те само въвеждат, подготвят съзнанието за още по-големи обобщения. Може би в това намираме ключа и на една от загадките на Ботевата поезия, която наброява едва двайсетина, но изключителни по сила стихотворения. Всяко от тях е свръхсинтез на идеи и емоции и отбелязва възход от една духовна висина към друга, още по-голяма, още по-необхватна.

---

[5] Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика, 1930, с. 182.

Може да се каже, че главно в творчеството на Ботев и Славейков достига своята завършеност развитието и на другите два основни композиционни компонента — стихосложението и римата, не без връзка (особено откриването на смислообразуващата роля на римата) с процеса на постигане на естетически пълноценна композиция. Развитието на стихосложението е в най-тясна зависимост от влиянието на чуждите литератури и на фолклора. Под чуждо въздействие у нас се налага през XVII, XVIII и XIX в. силабизмът на руските вирши и пак под чуждо влияние (плюс решителното въздействие на фолклора) в средата на века той отмира, изместен от силаботониката.

Появата на хорея поради неговата по принцип силаботоническа природа може да подведе при отчитане на относителния дял на външните влияния и на фолклорната ритмика развитието на възрожденското стихосложение от 40-те години нататък. Защото хореят е присъщ както на силаботоническата метрическа система, идваща у нас главно от руската поезия, така и на редица широко разпространени наши фолклорни размери (4+4, 4+6, 5+5, 6+6, 8+6 и др.; хореичният характер на много от народнопесенните размери личи особено ясно в писмената форма на народните песни, в каквато по това време те се явяват често). Анализът на цялата виршова силабическа даскалска поезия от 30-те, 40-те и началото на 50-те години показва, че цезура и хореични стъпки се появяват почти без изключение само в стихове, изградени в някой от посочените популярни народнопесенни размери.

Ролята на чуждите влияния в изграждането на българската силаботоника е несъмнена и особено плодотворна, но тя не трябва да се абсолютизира. Защото въвеждането на хорея (а доколкото се срещат, и на дактила, дактило-хорея и амфибрахия) е в по-голяма степен резултат на вътрешнолитературни процеси, на закономерности на нашето литературно развитие. Осъзнаването на естетическата стойност на фолклора, от една страна, и, от друга — улесняващото обстоятелство, че по силата на редица социалнобитови фактори всичките ни възрожденски поети познават много добре народната песен, живеят с нейния свят, „потопени“ са в нейната художественоемоционална атмосфера, подпомагат процеса на своеобразно пречупване на обусловените от всичко това „фолклорни“, ако можем така да ги наречем, елементи на естетическото им съзнание през вече изградените представи за спецификата на поетическия род. Тук не става дума за „самозараждане“ на силаботонически размери в нашата поезия. Самозараждане няма, защото силаботоническите стъпки са иманентна, изконна част от богатата народнопесенна ритмика. Трудно е да се каже в каква степен процесът на използуване в преходния етап на народнопесенни размери, предразполагащи към силаботоничен стихов строеж, е спонтанен и в каква степен е осъзнат под влияние на срещани вече в чужди литератури подобни размери. Несъмнено обаче степента на осъзнато отношение е голяма, защото е явна тенденцията към използуване не на какви да е народнопесенни размери, а предимно на такива, които дават възможност за създаване на силаботоническа ритмика. И докато ямбът е изцяло зает от руската поезия, то хореят, най-често срещаният силаботоничен размер в българската възрожденска поезия, възниква по много сложен път. Примерът на руската силаботоническа поезия играе известна роля и тук, но той е по-скоро подсещане, насочване на интереса на нашите поети към възможностите, които предоставя

в това отношение народнопесенната ритмика. В казаното ни убеждава и цялото по-сетнешно развитие на българското стихосложение през Възраждането, по-специално използуването на хорея от П. Р. Славейков, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, Ив. Вазов, К. Миладинов и Хр. Ботев. Закономерността, валидна при възникването му, продължава до края — хореят се използува най-често в границите на народнопесенните размери 4+4, 5+5, 6+6, 4+6 и др.

Ролята на чуждите влияния в развитието на стихосложението през 50-те, 60-те и 70-те години се изразява както в затвърждаването на интереса към силаботоническите размери (основни до края си остават хореят и ямбът), така и в развиването на умението на поетите да си служат с тях напълно осъзнато — професионално. В стихосложението на поетите, даващи през този период лице на възрожденската поезия, виршовият силабизъм окончателно престава да съществува и силаботониката се усъвършенствува. Тя придобива все по-„чист" вид, т. е. в отделната творба нараства относителният брой на стиховете, издържани в дадения размер. Този процес върви успоредно с друг: постигане на все по-голям синхрон между стихотворна структура и текст. Силаботоничните размери все по-успешно се нагаждат към естествения строеж на поетическата лексика, т. е. на живите говорни форми на езика. Заслужава отбелязване и фактът, че през този период наред с въвеждането на редуване на по-дълги и по-кратки стихове се запазва и развива една особеност, присъща на стихосложението на народната песен: изграждане на творбата само с равносложни стихове. Вярно е, че силаботониката също познава тази конструкция, но в случая е неприемливо да се допуска, че в нашата поезия тя иде повече като внушение отвън, при положение, че е основен композиционен принцип на фолклорното стихосложение. Още повече, че този принцип възрожденските поети прилагат винаги съчетан с хореичен или дактилохореичен размер в някои от вече споменатите негови типични народнопесенни варианти (4+4, 4+6, 5+5, 5+3). Че тази тенденция не е случайна, а е израз на присъщи на нашето литературно развитие дълбоко закономерни процеси, показва употребата на равносложния принцип в Ботевата поезия. Ботев не въвежда никъде в творчеството си редуване на стихове с различен брой срички. Той използува само равносложна конструкция, като изгражда стиха си само в познатите ни вече, използувани и от другите възрожденски поети народнопесенни размери.

Третият важен структурен компонент — римата — има две основни функции — формообразуваща и смислообразуваща. От външно, подражателно приемане на първата към художествено-концептивно осъзнаване на втората се развива отношението на възрожденското поетическо съзнание към римата. Тази естетическа еволюция е изцяло плод на външните влияния. Римата е един от най-съществените формално-структурни компоненти, диференциращи изграждащото се през Възраждането стихосложение от народнопесенната стихова система, тъй като на тази система тя не е типично присъща.

В ролята си на задължителен формообразуващ елемент римата се появява още при първите стъпки на поезията — в периода на виршовата силабика. Като изключим Конст. Огнянович и Г. Пешаков, които въвеждат известна ритмичност в организацията на стиха, в творчеството на останалите римата се явява единственият белег (наред с външното оформяне на

изреченията в стиха), отличаващ поезията от прозата. Външното, механическо осъзнаване в този ранен етап на формообразуващата функция на римата довежда до преобладаващо, стигащо понякога почти до изключителност използуване на суфиксално-флексивния принцип на римуване, при който в рима се превръща външната, непостоянната част на думата — наставката: изправляет/поставляет, поднимают/устрояют. Използува се и тавтологична рима: великодушни/бездушни, отшествие/пришествие и т. н. Римуването се осъществява формално, като се търси преди всичко външно съответствие, често съществуващо само графично. При това в ранните вирши то се извършва по най-елементарния начин — чрез съседна рима. Кръстосаните рими въвеждат едва от края на 30-те години нататък Ан. Кипиловски, Г. Пешаков, К. Огнянович. Контактите със съвременната гръцка и особено руска поезия подсказват на нашите поети най-различни строфични схеми и през следващите десетилетия в творчеството на Чинтулов, Геров, Раковски, Славейков, Жинзифов, Каравелов, Вазов, Великсин, Стамболов, Ботев се срещат разнообразни форми на римуване: освен основните — съседно, поясно и кръстосано още и различни комбинации между тях.

Главно под влияние на руската поезия разширяването на композиционната формообразуваща роля на римата върви успоредно с осъзнаването на нейната смислообразуваща функция. През 50-те, 60-те и 70-те години римата се превръща все повече от задължителен, но пасивен, много често насилено и външнотърсен структурен компонент в носител на подълбоко смислово значение, в активно действуваща макроструктурна художествена форма. Тя поема функцията на акцентуващо и организиращо звено в системата на цялостната композиция на творбата. Една важна страна на практическото реализиране на този процес е преодоляването на суфиксално-флексивния тип римуване. Надраснало естетиката на религиозния шаблон, с рецидивите на нейната средновековна представа за прекрасното, предполагаща в най-голяма степен еднообразието, подражанието на вече познатото, верността на канона, новото поетическо съзнание вижда в римата възможност за откриване на непознати, интересни и плодотворни звукови и смислови връзки между думите. Еднообразието на суфиксално-флексивното римуване, леснината, с която се постига то, неговата естетическа фиктивност, предполагаща и пълно отсъствие на експресия, вече не задоволяват съзнанието, влизат в разрез със сложните художествени задачи, които развитието на поезията поставя пред него. Това съзнание възприема римата вече не като шаблонна външна форма, а като структура със своя динамика, със свои закони. Примерът на руската поезия показва богатите възможности за римуване, които предоставя живият, говорим език във всички форми на думите. Суфиксално-флексивното римуване се възприема вече като израз на незрелост, на безпомощност. От цялата му система остава почти само формата на глаголните рими и това е свързано с важната лингвистична, а оттук и естетическа роля на глагола в изграждането на художествения образ. Постигането на естественост, разнообразие и звучност на римата е важен момент в еволюцията на поезията не само във формално-естетическо, а и в художествено-концептивно отношение. То именно дава възможност на римата да се превърне в организиращо структурно звено, пречупващо в себе си (в границите на строфата) по своеобразен начин закона за повторяемостта, за „пространствената“

възвръщаемост на съзнанието като най-важен макроструктурен поетически принцип. Смислообразуващата функция на римата се базира главно на принципа на сходството или контраста. Това е една тенденция, започваща още от Чинтулов, но докато в неговата и в ранната Славейкова поезия тя е все още само набелязана, през 60-те и 70-те години в поезията на Славейков и Ботев тя достига своята концептивно-естетическа зрелост.

*

Периодът на 60-те и 70-те години дава възможност за интересни наблюдения и върху *метода* на възрожденската ни поезия. Тогава започва процесът на изграждане на някои важни черти на ранния български критически реализъм.

Сложността при изследването на проблема иде от характера на нашето културно и обществено развитие през Възраждането. Докато в западноевропейските страни класицизмът, сантиментализмът и романтизмът се оформят като обособени литературни течения в хронологичен ред, в нашата възрожденска литература (в частност поезия) те не успяват да се развият напълно, проявяват се само с някои свои черти и единствено реализмът се налага като по-цялостно разгърнат метод. Налагането на реализма не става чрез борба с класицизма, сантиментализма или романтизма, защото поради закъснялостта на нашето културно развитие те не се развиват като самостоятелни литературни направления. Импулсите за създаването и развитието на възрожденската ни поезия (особено през първата половина на XIX в.) идват отвън, по време на залеза на Европейското просвещение. У нас отначало се налага т. нар. „просвещенски реализъм“, за който са характерни и някои все още неизживени напълно елементи на класицизма и сантиментализма. (Сантиментализмът намира и по-самостоятелна изява в любовната поезия на П. Р. Славейков и в поемата на Н. Геров „Стоян и Рада“.) Приемайки през 50-те и 60-те години някои черти на романтизма (в част от творчеството на Г. С. Раковски, Д. Чинтулов, Н. Козлев, Р. Жинзифов), този реализъм постепенно изгубва „просвещенския“ си характер и започва да се превръща в творчеството на революционерите-демократи и на Славейков в критически реализъм.

Оформил се като метод на българската поезия от първата половина на XIX в., просвещенският реализъм обхваща главно творчеството на първите стихотворци, ранните прояви на даскалската поезия, намерила трибуна на страниците на „Цариградски вестник“ и „Любословие“ през 40-те и 50-те години, ранното творчество на Славейков. Тази поезия се създава в извънредно усложнената духовна и политическа атмосфера на възраждащото се национално съзнание, на демократизиране на духовния живот (главно създаване на достъпна за всички просвета и периодичен печат), на разширяване на гражданския кръгозор и постепенно нарастване на политическата активност на обществото, а това определя и просвещенския характер на нейния основен кръг мотиви: просвета, национално и гражданско осъзнаване, откриване и на рационалното, и на емоционалното богатство на личността, на правото ѝ на пълноценно социално и духовно самоосъществяване.

Близостта между някои от основните просвещенски и революционно-демократични естетически феномени — широкия тематичен диапазон, публицистичността, тенденциозността, черно-белия рисунък (поляризация-

та), интереса към съвременната тема, активното, ангажирано отношение на творческия субект към действителността, интереса към някои жанрове, като сатирата, елегията, одата, лирическата песен и др. — улеснява прехода от просвещенски към критически реализъм, тъй като в нашата литература зараждането на критическия реализъм е свързано в голяма степен с възникването и утвърждаването на революционно-демократичната идеология. Революционният демократизъм играе в идейно отношение роля на свързващо звено между просвещенския и критическия реализъм. Синтезираща, от една страна, най-високите идейни постижения на Просвещението, революционно-демократичната идеология придава на критическия реализъм, от друга, характерната за руската и българската поезия от втората половина на века революционна насоченост. Посочените сродни естетически феномени очертават в основни линии и главните насоки на развитие и налагане на реализма в поезията през Възраждането. Тематичният диапазон на критическореалистичната поезия е все така широк, както и при просвещенскореалистичната, но вече е предпазен от „всеядието". За реализма на поезията от средата на 60-те и 70-те години е характерен широкият, но целенасочен тематичен кръг. Тематичните търсения са разнопосочни — социалното неравенство, духовното и политическото робство, просветата, националното осъзнаване, носталгията и пр., — но в подводното им течение лежи една съвсем конкретно определена генерална идеологическа задача, която им дава насока и смисъл: освобождението от турско робство. Развитието на революционно-демократичната идеология избистря и канализира идейния патос на епохата и по този начин съдействува пряко за оформянето и затвърждаването на редица важни черти на критическия реализъм. Пред литературата се поставят точно определени задачи, сродни със задачите, които имаше да решава и руският критически реализъм.

Социалните критическореалистични акценти характеризират творчеството и на Ботев, и на Славейков, и на Каравелов, и на Вазов и се изразяват, от една страна, в разкриване на непоносимото робско положение на народа, а, от друга — в познатия ни просвещенски стремеж към възпитаване на граждански чувства, към политизиране на мисленето. За разлика от сравнително по-общата (през първата половина на века) идея за възпитаване на гражданско съзнание сега въпросът се поставя съвсем категорично в светлината на назряващите революционни събития. В известен смисъл социалната тема се превръща в целенасочено революционна. Критическият реализъм заема тази тема от просвещенския, за да я доведе до най-голямата ѝ идейна избистреност и идеологическа извисеност. Борбата за освобождение от робството е вече не само копнеж и мечта, не е само тема, продиктувана от стечение на външни обстоятелства. Сега тя е доведена до естествена кулминация на едно обществено, политическо и идеологическо развитие, до реалния момент на своето осъществяване. А елементите на революционна романтика (главно в поезията на Ботев), които са неотменим атрибут на всяко революционно изкуство, не само се явяват емоционален израз на осъзнатата революционна идеология, но и обогатяват закономерно изграждащия се в резултат на цялото ни естетическо развитие критическореалистичен метод на поезията от последното робско десетилетие.

В тази поезия (за разлика от поезията на първата половина на века) публицистичността, макар идейно по-организирана и целенасочена, се проявява в несравнимо по-разнообразни форми. Тя е израз на обогатява-

нето на нашата възрожденска поезия, на насищането ѝ с конкретна, актуална проблематика, на задълбочаването на връзките ѝ с живота, на нейната земност. Революционната романтика ѝ дава полет и устрем, но не я откъсва от реалността, не променя реалистичния тип художествено мислене.

Изграждането на редица важни критическореалистични черти на поезията от този период намира специфичен израз и в трансформациите, настъпващи в някои жанрове, характерни и за просвещенския, и за критическия реализъм, като например елегията и сатирата. Трансформациите са в посока на категорична социална и политическа ангажираност и може да се каже, че главно на елегията и сатирата се държат изграждащите се критическореалистични устои на възрожденската ни поезия.

Изказвани са съображения, че социалната насоченост на късната ни възрожденска поезия не дава основания да се говори за критически реализъм, защото срещу социалното неравенство са писали и Данте, и Шекспир, но никой не ги нарича критически реалисти.[6] В случая обаче се изпуска пред вид характерът на нашето социално-икономическо развитие, безспорно капиталистическата същност на изграждащите се обществени отношения. Славейков поставя не просто въпроса за отношенията между бедни и богати,а търси неговите конкретно-исторически измерения. Същото може да се каже (дори и в още по-категорична форма) за елегиите и сатирите на Ботев и Каравелов, в чието творчество социалната тема има и ясно очертана революционна насоченост. Елегиите са в по-голяма степен социално детерминирани в духа на установяващите се нови буржоазно-капиталистически отношения. Това е свързано и с още по-избистрената в идеологическо отношение роля на влиянието върху творчеството им на поезията на руските критически реалисти и революционни демократи. Характерни за социалната поезия на Каравелов и Ботев са интересът към съдбата на човека, поставен в непоносимите условия на социалното неравенство, към проблема за нравственото превъзходство на отричащия този свят, осъждането на недопустимата във времето на социалната и политическата поляризация аполитичност, продажност или лъжепатриотизъм и т. н. Традиционното деление на стихотворенията им на „социални“ и „революционни“ е твърде условно, защото най-често социалната тема се разрешава в революционен аспект. В такъв случай би могло да възникне възражение, че класическият критически реализъм критикува буржоазно-капиталистическия строй, но не показва пътя за премахването му. Не трябва да се забравя обаче, че изграждането на нашия критически реализъм — и в поезията, и в прозата — започва при много специфични условия, при преплитане на различен тип обществено-политически закономерности: критиката срещу настъпващите буржоазно-капиталистически отношения се съчетава с редица идеологически предпоставки на буржоазнодемократичната революция, която пък имаше да решава и националноосвободителни задачи. Така че революционният характер на поезията на Ботев и Каравелов не отменя критическореалистичната същност на някои от най-важните ѝ черти, а само обогатява способността ѝ за по-голямо приближаване до живота. Революционният дух съпътствува възрожденската ни поезия още от самото ѝ начало, отрано е станал нейна извънредно важна характерна особеност и може да се каже

[6] Ал. Пешев. По някои спорни въпроси на нашата литературна история. — Език и литература, 1964, кн. 2.

че борческият патос е една от най-съществените черти, които изграждащият се критически реализъм на нашата поезия зае от просвещенския.

Интересна и характерна особеност на поезията от 60-те и 70-те години е и наличието на някои неизживени белези на просвещенския реализъм, които естетиката на нашия ранен критически реализъм включва неизбежно в системата си поради усложнения характер на условията на възникването и развитието ѝ. По-конкретно просвещенскореалистичните елементи остават затова и дотолкова, защото и доколкото в нашата възрожденска идеология съществуват задачите на буржоазнодемократичната революция. Тук се натъкваме и на интересния факт, че един първостепенен в определен исторически момент идеологически феномен, какъвто е задачата на Освобождението да изиграе ролята на буржоазнодемократична революция, в естетическия си израз се превръща вече не в главен, а във второстепенен определител. Но това е израз на относителната самостоятелност на литературното и въобще на естетическото развитие, което при определени условия може да изпревари обществено-политическото и идеологическото, изграждайки се върху базата на новите, макар и още недостатъчно развити обществени и идеологически отношения. В това намира израз не само самостоятелността на естетическото развитие, но и неговата прогресивна, често авангардна в идеологическо отношение същност.

Очевидно немислимо е да се очаква критическият реализъм да се прояви във възрожденската ни литература в чистия си, „класически" вид, в какъвто се проявява например в западноевропейските литератури. Несъмнено към обяснението му не трябва да се подхожда с несъответен му еталонен критерий, а е необходимо да се потърси неговото своеобразие, обусловено от редица социални, идеологически и естетически фактори. Осветляването на неговата природа чрез връзката му с естетиката на просвещенския реализъм разкрива някои същностни черти на един общ процес, характерен не само за българската, но и за други литератури в прехода им от просвещенски към критически реализъм.

*

По-специалното запознаване с проблемите на поетиката на възрожденската поезия води до извода, че не трябва да се подценяват вътрешноструктурните процеси, протичащи в нея, без, разбира се, да се пренебрегва и извънредно важната роля на външните влияния. За съжаление често се абсолютизира ролята на външното литературно въздействие, като по този начин цялата ни възрожденска литература се свежда до степента на подражателство. Другата крайност — да се елиминира изцяло външният фактор и да се търси „самозараждане" на художествената литература през Възраждането — също води до едностранчиви и неверни изводи. Зараждането и развитието на родовете и жанровете в българската възрожденска литература е сложен процес, чието изследване налага съобразяване както с въздействието на чуждите литератури (главно гръцката и руската — съответно за ранния и зрелия период), така и с вътрешните закони на нашето литературно и изобщо естетическо развитие.

ЗА НАЦИОНАЛНОТО СВОЕОБРАЗИЕ НА ПОЕМАТА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Кичка Диамандиева

Въпросът за националното своеобразие на литературата през Възраждането е един от важните въпроси, които поставя литературната ни история. Той възниква и като теоретическа постановка, и във връзка с отделни литературни явления.

Националното своеобразие на литературата трябва да се търси в целия исторически и естетически опит на възрожденската епоха, в който се включват и народното, и личното творчество. Съдържанието на понятието „национално своеобразие на литературата" се изразява в нейната самобитност, в решението на редица проблеми, които имат национално и общочовешко значение. То обхваща и особеностите на литературния процес, и своеобразната съдба на литературните жанрове и направления, специфичните особености на теми, идеи и образи и тяхната интерпретация, специфичните художествени средства.[1]

Националното своеобразие на литературата през Възраждането в най-голяма степен се определя от националноспецифичните особености на историческата действителност, от конкретните задачи на националноосвободителната борба, от културните и литературните традиции на времето. Защото литературното развитие тогава протича в органическа връзка с историческата съдба на народа, с потребностите на епохата. Тази зависимост и връзка на литературата с обществения и духовния живот обуславя и промените в духа и формите, в патоса и звученето ѝ. Чрез произведенията на възрожденската литература може да се проследи процесът на постоянни промени в историческата съдба и душевността на българина. Колкото сложен и многопланов да е този процес, той притежава устойчивост, от която могат да се извлекат като „коефициенти" някои относително трайни във времето националносвоеобразни черти. Можем да ги потърсим в историята, в безсмъртния народен епос, в най-значителните творби на възрожденската

[1] Националното своеобразие на литературата. С., 1966; Национальное и интернациональное в литературе, фольклоре и языке. Кишинев, 1971; Национальное и интернациональное в советской литературе. М., 1971; П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. I. Ч. I. С., 1966; Народопсихология и литература. С., 1971; Ил. Конев. За националното и общочовешкото в българската възрожденска литература. — Литературна мисъл, 1968, кн. 4; В. И. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. М., 1964 и др.

ни литература. Всяко от тези произведения е съхранило типични народностни черти на българщината, характерни за определен период от историческото, обществено-социалното и духовното развитие на народа ни.

Въпросите, свързани с националното своеобразие на литературата, са многобройни, с различна степен на сложност и значимост. Разглеждането на някои от тях, макар и само върху един жанр, крие интересни възможности за изясняването им, защото жанровите форми и системата им изразяват възможностите, тенденциите и националноспецифичните особености на литературното развитие през дадена епоха.

*

Сложните и многопланови процеси, които протичат в обществения и духовния живот през разглежданата епоха, намират отражение и в поемата, която и в творчеството на възрожденските поети и изобщо във възрожденската литература заема значително място. Нейната поява е свързана с началото на новобългарската литература, която вече преодолява изкованата в хода на десетвековното ѝ развитие художествена форма, утвърждава своето ново идейно съдържание, подчинено на актуалните задачи на националното пробуждане, и търси форма за конкретна идейно-художествена реализация на това съдържание. Не случайно „белег“ за смяна на една литературна епоха с друга са измененията в художествената структура на основните ѝ жанрове.

В жанровата система на българската възрожденска литература поемата се налага като актуална литературно-художествена форма. Нейната поява трябва да се търси в цялостното развитие на духовния ни живот по това време, в художествените тенденции на времето, в съзряването на националното художествено съзнание и формиране на творческата индивидуалност. Поемата като конкретна проява на лиро-епическия жанр отразява моменти от общото, главното, типичното в литературния процес през определения период, синтезира основните естетически търсения на епохата в границите на своите художествени възможности, в нова степен отразява промените в художественото и духовното развитие на нацията. В сравнение с „малките“ поетически жанрове поемата има възможност да събере социално-философски, нравствени и исторически проблеми, да ги обхване като цяло, да ги представи в обобщена форма в отношение към настояще, минало и бъдеще.

Утвърждаването ѝ обаче е не само отговор на една необходимост в творческото развитие на възрожденските поети, не е само резултат от търсенията им на по-широки епически композиции, в които новото съдържание на епохата да намери своята реализация. Появата ѝ е свързана и със задачите на бъдещото развитие на възрожденската поезия, с нейната обществена функция. Така поемата се превръща в литературно-художествена форма, която носи в своя идейно-емоционален свят част от националното своеобразие на историческия живот на народа и литературното ни развитие.

Утвърдена в световната литературна практика, формирането и развитието на поемата в българската литература се превръща в процес на търсене на национално съдържание и художествена образност.[2] Тя оформя

[2] Вж. П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. I, с. 9—52

националния си облик на основата на новото идейно съдържание и естетически изисквания на епохата, на народното поетическо творчество, което става фактор при изграждането на нейните жанрови особености. Връзката между народната художествена практика и този жанр до голяма степен обуславя и националното своеобразие, което откриваме преди всичко в идейно-естетическото му съдържание (своеобразен историзъм, интерес към актуалното и вечното, прекрасното, възвишеното, трагичното и героичното и т. н.) и във формата (образна система, композиция, стилно-изобразителни средства).

*

Появата на поемата в българската възрожденска литература не е случайна, а обусловена. От една страна, тя съвпада с израстването на възрожденските поети, които в своето творческо утвърждаване издигат на по-висок идейно-художествен етап литературното развитие. От друга страна, появата ѝ се обуславя от основните тенденции в общественото и литературното развитие на епохата, които пораждат и необходимостта от по-съвременна художествена литература. Периодът на 40-те години, когато се появява поемата, се характеризира с това, че литературата все повече проявява стремеж за предимство пред фолклора при естетическото въздействие върху читателя, а същевременно при своето изграждане търси опора във фолклорната традиция. Неслучайно началото на този процес бележи поемата на Н. Геров — поетът, който пръв започна да твори „собствена художествена литература“[3]. Литературата се освобождава от публицистичните жанрове, изпълнени с морална поучителност и разсъдъчност, и създава жанрове, които носят чертите на съвременното художествено мислене, интерес към човека и неговата духовна същност, изпълнена с нови преживявания, сърдечни трепети, с нови задължения пред времето. В този момент се осъществява преходът от стадия на рационалистичното мислене към напълно художествено, което чрез образността изнася на преден план личността със собствените ѝ преживявания. Обръщането към себе си, интересът към скритите движения на собствената душа, към психологията на човека започва още от Софроний в неговото „Житие“, задълбочава се в творчеството на Н. Геров, най-вече в пътните му записки. Тези произведения са доказателство за изявената вече способност на българския писател да улавя и да предава „тази реална диалектика на обекта и субекта“[4], както и за богатата интуиция на твореца да възприема вътрешния свят на човека като „проекция на обективния свят в индивидуалното съзнание. . .“[5]. Живото чувство за света в неговото постоянно развитие е една от причините възрожденският поет да насочи вниманието си към различните жанрове на поезията — от лирическата песен до поемата. Така се създава възможност за по-широка трактовка на нравствено-философски и социални проблеми, за поетическа изява на личността, на духовния ѝ мир, на гражданската ѝ същност, за нови търсения в света на поетическата образност. Поемата не е привнесено явление в нашата литература. Тя не се появява и като подражателство, макар че за свои учители има образци

[3] Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 283.
[4] Пак там, с. 201.
[5] Пак там, с. 209.

в народното творчество и други литератури, а е преди всичко резултат от обществена и естетическа потребност, като жанр (по определението на Белински), най-удобен за поетическо пресъздаване на човека, показан във взаимоотношение с обществения живот. Идеите на всяко време се реализират в съответни форми чрез сюжетно-композиционните и образно-тематичните възможности на литературните жанрове. Поемата се появява не толкова да запълни една празнина, колкото да обхване в по-широки рамки историческите процеси на епохата.

*

При създаване на първата поема в българската възрожденска литература — „Стоян и Рада“ — Н. Геров намира опора за творческите си търсения в примери от руската литература, в ранните си поетически опити и преди всичко в народното поетическо творчество. В поемата за първи път в новата българска поезия Геров разработва фолклорен мотив. Посоченият факт е особено важен за литературното ни развитие, тъй като във взаимодействието между фолклора и литературата може да се види един от пътищата, по които се формира новата българска литература. Взаимопроникването дава възможност да се долови противоречивият характер на процеса — усвояването на фолклорния художествен опит от литературата, и същевременно стремежът ѝ да се отграничи от фолклорния тип съзнание. Тази особеност на процеса се проявява най-осезаемо във формирането и развитието на възрожденската поема, което позволява от единичния факт да се направят по-широки обобщения за характера на процеса.

Изходният поетичен материал, превърнал се в сюжетна основа и творчески импулс, в поемата на Геров е преосмислен под напора на етичните проблеми на епохата. С течение на времето и при новите условия на обществено и духовно развитие първоначалното светогледно съдържание на мотива се променя и литературното произведение придобива нов смисъл и предназначение. При написването на поемата Н. Геров се е водил от патриотични подбуди. Неговата цел е била да докаже, че и на български език могат да се създават римувани стихове и художествени произведения. Но Геров не изповядва само патриотични, а и лични чувства, които са и интимният повод за написване на поемата. Те насочват към съкровеното човешко преживяване и поетическо вдъхновение, дало възможност на Геров да създаде първата интимна изповед в нашата поезия, която постепенно се освобождава от духа на патриархална свенливост.

Мотивът за нещастната любов на двама млади, неразделни и в смъртта, широко разпространен в западноевропейските и славянските литератури, в различни варианти навлиза и в нашата народна песен. Преминаването му в литературата има основание не само в закономерностите на литературния процес през Възраждането, а и в духовното развитие на личността, в пробудената човешка сетивност, намерила израз в култа на любовта.

Човекът на Възраждането, обърнал поглед към земния свят и своята духовна същност, е изпълнен с нови преживявания. Макар още потиснат, в него напира пулсиращо ренесансово жизнелюбие. Несъвместимостта между съществуващите обществени и морални норми и идеята за свободата на човешката личност поражда и страстния протест против всяка условност и традиция. Той ще прерасне в протест срещу дисхармонията на света,

срещу несправедливостта и страданието и ще стане характерна черта на възрожденската епоха, в която намира изява личността като воля, разум, чувствена природа, емоционален свят. Взета в обобщен вид, тази особеност има своите корени дълбоко в богоборческите черти на българския национален характер.

В поемата в образа на героя се долавят черти на новата възрожденска личност. Тя носи част от духовната същност на българина от епохата на Възраждането — стремеж да се освободи от ограниченията на морала и религиозните предразсъдъци, да върне и защити своето достойнство. Този стремеж предопределя и развръзката на конфликта, в която се проявява творческият подход на Н. Геров към фолклорния първоизточник. Конфликтната ситуация става изразител на две представи за човешката свобода, на два морала, в основата на които са две различни нравствени позиции. Авторът напуска традиционната фолклорна развръзка-примирение със „злата орис", за да даде израз на новите черти в духа на българина от Възраждането. Героят хвърля пръстена, пристъпва традицията и примирението и това е главното, новото, което внася неговият образ в идейно-емоционалното съдържание на поемата и поезията изобщо. Решителната реакция на героя е породена от сблъсъка на различни нравствени позиции, от конфликта между герой и среда, станал част от романтичната концепция за тържеството на индивидуалните и националните черти в човешкия характер. Поемата представя опит за поетическо съприкосновение с трагичните проблеми на времето и противоречията в духовния живот. Трагичното в нея прераства в тържество на нравствените позиции и духа на възрожденския човек над старото, закостенялото в живота. Новите черти на героя влизат в противоречие със средата, която ги е създала. Така на основата на фолклорния мотив авторът е успял да улови чертите на българина от периода на неговото „себепознание". Въпреки че в центъра на поетическото цяло стои сюжет, обусловен от използувания мотив, легенда или предание, образната система на поемата не повтаря изходния поетичен материал, а го осмисля и преобразува под напора на етичните проблеми на времето. Долавят се елементи на новия тип художествено мислене, в основата на което лежат усилията да се улови „духовното", „идеалното" съдържание, да се даде образ на националноспецифичните черти на времето. И когато кръговата композиция на поемата се затвори по законите на фолклорната поетика, превръщайки една житейска истина в художествена, двете дървета, сплели клони, остават не само като символи на силната и чиста любов, а и на свободната човешка личност.

С изключение на „Стоян и Рада" останалите поеми в българската възрожденска литература в тематично отношение третират общата патриотична тема, която става основна за цялата ни литература през тази епоха. Подета от Паисий и страстно защитена от Софроний и Бозвели, в поемите тази тема добива ново звучене. Тя се осъществява чрез друго характерно за възрожденската литература явление — подчертан интерес към историческия живот на народа. В поемите разработката на историческата тема добива епическа широта и революционно-патриотичен патос. Свързани с възвишените пориви за свобода и човешка справедливост, поемите извеждат от миналото героични образи и патриотични подвизи, които подпомагат художественото осмисляне на идеята за борба и национално освобождение. Тази идея, въпреки че е проектирана в миналото, в подтекст кореспондира

с реалната същност на настоящето. Насочването към историческия живот на народа в най-голяма степен обединява тематично поемите, определя идейно-емоционалната общност на съдържанието им, придава им национално звучене.

Във възрожденската поема историческата тема се откроява *във* и *чрез* съдбата и душевния строй на героите, в личните драми и стълкновения. Героите са немислими вън от историческия поток на времето, в него те търсят и определят активното си отношение към обществения процес („Бойка войвода", „Кракра Пернишки", „Горски пътник" и др.). Събитията определят гражданските позиции на персонажа („Бойка войвода", „Изворът на Белоногата", „Сердарят" и др.). А събитието е логическо следствие от историческия процес. Така диалектическата зависимост герой—действителност, от една страна, определя реалното съдържание на романтично изградения образ, а, от друга — подчертава историческия поглед на поета. Зад изключителния епизод, който се възприема като определена романтична интерпретация на темата, стои строгата закономерност на историята, познанието на нейната същност, познанието на обществения процес.

При разработката на историческата тема в поемата поетът не остава в хроникирането на събитията, не се обвързва с частния живот на своите „исторически герои", не се увлича от случайностите, а спомага за утвърждаването на историзма в литературата ни, който открива дълбоките движения и проблеми на епохата, в живота на герои „улавя" обективните закони на общественото и духовното развитие.

При изграждането на възрожденската поема авторите се стремят да обхванат широк исторически материал, част от който влиза в нея непосредствено, друга „присъствува" като историческа и емоционална атмосфера, където се „разтварят" събитията на поемата. Събитията от историческото минало, атмосферата на легендата или поетическата измислица, която използува широко елементи на героичната фантастика — целият този конкретен материал на поетическото повествование е подчинен в поемата на едно идеално съдържание — на поетическия разказ за народните борби и техните герои.

Във възрожденската поема събитието е „пречупено" през съдбата на отделната личност, без това да накърнява общонародната му значимост. Ето защо в центъра на поемите стои не събитието, а отделната жизнена ситуация, изразител на духовната същност на личността, в която доминира любовта към родината и твърдата решимост да се защити тази любов, прераснала в нова жизнена философия.[6]

Наличието на героичен сюжет става отличителна особеност на възрожденската поема. Той определя и художествената ѝ структура, и взаимовръзката на герой, автор и цялата поетическа атмосфера в поемата. Присъствието на категорията героично заедно с категориите възвишено и прекрасно изразяват спецификата на възрожденската поема.

Въпреки подчертаното внимание на възрожденската поема към събития с националноисторически характер тя проявява творческа независимост по отношение на историческите факти, като се обръща само към тези от тях, които в най-голяма степен се поддават на творческа преработка в

[6] Й. Холевич. Жанрови особености на поемата през Възраждането и фолклорната традиция. — Год. СУ, Филол. фак., т. LXVI, кн. 2, 1973, с. 338.

рамките на художественото цяло. Тя не се превръща в поетическа хроника на събитията, не се стреми към точното им възпроизвеждане. Използувала за основа конкретния факт, неговите реални компоненти за изграждането на сюжета, поемата намира необходимата основа и по-нататък се развива независимо от историческото съдържание на сюжета. Историческият факт, използуван като подтик, става художествена „формула", в която свободата на въображението все пак не излиза от реалните очертания на жизнените явления, не се откъсва от действителността, а, обратно — постоянно се връща към нея и със силата на изключителното, възвишеното, което, без да деформира обективния момент, откроява по-зримо персонажа и настроенията на епохата.

Интересен пример в това отношение е поемата на Д. Чинтулов „Двама приятели". Мотивът на поемата — победата на цар Крум над византийския император Никифор (често разработван в нашата литература), е свързан с едно значително събитие от историята на българския народ, което става импулс не за хроникиране, а за поетическо вдъхновение, за поетическо изживяване на историческия спомен. Реалната историческа победа се трансформира в разказ за героичен подвиг, подхранва чувството за историческа справедливост, което в най-голяма степен „кореспондира" с тежненията на съвременността. Така конкретното историческо събитие, от една страна, става основа на сюжетното действие, а, от друга, прераства в повествователен материал, в който се утвърждава идеята за борба и национално освобождение — идея, основна не само в творчеството на Чинтулов, а и в цялата ни литература от епохата на националноосвободителните борби. Тя вълнува метежния дух на Н. Бозвели, звучи в публицистиката на Г. Раковски, за да получи най-пълен израз в прозата на Хр. Ботев.

Конкретната историческа личност, която става прототип на образа във възрожденската поема, също губи своите реални контури, за да получи самостоятелно решение в художествената тъкан на поемата под напора на новото идейно съдържание, естетическите търсения на епохата и авторовото виждане. Връзката на образа с конкретната историческа личност се осъществява с „посредничеството" на фолклора. Образите имат съответствие не с прототипа, а с народната представа за епически герой, изградена в народното мислене и схващане за история. Конкретната историческа личност се е претопила в легендите и преданията, които народът е създал за нея, преди да получи „поданственост" в личното творчество. Например трудно могат да се издирят в Лясковския край преданията за Хайдут Сидер и неговите биволи, защото образът се е „разтворил" в народната представа за епически герой, събрал в себе си силата и мощта на цял народ. Двоеборството, характерен момент в юнашкия епос, в поемата на Н. Козлев „Черен арап и Хайдут Сидер" получава осъвременена трансформация, продиктувана от задачите на историческия момент. Индивидуалната титанична сила на героя от песните за двубоя между Марко Кралевити и Муса Кеседжия е преминала в устрема и героизма на народния закрилник. В този момент е вложен дълбокият исторически оптимизъм на поемата, в чийто подтекст лежи патриотичната вяра в силата на народа и неговите закрилници. Именно вярата определя бодрия, оптимистичен и жизнеутвърждаващ характер на поемата.

В поемата през Възраждането, както и в цялата литература тогава се проявява остро чувство за съвременност и стремеж да се предаде същността

на историческия конфликт на епохата („Робка“, „Горски пътник“, „Изворът на Белоногата“). За първи път в литературата ни в поемата „Горски пътник“ Раковски се опитва да даде отговор на редица важни проблеми на времето, чиято острота той долавя със своя поетически усет, и идейно-революционни стремежи, които засилват и революционната призивност на поемата, и литературата ни изобщо. Иначе не може да се обясни революционното значение на първата „политическа“ поема, в която се оформя „панорамният“ образ на българския живот. Раковски изгражда убедителна картина на робското насилие с градираща аргументация, която носи драматизма и трагизма на народната съдба. В това се крие и силата на нейното въздействие, идейно-политическото ѝ звучене и значението ѝ за развитието на националната ни литература. В поемата, която носи специфично българско, историко-конкретно съдържание, Раковски влага основните проблеми на времето, дава тласък на борбата за национално освобождение, стреми се да покаже духовната сила на българина, типа на новия герой на епохата и така да отговори на най-актуалните въпроси на съвременността.

Специфична национална особеност във възрожденската поема внася и темата за ролята и значението на жената в националноосвободителната борба. Образът на жената, дошъл от хайдушките народни песни, става изразител на новото съзнание за патриотичен и граждански дълг, на героична воля за борба, които българката от Възраждането носи у себе си. В тази тема е вложен основният за епохата замисъл, романтичната идея, която Ботев с изключително майсторство ще разработи в „До моето първо либе“. И Бойка от поемата „Бойка войвода“, и Гергана от „Изворът на Белоногата“ не обобщават само фолклорния идеал за българката. Те прерастват в образи-синтези, които носят чертите на положителния герой на епохата, неговата морална висота и зрелост. Спонтанно, с доводи, изпълнени с много поезия, дълбока жизнена философия и национален колорит, Гергана защищава своята любов, човешко и национално достойнство. Философията ѝ има здрави морални и националнопатриотични устои, които героинята утвърждава в „сложен и правдив по своя идеен замисъл диалог между представители на два свята, различни по бит, традиции, въжделения“[7].

Вниманието към човека с неговата духовна и национална същност определя и присъствието на лирическо и епическо начало при художествената реализация в поеми като „Бойка войвода“, „Изворът на Белоногата“, „Сердарят“, „Кървава кошуля“. „Епически“ разгърнатото събитие, вместено в лирически сюжет, получава лирическо вглъбяване в такива композиционни части като увод, завършек на творбата. Освен това историческите истини се пречупват в индивидуалността и психическата конкретност на човека, който става пресечна точка за историческите колизии. Това взаимодействие на лирическо и епическо начало влияе върху особеностите на образната система, композицията, сюжетостроенето, определя степента на авторовото присъствие.

Съчетанието на лирическо и епическо начало се осъществява различно в отделните поеми, затова обективната действителност, преминала през призмата на индивидуалното светоусещане, прозира в различна степен в

[7] Ил. Конев. Литературни взаимоотношения и литературен процес. С., 1974, с. 254; Т. Жечев. Критически погледи. С., 1971; Й. Холевич. По законите на фолклорната поетика и естетика. — Български фолклор, 1976, кн. 3—4. с. 17—32

поемите. Присъствието на тези две начала се определя от острото чувство за съвременност, което се изразява не само в подбора на обективния материал, залегнал в основата на художествената реализация в поемата (независимо дали този материал е съвременен, исторически или легендарен или се трансформира в измислен романтичен сюжет), но и в напрегнатото, преминаващо през цялото произведение индивидуално начало. Присъствието на авторовата личност (която изживява процес на гражданско формиране) подпомага създаването на значителни произведения на лиро-епическия жанр. Ролята на творческата индивидуалност, която пречупва историческите събития и факти през своя поглед и слага отпечатъка на своето художествено виждане, е особено подчертана при творци като П. Р. Славейков и Хр. Ботев. При художествената реализация на определен замисъл, в по-голямата наситеност на мислите и чувствата, в по-дълбокия психологизъм и детайлност на изживяванията на героите изпъкват постиженията на творческата личност. Например народната памет е запазила за поколенията песните за Чавдар и сестреника му Лалуш, за Димчо и плевенския кадия, за Страхил страшен хайдутин, отстояващи една и съща жизнена позиция, която Ботевият герой от поемата „Хайдути" превръща в нова жизнена философия. Тя е обогатена от личното виждане на поета, което изразява не само идеите на епохата, но създава и образност, влизаща в системата на поетическото мислене на следващите епохи на художественото ни развитие. Реалният прототип на Ботевия герой, чиито контури се губят в легендите, преминал през народния спомен, възторг, преклонение и възхвала, се е „разтворил" в една оригинална човешка мисъл. Този „първичен" материал е „претопен" в душата на поета, изпълнена с титанични пориви. Фолклорната трансформация на историческата личност е станала само „импулс", „основа", която тласка гениалната Ботева мисъл към голямата индивидуална поезия, за да я превърне в светла, оптимистична песен за героизма на борците, за величието на „древното", „изначално" юначество на българина.[8]

Още в началото на поемата в рамките на една затворена композиция авторът създава атмосферата, в която ще се разгърне образът на борeца за национална и социална свобода, чието име е станало легенда. В смислово-емоционално отношение това е много близо до поетиката на народната песен, където винаги, още преди развитието на фабулата, се създава отношение към следващото действие, изразява се причината, обуславяща развитието му. Построявайки сюжета върху няколко епизода от живота на героя, авторът избягва външната последователност на събитията, въвеждането на битови подробности, за да изгради „събирателния" образ на легендарния герой, да открои в крупен план типичните черти на неговия социално-нравствен и духовен портрет. Образът е одухотворен и от активното присъствие на поета, изцяло изявено в последната част на поемата със смяната на глаголното време. Промяната на глаголното време говори за сливане на авторовите позиции с тези на героя.

Основа на сюжета в „Хайдути" става значителна поетическа ситуация, свързана, от една страна, с народната традиция, а, от друга, достатъчно „обемна", за да изрази ново съдържание. Този поетически сюжет намира опора във фантазията и мисълта на твореца, които го освобождават от вто-

[8] П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. I. ч. I, с. 280—386.

ростепенния материал, от несъщественото. Те му позволяват веднага да въведе читателя в самата същност на проблемите, да привлече вниманието към значимостта на героя. При това в поемата отчетливо се откроява доминантната структура на героя, стремежът да се изразят най-важните моменти от вътрешното му съдържание, това, което Хегел нарича негов „съществен патос". Всяка постъпка на героя е един кулминационен момент в развитието му, в което пронизващо начало става емоционалната реакция. Трите основни черти на образа — привързаност, решимост, готовност за борба — постепенно се изтеглят, разширяват се в хода на сюжетното действие като основни, синтезират се в образа в зависимост от намеренията на автора да усили и хиперболизира някои общи, типични черти, които го правят образ-синтез, образ-обобщение.

Създателите на лиро-епически произведения обръщат поглед към фолклора, от него черпят вдъхновение и образи, но напускат границите му, когато трябва да изразят новите идеи на епохата и да издигнат личността над всекидневното, традиционното, до общочовешки значимото. И Ботевата поезия носи първичната сила на народната песен, но образците, дошли от нея, са преосмислени от силната творческа индивидуалност на поета.[9] Образът на Чавдар не е само традиционният образ на хайдутина, станал история, претворена от народното поетическо въображение. Той носи и силата на Ботевия дух, огъня на душата му, любовта му към родината, полета на мечтите му за бъдещето, мечтата му за подвига-саможертва, преклонението му пред нравствената красота на българина. Той става въплъщение на Ботевите революционни идеи и мечти. Така героят трудно се вмества в рамките на отразената епоха. Без да се накърняват неговата жизненост и историческа правдивост, същността му не се изчерпва във времето, той става олицетворение на определен тип човешка психика и философия. Образът излиза от рамките на националното, за да влезе в общочовешкото. Подходът към образа се отличава със специфично диалектични черти. От една страна, се чувствува обвързаността му с историческите координати, а, от друга — става обобщена характеристика на българина от епохата на Възраждането. Така темите, образите и принципите на изображение, които идват от народната песен, се пречупват през творческата индивидуалност на поета и стават основа на поезията му и на възрожденската литература изобщо. Те утвърждават нейната народност, дълбоката връзка с народната съдба, съчетанието на реалистично творческо виждане с полета на романтичната мечта.

Поемите през Възраждането, различни по теми, сюжети, образи, начин на повествование, интонация и ритъм, са близки не само по време на създаване, но преди всичко по общата трактовка на проблема „личност—общество". Този проблем, основен и в историята на социологията, философията и естетиката, намира отражение и в литературата, пред него се спира и се стреми да го реши всеки творец. Откриваме го и в творчеството на възрожденските ни поети и писатели. В различните етапи на художествена зрелост на твореца проблемът получава идейно-естетическо, тематично и емоционално осмисляне, а изображението на човека — различни нюанси (срв. „Стоян и Рада", „Изворът на Белоногата", „Хайдути", „Сердарят",

[9] Вж. П. Динеков. Поезията на Христо Ботев. — В: Възрожденски писатели. С., 1962; П. Зарев. Христо Ботев. С., 1973; Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев. Живот и дело. С., 1975 и др.

„Кървава кошуля"). При изображение на действителността всеки творец пристъпва по своему оригинално, избирайки собствено гледище върху конфликтите на епохата, намира своя отправна точка в решението на проблема „личност—общество". Така че при всички случаи човекът става пресечна точка на идейно-философски и нравствени проблеми, през личността се пречупват и отразяват различните конфликти на действителността.

Националноспецифичните особености, които определят вътрешното движение и групиране на мотивите и темите във възрожденската поема, влияят и върху националнопатриотичното и народностно-етичното им преосмисляне, оказват въздействие и при изграждане на централните образи. В центъра на поемата стои образът на героя. Най-често това са исторически личности, реални прототипове, но проектирани в съвременността. Действията на героя са основен момент в естетическата реализация на художествения образ. Критерий за оценка на героя са неговите постъпки в сложни и трудни обстоятелства. Предмет на поетизация обаче стават не реалният подвиг, а смисълът на човешкото поведение, жизнената позиция на героя, отношението му към събитията. Героите носят у себе си сблъсъците и конфликтите, движението на епохата („Черен арап и Хайдут Сидер", „Кракра Пернишки", „Сердарят", „Изворът на Белоногата").

В поемите през Възраждането образите получават реализация по законите на фолклорната поетика. Те стоят по-близо до понятието „фолклорен художествен образ"[10] с основните му черти — обобщеност, събирателност, хиперболизация, „индивидуализация", „типизация", изградени според особеностите на художественото отражение във фолклора.

Съществен конструктивен принцип в поемата през Възраждането е поставянето на една основна фигура на положителен герой в центъра на изображението и максимално ограничаване на второстепенните персонажи и фабулни линии. Това положение на главния образ — синтез в общата конфигурация на персонажа, има своето предопределение — отговаря на нуждата от идеал и образци на поведение. Положителният герой в поемите обладава богати физически и нравствени качества. Основната цел на неговото съществование е свързана с възвишени идеи в името на народа. Оттук и методът на изображение на героя съчетава романтичната идеализация с психологическата индивидуализация и социалната характеристика— наистина трудно съчетаеми похвати. Но основната цел на автора е да постигне чрез образа на положителния герой широки и значими обобщения за човека на Възраждането и неговата същност.

Във възрожденската поема се открояват и социалните аспекти на образите и взаимоотношенията, на преден план изпъкват националното и общочовешкото. Като известно постижение в социалната характеристика може да се посочат поемите „Горски пътник" и „Хайдути". Вложеното още в заглавието на последната поема определение на героя до голяма степен е конкретизация на социалната му същност. Социалната характеристика, решаваща в поведението на героите и съществен фактор за движението на действието към кулминация и развръзка, не стои изолирана. Тя е осъществена със средствата на авторовата реч и речта на героя във формата на спа-

[10] А. Мелихерчик. Проблема специфики поэтического образа в фольклоре. — В: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. I. М., 1962; Й. Холевич. Към въпроса за художествения образ в българския юнашки епос. — В: Славистични проучвания. Кн. III. С., 1973, с. 357.

зена хронология, разказана като биография, и предистория на героя или носена от синтетично преразказан текст. Обратно, общочовешката и националната същност на героя е разкрита повече или по-малко в речта и монолозите на героя, със средствата на метафоричен език и поетическа експресия.

Въз възрожденската поема откриваме не само историческата обвързаност на героя, но и неговата извънисторическа значимост. При изграждането му са персонифицирани „вечни истини“ на човешката етика и човешкото битие. Това говори и за интереса на възрожденската литература към общочовешкото, дадено в неговите трансформации и варианти. Историческият сюжет, който в най-голяма степен присъствува във възрожденската поема, е особено подходящ за вместване на „вечни истини“ и проблеми на човешкото съществование. Възрожденските творци проявяват склонност да поставят нравствено-етичните проблеми на времето и в поемите. Те обаче не се ограничават в художествените си търсения само в обсега на завършилия, исторически изживян в определена епоха и поради това по-достъпен за „дисекция“ морален кодекс. Отдалечаването от прототиповете допуска смесването на „вечните“ въпроси с проблемите на съвременността.

В известна част от поемите е спазен принципът на „персонификация“, т. е. въвеждане на всяка значителна идея и проблем чрез определен герой („Черен арап и Хайдут Сидер“, „Сердарят“, „Изворът на Белоногата“ и др.). Обикновено всеки централен персонаж носи един или два основни проблема. Те се намират в синхронно или контрастно отношение към основния и са органично свързани с образа, придават му пълнота и релефност.

Проблемите, които се въвеждат в поемите на Възраждането, чрез художествената реализация на героя са извлечени от човешката същност и битие. От една страна, се изобразява функционалната връзка битие—личност като обективна логика и лична съдба на героя („Горски пътник“), а, от друга, се показва „осмислянето“, „осъзнаването“ на фактите и обстоятелствата от самия персонаж („Хайдути“, „Бойка войвода“, „Стоян и Рада“, „Сердарят“). Предназначението на човека и смисълът на човешкия живот са едни от важните проблеми, намерили място почти във всички произведения.

В структурата на възрожденската поема смъртта на героя е съществен момент, защото представлява равносметка на целия му жизнен път („Сердарят“, „Кървава кошуля“, „Изворът на Белоногата“). Смъртта обаче не е абсолютен край. Без да е лишена от символично звучене, тя е видяна като естествено трагично явление, което има не само биологични, но и социално-етични аспекти, които я правят вечен проблем за човешкото съществование. Възвеличаването на смъртта на героя се превръща в утвърждаване и тържество на живота.

Характерна за поемите е и структурата на противопоставяне на главния герой на останалите фигури в цялото. Тази особеност е едновременно композиционно-структурна и съдържателна и служи за изява и разгръщане на героя. Особеностите на персонажната конфигурация са в съгласие с концепцията на автора, с идеята на произведението.

Във възрожденската поема образът има не само централно място, но играе определяща роля и по отношение на конфликта и фабулата. Последните са второстепенни, подчинени елементи, без да се подценява обаче и тяхното „обратно“ въздействие върху образа. Защото въпреки доминант-

ността той е в известна зависимост и обусловеност от конфликтите. У героя на поемите не протичат вътрешни, психологически конфликти, по-скоро той, героят, носи у себе си конфликтите на околната среда. Интензивността на тази конфликтност може да се характеризира като „епична", а не като „драматична".

Смъртта на един от героите (по правило този момент съвпада с финала на поемите), както беше отбелязано, има функция на равносметка на изминатия жизнен път на героя и следователно води и до разрешаване на основния конфликт. Но същевременно с качествата си на „изход" и „разрешение" този момент внася отново елементи на конфликтност, чиято същност отвежда до неразрешимите проблеми на времето и обществото („Стоян и Рада", „Изворът на Белоногата", „Сердарят", „Скендер бег"). Смъртта на героя поражда въпроси и с това оставя веригата отворена, наподобяваща непрекъснатото течение на живота.

Възрожденската поема познава и друг вид конфликтна ситуация, където „изходът" се осъществява чрез „сблъсък" между главните герои, при който се оформят „динамични петна", изпълняващи функция на централни, обединителни моменти от гледна точка на сюжетно-фабулната линия, също и от гледна точка на главния герой. Именно в „сблъсъка", в най-високата точка на конфликта героят се разкрива вече не сам по себе си и за себе си, а в процеса на взаимодействието с противника („Кракра Пернишки", „Черен арап и Хайдут Сидер", „Изворът на Белоногата", „Двама приятели").

Националното своеобразие на възрожденската поема може да се открие и в една съществена особеност, която в голяма степен предава облика на литературата ни през този период — възвеличаването на родното, събирало в себе си като във фокус трогателното преклонение пред миналото, домашното огнище, майката и родния балкан. По силата на законната приемственост образите на майката и родния балкан, идващи от народната песен, преминават и в поемата. Те прерастват в образи-символи на вечната българска земя, в поетическо обобщение на историческата съдба и вековни надежди на народа ни, на минало и настояще. Те предават националното своеобразие не само на определена литературно-художествена форма, но и на цялата ни литература. Типичен пример в това отношение е поемата „Хайдути" на Ботев. В нея образът на майката и на българската земя се сливат и превръщат в символ на родината, майка на синове, превърнали живота си в подвиг и саможертва. В поемата родината получава зрим образ, очертава етническите си граници в грандиозни линии, нови багри и нюанси („затуй му пее песента на *Странджа баир* гората,/на *Ирин-Пирин* тревата;/меден им кавал приглаша/от *Цариград* до *Сръбско*,/и с ясен ми глас жетварка,/от *Бяло море* до *Дунав* —/по румелийски полета. . .). Другаде този образ зазвучава с богатството на много елементи, дошли от фолклора, но събрани от авторовото видение и сгрети от неговата обич („Изворът на Белоногата").

Усещането за красивото, възвишеното във възрожденската поема идва до съзнанието на възприемащия чрез белия цвят, чрез бодрата тоналност, които се асоциират със светлото начало в образите. И в народната песен белият цвят е синоним на красота, етичност и благородство. Но в поемите на Ботев и Славейков понятието за красивото се материализира и прераства в понятие за физическа и нравствена красота, която при Ботев се преплита с героичното, възвишеното, издига се над земното, материалното.

Извънредно сложен и сравнително по-малко проучен е въпросът за националноспецифичните черти на поетиката на тази литературно-художествена форма във възрожденската ни литература. Сам по себе си въпросът може да бъде обект на обстойно, самостоятелно изследване. Националното своеобразие на поетиката на възрожденската поема в най-голяма степен се обуславя от връзката ѝ с фолклорната поетика. Но нейното присъствие в поемата е подчинено на ново идейно и художествено виждане. Например епитетите, които във фолклора стоят като „константни величини", в поемата получават ново натоварване — смислово и емоционално. Интересен пример в това отношение е тяхното преосмисляне в поемата на Ботев. В нея те носят и биографичен елемент, и ново патриотично звучене, и социална характеристика (земя хубава, майка юнашка, сърце юнашко, клети сюрмаси). „Постоянният" епитет у него (у Ботев,) е „изповед" на личен възторг, на лична болка. Той носи в себе си частица от големия етичен свят на поета и поради това променя традиционното си звучене. Той се открива от поета не като твърди стереотипни, повтарящи се и непреживени от автора представи, а като живо вълнение, като осезание на света, като непосредна реалност на мисли, чувства и състояния. И запазва нещо от традиционната си красота, от най-първичното си повтарящо се значение."[11]

Националносвоеобразните черти на българската възрожденска поема биха се откроили по-пълно, ако изследваният материал се постави в по-широкия литературен контекст на балканските и славянските литератури. Използуването на тези наблюдения за сравнително-типологично и дори контактно изследване би довело до по-изчерпателни и убедителни резултати. Това е съществен въпрос, който се нуждае от специални изследвания.

Без да изчерпваме въпроса за националното своеобразие на една литературно-художествена форма във възрожденската литература, спряхме вниманието си преди всичко на идейноемоционалния ѝ и образен свят. Идейно-емоционалният и образен свят на поемата през Възраждането представлява синтез на народностни черти, изкристализирали във фолклора и оттам преминали в личното творчество, но преосмислени от новите идеи на епохата с печата на индивидуалната творческа изява.

[11] П. Зарев. Христо Ботев. С., 1973, с. 100—101.

„ИЗВОРЪТ НА БЕЛОНОГАТА“ КАТО ВЪЗРОЖДЕНСКА ПОЕМА

Петко Тотев

„Изворът на Белоногата“ (1873) заема средищно място не само в творчеството на Петко Р. Славейков, но и в цялостното развитие на българската поема през Възраждането. Тук се събират, кръстосват и взаимно усилват основни насоки в еволюцията на един жанр, който сам по себе си е извънредно характерен за XIX в. В предлаганата работа се правят само някои начални наблюдения и съпоставки, които може би биха били полезни за изясняване на поетиката на сложния и подвижен жанр на възрожденската поема. Става дума именно за начални наблюдения и съпоставки, които при недостатъчната си разработка неизбежно са фрагментарни и в много случаи ще събудят възражения. Ала и това дано да бъде от полза.

*

Първата поема на нашето Възраждане — „Стоян и Рада“ (1845) от Найден Геров — е чувствителен камертон за нови мелодии в българската поезия, напълно съзвучни с духа на новото време.

Въвежда се за първи път силаботоническото стихосложение, поезията се сближава с музиката — основното изкуство на романтизма. Стихотворната форма и сама по себе си е характерна за всички основни жанрове на романтиците — лирика, поема, роман в стихове. В „Стоян и Рада“ виждаме с просто око как музикално-стихотворната стихия пробива традиционните дотогава фолклорни и полуфолклорни рамки на ранното възрожденско стихосложение, удължава и разширява своята площ към обема на поемата. И то на лиричната поема — друго знамение на новото време.

Още първото трептене на чувствителния камертон подсказва, че тъкмо „частният живот“ на човека ще бъде занапред в центъра на вниманието. И, както почти винаги се случва, тенденцията към разграничаване от традицията е най-силна именно в първия момент. По-нататък в процеса на развитието, когато то навлиза в по-зрели стадии, се търси вече синтезът, единството на новото с традицията, с нетленните ценности на наследството.

Върху фона на българската фолклорна епика дебютът на възрожденската поема тъкмо със „Стоян и Рада“ трябва да се схваща именно като разграничение преди всичко, като своеобразен поетически манифест, в който е подчертано ударението върху музиката, удълженият лиричен обем,

частният живот на човека, целенасоченото пречупване на засиления интерес към фолклора през многоцветната призма на романтичната поетика.

Изборът на сюжета също е показателен не само за предпочитанията на Н. Геров като поет, но и изобщо за насоките в бъдещото развитие на възрожденската поема. Любовта на младите е противопоставена на устойчивия битов обичай родителите да налагат своята воля и там, където тя е най-абсурдна. Не е необходимо да се изтъква доколко тази вечна тема е ренесансова по самата си същност. Като тръгва именно от фолклорните първоизточници за тъжната повест на българските Ромео и Жулиета, поетът с всички средства — оркестрация, стихосложение, строфика, разработка и акцентиране на сюжета — се отделя от традицията, за да създаде нещо ново, за да прослави с пречистено в трагизма си чувство естественото право на човека да обича единствено по законите на сърцето и взаимността.

Разработката на Н. Геров е чисто лирична. Когато отмине първият момент на разграничаването от традицията, на лиричножанровия „щурм унд дранг", майсторите на възрожденската поема ще потърсят нов синтез на лиричното и епичното. Тогава възрожденската първотема за свободата на човека да обича ще бъде видяна от друго гледище и ще се открият неподозирани възможности.

Сюжетните ударения в „Стоян и Рада" са постигнати в романтичен стил. Особено характерни са кулминацията и краят. Сватба и погребение се срещат в черква. Любимата опяват, а любимият идва за венчило с нелюбимата. Потресението на жениха, който вижда мъртвото си първо либе, поражда могъщ ренесансово-романтичен тласък:

Стоян забрави срам, прилика,
извади пръстен от ръка.
Фърли го майци и извика:
— Да ти е булка драга,
теб да венчеят с нея, мале,
че ти сама си я избрала,
та Рада, моята пръвнина,
зарови в черната земя.
Убий и мен, ега двамина
на оня свят щем оживя.

(Цит. по „Възрожденски страници", антология в два тома. Т. II. Под ред. на П. Динеков. С., 1969, с. 24—32)

Отстраняването на какъвто и да било инструментариум на смъртта (няма пробождания, няма отравяния, героите умират от самата си любов) допринася да се усилва именно лиризмът.

Стояновият предсмъртен бунт срещу наложената воля на майката е единствен по рода си в българската възрожденска поема, неповторим. Тук моментът на разграничението от обичая и традицията достига — още в самото начало — най-големия си драматизъм. Противостоянието между майката и сина продължава и след трагичната развръзка:

Стояновата майка само
не си оплакала синат,
а клела Рада, че с измама
Стоян тя зела в оня свят.

Както се вижда, в „Стоян и Рада“ липсват всякакви емоционални компромиси, чувствата се развиват последователно, градирано, праволинейно и се сблъскват с пълна сила. По-нататък възрожденската поема няма да се устреми към разработката на конфликта между поколенията, както може да се предполага първоначално; обратно — ще бъде показвано тяхното всестранно осмислено единство. И образът на майката ще бъде видян по съвсем друг начин. Под заглавието на Ботевата поема „Хайдути“ ще се появи подзаглавие „Бащи и син“. А като далечна реприза на романтичния конфликт в „Стоян и Рада“ ще прозвучи Вазовата „Грамада“.

Насоката на развитието се усеща сякаш и в самата постройка на поемата. Най-приближен до традицията е несъмнено краят на „Стоян и Рада“. Фолклорният мотив за двете дървета, които сплитат клони над гробовете на влюбените, е сравнително добре проучен като източник за популярната балада „Неразделни“ от Пенчо Славейков (вж. П. С л а в е й к о в. Събрани съчинения. Т. I. С., 1958, с. 288—289 и бел. на с. 412—413). Докато в момента на сблъсъка между родителите и децата продължава да преобладава „новото“, нетрадиционното — бунтът на Стоян, забравил срам и прилика, хвърлянето на годежния пръстен, гневното обръщение-заклинание на сина към майката, — краят на поемата звучи по-познато, по-привично. Върху фона на вътрешнокомпозиционното постепенно заглъхване на първоначалното подчертано, драстично разграничение от традицията можем най-добре да оценим и новостта, свежестта, колорита на началните три четиристишия — тази незабравима лирична увертюра към лиричната поема. Никак не е случайно, че тъкмо въведението към „Стоян и Рада“ е най-популярно и до днес, че то най-силно привлича вниманието и на читателя, и на изследователя.

Най-напред трябва да забележим, че встъплението към „Стоян и Рада“ е посвещение на любимата — нещо извънредно характерно за епохата. Същевременно нека си дадем сметка, колко рядко явление е едно посвещение да съдържа още в началото си противопоставяне: досега са давали на първото либе китка цвете, но ето че е дошло друго време:

Не съм увил аз китка цвете
да дам на твоя хубост дар,
та да ти вляза у сърцето
с народен наш обичай стар.

А вдъхновен с любов аз жива,
в душа си вдигнах тебе трон,
и на́, от сърце без противa
теб жална песен за поклон.

Наистина още не можем да си представим българския поет да носи своите трепетни лирични обръщения и посвещения на любимата в свитък, завързан с розова панделка, но тук същата епоха се усеща ясно: и рицарско обожествяване на избраницата (във великолепен стил — „в душа си вдигнах тебе трон“), и „сърце без противa“ — всеотдайно, смирено, което едва смее да се надява, и тази „жална песен за поклон“, в която музиката и жестът са слети едва ли не в такт на менует.

Само кратката пауза между първите две силаботонични четиристишни строфи в българската поезия отделя изворите, менците, китката, стария обичай за признание в обич от една чисто музикалнолирична déclaration. . .

Противопоставянето е осъществено чрез пълна композиционна, строфична и синтактична симетрия. Сякаш в един единствен миг българският поет изживява и класицизма, и сантиментализма, и романтизма; в първия момент новото е синкретично, неразчленимо. Важното е то да се отдели от старото, а по-нататък развитието ще си има грижата да избистря или. . . още повече да преплита стиловете.

Какво става по-нататък с автора на първата възрожденска поема, който в мига на лирическия „авангардизъм" се бе отказал да увива китка цвете по стария народен обичай? Известно е: в продължение на десетилетия Н. Геров събира с титанично усърдие изрази и думи за своя знаменит речник. Сред неизброимите богатства на това духовно съкровище са и редките, самобитни названия на цветята по българските поля и гори, градини и зареди. Едва ли някой друг български възрожденски поет освен П. Р. Славейков е увивал тъй вдъхновено китка цвете от най-благоуханни родни слова. Най-често изобщо не ги знаем, за първи път ги чуваме, затова те въздействуват направо на слуха и сърцето. А когато им се насладим напълно, започваме да разбираме полека-лека и заветната мисъл на романтичните, малко сантименталните и все пак трезвите, далновидни възрожденци. Те не са искали да ни оставят нас, наследниците и следовниците, неподготвени и беззащитни пред настъпващото време на всеобщото уеднаквяване.

В Найден Геровия речник откриваме не китки, а безкрайни венци от цветя — цветя от гори и дъбрави, от поля и хълми, от закътани долини и приоблачни върхове: зеленика, златовръх, златур (стратул), зуници, гура (зейка), устича, люля, пук (чяшулка, заран-вечер), витва, врътига, бленика, левян (невян), джифирджифа, парчуля, ведрица, гасилка, щръкоцвете, еневчя, гергине, леденчя, аглика (еглика, игличя, гороцвет, меча стъпка, ангелинка, пятопръст), аргован (лиляк, лиляка), звъника, звездел. . . Нито може да се продължи, нито да се подбере сред тази безкрайна съкровищница.

*

Като знаем мястото на гората и планината в поетиката на юнашката и хайдушката народна песен, не ще се изненадаме от широката прослава на оная „лесовна свобода", която изпълва поемата „Горски пътник" (1857) с кристалния въздух на Балкана, с всичките благоухания на неговите билки, „самоцветни горски полянки", „хладни и листокитни дъбрави", „цветни веселовидни долини".

Още от заглавието на първата възрожденска революционна поема е ясно, че за Г. С. Раковски представата за природа е представа за гора и планина. Поетът следва основната епическа традиция на фолклора, като я осмисля пряко, остро, публицистично. В „Горски пътник" срещаме и понятието „лесовна свобода", и следното по-широко и още по-категорично двустишие:

Природа свобод им внушавала
в сияйна, славна, светла бъдност. . .

Толкова по-интересно е да се види как при пълно уважение към фолклорната епична традиция Раковски не остава чужд за духа на времето и в отношението си към природата. Преди всичко тя разширява своите позиции в строежа на поемата. Почти всички разкази на горски пътници започват тъкмо с прослава на Балкана, горите, кристалните извори, свободния вятър. Това количествено ударение обаче не е най-важното. В поемата се появяват наред с грандиозните панорамни пейзажи и малки, топли миниатюри, рисунки на закътани сред горите поляни, към които поетът проявява голяма и постоянна слабост. Става дума за нещо качествено ново. На това място би трябвало да се анализират или поне изброят характерните пейзажни миниатюри в „Горски пътник". За краткост ще се ограничa само с един пример:

Дребни росици пак се блещят
в равни и цветнокитни полянки,
светли звездици ситни лъщят,
с влага прохладна живеят билки.

Тънкий прохладний вятър там вей.
Смин, теменуга въздух услажда,
здравец зелен в камен зеленей,
росен, горов цвят тамо се ражда.

Багрена лиляка благоуханна
между гори разпъстрила краски.
Иглика с перуника червена
с цвети покрили красни полянки.

(Цит. по Г. С. Раковски. Българийо, майко мила. Подбор и редакция Г. Боршуков. С., 1967, с. 98)

Както ще видим и по-нататък, устойчива е насоката да се изобразяват и такива уютни, интимни кътчета в безкрайното лоно на природата. При първоначалната си поява те звучат като част от цялото. В „Горски пътник" поляните са неделими от общия грандиозен пейзаж на Балкана, звучат като своеобразен контрапункт на висини и бездни, на горди върхове и тайнствени гори:

Сивий сокол, юнашка птичица
в необозрими каменни стени
гордо живей с своя породица,
с орли, живущи в снежни висини.

Облаци горски върхи крият
в снегопокрита стръвна ратища,
силни порои се зачеват,
в цветна се те проливат равнища.

Ще мине немного време и уютният природен кът ще зазвучи в българската възрожденска поема със самостоятелна интонация и в пълна хармония с едно по-индивидуализирано възприемане на свободата. Първоздан-

ната неделимост на Балкана и свободата ще се устреми към най-високия си връх, където самодиви вечно търсят духа на Караджата. В същото време хубава мома от с. Бисерча ще превърне цветята в своята единствена по рода си градинка в светая светих, във вечен — епичен и лиричен — символ на неприкосновена вътрешна воля, за недосегаема решителност да се защищават естествените, истинските човешки мерила за добро и зло, красиво и грозно. За първи път български поет ще потърси нови измерения на епичното и героичното в най-съкровения свят на обикновения човек, който не прескача планини, не разсича със саблен удар върхове и скали, но, оказва се, притежава невероятно въоръжение срещу всяко насилие, срещу всяка агресивна външна воля. Цветята от хайдушките поляни на Раковски престават да бъдат част от пейзажа, контрапункт на панорамите и под грижливите ръце на Гергана се превръщат в съвършен език на свободата — свобода лична, неприкосновена, скромна в своята множественост и горда в единичността и самотата си.

Цветята, които растат на воля само на едно място, имат странни, редки названия. Поетите започват да ги издирват, да ги записват, да ги разпространяват — и чрез поезията, и чрез речниците, поговорките, пословиците. Поетическият инстинкт най-рано и най-остро усеща опасността. А тя не е за ден, за два. Думите на великия везир „градини, каквито искаш, дето щеш“ ще се подемат по-нататък от хиляди безименни паркостроители и озеленители.

*

Интересно е да се отбележи, че един български поет на Възраждането, който започва да пише на гръцки език и тръгва от традицията на древногръцкия епос, от Омир, също спонтанно е устремен към нови цели и ударения. Вътрешната връзка с основните насоки в развитието на българската поема в случая е много по-съществена от обикновените съпоставки и сравнения.

За поемата „Скендербей“ (1860) Григор Пърличев избира такъв сюжет, който да му дава най-богати и широки възможности да извежда на преден план идеята за съюз и солидарност на християните от балканските страни, за единството на християнския свят — източен и западен — в борбата срещу Отоманската империя, за моралните и идеологически стойности на антагонизма между кръста и полумесеца.

Острието на поемата е насочено срещу потурчването, насилствената асимилация на християните. И двамата основни епични герои са подложени на едно и също върховно изпитание. Скендербей, достигнал слава и признание сред асимилаторите, сравняван от тях с Александър Македонски (такъв е и смисълът на името Скендербей), намира сили след една страшна битка при Ниш да остане верен на бащината си вяра, да чуе зова на кръвта си, да се отдели от кървавите орди на поробителите, да стане самостоятелен владетел в непристъпните албански планини и да започне битки и подвизи за прослава на кръста над полумесеца.

Антагонистът на Скендербей — страшният, грамаден Балабан — също е от християнски произход, но докрай потъва в бездната на вероотстъпничеството. Над него тегне съдбоносното проклятие на неосъзнатата, непреодолима вина пред род и вяра, която тиранинът напразно се мъчи да удави

сред потоци кръв, сред самозабравата в нестихваща лудост, завъртаща жестокостта и ожесточението в истински смерч.

Противопоставени са не само основните герои в „Скендербей". Изправени са една срещу друга коренно противоположни морални, идейни, политически ценности и системи. Докато в лагера на противника се цели да се постигне консолидация чрез асимилация и жестоко насилие, то Скендербей от своята свободна планинска република провъзгласява началата на разумния съюз между народите, на широката коалиция и равноправното обединение. В случая сякаш и самата география помага за разцвета на дипломацията и съюзяването на християните. В епичните битки на Скендербей от Круя и до завоя на Черна участвуват християни-славяни и много други националности. Идеята за общобалкански християнски съюз срещу поробителите се разширява и се сближава с плана на папа Пий II за нов кръстоносен, общохристиянски поход срещу османците.

В съпротивата срещу вероотстъпничеството и родоотстъпничеството Гр. Пърличев търси и намира най-широките възможни граници за консолидация на християнството, за най-силен отпор, за решително контранастъпление. Тук авторът на „Скендербей" е най-близо до неспокойния дух на Раковски, който върху друга плоскост — дипломатическата — също търси и неуморно експериментира всички възможности за общохристиянски съюз на Балканите.

Борбата срещу вероотстъпничеството и родоотстъпничеството несъмнено свързва Пърличевата поема „Скендербей" с „Изворът на Белоногата". И отново ясно виждаме в неочакваната съпоставка основни насоки в развитието на българската поема през Възраждането. С една линия, която започва не само от българския фолклор, но сякаш и от самия Омир, епосът е устремен към все по-сложно, по-индивидуализирано, по-приближено до обикновения човек тълкуване на героизма и героичното. Вярата и родът могат да се защищават не само с грандиозните дела, с монументалните подвизи на някой нов Александър Македонски, но и от обикновени на пръв поглед селски моми. Станала по-лирична, поемата съвсем не губи своите вътрешноепични простори. Съвсем не е случайно онова двустишие във Вазовата „Епопея на забравените", с което завършва прославата на Перущица:

. . . ти с твойта смърт страшна и храбри моми
Картаген надмина, Спарта засрами.

Подвигът на Гергана има именно вътрешни епични измерения, събрани по съвършено нов начин според духа на епохата в проблематиката за духовната суверенност на личността, за свободата на избора, за естественото право на човека да предпочете волността пред всички съблазни, изкушения и изкусители. По самата си същност този избор е епически. Колкото по-лирично, толкова по-епично — ето как звучи „Изворът на Белоногата".

Замахът на Крали Марко и страшното въоръжение на Скендербей са епично съпоставими — въпреки огромните разстояния — с естествената като дишането и пулса Герганина защита на вярата и рода чрез единствената истинска обич на човека. Над знаменитата моминска градинка в

с. Бисерча се намират именно непристъпните гори на Пърличев и Марковите камъни, пръснати из цяло Българско.

Нека тук обърнем внимание и на един образ в ония четиринадесет стиха от поемата „Войводата“ („Сердарят“) (1860), които самият Пърличев е превел от гръцки на български език:

Плачем тътнет Галешник народним.
Кое зло вас, братие, постигло?
Иль плоды вам град побил немирний,
иль стада вам звере потребили?
Ни плоди нам град побил немирний,
ни стада нам звере потребили,
нъ сгубили люты арнауты
наша слава Кузмана Сердара,
десна ръка Джеладимбегова,
и нам тъпчят сквернима ногама
гъсти горы, прежде непрестъпны.
Така с риданьем нивари вещали
и жены их драпали си лица
с писком. . .

(Цит. по Гр. Пърличев. Избрани произведения. С., 1970, с. 299—300)

Ниварите ридаят не за нивите си, не за своите стада, а за гъстите гори, преди недостъпни! Тяхното потъпкване „скверныма ногама“ е посегателство не срещу имот и имане, а срещу свобода и воля, срещу чест и достойнство. Не са необходими никакви усилия, за да се види, че гъстите гори в „Сердарят“ и горските цветя в градинката на Гергана говорят на един и същ език, че непокътнатата природа е единен епично-лиричен символ и в Бисерча, и в Охрид.

И какво значение има краят на поемата? Щастлив или трагичен край? Даже ако насилието е победено и тиранинът се е оттеглил, физически или морално победен, нима не предстоят нови изпитания? Ако вече няма завистливи зидари или черни веди, които да измерват и вграждат сянката на най-добрата и най-красивата мома на селото, рода, царството, нима тя ще си заживее щастливо сред цветя и пасторална музика? Ето че една нежна българка, свободна като самия вятър, е способна сама да измерва сянката си и сама да я вгражда — винаги когато легендата за Струна невеста се окаже недостатъчна, винаги когато и диалогът с великия везир се окаже недостатъчен. . .

*

Поемата на Никола Козлев (1824—1902) „Черен Арап и Хайдут Сидер“ (1868) още от пръв поглед напомня песните за страшните двубои на Крали Марко. Стъпил върху най-богатата наша епична традиция, възрожденският поет с одесеторена острота усеща конфликтите и повелите на своето време. Една поема, която при невнимателно четене може да ни се стори почти неотличима от фолклорната традиция, е нова дума във възрожденската литература. Тук се разработват най-новите идеи на века, провъзгласени в „Горски пътник“.

Следовник на Раковски, Н. Козлев зове към революция. Борбата за национално освобождение в „Черен Арап и Хайдут Сидер“ звучи не като избрана, а като единствено възможна тема на времето. Но остротата на темперамента, нетърпеливостта на порива, експлозивните импулси, внезапните и рискованите преходи у автора на „Горски пътник“ се обогатяват в „Черен Арап и Хайдут Сидер“ със зрялото съзнание за продължителността, изтощителността, засилващата се ожесточеност, съдбоносната решителност, епичността на започнатата битка. Четиридесет и четиригодишният дебютант в поезията се обръща към българския героичен епос не просто за да дири там образци, а тъкмо заради търсено общо внушение за епичност, заради зрялата мисъл, че революционното дело изисква не само решителност, смелост, самоотверженост, готовност за саможертва, но и издръжливост, подготовка за дълга, изтощителна, неподозирано усложнена борба.

Ето: Черният Арап пада, тиранинът е сразен, след малко над неговата мърша ще закръжат лешоядите. Ала възрожденският автор не бърза да рисува радостта на победителя. Хайдут Сидер продължава да държи здраво своето оръжие. Този герой идва от дълбочините на вековен горчив опит. Той усеща и духа на новото време: отново ще се появи, не може да не се появи двойникът на сраженията, неизбежно ще има нови „рундове“. . .

Забележете по какъв нов начин Н. Козлев схваща епическото противостояние на героите. Във фолклора съперниците се изобразяват от силни по-силни. Авторът на „Черен Арап и Хайдут Сидер“ изправя един срещу друг коренно различни участници в сражението. Черният Арап е верен на фолклорно-епичния еталон: черен воин на бял кон, въоръжен със сабя-дамаскиня, пушка-багдаткиня, аравийски остър маждрак. Срещу този въоръжен до зъби конник, страшен и с разбойническата си слава на кръвник и насилник, застава съвършено нова епична фигура — простият български селянин Хайдут Сидер. Козлев е изключително пестелив при изображението му. Ала и крайно оскъдните подробности („Сидер юнак с своят дрянов дълъг кривак“, с „руси бивли“ и „яка кола с чести гривни“) очертават един герой, който няма нищо общо с традиционните епически мащаби и пропорции.

Двубоят в „Черен Арап и Хайдут Сидер“ е двойно удължен. След единоборството с конника започва единоборство и с коня на повалення враг. Така с двойна сила се налага и представата за неподозираната, непредполагаема скрита физическа и морална сила на българския селянин, вдигнал дряновия си кривак срещу винаги въоръжената до зъби неправда.

Изненадата (в развитието на сюжета, в разположението и съотношението на силите) подчертава именно израстването на нов епичен герой, обогатяването на националната епика с нови представи. Не ще бъде преувеличено, ако се каже, че у Хайдут Сидер, който излиза с прост дрянов кривак срещу легендарния разбойник, се усеща вече порывът на един народ, който съвсем наскоро ще въстане с черешови гърмила и кантар топузи срещу цяла огромна империя.

Без никакъв преход в поемата на Н. Козлев следват една след друга битките на Хайдут Сидер срещу Черен Арап и срещу неговия боен кон. Най-добре е разработена именно схватката с двойника на противника. Сравнете: епичното единство на героя и бойния му кон в нашата епическа традиция има положителен знак (Крали Марко и коня Шарколия); у Козлев е направена инверсия — удвоява се противникът. Русите биволи на

Хайдут Сидер не участвуват пряко в битката, докато конят на Черен Арап продължава единоборството с още по-голямо настървение. Тук е и епичната кулминация на поемата:

Бел аждрехан хрипти и цвили,
реват, сумтят руси бивли;
сиви вълци по могили
настръхнали и завили.

(Усещате ли как зрее Ботевият стих „Земя и небо, звяр и природа"?)

Още при най-бегло сравнение между „Черен Арап и Хайдут Сидер" и „Изворът на Белоногата" се открояват две сходства, съществени за развитието на възрожденската поема: удължаване и акцентиране на единоборството и демократизирането на представата за главния епичен герой. Налагат се именно новите моменти в разработването на традиционния материал. Както се каза, Н. Козлев удвоява единоборството чрез самостоятелната роля на бойния кон (и то у противника). По-нататък П. Р. Славейков открива съвършено нов тип епично единоборство — дискусията. Н. Козлев рисува като победител един селянин с прост дрянов кривак. След време една мома от с. Бисерча ще въвлече великия везир на Отоманската империя във философски спор — съвършено неочакван терен за битки — и ще му нанесе там поражение.

Ясно се вижда и ускорението при развитието на новото в поетиката на възрожденската поема. Докато акцентирането на единоборството в „Черен Арап и Хайдут Сидер" се постига с материал, който (макар и много рядко) се среща в епическия фолклорен опит на народа, то П. Р. Славейков разширява вътрешното епично пространство с лирико-епически и чисто лирически средства — нещо качествено ново, небивало, изключително перспективно.

Нека като обратно доказателство за качествено новото в поемата на П. Р. Славейков използуваме и едно странично наблюдение. При незадълбочен, повърхностен прочит „Изворът на Белоногата" се „фолклоризира", т. е. в нея се забелязват тъкмо привичните елементи, а новото се изплъзва. Така се е случило например с либретото на Любомир Бобевски (1878—1960) за операта „Гергана" (1917) на големия български композитор Маестро Атанасов (1882—1931). Либретистът удвоява мисълта за вграждането, като прибавя още един разказ за вградена мома — дъщерята на дядо Недялко; засилва митологичните елементи, като привнася нова сцена — на Никола се привиждат самодиви и сред тях е Гергана; появява се цяла нова сюжетна линия — едва ли не в „хайдушки стил": Никола с дружината си се заема да освободи Гергана от плен; Селим бей гледа на Гергана като колекционер — в харема му няма само българка. . . При тази схема напълно изчезва Петко Славейковото композиционно, идейно-художествено ударение върху *диалога* на Гергана с великия везир. Дискусията остава встрани — може би като по-малко сценична или по други някакви причини, но фактът си е факт. Любомир Сагаев справедливо пише в „Книга за операта" (1976): „Бобевски я преработва (поемата „Изворът на Белоногата" — б. а., П. Т.) твърде несполучливо. Авторът на либрето се спира повече на незначителни подробности, като за сметка на това пренебрегва някои от най-важните моменти в поемата" (с. 19). Би могло да се уточни: либретистът

изпуща тъкмо най-важният, новият момент в „Изворът на Белоногата“ — и то именно поради инерцията на привичния, традиционния прочит на творби от „подобен тип“. Впрочем дискусията на Гергана с великия везир се използва не само у Бобевски, но и казаното дотук е достатъчно.

*

Поемите, които се появяват на границата между 60-те и 70-те години, правят силно впечатление със спонтанното възраждане на класическата епическа традиция и със засилването на реалистичните тенденции. Несъмнена е връзката на „Черен Арап и Хайдут Сидер“ (1868) с юнашката песен, на „Хайдути“ (1871) — с хайдушката песен. Дори в поемата на Райко Жинзифов „Кървава кошуля“ (1870), която ни разтърсва с трагедията на една майка, решила да внуши на своя син — сякаш извън времето и въпреки робството — само покорство, смирение и интерес единствено към радостите на личния живот, още в самото начало се появява споменът за Крали Марко:

В българска ми клета земля
има малко градче,
то е легнало в поляна,
име нему Прилеп.

Прилеп — то е име славно,
тамо е живеял
некога си крал ни Марко
в него е царувал.
Е царувал, е воювал
с власи-каравласи,
българска е бранил земля,
роду си помагал.

(Цит. по Р. Жинзифов. Съчинения. Подбор и редакция Д. Леков. С., 1969, с. 94)

Интересно е, че противникът на крал Марко при двете редакции на поемата „Кървава кошуля“ не е един и същ. При първото обнародване на част първа от поемата във в. „Народност“, г. I, бр. 35 от 16 юли 1868 г. стих 10 гласи: „с турци-анадолци“. Ясно е, че появата на „власи-каравласи“ в 1870 г. не е случайност, а публицистична актуализация, която приближава епичния образ на Крали Марко до ония две решителни десетилетия на XIX в., когато борбата срещу асимилаторските попълзновения на фанариотите достига своята кулминация.

В съпоставката между „Кървава кошуля“ и „Хайдути“ се налага образът на майката. Самият факт е показателен. При началната фаза от развитието на възрожденската поема жената е преди всичко любима — царствена, обожествявана (нека отново си спомним великолепния стих от „Стоян и Рада“ — „в душа си вдигнах тебе трон“; „вила в сърце ми сила настави“ — казва Драгой в „Горски пътник“). По-късно на преден план излиза образът на майката. От любимата към майката, от представата за пълната свобода на сърцето, чувството, младостта към съзнанието за дълг, за връзка с рода и народа, за драмата в сблъсъка между личното и общественото — ето как се очертава от това гледище пътят от „Стоян и Рада“ и „Горски пътник“

към „Кървава кошуля“ и „Хайдути“. По-нататък чувството за дълг ще проникне и в образа на либето. Вярно любещата Гергана ще се извиси до нови и неподозирани епични висоти. Тук виждаме „Изворът на Белоногата“ в една система, при която ударението се премества два пъти (либе—майка—либе). Получава се кръг с непрекъснато засилване на епичното начало във възприемането на жената.

В „Кървава кошуля“ безутешната майка, чийто единствен хрисим син е зверски, безпричинно убит от поробителите, „тръгва“ вече към българската майка юнашка от „Хайдути“, а либето, останало на заден план като второстепенно лице, запазва позициите си от „Стоян и Рада“. Грозда е погълната изцяло от любовта си и не иска да знае за нищо друго. Изгората на Божин смело взема инициативата — макар и в рамките на традиционното приставане:

А та нему: „Слушай, Божин,
ако не ма земеш,
сама ще ти дойдам, Божин,
бегалка ще станам,
татка, майка ще оставам
люба да ти бидем.“

И все пак конфликтът между младиге и старите вече отсъствува. Решителността на момата да стане бегалка също се включва в обичая.

Много по-голям, трагичен, сложен път изминава майката на Божин. Едва ли има друг пример във възрожденската поезия, който да ни дава толкова поводи за размисли върху съдбата на обикновения човек сред суровите бури на епохата. Жената иска да бъде майка, да обича сина си, да го задоми, да се радва на снаха и внуци, да живее в мир, съгласие, покорство. Покорство, което да разреши всички проблеми на взаимоотношенията с владетелите, господарите, силните на деня. Всички те се възприемат като неизбежност, като някаква страшна външна сила — непозната, вечна, неизменна. Ето защо майката учи и сина си да свежда глава пред по-силните, да им се подчинява, с всичко да им угажда, когато срещата с тях е неизбежна. Наставленията на майката в „Кървава кошуля“ са подробни, пространни, с ударение върху яденето и пиенето:

Ако л в къщи дойдит турчин,
него да дочакват
с мед и с млеко, с сладки думи
и него да служит
со що искат, с какво искат
и с вино чървено.
Пържено ли пиле, яйца,
младо л тлъсто ягне,
млеко кисело па пресно,
баница ил мазник
или пресен хлеб домашен
в подница изпечен,
пресно сирене па масло
кравско или овчско,

сé, що сакат ага-турчин,
сичко да му дават.

Ето с какъв дълбок трагизъм може да бъде заредено традиционното българско гостоприемство. Жизнената програма, за която става дума в горния цитат, е най-обикновена, безхитростна, изпитана в хиляди случаи през дългите столетия: гледай да избягваш срещата със силния на деня, а ако не успееш, гости го най-щедро. Масовото покорство, стремежът да се оцелее сякаш извън обстоятелствата и на едно най-трагично време, овчедушието, срещу което с такава саркастична страст въстава Ботев, е видяно от Р. Жинзифов именно като бит и битова традиция — с всички подробности, с цялата ѝ външна „обикновеност“ и скрита трагедия, с цялата устойчивост и трайност на тази проблематика.

Когато по споменатия начин във възрожденската поема навлиза битът, той наклонява везните към реалистичното изображение. Макар у поет като Р. Жинзифов да липсват достатъчно сили, за да се обхванат откритите нови епични пространства между вековната, наследствената покорност и жаждата за лично отмъщение като неочакван, но неизбежен бунт и в най-обикновеното, най-миролюбивото майчино сърце, в „Кървава кошуля“ ясно се усеща тягата към епоса в развитието на лиро-епичния жанр, на поемата през Възраждането. Още първите думи на безутешната майка към човека, от името на когото се води разказът (появата на разказвач и на пространни въведения от негово име е белег за доближаване до прозата, за движение към реализъм), са пропити с горчивината и категоричността на едно ново, нетрадиционно познание:

. . . кат пораснеш,
ког юнак станеш,
сърце кога затупа,
в жили кръв заврие
негли, синко, ще отплатиш
на мой клетий кръвник. . .

По пътя на майчиното епично ходене по мъките в „Кървава кошуля“ и „Хайдути“ тръгва и либето. Обичащата млада жена все по-остро ще усеща, че нейното сърце не бие извън времето и пространството, че естественото право на обич трябва да се пази, отстоява, защищава. Любовта е небесен дар, който не пада от небето.

*

В незавършената Ботева поема „Хайдути“ (1871) революционно-епичната традиция ясно се усеща в цялата ѝ историческа дълбочина, но вниманието се приковава върху съвременността — и то върху ония сили в нея, от които зависи бъдещето. Класическият епичен монолог започва с обичайното минало време, сгъстено до краен предел:

Водил бе Чавдар дружина
тъкмо до двайсет години
и страшен беше хайдутин

за чорбаджии и турци,
ала за клети сюрмаси
крило бе Чавдар войвода!

Веднага следва преход към сегашно време:

Затуй му пее песента
на Странджа-баир гората,
на Ирин-Пирин тревата;
меден им кавал приглаша
от Цариграда до Сръбско,
и с ясен ми глас жетварка
от Бяло море до Дунав—
по румелийски полета. . .

(Цит. по Хр. Ботев. Събрани съчинения в три тома. Т. I. С., 1976, с. 32—33)

Ето как целият български юнашки и хайдушки епос е събран в песента, която сега пеят Странджа и Пирин; всички легенди и предания за борбите на деди и прадеди придобиват плът в образа на отечеството — внезапен по емоционална острота и териториална неделимост. Никак не е случайно, че образът на родината се явява с такава кристална отчетливост именно в жанра на поемата. Същото явление наблюдаваме и в руската класическа литература. Знаменитата птица-тройка, най-възвишеното олицетворение на Русия, литва именно в *поемата* „Мъртви души".

В „Хайдути" татковината е пълнокръвен *епичен* образ не само като чувство за неделимост на времето и поколенията, за пълнота на духовната и революционната наследственост, но и като „чисто пространство" и ако е възможен подобен израз, като пространствен простор. Само в лириката родината може да бъде колкото една човешка длан. В епоса подобно нещо е невъзможно. Както за сина на великата по шир, необгледна Рус, така и за българския автор на поема е нужен простор. Необходимостта е една и съща и тя произлиза именно от автентичното чувство за епос у двамата гениални поети.

Когато авторът на „Хайдути" кръстосва като огромно жертвено разпятие посоките „от Цариграда до Сръбско" и „от Бяло море до Дунав", той търси простор за вечната песен, която подемат на Странджа-баир гората и на Ирин-Пирин тревата, простор за вечните звуци на медения кавал, що не съпровожда, а по старобългарски *приглаша* песента за вехти войводи. Такава е ботевската България. И ако лирикът казва: по-голяма ти не си ми нужна, то епикът — обратно — е казал: по-малка ти не ще се побереш в голяма песен.

Епичната българска традиция изкристализира в единствен по рода си образ на отечеството, видян преди всичко като революционна приемственост на поколенията. С острия си усет на идеолог и мислител от най-висока класа, с гениално проникновение в самата същност на българската епика Ботев оценява първостепенната важност на един проблем, около който ще се водят важни идейно-естетически сражения и през XX в.

Поемата „Хайдути" остава незавършена, но оная част от нея, която е написана, има подзаглавие „Баща и син". Най-важното, което не е можело да остане ненаписано, е създадено! И кой знае, може би продъ лжението не

е било нужно. Началният епичен тласък има такава мощ и категоричност, че не остава никакво съмнение — песента, която пее на Странджа-баир гората, ще се подема и в бъдещето, в Балкана винаги ще има чавдарци.

Още в самото начало на една възрожденска поема се появява проблемът за поколенията. Виждаме как го решава Ботев. Синът се стреми към бащата с цялата си душа, неудържимо:

При татка искам да ида,
при татка в Стара планина,
татко ми да ме научи
на к'ъвто иска занаят.

Бащата също е недвусмислен:

Триста й заръци заръчал
в неделя да те проводя
на хайдушкото сборище.

Никъде другаде в българското изкуство не виждаме такова неудържимо привличане на поколенията, както в поемата „Хайдути".

Превърнал в своя лична участ основни политически и естетически сблъсъци на епохата, Хр. Ботев като никой друг усеща изключителната важност на проблема „бащи и деца", който е вълнувал революционерите-демократи непрекъснато. Забележете: никой друг български поет, писател, мислител не дава толкова категорично, праволинейно решение на една драматична и вечна дилема. Явно е, че талантът на поета в „Хайдути" и „На прощаване" е споен с висша публицистика в името на велика цел, която би останала недостижима без единството и единодействието на цялата нация.

Самото наличие на поема като „Хайдути" в литературата на Българското възраждане, самата незавършеност на творбата, след като вече пушката и сабята са предадени от бащата на сина, са могъщи ботевски акценти върху нови територии на епоса, върху негови изключително важни, решаващи предмостия, за които, както е много добре известно, по-нататък ще се развият тежки и кръвопролитни сражения.

От миналото време на „Водил бе Чавдар дружина" до сегашното време на „Затуй му пее песента", до бъдещето време на „Ще идеш, синко, Чавдаре" се усещат вътрешните безкрайни простори на единно, неделимо отечество, на единно и неделимо епично време и пространство. В неговата единосъщност са вградени най-скъпите сенки на всички епохи и поколения български. Самата песен е незавършена, защото, преди да се вгради поредният камък в прекрасната сграда на татковината, отново е била необходима сянката на най-талантливото и най-красивото чадо на майка България.

*

Сякаш за да бъде завършен цикълът на възрожденската поема, за да се сключи един голям кръг в нейното развитие, във Вазовата „Грамада" (1880) отчетливо прозвучават от самото начало интонации от „Стоян и Рада" (1845). Отново любовта на младите е противопоставена на родителската

воля, отново влюбеното сърце е романтично извисено над всички прегради и ограничения. За да запазят любовта си от насилие, Камен и Цена избягват без никаква мисъл къде ще отидат и какво ще стане по-нататък. Избягват направо в нищото. Чисто романтично бягство, в което е важен единствено мигът на щастливата идилия, а всичко останало просто не съществува. Никъде другаде в българската поезия старият хайдушки Балкан не е свидетел на такава ослепителна, чиста любов направо под едрите звезди на цялото мироздание:

Заранта на връх Балкана,
под буките диви,
Камен с Цена сладко спяха
румени, щастливи.

Те се нежно прегърнали,
от любов упити.
Над главите им запели
славей гласовити.

(Цит. по Ив. Вазов. Събрани съчинения в двадесет тома. Т. IV. С., 1956, с. 57)

В „Стоян и Рада" катастрофално бързо и неочаквано настъпва трагичният миг на развръзката. В „Грамада" — въпреки всички прегради на злото — има една глътка истинска, напълно свободна и щастлива човешка обич. Ала и в двете възрожденски поеми възловият момент — трагичен или идиличен — е неделим от проблема за трайността и вечността на обичта, необратима и неповторима като времето. В този дух трябва да се възприема и онова четиристишие от „Грамада", което по много причини сега сме склонни да препрочитаме с известна ирония:

. . . но невеста който търси —
харно да се взира,
че веднъжка челяк либи
и веднъж избира.

При сравнението със „Стоян и Рада" виждаме, че в „Грамада" съпротивата на родителите е засилена, доближена е до класическия първообраз — нейния татко и моята майка. Цеко не разрешава на дъщеря си Цена даже да продума за Камен. Тежките и властни думи на бащата предварително запрещват всяка пролука, откъдето Цена би се осмелила да защити своята обич и избраника си:

. . . че той не е мъж за тебе
и мен не приляга —
че е Камен сюрмах-просяк,
гол като тояга.

Забележете какъв е словоредът: най-напред бащата говори от името на дъщеря си, а сетне, на второ място, от свое име. . .

Родителската конфронтация в „Грамада“ е двустранна, пълна. Майката на Камен тръгва от същата мисъл за предварителната обреченост на всеки неравен брак:

Цена щерка е богатска,
прилика не ти е.
Здраве да е, има йоще
моми по-напети.

Четиристишната напевна строфа също засилва впечатлението за реприза, за повторение на един и същ мотив в началото и в края на възрожденската поема.

Кое е новото в късната разработка на темата за противопоставянето на бащите, майките и децата? Социалното тълкуване на конфликта. В „Грамада“ традицията на възрожденската поема попада под сложно осветление. Любовта между социално неравни хора се превръща в типична тема за нов епичен жанр — романа. В случая е особено важно, че тъкмо авторът на „Грамада“ е първият български романист. Ала това е отделна тема, която изисква самостоятелна разработка.

. . . У чорбаджи Цеко даже любовта към собствената дъщеря се изражда под натиска на всесилна и непреодолима алчност за пари и имоти. Цеко в „Грамада“ е несъмнено по-близо до чорбаджиите в повестите на Каравелов или в „Под игото“, отколкото до традициите на възрожденската поема. Тази особеност, очертана тук мимоходом, не е без значение, когато се проследява движението от романтизъм към реализъм. И все пак доближаването на прозаичното и стихотворното повествование е само външната страна на въпроса. Други неща са много по-интересни.

Лиричната мелодия в лирико-епичния жанр продължава да звучи. Щастието на Камен и Цена на връх Балкана е изцяло в романтично-идиличното лоно на една позната и устойчива лирична наследственост. Много по-интересно, както и в „Изворът на Белоногата“, е развитието на епичното начало. Натрупваните дълго чувства на хората от селото се спояват в някаква тъмна вътрешна сила, която започва да напомня мястото на хора в древните трагедии. Най-интересното е, че насоката е същата, както и в знаменитата поема на П. Р. Славейков: епичното все повече звучи като морално-епично. Основни етични проблеми се разрастват в центъра на изображението, все повече и повече привличат вниманието и в „Грамада“ вече определят и названието на поемата.

След дядо Славейков и Вазов се замисля какво противодействие може да се намери срещу всевластието на тирана — въпрос, който очевидно не е проблем само на националноосвободителната борба. Авторът на „Изворът на Белоногата“ противопоставя срещу тирана *личността* — вътрешно свободна, безкомпромисна, вярна на себе си, неподозирано добре въоръжена срещу всяко посегателство към духовния суверенитет на човека. Авторът на „Грамада“ противопоставя срещу тирана друга неподозирана, колосална енергия — енергията на *моралния остракизъм*, на етичната изолация от обществото, срещу която няма противодействие.

В едно време, когато още се водят, не заглъхват питанията — и в обществено-политическите дискусии, и в славянската романистика — кое е

позволено и кое не е позволено, Ив. Вазов с неочаквана за него категоричност въстава срещу вседозволеността по неповторим начин.

Всеопрощението също е вседозволеност. Всеопрощението не може да бъде валидно за тирана даже ако той най-великодушно е помилван от благородния си победител. Камен прощава на Цеко, махва с ръка като истински рицар и казва: „Господ да го съди." Ала грамадата расте непрестанно, продължава да се възвисява страшно. След прошката на Камен настъпва и друго чудо — тиранинът, у когото не сме могли и да подозираме съвест, изживява драма, морална криза. И тук виждаме съотношението, взаимодействието между епичния сюжет и грамадата. Простено или непростено на виновника — грамадата расте. Нещо повече: усещаме, че е все едно дали престъпникът ще изживее вътрешна криза или закоравялата душа ще бъде неспособна и на този последен проблясък от нещо човешко — грамадата расте, не спира, камъните хвърчат до небесата.

Грамадата не е само древно и екзотично възмездие, а епична морална мярка — почти абсурдна в своята безкрайност, в своите възможности да завладява, окупира, неутрализира огромни пространства от равнодушие и престъпност, от физическо и морално насилие. Произходът на грамадата наистина трябва да се търси не само във фолклора, но и в хора на древната трагедия.

За по-малко от едно десетилетие (1873—1880) установяваме целеустремено развитие на епично-моралното начало във възрожденската поема. Същият процес може да се наблюдава по-нататък и в еволюцията на новия епичен жанр — романа. Темповете и особеностите тук са по-други, но насоката е същата — все по-голяма етична плътност.

Отделна и безкрайно съблазнителна тема са измененията в отношенията между авторите на възрожденски поеми и фолклора, разглеждан като лирика и епос. Нека тук отбележим само края на процеса. След като не се задържат дълго при класическите фолклорно-епични теми и образи, майсторите на възрожденската поема се съсредоточават тъкмо върху старинни народни обичаи като вграждането и натемията (проклетията). Само по себе си това явление свидетелствува за нови насоки във възприемането на епоса— насоки етично-философски.

Използувани от двама крупни български поети, вграждането и натемията литературно се сближават в границите на част от времето, по-късо и от десетилетие. Това неочаквано сближение, което е безспорен литературен факт на най-високо равнище (става дума за „Изворът на Белоногата" и „Грамада"), разкрива съвършено нови възможности в общото и постоянно взаимодействие на литературата с фолклора. Започва нов етап в проникването към дълбочините на народното мислене. Фолклорът се възприема вече не само като неизчерпаема съкровищница на красота, добродетели, нетленни етически и естетически ценности, но и като жива вода за мисълта, бликаща из най-дълбоки недра.

Помните ли как започва грамадата? Поп Михо преди изгрев слънце с лице на Изток забива кол, мята патрахиля и прочита нещо от светчето. Сетне се навежда, взема камък, хвърля го до кола и казва: „Проклет да е Цеко!" Ето как в „Грамада" дори християнската религия, религията на всеопрощението, е подчинена на най-древни народни схващания, че злото е неопростимо и възмездието — неизбежно. Жрецът и попът се сливат в

един образ, за да се освети с остра двойна светлина епичната необходимост от нравствен остракизъм за насилника, тирана, злодея, нечестивеца.

В опита на българската възрожденска поема вграждането от данък за трайност, който слепите сили вземат за всеки градеж, се превръща в дълбоко осмислен, самоотвержен избор на най-съвършената свобода — вътрешната, личностната. Ето какво се утвърждава. От друга страна, натемията, провъзгласена от християнски свещенослужител, съдържа много горчив опит от вековната борба срещу злото. Нечестивецът трябва да бъде наказан с нравствена изолация. Злото, насилието, тиранията — ето какво се отделя завинаги и необратимо. Злото, насилието, тиранията — ето какво се отрича. Наистина в случая не падат отсечени трите глави на змея, но кой би казал, че грамадата е слабо оръжие срещу всесилното на пръв поглед зло?

Всеопрощението се отрича в името на ясното разграничение между доброто и злото; разграничение, което престава да бъде нещо елементарно и все повече се превръща в епична битка. И все пак подобно заключение не съдържа цялата истина. Завършекът на „Грамада" е по-трагичен от края на „Изворът на Белоногата". Никой българин не бива да забравя, че същият поет, който най-ясно и силно е изрекъл своя завет към братята и следовниците — силно да любят и мразят, — в един миг изповядва: но себе си, брате, губя,/тези глупци като мразя. . . Омразата не е само разрушение, но и саморазрушение, вътрешна несвобода. А любовта — дори взидана, зазидана, вградена — си остава свободна. Самовграждането е най-висша духовна свобода.

Когато вдигнеш камък от земята, никак не е все едно дали ще го взидаш в градеж или ще го хвърлиш за проклятие. Народът, който не може да не въздаде възмездие на всяка цена, неизбежно осъжда и себе си — осъжда се на нетворчество, на несъзидание, на антитворчество, на грамада. Когато пътят до великодушието е още път на избраници, на своеобразен революционен авангардизъм, на единично рицарство, невероятни сили на масите се поглъщат от анатемосващата стихия, от скандирането на хора „Проклет да е Цеко". Когато Камен се пише още с главна буква на собствено име, когато не става още дума за *камен* в топлите и самоотвержено творчески ръце на зидаря, всяка стъпка напред и нагоре има тройна, десеторна, стократна цена. Оттук до масовия подвиг е още много далеко. Защото подвигът е любов, съзидание. Той е Гергана и Никола, Камен и Цена, умножени по целия народ.

БАЛАДАТА И ЛИТЕРАТУРАТА НА БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Клео Протохристова

Сложността на въпроса за баладата и българската литература през епохата на Възраждането произтича от няколко основни положения, които поне на пръв поглед изглеждат непреодолимо препятствие. Най-напред трудност представят малобройните и почти без изключение нехарактерни баладни творби. Наличието на сериозен теоретичен проблем при отсъствието на достатъчен материал за разрешаването му поражда естествено склонност към умозрителни построения, към пренасяне на изследването в абстрактно-логически сфери и неизбежно откъсване от конкретните произведения. От друга страна, малкото на брой, слаби и нетипични баладни творби,[1] чиято творческа безпомощност особено силно изпъква на фона на невероятното поетическо прозрение в „Хаджи Димитър“ и сложната художествена тъкан в „Изворът на Белоногата“, са в същото време твърде разнопосочни като образни търсения и решения и извеждането на определени закономерности за модификациите на жанра се оказва практически невъзможно.

Наличието на оскъден и неспецифичен литературен материал дава възможност за разглеждането на въпроса за баладата и литературата на Възраждането в три аспекта. Единия условно можем да наречем нихилистичен — той би се изразил в отричане изобщо на съществуването на жанра балада във възрожденската ни литература. Вторият подход предполага неимоверно разширяване на понятието и оттам включване в жанровата област на баладата на ред нетипични произведения,[2] а третият би се състоял във внимателен подбор на специфичното в материала и анализ на характерните условия, определили съответната степен на развитие на баладния жанр в българската литература. Безспорно в случая най-основателен е последният подход.

Втората основна трудност при разглеждането на въпроса се състои в липсата на докрай уточнено понятие за баладата. Провежданото по тра-

---

[1] Н. Геров — „Стоян и Рада“; П. Р. Славейков — „Милена“; Ив. Вазов — „Сиромахкиня“; Ц. Гинчев — „Две тополи“, „Закъснялата нива“; Ив. Белев — „Цвета“; „Злочеста Милка или Самоволна жертва за любов“ (в песнотворчество), съчинител Л. Г. Голчев; Балада (за цар Иван Шишман), Балада (за цар Самуил) от П. И. Ст-ев; „Драган и двете вили“ (Балада) от Ив. Данев, „Ганка и Ради“ (Балада) от Ив. Д.

[2] Н. Г. Николов. Българската литературна балада. С., 1972.

диция неспецифично ограничаване на понятието народна балада някак естествено породи със своята несъстоятелност противоположното, обхватно и същностно, но малко разводнено разбиране за баладното течение във фолклора.[3] Неизбежно оттам дойде и по-свободното и широко тълкуване на литературната балада. Към нея, макар и с ясното съзнание за строгата определеност на жанра, се прибавят творби, които притежават някои от специфичните ѝ отлики, без обаче това да е достатъчно основание за определянето им като балади. А ако несъответното разширяване или стесняване на понятието в системата на народното творчество е въпрос на една обособена национална традиция, то неуточнените жанрови граници в литературен контекст при наличието на общоизвестни европейски образци, дори и при съзнанието за самобитно литературно развитие, са сериозен пропуск.

Друга трудност е свързана с противоречията, които възникват между утвърденото схващане за органичен преход между българския фолклор и литературата[4] и въпроса за появата и развитието на баладата.

На фона на мощно изразеното в недрата на фолклора *баладно течение*, онова най-устойчиво звено, което съчетава в себе си характеристиките на фолклорната и литературната поетика и така осигурява прехода между двете естетически системи, слабото развитие на *литературната балада* изглежда почти необяснимо. Хипотезата, че баладната тенденция се изразходва като импулс във фолклорната среда и затова не дава равностойно продължение в литературата, е несъстоятелна, тъй като по принцип литературната балада се развива там, където съществува силно изразена баладна традиция в националния фолклор. При цялото своеобразие на литературния процес през нашето Възраждане опитът да се докаже обратната закономерност едва ли би бил особено плодотворен.

Шокиращото несъответствие между развитието на баладното течение във фолклора и литературния му приемник ни насочва към друг не докрай проучен въпрос — за специфичните условия, при които се развиват народната и литературната балада, а оттам и различните основания за появата им. Не е без значение и фактът, че в малобройните изследвания върху българската литературна балада изобщо не е поставян въпросът за характера на баладната мистификация и съотношението ѝ с двата основни вида балади. Въвличането в системата на анализа на третата категория би допринесло за преодоляването на някои малко автоматизирани представи за различието между фолклорните и литературните проявления на баладата и така може да даде тласък за намирането на по-съществените характеристики на литературната балада.

Както вече се спомена, основна трудност в изследването на българската литературна балада съставлява недокрай уточненото понятие за нея. Преобладаващият интерес към проблемите на фолклорната балада[5] е обосновал приемането на едно наглед конкретно, но в същността си неточно опре-

---

[3] Б. Н и ч е в. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971. Цитатите по-долу са по изданието от 1976 г. (От фолклор към литература).

[4] Пак там.

[5] Вж. П. Д и н е к о в. Някои проблеми на българската народна балада. — В: Из историята на българската литература. С., 1969; С т. Б о я д ж и е в а. Въпросите на баладата в българската фолклористика. — Български фолклор, т. I, 1975, кн. 2.

деление за литературната балада като лиро-епично-драматична творба с присъствие на фантастично-митологичното в съдържанието ѝ.[6]

Следователно ако се знае какво представляват фолклорните баладни творби, или поне е очертана естетическата им област, за литературната балада се дават определения, включващи елементи, които по един или друг начин се проявяват и при други жанрове. Известната непоследователност и разноречивост по повод на литературната балада произхождат от обстоятелството, че се търсят характерните особености на жанра, но се пренебрегва въпросът за неговата същност.

Същността на баладата е в присъствието на баладното.[7] Позволяваме си това тавтологично съждение не случайно, а защото многообразните подходи към баладата са единни в отказа си да анализират спецификата на баладното. Обикновено то се отъждествява с тайнственото, необяснимото, фантастичното, невероятното, приказното, митологичното, легендарното. По аналогия като оразличителен признак на литературната балада традиционно се приема присъствието на фантастично-митологичното, което е толкова общо и неточно, че ни дава основание да наречем балада дори творби от типа на романа на Фани Попова-Мутафова „Солунският чудотворец".

Дори да съществуват аргументи за приемането на литературната балада като личнотворческа интерпретация на фантастично-митологичното[8] — характерен, но не задължителен елемент в народните баладни творби, художественият резултат от подобна трансформация ще бъде поетическа структура, която би имала с фолклорната балада връзка, аналогична на съществуващата между пиесите на Жан Ануи и старогръцките митове.

Баладното е естетически продукт от художественото конципиране на фантастично-митологичното и превръщането му във фактор със структуроопределяща функция в поетичната творба. Казано най-елементарно, докато фантастичното е независимо и неорганизирано и е израз на определен тип световъзприемане, баладното съществува единствено като съставящ елемент на художествената структура.

За баладно говорим тогава, когато то се проявява като основен жанроопределящ елемент на литературната творба и играе ролята на обединяващо звено за отделните ѝ жанрово-видови характеристики. За разлика от това, както вече се спомена, във фолклорните баладни творби фантастичномитологичното остава специфичен, но не основен компонент, като дори и при наличието си той играе единична, а често само спомагателна роля (сюжетостроителна, емоционално-оценъчна, декоративна).

Баладната мистификация, която (както ще видим по-късно) възпроизвежда структурата на определен тип творби от баладното течение във фол-

[6] „. . . в литературната балада като нейна основна отлика остава *само* (к. а. К. П.) известна склонност към свръхестествени мотиви, теми и решения на конфликта".

„Задължителна и най-характерна отлика на литературната балада. . . през XIX в. си остава, както при всяка литературна балада, наличието на три жанрово-видови начала — лирично, епично и драматургично" (Б. Н и ч е в. Цит. съч., с. 210, 211).

[7] За разлика от *баладичното*, което по традиция се отъждествява с изброените по-долу понятия и можем да приемем като основен елемент в художествената структура на народната баладна творба, както и поради стремежа да се изяви по-силно субстантивното значение на термина, приемаме формата *баладно*.

[8] От всичките изброени определения за удобство избираме това, тъй като е най-обобщаващо.

клора, където е задължително присъствието на фантастично-митологичното, въпреки естетическата си неадекватност с изходния модел запазва еднозначната роля на баладичното. Едва в литературната балада превръщането на фантастичното в съдържателен елемент, съизмерим с всички съставки на художествената структура, дава основание за възприемането и определянето му като същностна категория.

В интелектуален план баладата представлява взаимодействие на личното, индивидуално поетическо мислене и фолклорното, митологично, легендарно възприемане на действителността. В класическата балада двете начала са в единство, определено от доминиращата роля на осъзнатата поетичност и оцветено от присъствието на приказното и стихийно-художественото, което на свой ред въздействува върху него. В онзи идеален стадий, когато баладата достига своето съвършенство, за да роди собственото си отрицание, т. е. преодоляването на жанровата ограниченост, парадоксално-баладното се трансформира и неутрализира в парадоксално-лиричното, което вече се оказва способно да поеме в себе си грандиозните обобщения на едно всепроникващо съзнание.

Между парадоксалното в митологичното мислене и парадокса в лириката съществува родство, но наблюденията върху осъществяването на трансформационния преход е трудна задача, изискваща специални усилия и подготовка. Естественото преминаване от едното към другото обаче като частен случай може да се види в литературната балада; по същност тя представлява средоточие на двете взаимодействуващи начала, материализация на процеса на сливане на мит и лирика, крайната степен в развитието на който е тържеството на лирическото начало — онова тържество на поетическото откритие, което в „Хаджи Димитър“ ще „обоснове“ присъствието на самодивите и дивния песенен полет в логическия ред на „спряното слънце“, на превързаните и непревързаните рани на юнака и на безсмъртната му смърт.

За изясняване спецификата на българските баладни творби от епохата на Възраждането може да се използува анализът на трите типа балади — баладната народна песен, баладната мистификация и литературната балада — на базата на същностната проява на фантастично-митологичното в тях.

Ако ги разгледаме като три типа художествени системи, ще установим, че смисловата им структура е съвършено различна. В народната балада[9] фантастичното присъствува като единен поетически сигнал, ненакърнен от двойствен аспект, неподатлив на смислово раздвояване. На единния поетически сигнал съответствува непротиворечиво съдържание и образно внушение. Следователно в случая е налице класическата структура на фантазно-художественото мислене. В народната баладна песен владее доверието в невероятното, така че действителността на ireалното не се поставя под съмнение. То съществува с останалите елементи на поетическата творба естествено, в безконфликтно единство.

В смисловата структура на баладната мистификация поетическият сигнал е раздвоен — той едновременно играе ролята на означаващо и съдържа своето означаемо (присъствието на имитираната художествена си-

[9] Имаме пред вид онзи тип баладни творби, от които черпят вдъхновение другите две категории балади — митическите баладни песни.

стема). Следователно в него се съдържа и народнопесенният аналог. Така той се раздвоява между доверието и съмнението във фантастичното, между спонтанността на поетическото изживяване и имитативността.

Поетическото внушение в баладната мистификация обаче остава единно. Раздвоението на поетическия сигнал и присъствието на условност по отношение на фантастичното в нея водят до едно негово характерно утвърждаване чрез умножаването му като компенсация за раздвоеността. Ако се вгледаме внимателно в творбите, които са повод за тези разсъждения, ще забележим, че и там фантастичното се удвоява (или умножава). В „Стоян и Рада" на Н. Геров и „Милена" на П. Р. Славейков това е смъртта на влюбения пред гроба на любимата и материализацията на любовния порив на двамата след смъртта им. Макар и донякъде свързани, в „Изворът на Белоногата" мотивът за ведата и вграждането на Гергана, както и финалът на творбата играят ролята на самостоятелни поетически сигнали. Тази особеност води началото си от фолклорната традиция, където дублирането на фантастично-митологичното е обичайно явление.[10] Но докато в народната баладна песен различните прояви на фантастичното имат самостоятелна сфера на поетическо внушение, в баладната мистификация те са „впрегнати" в търсене на общата атмосфера и на тази основа особено силно изпъква неуспехът да се утвърди здрава връзка помежду им (особено в „Изворът на Белоногата", където този стремеж е най-очевиден). Или ако в народната баладна песен елементите на фантастичното съществуват в своята единичност и действуват като отделен поетически сигнал, в имитативния литературен вариант тези елементи се организират с оглед на едно закономерно единство. И ако в творби като „Стоян и Рада" и „Милена" те остават самостойни,[11] в „Изворът на Белоногата" е налице вече, макар и слаба, но осезаема като художествено търсене връзка, без, разбира се, да се стига до пълно единство на тези елементи.

На базата на горните наблюдения е интересно да се отбележи принципно различното сливане на реално и нереално в „Хаджи Димитър", при внушаване на тяхното единство и взаимно следствие.

И самодиви в бяла премена[12]
чудни, прекрасни, песен поемнат. . .
. . . . . .
летят и пеят, дорде осъмнат
. . . . . .
Но съмна вече! И на Балкана
юнакът лежи, кръвта му тече. . .

Подобно сцепление между фантастично и действително не представлява единствената тенденция в трактовката на фантастичното. Друга насока в развитието му представя неутрализирането на единия от фантастичните елементи (неочакваната и необяснима смърт на единия от влюбените в мотива „Неразделни" се трансформира в самоубийството на Калина от баладата на Пенчо Славейков). Като хвърлим бегъл поглед върху останалите балади на поета (без да забравяме, че те не се отнасят към изследвания пе-

[10] Срв. с мотива „Неразделни" и „Песен за мъртвия брат".
[11] Това определя тези творби като баладни мистификации.
[12] Тук употребата на съединителен съюз е симптоматична.

риод и ни интересуват единствено като по-нататъшна тенденция в развитието на жанра), виждаме, че другата линия в интерпретацията на фантастично-митологичното е пълното съхраняване на елементите му от народнопесенния източник. Следователно в тези творби поетът е по-близко до баладната мистификация, отколкото до трансформационните ѝ варианти при П. Р. Славейков и Хр. Ботев.

Смисловата структура на баладното е полярно противоположна на тази на фантастично-митологичното в баладната мистификация. Преди всичко тук поетическият сигнал е единен, определен от сливането на невероятното и парадоксално-лиричното. Художественото внушение обаче се раздвоява. Ако приемем баладичното във фолклора като изходна база, тук е налице баладизъм от втори разред — традиционното усвояване на фантастично-митологичното се слива с парадоксите на лирическата перцепция. Двете начала се наслагват в едновременното си действие, за да се получи онази многозначност, която в ролята на контрапунктен център на творбата съставлява основната типологична характеристика на литературната балада. Сполучливо е сравнението между самодивите в хайдушките народни песни (като традиционен и пряко свързан с тематичната група творби персонаж) и самодивите в „Хаджи Димитър“, където те са едновременно фолклорно внушение, поетическо създание, материализация на болното, халюциниращо съзнание на ранения юнак, органичен детайл от приказната атмосфера на нощта, отзвучаваща вариация на мотива за песента, чиято доминанта е в стиха „Балканът пее хайдушка песен“.

Значително намалена в сравнение с баладата на Ботев е ролята на „ведата“ в „Изворът на Белоногата“, която се състои в началния тласък към интригата (срещата на Гергана с везира), а оттам вече се отпраща към мотива за вграждането. Двата фолклорни мотива — „българка и поробител“ и „вграждане на сянка“ — въпреки балансиращата тенденция при Славейков да се придаде социална значимост на втория и фаталистичност на първия са останали не докрай свързани.

Както вече се спомена, в направените досега изследвания върху баладата е очевидно силното предпочитание към проблемите ѝ във фолклора. Що се отнася до изучаването на литературния жанр, то се извършва предимно в сравнителен аспект, в който неизбежно присъствува нотка на носталгия по фолклорната традиция. Оригиналният анализ на Б. Ничев[13] също, макар и в подтекст, продължава тази линия — достатъчно е да сравним обстойните му разсъждения върху проблемите на баладното течение във фолклора и доста беглата схема за развитието на литературния приемник, за да установим, че и тук е налице донякъде несъзнателното отчитане на несъответствието между двете явления въпреки настоятелно провежданата идея за генетична връзка между тях.

Независимо от утвърждаващия патос на изследването става ясна известната безпочвеност на оптимистичната и печелеща съучастие, но неподкрепена от конкретната литературна обстановка теза за органичен преход от баладното течение във фолклора през литературната балада към поемата.[14] Преди всичко по никакъв начин, нито в „литературно-фактологически“, нито в „литературно-исторически и типологичен“ аспект,[15] Ботев не може

[13] Цит. съч.
[14] Б. Ничев. Цит. съч., с. 214—17.
[15] Пак там, с. 214.

да бъде разгледан като предходно явление по отношение на П. Р. Славейков. Както буди възражение едва ли не прякото извеждане на „Изворът на Белоногата“ от „Хаджи Димитър“. Обяснението за отсъствието на пълноценно развит баладен жанр в българската възрожденска литература би трябвало да се търси не в бързото му претопяване в поемата, а в липсата на условия за нейното развитие. Действително за българската възрожденска поема е характерно присъствието на свръхестественото, парадоксалното. Съществуват и сериозни основания то да бъде възприето като влияние от народната баладна песен, но това е доказателство не за преход от балада към поема, а за жанровото стабилизиране на поемата и пригодността ѝ в един зрял етап от развитието си (70-те години на века) да приеме фолклорни внушения. Без ни най-малко да подценяваме тезата за органичния развой на литературата, трябва да запазим определен скептицизъм към нейното буквално възприемане, което неизбежно ще доведе до пренебрегването на сложните, лъкатушни, нерядко дори пресичащи се линии на това развитие.

В случая развойната линия може да се очертае като преход между различни степени в развитието на поемата, а преобладаващата баладична характеристика в конкретния период е само една от определящите я черти. Обстоятелството, че през 70-те години, време, което се характеризира с окончателно диференциране и установяване на жанровете в новата българска литература, характерни балади почти напълно липсват, говори, че отсъствува съответният структуроопределящ импулс в литературноисторически смисъл и точно затова отделни елементи на баладата се развиват *компенсационно* на терена на други жанрове, с утвърдена вече структура като поемата.

Що се отнася до родството на литературната с фолклорната балада, то е преди всичко тематично, а не жанрово-генетично. Следователно приемствеността между тях е външна. Това родство напомня (при запазване на риска за недоразумение от смяната на мащабите) масовото навлизане на фолклорни елементи в съвременната мода. И модните платнени облекла имат нещо общо с народната носия, връзката с традицията съществува, но импулсът е външен по отношение на тази традиция и поради това нямаме основание да говорим за пряка приемственост.

Като черпи мотиви, сюжети и дори емоционално-оценъчни решения от народните баладни творби, европейската литературна балада в същност удовлетворява определени сюжетостроителни тенденции в конкретната литературно-естетическа обстановка. Изясняването на въпроса за присъствието или отсъствието на подобни и други жанровоопределящи тенденции в българската литература от Възраждането се налага като основна цел на настоящата работа.

При тезата за органичния преход от фолклор към литература с оглед на появата и развитието на баладата се натъкваме и на друго противоречие. Както сполучливо отбелязва Б. Ничев,[16] характеристиката на баладата

[16] Цит. съч., с. 188: „Оттук насетне след Гьоте всички автори са изтъквали смесения жанров характер (Mischgattung) на баладата. Но повечето от тях. . . не правят принципна разлика между фолклорна и литературна балада. А истината е, че тъкмо във фолклорната баладна песен трите жанрово-видови начала се намират в онова състояние на „неизлюпен“ зародиш и че проучването на пътя на тяхното разграничаване в баладното течение ни дава една от насоките на формиране на жанровете в новите литератури. Реално проследим се оказва този процес при литератури като южнославянските, където фолклорното начало и литературните резултати са така доближени,

като Mischgattung (смесен жанр) от Гьоте се отнася в по-голяма степен към литературната балада, докато във фолклора баладното течение е по-скоро една специфична проява на Zwischengattung (междужанрие).

Целесъобразността на подобно разграничение е безспорна, още повече, че това е един от пътищата за доказване на органичната *неднородност* на двете художествени явления, което изцяло изключва хипотезата за пряко и бързо израстване на литературната балада от фолклорната. Преходът от необособения състав на Zwischengattung-а към съвършения синтез на трите родови начала минава през утвърждаването, развитието и самоосъзнаването на всяко от тях, оформянето им в конкретни жанрови структури, докато придобият вътрешния стабилитет и завършеност, които биха направили възможни жанровите компромиси, неизбежни при взаимодействието им. Така се ражда онзи капризен и трудно постижим жанр, който лежи на водораздела на епоса, лириката и драмата, като ги обединява и в същото време се явява тяхно отрицание.

Зараждането и развитието на жанровете е много сложен и спорен въпрос и изисква проучването на огромен и разнороден материал, какъвто за съжаление (конкретно с оглед на баладата) в българската литература отсъствува. Следователно не бихме могли да приемем за ползуване постановка на въпроса от типа на тезата на Кете Хамбургер за произхода на баладата пряко от описателната лирика (Bildgedicht) и по един по-опосредствуван начин от диалогично-драматичните стихотворения (Rollengedicht),[17] защото в случая става дума за жанрове, характерни за немската литература, където този преход е наблюдаем. Идеята обаче ни дава основание да поддържаме мнението, че за оформянето на баладния жанр задължително условие е усъвършенствуването на отделните родови начала в дадената литературна обстановка. Един общ и не докрай прецизиран поглед към литературата ни през Възраждането ще покаже наличието на *начална* степен в установяването на жанровете, но все още липсата на осъзната родова проява. Отсъствуват и твърди жанрови форми — а това, струва ни се, ще остане още десетилетия определяща характеристика на българската литература, която няма вкус към формални ограничения, а ако го е проявявала, това никога не се е превръщало в основна черта на развитието ѝ. Но да се върнем към литературата на Възраждането. Отсъствието на строго обособени жанрове е неблагоприятна почва за развитието на баладата.

Без да омаловажаваме интересното наблюдение на Б. Ничев за почти едновременната поява на високопоетични балади в българската и другите южнославянски литератури, също и без каквито и да е резерви спрямо тезата за общността на южнославянския литературно-исторически процес,[18]

че можем да забележим как литературните процеси започват в недрата на фолклора. Тук баладата не е още Mischgattung (смесен род). Такъв тя ще стане в оня ограничен и определен (въпреки цялата си сложност) жанр, наречен литературна балада. . . Тук баладата е по-скоро Zwischengattung — междужанрие — цяло преходно течение в недрата на фолклора, което тъкмо поради преходния си характер заема възлово място в движението от фолклор към литература на славянския Юг."

[17] K. Hamburger. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1968, S. 333—345.

[18] „. . . от какво голямо значение за развоя на жанровете в новите южнославянски литератури е баладата, или по-точно онова, което наричаме тук баладно течение във фолклора, говори фактът, че най-големите произведения, първите класически творби на южнославянските литератури, които ознаменуват възникването на художествената литература като изкуство, повтарят модела на баладата. Това са „Смъртта

трябва да отбележим едно много съществено отличие на българската литература. Докато в словенската литература е било възможно написването на Прешерновия „Сонетен венец", а хърватската литература се развива върху почва, оплодена от дубровнишко-далматинската традиция, в българското литературно възраждане липсва както приемственост, така и по-късно осъществяване на подобни формални постижения.

Тук липсата на специални познания и прекалено широкият обхват на проблема могат да се окажат решаващи в неблагоприятен смисъл и затова ще насочим разсъжденията си по посоката на по-ограничена област, каквато е лириката. Във възрожденската ни поезия се очертават две основни развойни тенденции, които условно бихме могли да наречем *живописна* и *динамична*. Подобно развитие е характерно и за западноевропейската литература, където в различни периоди се е давал превес на поезията като изображение или на поезията като израз. Или казано с други думи, подчертавал се е пространственият или темпоралният ѝ характер. Във върховите прояви на лириката се стига до обединяването на двете тенденции в една и до разкриването на максималните изразни възможности на лириката, т. е. до пълното утвърждаване на родовата ѝ същност. В европейски мащаб този синтез се извършва в епохата на романтизма, а в българската литература — в поезията на Ботев. Като изключваме каквито и да е по-далечни паралели между двете явления, тъй като са резултат на различни по насоката си развития,[19] можем да отбележим една закономерност, която се отнася пряко към баладата. Докато в европейската литературна история най-благодатният за развитието на баладата период се оказва романтизмът, в българската литература през Възраждането тя намира единствената си, но изключителна по степента на съвършенството си проява у Ботев. И без да се отклоним в търсенето на типологично родство между романтичното художествено мислене и Ботевата поетическа система, разумно е да потърсим условията за развитието на баладата именно в онова същностно развитие на лириката, което при единия случай се проявява в литературно-исторически, а при другия — в личнотворчески аспект.

При подобна постановка на въпроса, както и при многократните връщания към Ботев и изключителността на „Хаджи Димитър" като поетическо явление, които ни предстоят, възниква естествено въпросът, защо общо непроявеният в българската възрожденска литература жанр на баладата намира подобен съвършен, макар и единичен израз именно в Ботевата поезия.

Поезията на Ботев е колкото закономерен в появата си плод на ренесансовото прозрение на народа ни, толкова и необяснимо явление. В нея се създава изключително богата жанрова система, като се изграждат вътрешните условия, които правят възможна появата на художествени факти, немислими в по-широк литературен контекст, и което е по-важно, останали без равностойни последствия цели десетилетия. В няколкото стихотворения

на Смаил Ага Ченгич" от Мажуранич, „Горски венец" от Негош и „Хаджи Димитър" от Хр. Ботев" (цит. съч., с. 210).

[19] Западноевропейският литературен процес, захранен със собствени културни традиции и целеустремен към собственото си съвършенство, и сложният развой на българската литература, чиято голяма и трудно осъществима задача е приобщаване на националната ни култура към общоевропейската при пълно съхраняване на българското, самобитното, оразличителното — линия на развитие, която прави от литературната ни история разнопосочен и невинаги изяснен като логика на движение процес.

на Ботев можем да забележим процеси, неизявени или не докрай изразени в целокупния културен живот през Възраждането. И тези няколко стихотворения показват невероятно богатство на жанрове и поетически открития — това са шедьоврите на българската възрожденска елегия, на поемата, на лирическата изповед и политическата сатира; в тях откриваме съкрушаващата сила на философско-политическата рефлексия или онова емоционално и интелектуално сцепление, което ще превърне епически обстоятелствената съдържателност от „На прощаване“ в неразчленимото единство на поразителното по интензивността си лирическо изживяване. Там се ражда, за да компенсира една очевидна недостатъчност в литературата ни от този период, онова поетическо чудо, което би могло да докаже зрелостта и неповторимостта на българската поезия, да създаде онова съвършенство на баладния жанр, когато той престава да бъде вече тясно жанрова проява и се превръща във върховен художествен синтез.

Липсата на силно развит баладен жанр в българската литература през Възраждането, а и след това е тясно свързана с отсъствието на изявено романтично движение. Макар и с риск за прибързани заключения, трябва да забележим, че неслучайно в славянските литератури баладата намира почва точно там, където действува обособено романтично течение — в Русия и Полша.

За родството на баладата и романтизма би могло да се говори много, но в случая постановката на въпроса ни е необходима само като оразличителен фон. За европейските литератури от XVIII и XIX в. баладата представлява силно развит жанр, масово разпространен, особено в десетилетията на предромантизма и романтизма. Между поетическите образци с най-широка популярност са баладите на Готфрид Бюргер „Ленора“, „Горският цар“, „Песента за Тулския крал“ и „Коринтската невеста“ от Гьоте, баладите и епиграфите към романите на Уолтър Скот (последните представляват пъстра смесица от оригинални фолклорни балади, лични творби и мистификации). Факт е обаче, че и при наличието на баладни произведения с докрай изградена и отграничена структура в западноевропейската литература се налага едно широко и недиференцирано понятие за баладата. Без да се отклоняваме в тази насока, трябва да отбележим, че още заглавието на сборника на Уилям Уърдсуърт и Самюъл Коулридж „Лирически балади“ (1791), предговорът към който е своеобразен манифест на английския романтизъм, свидетелствува за известна неяснота в разбирането на баладата, да не говорим за това, че съдържащите се там стихотворения в голямата си част нямат нищо общо с баладата.

Литературната балада се утвърждава на базата на романтичното преклонение пред националната старина, изразено първоначално в събиране и мистифициране на народни песни и балади. За възраждането на баладата в литературата на романтизма обаче съществуват ред причини, които се крият в типологията на романтичното мислене — интересът към митологията, пиететът към фантастичното, необяснимото, към алогичното, бягството от единичната родова определеност в литературата и поривът към синтетично изкуство, каквото до голяма степен е баладата, презрението към норми и ограничения, което поражда несъзнателното въвличане на твореца в тесните граници на пределно конкретизираната „свобода“ (неконвенционална идея или форма, която се превръща за романтиците в ограничаваща, но съзнателно търсена и спазвана норма). Така небрежният към жанровите

специфики романтизъм роди и култивира крайно определения и капризен баладен жанр, а в същото време щедро поставяше етикета „балада“ на произведения, които бяха безкрайно далече от него.

Тук трябваше да направим уговорката, че въпросът за наличието или отсъствието на романтизъм в българската възрожденска литература е спорен. Но дори да приемем, че в литературата от този период съществуват явления, които свидетелствуват за родство с романтизма, те до такава степен са подчинени на вековния, непримирим порив на народа ни към свобода и на революционната стихия на епохата, че придобиват някои твърде специфични отлики и въпреки донякъде съхранената си едностранна близост с романтичното движение в Европа престават да бъдат съизмерими с типологията на романтизма като естетическа и философска концепция.

За развитието на литературната балада особено важна роля играят и баладните мистификации. Това явление се наблюдава в европейски мащаб — събирането на народни балади и мистифицирането им от Томас Пърси, Джеймз Макферсън и Уолтър Скот дават импулс за опита да се съхранят духът и образността на баладата в индивидуалната поезия. В българския културен живот през Възраждането съответствие на тази тенденция представлява дейността на Веркович, която обаче поради своята значително помалка популярност се оказва неплодотворна като творчески подтик. Всичко това свидетелствува за липсата на органична необходимост от подобен род естетическа консумация. Епохата поставя пред българските възрожденски творби много по-сериозни проблеми, чието разрешаване е далеч над възможностите на имитативната литературна дейност.

Слабата популярност и разпространение на баладната мистификация е една от най-съществените причини за незначителното развитие на литературната балада. Въпреки това обаче ролята ѝ, макар и проявена по косвен път, е значителна. Основание за подобно твърдение дава обстоятелството, че доколкото все пак има балади през този период, с малки изключения те напълно, макар и спонтанно, повтарят модела на баладната мистификация и в тях имитативното начало преобладава над творческото. По начало тясно определените жанрове предразполагат към имитативност. Но тъй като връзката с фолклора тук се осъществява на базата на тематиката, а жанровите специфики се утвърждават в следването на литературни художествени норми, резултатът се състои в неединни като творческа позиция, нехомогенни по дух и виждане творби.

Не е лишено от основание в случая отчитането и на известно европейско влияние върху развитието на баладата в българската литература през Възраждането, което (точно защото не може да се осъществи пълноценно) не дава значителни резултати. Въпросът за значението на преводите в една национална литература, за сложното взаимодействие между оригинални и преводни творби, за компенсационните функции на преводите и оформянето чрез тях на жанрови и тематични области е особено интересен, но в конкретния случай влиянието по-трудно може да се установи.

В литературните издания през Възраждането успоредно с оригиналните баладни творби са публикувани и преводни, при някои от които авторът е обозначен, а в други само се съобщава, че баладата е превод и евен-

туално от кой език, като не се конкретизира авторството. Това говори до голяма степен за случаен подбор.[20]

Малкото на брой преводи на балади, както и съмнителното качество на превода водят до липсата на пълноценно присъствие на високопоетични балади от чужди автори в българския културен живот за разлика например от руската литература от края на XVIII и началото на XIX в., където мощното влияние на европейския романтизъм и множеството преводи на балади, направени от най-големите поети на времето, оказват оплодително въздействие върху оформящите се на базата на националната литературна традиция поетически тенденции.

Основна характеристика на баладата, която обуславя слабото ѝ развитие в българската възрожденска литература, е специфичният баланс между обективно и субективно начало в художествената ѝ структура. В баладата по принцип преобладава обективното поетическо повествование, деликатно обагрено от субективните изживявания на лирическия персонаж. Гледната точка стои вън от авторовата позиция и така се раздвоява, като едновременно внушава епически тип отношение към поетическия материал и го подчинява на силно изявена лирическа организация. В голямата си част поетите на Възраждането творят по принципно различен начин. Характерът и целите на българската поезия от този период налагат силната изява на поета в творбите му — като позиция, като мисловност и емоционалност. Подобно акцентуване върху авторската гледна точка е неблагоприятно условие за развитието на баладата и доколкото все пак тя се развива по това време, формите, които приема, са нехарактерни. Казано най-общо, докато в идеалния тип балада съществува *лирическа организация на епически материал*, в поезията на нашето Възраждане е налице предимно епична организация на лирическо по същността си съдържание.

В търсене на тази поетическа обективност, останала неприсъща на възрожденската литературна традиция, по-късно Пенчо Славейков ще въведе своеобразен вид повествователна рамка в баладата си „Неразделни", която ще симулира пълна авторова обективност, но така пък ще му убегне конкретността на драматическия конфликт, както и непосредността в изграждането на сцената.

Друга от основните характеристики на баладата в нейния класически вид е изключително сложната ѝ темпорална фактура. Наслагването на епическото, разказно време, структурирано в миналото, от една страна, и внушеното от драматическия диалог и разиграването на сцената настояще, от друга, дава основния временен план на творбата, обединен въпреки своята неоднородност от стихията на лирическото изживяване.

Времето в баладата е циклично — епическата последователност, мощното единство на лирическия и драматичния презенс и фантастичното безвремие се сливат, за да се сплетат в контрапунктния възел на невероятното, загадъчното, необяснимото. Привидната последователност от хронологически и причинно-следствен порядък се оказва лабилна и противоречива.

---

[20] Вж. например П. Оджаков, П. Василев. Бояна или три бисери (превод от немски). — Бълг. книжици, II, 14, с. 453; 16, с. 527, юли, август 1859: „Легло на сирачето" (Балада от Ербена); Балада от * * *, Войвода Стамо (Балада от * * *) — Из „Братски труд" от Г. Бенев и А. Т. Илиев. — Читалище, II, 10, с. 464.

Присъствието на абсурда в художествената структура на баладата изпразва тази реална последователност от концептуалната ѝ стойност и на понятийно ниво „преди това“ и „след това“ се затварят в един кръг, където фактите съществуват в единството на временна и логическа неразчленимост.

Тази темпорална деформация, характерна за баладата, се усложнява и от специфичната ретардация, която задължително се появява в сцената на фантастично-митологичното. Достатъчно е да съпоставим Бюргеровата „Ленора“ и „Горският цар“ на Гьоте, за да установим, че в класическия си вид баладата развива диалогичната сцена по принцип чрез рефренно повторение на смислово сходни или напълно еднакви реплики. Подобни повторения имат многостранни функции — те доопределят ритъма на баладата, акумулират драматично напрежение и което в случая е най-важно, с настойчивата си многократна поява създават илюзията за повторителност на едни и същи моменти, а оттам и за една цялостна ретардация. Породената по този начин деформация на временния процес съответствува на логически внушеното безвремие (реалното време се изключва поради „неспособността“ му да се съизмери с невероятното събитие) и контрастира на почти задължителното шеметно движение — бясната езда на мъртвия годеник („Ленора“), бурните ласки на умрялата девойка („Коринтска невеста“), паническият бяг на бащата и детето („Горският цар“).

В това отношение изненадващо сходна е структурата на Ботевата балада „Хаджи Димитър“, където деликатно и алтернативно подсказаната повторителност в действията на самодивите поражда внушението за разточително възвръщане на отминали моменти. Неопределимата продължителност на тази халюцинация или приказна действителност се „връзва“ с безвремието на „спряното слънце“ и създава фона за невероятния полет.

Наблюденията върху двете творби на П. Р. Славейков „Милена“ и „Изворът на Белоногата“ показват, че при тях може да се говори за съвършено различен, макар и безспорно интересен тип временна организация. В „Милена“ времето се движи в пълно непротиворечие със събитийната последователност. Тази постъпателна линия на развитието е натоварена със значителна обстоятелственост. Прибавният характер на всеки стих, който носи допълнителна повествователна информация, като с това придвижва и времето напред, напомня за характерния задържащ ритъм в темпоралното развитие на народната песен. По-сложно е художественото време в „Изворът на Белоногата“. Преди всичко то не е хомогенно — налице е двукратно отпращане към миналото: първо отграничаване на авторовото време —

Видиш ли долу в полето
. . . . . .
Там *било* село Бисерча
в стари години. . .

и после ситуирането му в конкретната случка:

Било то вече посреднощ,
седенките се разиждат. . .

Това сменяне на различни временни перспективи и съответствуващата неустойчива гледна точка са немислими в баладата, където обективното поетическо повествование се организира в неразчленимо единство.

Ако разгледаме в този аспект и поемата на Н. Геров „Стоян и Рада", ще установим единството на творбата с коментираните произведения на П. Р. Славейков (събитийна последователност, естествен временен поток, смяна на гледните точки чрез редуването на сегашно и минало време, като сегашното време съответствува на по-близките изображения или на психологическите анализи) и принципното различие от художествената структура на баладата.

За баладните творби от епохата на Възраждането е характерна композиционната свобода. Докато за класическата балада композиционното единство е задължителна особеност дори в случаите на разгърната епическа структура, в анализираните тук творби успоредно със стремежа към обстоятелственост и увеличаване на обема се наблюдава разчленяването на слабо свързани епизоди, сцени или дори на отделни части. Някъде това членение е външно изявено („Две тополи", „Злочеста Милка") и се подчертава от успоредяването на стихотворни и прозаични части („Две тополи"), което води до нарушаването на спецификата на иначе съзнателно търсената жанрова форма. Това свидетелствува още веднъж за тясно тематично разбиране на жанра балада, провеждано не само в художествената практика, а и в малобройните изследвания по теория на поетическата словесност,[21] издадени през този период.

По-често обаче се наблюдава обикновена композиционна нестабилност и нехомогенност на отделните елементи, което води до вътрешно разделяне на творбата. Обикновено тези вътрешно обособени епизоди се свързват по принципа на последователността. Единственият случай на целенасочено търсене на връзка от друг, надсюжетен характер между отделните части е „Изворът на Белоногата" (разбира се, изключваме баладата на Ботев, чието композиционно единство не подлежи на съмнение), но там, както вече стана въпрос, тя се оказва недостатъчно здрава, за да организира в общо звучене двете основни теми на произведението.

Отклонение от характеристиките на класическата балада е и друга особеност на коментираните твърби — почти задължителното присъствие на въведения (от лирически или просто информативен тип). Непосредното обективно повествование на баладата изключва необходимостта от въвеждащи фрагменти и прави употребата им нелогична („Стоян и Рада", „Две тополи", „Изворът на Белоногата"). Ролята на тези въведения е свързана с други особености на баладните стихотворения от Възраждането, за които вече стана дума, така че няма да се спираме повече на тях.

Друга специфична особеност на баладните творби, които са предмет на изследване тук, е характерът на финала им. Докато за класическия европейски модел на баладата е типичен еднозначно трагедийният финал, в баладите от епохата на Възраждането се проявява силна компенсационна тенденция — на физическото поражение се противопоставя моралната победа (духовното единение на Никола и Гергана дори и след смъртта в „Изворът на Белоногата", надмогналата омраза и смърт любов на Стоян и Рада в едноименната творба на Н. Геров, неудържимият порив на полета и песента, подчинил страданието, в „Хаджи Димитър"). Тази компенсационна

[21] Наука за песнотворчество и стихотворчество, изработена от Петра В. Оджакова. Одеса, 1871; Первый курс Теория на словесността по русский учебник на Н. Минина. Съст. на бълг. Т. Н. Шишков. Цариград, 1873; Д. П. Войников. Ръководство по словесност. Виена, 1874.

тенденция е свързана с морално-етичното и социалното съдържание на баладните творби от този период и се проявява при по-завършените в художествено отношение произведения, докато в по-слабите, подражателни балади („Цвета“ на Ив. Белев, „Злочеста Милка“ от Л. Г. Голчев, „Драган и двете вили“ от Ив. Данев и др.) има еднозначен трагедиен финал. Компенсационната тенденция в осмисляне на трагедийното при литературните балади може да се тълкува като особеност, програмирана още във фолклорната традиция и осъществена чрез приемствеността на мотиви — на първо място мотива „Неразделни“, най-съществен елемент в който е осъществяването на непреодолимия порив на влюбените един към друг, макар и след тяхната смърт.

*

В резултат от направените дотук наблюдения се стига до заключението, че за развитието на баладата в българската възрожденска литература липсват необходимите литературно-исторически предпоставки: силно изявено романтично движение, плодотворна традиция на митологичното мислене, разпространение и популярност на баладни мистификации, максимално усъвършенствувани в същността си родови начала в литературата, стабилизиране на жанрови структури, способни на „междужанров компромис“ и пригодимост към надродов синтез, усъвършенствуване на нехарактерния за бурната предосвобожденска епоха тип на обективно поетическо повествование. Единственото условие, което благоприятствува за развитието на литературната балада, е силното развитие на народните баладни творби.

Малкото на брой и нетипични личнотворчески балади свидетелствуват за очевидна неравностойност между обоснованото от ред характеристики на обществено-културния контекст мощно присъствие на баладното течение във фолклора и неосъщественото му литературно съответствие. В същото време те показват тясно тематично и емоционално-оценъчно родство с народните баладни песни, единство в подхода към фантастично-митологичното, но липса на жанрообразуваща приемственост. Баладните творби от Възраждането демонстрират в същото време композиционно-структурна независимост от европейския модел на литературната балада, но без равностойно компенсационно развитие на обособена собствена специфика.

На базата на оскъдния материал се очертават все пак някои особености на изследваните тук творби. Това са изявеният им социален смисъл, експлоатацията на „типови“ баладни мотиви, тематичното им разслоение (на исторически, любовни, социално-битови, приказническо-митически баладни стихотворения), жанровата им нехомогенност. Към по-конкретните им отлики се отнася преодоляването на трагедийния финал, раздвоеното като поетически сигнал, но еднозначно по съдържание присъствие на фантастично-митологичното и компенсационното му умножаване.

Липсата на структурна завършеност на коментираните творби при очевидното им тематично и концептуално родство с фолклорната традиция, както и специфичните характеристики на баладното говорят за същността им близост с баладните мистификации (с изключение на „Хаджи Димитър“ и „Изворът на Белоногата“).

Макар и незначителни по брой, а в по-голямата си част и по художествените си постижения, те очертават *три тенденции* в проявите на баладните

търсения в българската възрожденска литература. Първата *имитативна* (или *мистификационна* — Н. Геров, Ц. Гинчев, Ив. Белев и др.) е сравнително разпространена. Тя е най-слаба като поетическа завършеност, но въпреки жанровата си разнородност се оказва неочаквано продуктивна за по-късната ни литература. Тази тенденция очертава основната линия в развитието на балада в следосвобожденската българска литература, линия, която значително се отклонява от неочакваните върх в проявите на балада през Възраждането (в „Хаджи Димитър") и с отрицанието си го прави още по-трудно обясним.

Плодовете на тази тенденция са високопоетичните творби на Пенчо Славейков, К. Христов, на П. К. Яворов, Д. Дебелянов и Т. Траянов, които при цялата си жанрова неизясненост (чрез която в същност продължават очертаната още във фолклора традиция) се оказват способни да съхранят стихийната поетичност на народното художествено мислене някъде във формата на стилизация, другаде на почвата на по-дълбоко духовно родство с нея.

Втората тенденция, която ще наречем *компенсационна*, се развива чрез култивиране на балади мотиви върху стабилната жанрова основа на поемата, тенденция, която продължава проявите си, за да се осъществи в някой от най-забележителните произведения на българската литература като Вазовата „Грамада".

Третата тенденция е съсредоточена в *единствената* същностна проява на баладния жанр в българската литература от Възраждането — Ботевата балада „Хаджи Димитър", която със своята неочакваност и съвършенство, водещо до преодоляване на жанровите ограничения, се оказва неспособна да даде продължение като жанрово-типологичен импулс въпреки непреходното й място в българското национално съзнание.

ТРАНСФОРМАЦИОННИ ПРОЦЕСИ В БЪЛГАРСКАТА БЕЛЕТРИСТИКА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX В.

Стефан Елевтеров

През втората половина на XIX в. в българската белетристика се развиват важни процеси, които довеждат до разпадането на универсалния тип повествование и до формирането и ясното разграничение на трите основни белетристични жанра: разказа, повестта и романа. Като се спираме на някои от най-основните, тук излагаме само изводите, а не и пътя, който води към тях. Тези изводи са изградени върху анализа на българското белетристично развитие, но се обръща внимание и на сходни процеси в историята на сръбската литература.

По ред причини — между които не на последно място трябва да отбележим неособено строгите жанрови граници — повестта е първият белетристичен жанр в новата българска литература, а в продължение на две-три десетилетия тя е в същност и единственият. Първата оригинална българска повест „Нещастна фамилия“ от Васил Друмев е публикувана в цариградското списание „Български книжици“ през 1860 г. (в самостоятелно издание излиза през 1873 г.); през 1864 г. пак Друмев започва да печата във в. „Съветник“, Цариград, втората си повест „Ученик и благодетели“, останала недовършена. На следната година в Болград, Бесарабия, излиза първата повест на Илия Блъсков „Изгубена Станка“. През 1867 г. в сп. „Отечественные записки“, Москва, е публикувана на руски език Каравеловата повест „Болгары старого времени“ (основно преработена, тя ще се появи на български във в. „Свобода“ през 1872 г.). Наистина някои свои белетристични творби Любен Каравелов определя като разкази: „Турски паша“, „Войвода“, „Слава“, „Сирото семейство“, „Наказал я бог“ и др. Но в някои случаи той изхожда от обстоятелството, че повествованието се води не от името на автора, а от името на един от героите, докато в други случаи не е изяснена жанровата категория — достатъчно е като пример да изтъкнем, че според самия Каравелов и „Българи от старо време“ е разказ. Трудно е да се прокара категорична жанрова граница между Каравеловите белетристични произведения — и по обем, и особено по структура неговите „разкази“ не се отличават от повестите.

По-различни изглеждат първите стъпки на белетристиката в сръбската литература — възникнала много по-рано, в нея още в самото начало срещаме романите на Милован Видакович. Но по своята композиция и струк-

тура, по единствената си сюжетна линия, в чийто център стои животът на главния герой, тези романи в жанрово отношение не се различават съществено от повестта като преобладаващ белетристичен вид.

Бедна на авторски имена, българската повест през Възраждането се изявява главно в една жанрова разновидност — повестта-биография. В този преобладаващ тип повествователна структура сюжетът се изгражда като история на един живот. В центъра на повествованието стоят животът и деянията на главния герой, затова и композицията по правило е хронологична. Авторът се смята задължен да запознае читателите си с родителите на главния герой, разказва за неговото раждане, за условията, при които е израснал, и за възпитанието му, за неговата дейност, като по правило дава сведения и за смъртта му. Безспорно в зависимост от проблемите, които третира, а и от своята гражданска и творческа позиция писателят поставя в центъра на повествованието определени събития и тези същински за произведението събития се съсредоточават в значително по-кратък откъс от време. Но тъй или иначе българската възрожденска повест, както повечето от романите на М. Видакович и „Вечити младоженя“, и „Милан Наранджич“ от Яков Игнятович, прилича на художествена биография.

Разбира се, не всички повести се изграждат по еднакъв начин, има произведения, които излизат извън рамките на установения модел. Такава е първата повест на Л. Каравелов „Българи от старо време“. Тук вместо един срещаме двама главни герои — хаджи Генчо и дядо Либен; повествованието невинаги тече хронологично и е организирано около едно основно събитие — годежа и сватбата на Павлин и Лила; характерите на героите доминират над вложената в тях авторска идея, те не са резултат на тази идея, а се отличават с голяма самостоятелност; миналото на героите не е разкрито изцяло, последователната мотивираност е пренебрегната и хронологията е нарушена за сметка само на няколко характерни епизода (несвързани причинно, нито по време и място), чрез които авторът преследва единствената цел да илюстрира основните черти на характерите, без да изследва системно формирането им. Такова отклонение представя в сръбската литература „Роман без романа“ от Йован Стерия Попович, в който авторът пародира не само увлеченията по романа, но преди всичко самия роман — какъвто го бе наложил М. Видакович, — и остарелите и шаблонизирани принципи на неговото изграждане. И все пак дори в „Българи от старо време“ — това щастливо изключение — личат следите на трайно установения тип повествование: образите на дядо Либен и на хаджи Генчо се разкриват отделно и независимо един от друг (Каравелов ги рисува дори в отделни глави), като само в няколко определени момента се срещат в общо действие или диалог. В известен смисъл отклонение от общия модел представлява и „Нещастна фамилия“, макар че в същност и тук имаме една история, само че това е биографията не на едно лице, а на едно семейство, при това тя е разкрита пак чрез образа на един единствен главен герой.

В така установения тип повествование прозира известна жанрова приемственост с най-разпространения в старата ни литература повествователен вид — житието. Широко е разпространено и вече се смята като безспорно схващането, че от Цамблак и Константин Костенечки, от поп Пейо и Владислав Граматик до Паисий и Софроний Врачански има три-четири празни в литературно отношение века, че турското робство прекъсва литературната и изобщо културната традиция у нас и че новата литература се създава

без преки приемствени връзки със средновековната българска книжнина. Почти без уговорки подобни разбирания са намерили място и в сръбската литературна история: „Нова српска књижевност јавља се у XVIII веку, без везе са ранијим књижевностима, и независно се развија у XIX веку. Оно што нарочито карактерише ту нову српску књижевност, то је што је самостална творевина, без традиција, потпуно независан организам."[1] И след като мотивира това свое категорично твърдение, Скерлич го разширява, изтъквайки: „Као и средњевековна књижевност тако и локалне књижевности од XV до XIX века нису имале никаква утицаја на стварање нове српске књижевности."[2] Това твърдение до голяма степен е вярно, особено що се отнася до мирогледните и идейните позиции на авторите, до езика, на който пишат, до коренно изменената концепция за художествено и естетично и до заместването на идеалистическата абстракция и възвишения риторичен стил с трезвия поглед върху съвременния живот и неговите реални проблеми. Обаче в областта на поетиката — една от най-същностните характеристики на литературата — можем със сигурност да забележим известни приемствени черти. Защото колкото и скокообразно да е нейното развитие в определени моменти, същността на еволюцията в поетиката е постепенното изменение, натрупването на нови елементи, относителното единство на старо и ново, на свързани — макар и взаимно изключващи се — особености.

Така ако се абстрахираме от християнската ревност и религиозния мироглед на средновековния писател и се ограничим само в областта на жанровите особености, ще видим, че в своя преобладаващ вид новата българска повест, както и първите романи и повести в сръбската литература повтарят някои характерни особености на агиографската литература. Житието също представлява биография (на един светец), събитията — легендарни или действителни — текат последователно, в хронологически ред. То обхваща цялостния живот на героя — от раждането до смъртта, като в съгласие с християнската идеология разкрива подвизите на светеца и след смъртта му и показва каква чудодейна сила имат неговите мощи, неговият гроб и предметите, до които се е докосвал.

Естествено не се наемаме да твърдим, че жанровата връзка на новата българска и сръбска белетристика с житията е резултат от литературните уроци, които новите ни писатели са вземали от своите средновековни колеги, макар че и за това могат да се намерят някои непреки свидетелства: през Възраждането големи количества печатна агиографска литература се внася от Русия, печата се и на сръбски, и на български език (чак до края на XIX в.) и се разпространява широко не само сред дейците на черквата. По-важно е обстоятелството, че повествованието-биография стои най-близо до непросветения и неизкусен още в литературата български или сръбски масов читател. Лишен все още от онова специфично въображение, което се изработва от досега с творбите на изкуството, чужд на условния характер на литературното изображение и внушение, стъпил здраво на земята със своя прагматичен и до голяма степен недоверчив поглед за света, той предпочита достоверното или дори документалното описание. Това улеснява пътя за тоталното навлизане на първичния реализъм в новата бъл-

[1] Ј. Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1953, с. 1.
[2] Пак там, с. 2.

гарска литература и сбяснява преголямата близост до реалността на неговите първи сбразци. Може би тук трябва да търсим и едно от обясненията на факта, че в Сърбия, а в много по-голяма степен и в България твърде късно започват да превеждат големите европейски писатели: Балзак, Зола, Флобер, Стендал, Дикенс, Толстой, Достоевски, Лермонтов и дори Пушкин, някои от които са познати само с една-две творби за деца. А в същото време широко се превеждат десетостепенни представители на немския и руския сантиментализъм, на непретенциозния френски авантюрен роман. Тази тъжна констатация бе направил с възмущение още през 1873 г. Нешо Бончев, радетел за високохудожествена взискателност: „Не срещнахме ни едно не само от великите имена литературни, но и писатели от втора и третя ръка; само един измет, книжно купище, повече нищо. Да те заболи на сърцето, като погледнеш на какво си харчим с пот и мъка спечелените пари. И добрите българе се радват, че и те имат книжнина!“[3] И все пак въпреки благородния гняв на Н. Бончев и на други високопросветени български умове, въпреки опита му да лансира сред българите творбите на Шилер и Гогол нашият книжен пазар продължава да бъде заливан от съчиненията на Кристофор Шмит например, автора на „Многострадална Геновева“ и на още десетина преведени и много популярни у нас произведения, чието име трудно ще намерим и в най-педантичните истории на немската литература. „Вгледайте се внимателно в това сляпо царство на нашата книжнина — продължава да се възмущава Н. Бончев, — гдето захващат почетно място и *Съкратени Робинзсне, и Прссти Рсбинзсне, и две приказки за славните жени, и Три приказки за децата, и Поучителни речи на старите филсссфи, и Примери исторически, и Първи храни, и Христоитии, и Изгубени Станки, и Невинно заклани моми, и Духовни зракове, и Християнски зерцала,* и съчиненията на *Фадея Булгарина* (името на когото станало в отечеството му *притча во язицях,* стана нарицателно име за всичките писаче-прослепители), *и нравствени повести Душици, и безнравствени Любовници* с гнусотиите им цариградски, и *Азаили,* и безчислено множество *драми и позорищни игри* — вгледайте се, повтаряме, внимателно в това чернокнижно дяволско хороигрище и кажете ми: с тия ли книжки се народ просветява? . . .“[4] За съжаление знаменитата статия на Н. Бончев[5] и благородният му гняв не оказват сериозно въздействие и не променят съществено преводаческата практика. Очевидно причините не са толкова в това, „че се породиха много лжеучители и лжеписатели“, с лош вкус, лоши намерения и оскъдни литературни познания, колкото в неразвитите обществени, културни и литературни условия в България. Със своята примитивна литературна техника, с едноплановото си повествование, с буквалното имитиране на реалността, с бедните си и опростени — но добронамерени — идеи, с ориентацията си предимно към емоционално, а не толкова към интелектуално въздействие преводната и побългарената белетристика стои твърде близо до ограничения литературен опит на тогавашния български читател. Колкото и да сме недоволни от подбора, тая литература изиграва ролята на необходима школовка и е неизбежен етап в литературното ни развитие. Този етап трае няколко десетилетия и от гледището на високо-

[3] Н. Бончев. Литературна критика и публицистика. С., 1962, с. 155—156.
[4] Пак там, с. 155.
[5] Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им. — Периодическо списание, г. I, 1873, кн. 7—8.

образованите в руските и европейските университети българи, от позициите на ония, които живеят във високоразвита културна среда извън пределите на Отоманската империя, изглежда безкрайно продължителен и безплоден.

Не бива обаче да забравяме, че и най-развитите европейски литератури са имали детски прощъпулник, че техните стъпки към по-сложни и по-функционални художествени структури са били много по-бавни и понякога са изпълвали цели векове. Възникването на новата българска литература става във време, когато те вече отдавна са достигнали естетическа зрелост и са дали образци на съвършенство във всички литературни родове и жанрове, затова в сравнение с тях нашата литература изглежда изостанала и елементарна.

Една от основните характеристики на истинското изкуство е, че то не може да се затвори в национални граници, че възникнали в определена национална, историческа и обществена среда, творбите му бързо намират път към всички народи, стават духовно достояние на човечеството. В същото време те стават и образец, към който се стреми всяка национална литература и изкуство. Без да губят националното си значение — или тъкмо благодарение на него, — големите произведения на литературата задоволяват духовните и естетически нужди на хората от целия свят. Заедно с благородните си и хуманни идеи те носят и налагат и жанровата си неповторимост, и структурните си и композиционни особености, и стила, и метода си — с една дума, характерните принципи на своята поетика. Ако в средните векове наднационалната роля в европейското изкуство се обуславя и стимулира от универсализма на християнската идея и от единството на католическата или православната църква, то през XIX в. космополитизмът на капиталистическото производство и пазари улеснява експанзията на художествени идеи и вкусове, ускорява формирането на световната естетическа система. Макар да се стреми към равновесие и хармония, тази система в никакъв случай не се подчинява на законите на нивелацията, в нея кипи борба на идеи и художествени принципи, в определено време и в известно отношение една национална литература изпреварва другите, за да бъде след това задмината и изпреварена от други (макар и в друго отношение). По този начин единството на националните литератури осигурява най-благоприятни условия за непрекъснатост в художествената еволюция и за завоюването на нови естетически върхове, а същевременно стимулира и развитието на всяка отделна национална литература; то не търпи нито застоя в рамките на цялата световна система, нито застрашителното изоставане на една или друга национална подсистема. Разбира се, изпреварването и особено изоставането на една национална литература е обусловено в много по-голяма степен от историческите и обществени условия на тази страна. В единната система на изкуството всички страни имат равни възможности, които не зависят от броя на населението или от големината на националната територия (макар че и тези фактори имат значение). За пример нека посочим само изключителните постижения на живописта в Холандия през XVIII в. и на литературата в скандинавските страни в края на XIX и началото на XX в.

Характерно е, че националните литератури, чието развитие е било чувствително забавено, с възникването на благоприятни обществени условия се стремят в кратки исторически срокове да изживеят цели литературни епохи, за да мерят ръст със *съвременното* състояние на другите ли-

тератури (разбирано и като художествени резултати, и като поетически принципи). Ускореното развитие обаче задължително преминава през всички основни етапи на литературната еволюция и създава собствен национален художествен опит. Тези етапи често се смесват или разместват, понякога се редуват в друга последователност, някои от тях се изживяват в деформиран вид. Затова в творчеството на един писател или дори в едно отделно произведение съжителствуват спокойно принципи, заети от поетически школи и направления, които в други страни и в друго време са водили непримирима борба помежду си и взаимно са се изключвали. С това можем да обясним паралелното развитие на сантиментализма и реализма в българската възрожденска литература например или несамостойната изява на романтизма, който по правило се изживява в рамките на съвсем противоположния му първичен реализъм или дори натурализъм.

Състоянието и равнището на националната литература през това време определят и преводаческата политика. Няма да минат и няколко десетилетия и в края на XIX и началото на XX в. естетическите домогвания на българските писатели ще се изравнят със съвременните търсения в другите европейски литератури (Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Елин Пелин, символистите). Сега вече за превод ще се подбират не творби от преди един-два века и не писатели от втора ръка, а най-нашумелите съвременни постижения на другите литератури — Чехов и Горки, Мопасан и Сенкевич, Оскар Уайлд и Ибсен; Метерлинк и Стриндберг стават известни на българския читател почти едновременно с появата на произведенията им в собствените им страни и предизвикват — в различна степен — ответни реакции и в българската литература. А само след още едно-две десетилетия с поезията на Хр. Смирненски българската литература ще се озове в авангарда на световния литературен процес, проправяйки пътя му през безизходицата на многобройните декадентски или псевдореволюционни модернистични школи към нов хуманистичен и обществен идеал. Или пък чрез великолепната проза на Йовков ще поддържа вярата в човека и култа към красотата в кризисната епоха, когато вулгаризираният култ към свръхчовека и преклонението пред тоталитаризма и насилието правеха безсмислени духовните усилия на човечеството и заплашваха съществуването на цели народи.

Нека се върнем сега отново към проблемите на българската възрожденска проза. Нашата повест заема твърде много принципи на своята поетика от преводната сантиментална или авантюрна белетристика, като в някои отношения започва дори от по-ниско стъпало. Това важи преди всичко за техниката на фабулиране, за изграждането на сюжета. Възприел биографичния модел като образец, тя е принудена да следва хронологическата композиция с нейните строги изисквания за последователност във времето и мястото на действието. Затова в повествованието се включват много събития, които невинаги имат съществено значение за идейното внушение, но са необходими, за да се осъществи временната или пространствената приемственост. Много често тези събития и по характер — обикновено семеен, битов или дори етнографски — не представляват интегрална част от проблематиката на повестта. Ще е необходим твърде дълъг художествен опит, докато временната или пространствената мотивираност и връзка между отделните сюжетни епизоди бъде заместена от много по-функционалната в художествено отношение причинна връзка и мотиви-

ровка, докато художествената функционалност стане основен и дори единствен принцип при избора не само на епизода, но и на сюжетния детайл. Благодарение на това ще стане възможно както преодоляването на елементарното биографично повествование, така и усложняването на сюжетната линия или дори въвеждането на две основни и успоредно протичащи сюжетни линии, или — обратното — сбоссбяването на сюжетния фрагмент като самостоятелна художествена единица. А заедно с това ще се създадат и условията за разпадането на жанровосинкретичната повест и за възникването на романа и разказа.

През Възраждането повестта изпълнява ролята на универсално белетристично четиво, жанрова диференциация още не е настъпила. И същинските повести, и „разказите" на Л. Каравелов, и неговата трилогия от повести „Три картини от българския живот" (в нея само формално са свързани „Маминото детенце", „Извънреден родолюбец" и „Прогресист"), и някои „романи" на М. Видакович и Я. Игнятович имат една и съща сюжетна и композиционна схема. Този тип повествование наричаме жанровосинкретично. Жанровосинкретичната повест се композира като история на един живот, като биография на главния герой, но тя се различава съществено от биографичната повест или роман, които ще се появят в етапа на развитите и детайлизирани белетристични жанрове. С универсализма и първичния си синкретизъм тя е удобна форма за вместване на най-разнолико съдържание. Нейният сюжет разкрива националната и социалната ангажираност на героя, но той не зависи от характера на героя. Единството между сюжет и характер — основен жанров белег на истинския биографичен роман или повест — още не е познато или най-малкото не е задължително за жанровосинкретичната повест.

Така формиралият се тип повест съответствува на първоначалния етап от художественото овладяване на действителността и е в пълно съгласие с концепцията на тогавашните ни писатели, че средата формира човека и диктува неговото поведение, че условията на робството предопределят неговата съдба — почти винаги трагична. Злата участ на личността, а още повече на семейството провокира емоционалното съпричастие на читателя и мобилизира съпротивителните му сили. Дори и в романтично обагрените повести битовото окръжение на героя е задължително, то го приближава до сетивните представи на читателя, до неговия ограничен от патриархалността жизнен опит, то придава истинност и достоверност на литературното описание (М. Видакович, Я. Игнятович, Л. Каравелов). Белетристиката ни се развива от почти пълна идентичност с реалните типове и събития, едва прикрита зад измислени имена и селищни названия, към все по-широка и цялостна художествена абстракция. Всичко това съответствува и на етапите в развитието на потребителското естетическо съзнание, на натрупвания от читателя художествен опит, съответствува на прехода от пряко идентифициране на художествения текст с реалността към опосредственото му идейно-художествено и условно интерпретиране.

Жанрово-синкретичната повест се придържа към действителните факти и прототипове, писателите работят „от натура" и ограничават фантазията си. Тази първична форма на реализма, която условно наричаме „натурен реализъм", се налага в България по силата на ред обстоятелства: изключителната обществена и национална ангажираност на писателя, трезвия практически мироглед на българина, липсата на национален ху

дожествен опит, неразвитото естетическо съзнание на читателя (който още не отделя литературата от действителния живот и не познава нейния условен език), най-сетне този тип белетристика е предпочитан поради своята лекота и общодостъпност. Като изключим някои сцени — плод на романтично или сантиментално въображение или на дидактични увлечения, — така са работили В. Друмев, Ил. Блъсков, Л. Каравелов, З. Стоянов, Ив. Вазов, Т. Влайков, Хр. Максимов, Ц. Гинчев, Н. Попфилипов, А. Страшимиров, Ц. Церковски, дори и П. Ю. Тодоров (в първите си разкази) — т. е. всички български белетристи чак до средата на 90-те години на миналия век. Белетристите се държаха близко до действителността, използуваха широко жизнени факти, ситуации и типове. Те се стараеха да убедят читателя, че всичко, разказано в произведенията им, е истина, че то се е случило точно така някъде из България. Но в същото време те старателно заличаваха всички следи, които биха отвели читателя до непосредствения жизнен опит на писателя, криеха биографичното си родство с литературните герои. За тази цел те използуваха елементарни литературни средства: промяна на имената, на селищата, понякога на времето. Постепенно те се научиха да говорят от трето лице, всезнаещото трето лице, което може да проникне навсякъде, което едновременно се намира на няколко различни места или оставайки си едно и също, присъствува в различни времена, което знае живота и мислите на всичките си герои, дори и когато те са противопоставени антагонистично или взаимно се изключват. Постепенно достоверността започва да се схваща не като реалност на разказаното, а като негова възможност; истината се търсеше не във верността на конкретния факт, а във верността на тенденцията и същността. По този начин писателите ни стигнаха до една от безусловните закономерности на изкуството — неговата условност, откриха пътя за създаване на нереална и условна, но вероятна и истинна художествена действителност. Това бе велико литературно завоевание. Вместо да копира пряко действителността, литературата се зае с творческата задача да създава нова, художествена действителност, подражанието и фотографската достоверност отстъпиха място на духовното и естетическо творчество. Литературата ни се прости със своята предистория и намери пътя за превръщането си в изкуство.

Още в края на века, тласкан от съзнателните и титанични усилия на няколцина писатели, този процес ще се разрази в истинска буря и ще се материализира в нова естетическа платформа, в нов тип отношение на писателя към действителността. Но през 80-те и първата половина на 90-те години той се развива стихийно и екстензивно и трае сравнително дълго. Съществените в този процес: условният характер на литературното изображение, обобщението и типизацията — бяха вече известни, но писателите все още предпочитаха да заемат изкристализирали и типизирани от самия живот образи и ситуации, вместо сами да ги създават. Творческите усилия в белетристиката тогава бяха съсредоточени в овладяването на сложната национална и социална проблематика, в пресъздаването на генералните тенденции на нашия живот, в утвърждаването на характерното и типичното, в превръщането на истината за действителността в истина на литературата, в художествена идея. В своята изобразителна система обаче художествената ни проза заимствуваше пряко от живота, копираше образи и ситуации и правеше само първите си плахи крачки към еманципация на своите

форми. Тя рисуваше от натура, по наблюдение, в творческия акт въображението играеше второстепенна и подчинена роля.

Днес може да ни изглежда наивно и елементарно, но през XIX в. в българската литература общоприета практика бе писателите да заемат типични ситуации и образи от самия живот, но да ги поднасят под измислени имена. Ако тия лица бяха известни личности, читателят лесно ги разгадаваше — какъвто бе случаят с „Японски силуети“ и „Доктор Джан-Джан“ на Вазов. Но ако действителните герои водеха скромно и неизвестно съществование някъде из страната, техните литературни двойници придобиваха обобщаващо, типично значение за читателя, макар че в родния им край прозрачните им литературни псевдоними бяха разкривани лесно. Такъв е случаят например с Вазовите „Чичовци“, „Митрофан и Дормидолски“ и др.

Същото явление забелязваме и в сръбската белетристика от края на миналия век, където реализмът и прякото копиране от „натурата“ все повече си пробива път. Но заедно с това първите прояви на новата сръбска проза — например романите на М. Видакович — се отличават съществено с романтичната си атмосфера и с присъствието на много елементи на авантюрния роман и присъщата му свобода на сюжетното въображение, със заимстването на сюжетни ходове от народните легенди, религиозните митове или героизираната история. Неслучайно съвременниците са величаели Видакович като „сръбски Валтер Скот“. Значително по-късно в сръбската литература също ще се утвърди натурният реализъм, който заема и сюжетите си, и типовете, и описанията си от действителния съвременен живот и дори от всекидневието.

Жанровосинкретичната повест съответствува на неразчлененото патриархално съзнание на тогавашния българин, на синкретизма в живота му. Представата за художествено, за естетическо не съществува като нещо самостоятелно, тя е възможна единствено в комплекс с цялостния му мироглед, само като част от общото му отношение към живота. В неговото съзнание още не се е обособила представата за литературата като условност, той я възприема като жива реалност (да си припомним само описанието на двете представления в „Немили-недраги“ и „Под игото“).

В основата на литературния процес през XIX в. в България и Сърбия стоят две противоположни, на пръв поглед дори взаимно изключващи се и антагонистични закономерности. От една страна, това е скокообразният характер в развитието на творческото естетическо съзнание на нацията, на чисто литературното развитие, обусловен от неравномерното обществено развитие, от мутационната поява на ярки или изключителни творчески индивидуалности, чийто талант е в състояние да надхвърли границите на дадена литературна епоха и да сътвори характерните творчески закономерности на следващата. От друга страна, това е задържащият, строго постепенен и еволюционен характер в развитието на литературните представи и възможности на читателя, в развитието на потребителското естетическо съзнание. Характерно за диалектическото взаимодействие на тези две закономерности е, че в едно или друго време надделява и господствува едната от тях; че темповете, с които се сменят във временното си тържество, са различни през различните епохи; че едновременно в един жанр може да царува застой и постепенно натрупване, докато в друг се извършват бурни революционни изменения.

При цялата обективност на публичното си съществование художественото произведение се реализира в крайна сметка в съзнанието на конкретния читател. В българската възрожденска белетристика писателите разчитат напълно на единомислието на читателя. В определена степен читателят е тяхното второ „Аз", той не спори и не опонира, а благосклонно и с пълно доверие приема истината на автора. Значително по-късно — чак към края на века — ще се появи диспутът повествовател — условен читател като израз на вътрешната несигурност и разколебаност у писателя. Сега все още сме във времето на идиличното мирогледно единение между повествовател и условен читател, отношенията между тях още не са се превърнали в опозиция и затова не се изявяват в пряк или скрит диалог. Те съществуват единствено във формата на авторски монолог, който разчита на безусловното читателско доверие и не допуска съмнение в гражданската и етичната позиция на писателя. През по-голямата част от XIX в. и българската, и сръбската литература се градят по принцип като завършена и затворена авторска система. В нея на читателя е отдадена чисто пасивна роля, писателите разчитат априорно на неговото мирогледно съпричастие и само в редки случаи на неговото „творческо" съучастие. От тази гледна точка белетристиката преди Вазов се характеризира с неограничената хегемония на автора, със сигурна еднозначност на художествените внушения, с позицията на автора-демиург. С повестите си Вазов направи първите пробиви в тази затворена система, разколеба абсолютизма на белетриста и въведе многозначността на всички равнища на художествената структура. Кризисните обществени и нравствени процеси през втората половина на 80-те и особено през 90-те години наложиха временно забавяне на този процес, дори цялостно връщане към еднозначни белетристични системи, а в много случаи и към пряка публицистична изява на авторската позиция.

Забавеното утвърждаване, прекъснатото развитие и дори преждевременното отрицание на дадено откритие в поетиката, преди то да се е изчерпало творчески, е израз на ускорените темпове, с които се развива новата ни литература, на нетърпението да се открият нови тематични, идейни, жанрови и стилови простори. Оттук и едновременното съществуване на модерни, дори авангардни литературни открития с художествени примитиви, останали на доизживяване от предшествуващи литературни епохи, оттук и рецидивното активизиране на отхвърлени вече школи и стилове, характерно за творческите напъни на второстепенни писатели. Литературните открития се появяват спонтанно, а големите таланти ги превръщат в художествен прийом, разкриват всичките им — неподозирани преди тях — възможности, за да ги изоставят в стремежа си към нови и непознати художествени средства. Изхабени и творчески обезценени, те стават достояние на автори, които са лишени от дарбата на откриватели и се задоволяват със скромната роля да консумират опита на своите знаменити предшественици. Може би и тук трябва да търсим затрудненията за изграждане на адекватно художествена периодизация на българската литература от ново време. Безспорно жалоните на литературния прогрес представляват новите открития, признатите творчески завоевания, но те се повявяват така несистемно и неочаквано, така изпреварват времето си, че нашата литературна история по необходимост трябва да държи сметка и за ред второстепенни автори, чието творчество доразвива и разкрива в пълнота възмож-

ностите или ограничеността на определена тенденция, макар и след като вече е задмината и отречена от изключителни творчески домогвания.

Жанровосинкретичната повест има за единствен център образа на моногероя. Нейният сюжет конкретизира битовите му и семейни, социалните му и дори национални взаимодействия със средата и с останалите герои. Но както моногероят, така и въплъщаващият го сюжет по правило нямат самостсен характер, те са само опредметено авторско съзнание. Авторът не е само посредник между читателя и художествено претворената реалност, той диктува пълновластно тези отношения. Функция на неговото творящо съзнание е не само героят, но и средата, в която той се реализира. Чрез взаимоотношенията на героя с личното му и социално окръжение диктатът на автора-демиург се простира и върху самата обективна реалност, която той моделира според мирогледните си убеждения. Оттук и очевидната неизбистреност в метода на изображение или по-точно смешението на принципи от различни изобразителни системи: реализмът почти винаги се явява в комбинация със сантиментализъм или романтизъм.

Авторът-демиург преследва дидактични цели и изгражда образите и сюжета дедуктивно. Творческият акт тръгва от идеята, за да стигне до образите и действията. В тази художествена система героят е окончателно оформен, литературно изчерпан и константен. Той е лишен от житейска и идейна самостоятелност, той е само опредметена авторова идея. На повествованието от името на автора-демиург е органически присъща вярата във всесилието на възпитанието. Героят е послушно създание на автора, който разполага с абсолютната и произволна свобода да го възпитава и превъзпитава по свое усмотрение. В белетристиката ни от 70-те години няма нищо по-лесно от това да направиш лошия—добър, мързеливия—трудолюбив,апатичния — общественик, да накараш порочния да се откаже от порока. И при все това героят не се ползува с абсолютно доверие, авторът коментира и изяснява своя герой-идея чрез публицистични бележки и отстъпления, които имат риторично-приповдигнат или сантиментален характер. Когато пък героят е носител на враждебна за авторовия мироглед идея, публицистичният коментар е абсолютно неизбежен и се появява много по-често, прераствайки понякога и в цели язвителни тиради.

Като авторска креатура моногероят в синкретичната повест е лишен от житейска и литературна самостоятелност. А жизнената правдоподобност на моногероя е задължителна норма в естетическия кодекс на времето, но тя е резултат от наподобяването или копирането на реални обстоятелства, а не израз на вътрешен живот. Неговата съдба е моделирана от обстоятелствата, но те пък са преднамерено създадени от автора, затова характерът на моногероя не е самостойна и съдържателна величина. Авторът спокойно нарушава психологическата му неприкосновеност и я подчинява на своето съзнание. Съответствието между характера на героя и носената от него идея е частично, то засяга само водещата черта в характера. С всичко останало в него авторът може произволно да оперира. Целостта и единството на образа са възможни само като цялост и единство на вложената в него авторска идея. В системата на моноповествованието — единствената позната тогава в нашата литература, — когато героите са олицетворение на авторовите идеи, сюжетното противопоставяне на носителите на двете антагонистични начала: доброто и злото, робството и свободата, не само е възможно, но и създава ред предимства. В зависимост от това се оформят

два типа моногерои: първият, положителният тип, олицетворява обществения и националния идеал на автора; вторият, отрицателният тип, е носител на всичко, срещу което воюва авторовият идеал. Преходните типове са почти непознати — онова, което изглежда неутрално, само чака необходимия тласък и подходящия момент, за да разкрие своята потенциална наклонност към единия или другия основен тип. Оттук и наличието на някои принципи на романтичната поетика в, общо взето, реалистичното изображение (редица повести на Л. Каравелов, разкази и повести на Джура Якшич). Целият опит на белетристиката ни през XIX в. свидетелствува, че писателите — и критиците! — виждат в литературата преди всичко средство за обяснение на света, за внасяне на ред в хаоса на жизнените явления. Литературният свят бе царство на разума — не защото е творение на мисълта, а защото е сътворен според нейните изисквания, защото е олицетворение на идеите на автора.

Моногероят не познава противоречието между идея и обективно съдържание на образа, но това единство е постигнато на твърде ниско равнище — пожертвувани са художествените параметри само за сметка на идейно-публицистичните цели. Няма съмнение, че това е императивна повеля на нашите обществени и национални борби, но в същото време ограничаването на художествените цели е неизбежно в началния етап на белетристичната еволюция.

Въпреки азиатската затвореност на Турската империя още през Възраждането (края на XVIII и XIX в.) сред българите проникват прогресивни идеи, плод на изпреварило ни с цяла епоха икономическо и обществено развитие. Най-светлите умове на нашия народ са се вдъхновявали от тези идеи, търсили са пътища за присаждането им на българска почва и за преодоляване на изостаналостта ни. И в повечето случаи са ги намирали в революционното освобождение от чуждото робство. Още през 70-те години на миналия век у нас проникнаха и идеите на социализма, макар поради феодалните и патриархални условия те да претърпяха утопична трансформация. Но в тези случаи имаме работа не с литературно влияние, а със заимстването на обществени идеи и с тяхното приспособяване към българските условия. Литературата ни обаче не остана чужда за тях, напротив, наред с бурното развитие на политическия печат тя бе главният носител на тези идеи в българското общество, тя им даваше плът и набелязваше зримите форми за тяхната българска трансплантация. Всичко, което бе годно да служи на българската кауза, се пренасяше у нас. Понякога това ставаше толкова безкритично, че у един и същи автор съжителствуваха най-прогресивни идеи с отдавна отминати и дори ретроградни разбирания. Но в привидния еклектичен хаос от идеи внасяше ред един върховен критерий — практическата им полезност за българското историческо развитие. Целият духовен капитал на нацията бе впрегнат от историята да решава съдбоносните проблеми на нашето собствено съществуване. Чуждите проблеми ни интересуваха само ако пряко се преплитаха с нашите национални задачи. А, от друга страна, не бяхме в състояние да проверяваме истинността на една или друга идея чрез обществената практика в собствената ѝ родина. Това продължи и в годините непосредствено след Освобождението, когато трябваше да се решават практически ред кардинални национални проблеми. През този период българската художествена литература бе пряко ангажирана с освободителното движение (преди Освобож-

дението) и с националните, демократични, обществени и нравствени колизии на времето (непосредствено след Освобождението). В областта на художествените идеи и влияния, в областта на поетиката затвореността и изостаналостта ни бяха значително по-големи, а наложената от робството изолация — още по-очевидна. Литературата ни бе толкова затворена в нашите собствени проблеми, че дори и гениалните общочовешки прозрения на Ботев не успяха да преобърнат нейния ход. Едва след няколко десетилетия благодарение на титаничните усилия на Пенчо Славейков и другарите му (разбира се, и на променените исторически и обществени условия) в нея успяха да си пробият път някои общочовешки и културно-исторически интереси.

Своеобразното развитие на българската литература (в много по-ограничена степен това важи и за сръбската литература) не само влиза в противоречие с утвърдената в развитите литератури хронология на литературните школи и направления, но понякога дори опровергава основни техни принципи. Така за романтизма или по-точно за романтичния роман е характерно, че той „познава съзнанието и идеологията само като патос на автора и като извод на автора, а героя — само като осъществител на авторския патос или като обект на авторовия извод. Именно романтиците дават непосредствен израз в самата изобразявана действителност на своите художествени симпатии и оценки, обективизирайки и опредметявайки всичко, в което не могат да вложат акцента на собствения си глас.“[6] Същият принцип, характерен за романтизма, намира пълно приложение и в българската по начало реалистична белетристика, а в началния ѝ етап той е задължителен във всички чисто реалистични произведения. Той е налице и във всяка дидактична или морализаторска творба на сръбската проза независимо дали принадлежи на романтизма или на реализма — както на първичния, „натурен“ реализъм (М. Видакович, Я. Игнятович), така и на осъзнатия като литературен метод реализъм (Я. Веселинович, Л. Лазаревич). Ето кое в същност опровергава чисто романтичната принадлежност на този принцип — ако не изобщо, то поне в границите на българската и сръбската синкретична в началото си белетристика. В случая имаме работа не толкова със смесване на принципи от различни поетични системи, колкото с трансформация на тези принципи в духа на реализма, продиктувана от нуждите на нашето закъсняло и ускорено литературно развитие.

За разлика от западноевропейския роман началото на българската и сръбската белетристика се характеризира с обстоятелството, че преди да стане характер, моногероят се оформя като тип, преди да се изяви като личност, той се налага като обобщена национална или обществена идея. В това разместване на етапите на класическата литературна еволюция намира израз една от специфичните особености на литературния процес в България, а в известна степен и в Сърбия. Основната художествена задача на западния класицизъм бе да овладее и усъвършенствува изображението на човешкия характер. В своите литературни герои писателите обобщаваха не само обществено съдържание, а преди всичко типични черти на човешкия характер. Наистина тези характери изглеждаха универсални, но литературата вече бе открила водещата черта в характера като стожер на литературния образ, беше се научила да ѝ подчинява и да съгласува с нея

[6] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 19.

всички останали белези на личността, с други думи — беше овладяла единството на образа като съвкупност от характерни черти. Писателите реалисти използуваха това крупно завоевание на своите предшественици, те засилиха обществената съдържателност на характера, обвързаха го със социалната среда, превърнаха го в обществен и литературен тип. Създадените от тях образи импонират с хармонията между тип и характер, с единството на личностно-психологическото и обществено-социално съдържание.

Някои от задачите на класицизма в историческата еволюция на поетиката бяха решени частично в сръбската проза още от Видакович, Стерия и Б. Атанацкович. Но и тук обобщаването на национално съдържание в литературния образ твърде дълго ще измества на заден план проблемите на човешкия характер и на личността.

Непознала класицизма и под давлението на националните и обществените нужди, българската литература още с първите си стъпки бе принудена да решава сложната художествена задача — да изгради образи, които типизират основните тенденции в нашето освободително движение. И чак след това да пристъпи към овладяване сложността на човешкия характер. Това правеше задачата й много по-трудна. Блестящ образец на типизирани човешки характери представляваше Вазовата повест „Чичовци", отпечатана в сп. „Зора" през 1885 г. При минимално и еднакво за всички образи обществено съдържание, без да се стреми да персонифицира и обобщи в героите си каквато и да било идея с обществена стойност, Вазов успя да създаде цяла галерия от ярки и неповторими характери. За сметка на това той бе принуден да се откаже от използуването на сюжета като форма за отражение на реалните жизнени конфликти и да се върне назад към по-първичната му и не тъй съдържателна функция на средство за изграждане на характерите. Логиката на сюжетното действие трябваше да се подчини на изграждането на характера. Налице бяха две възможности: авторът да построи сюжета като хронологично повествование за формирането на един характер, като биография на характера. Но при нулевото идейно обобщение в характера това би означавало анахронизъм, съществено отстъпление от завоювания вече терен на национално и обществено типизиране. Втората възможност бе да се изградят множество завършени вече характери, без да се проследява процесът на тяхното оформяне. Това пък налагаше на автора да се откаже от сюжета като цялостна и единна система на действия, да ограничи възможностите за връзка между героите чрез действие, да разкъса единното повествование на отделни сюжетни фрагменти — следователно да създаде поредица от характерни скици. Вазов избра втория път и реши стоящите пред него проблеми по начин, който му бе подсказан още от Каравелов в повестта „Българи от старо време". Той изостави напълно единната сюжетна линия, като запази само съвсем слаби и безсъдържателни връзки между отделните сцени; отказа се от постъпателната логика на сюжета и от редица второстепенни свързващи звена; отказа се от казуалните и временните връзки, взе от живота на всеки герой само по няколко ярко характеризиращи го епизода, свързани помежду си само с това, че са се случили с едно и също лице; създаде масовите сцени в кафенето и на разходката, за да може да събере в едно действие по-голямата част от героите си; групира главните си персонажи по принципа на контраста в няколко антиподни двойки; придаде на собствената реч на героите такъв концентриран характеризиращ смисъл, какъвто тя може да има само в драмата.

Привеждам проблемите, които е трябвало да решава Вазов в „Чичовци", само за да илюстрирам колко много и непредвидени трудности трябваше да срещнат българските белетристи от втората половина на XIX в. в стремежа си да превърнат своите — формирани вече като обществен тип — герои в характер-обобщение и характер-индивидуалност. Задачата бе сложна, но нашата белетристика трябваше да я реши, за да разчисти пътя си за нови завоевания. Защото основният и почти единствен тип повест преди Вазов имаше твърде опростена и елементарна, художествено непълноценна структура. Биографията на главния герой, неговото минало само по себе си и като материализиран в характера му живот, неговото настояще — това бе стожерът на повестта. Сюжетът й е въплъщение на този герой с разнообразните му семейни, битови, обществени и национални връзки. Сюжетът не е само основно средство за изграждане на образа, той е единствената възможна форма за неговата пълноценна жизнена и литературна реализация. Главният герой е олицетворение на авторовата идея, но неговата човешка конкретност е възможна само във взаимоотношенията му с другите герои. Сюжетът е форма на съществуването на главния герой, следователно форма на неговите неизбежни взаимоотношения с другите герои. Героят е зависим от сюжета, както и сюжетът има смисъл единствено като въплъщение на героя. В съответствие с дедуктивно-идейното конструиране на образа сюжетът също се изгражда логически последователно, със строга казуална връзка между отделните епизоди.

Съвсем друг тип отношение между герой и сюжет срещаме в сензационния роман и повест, така популярни от преводната или побългарената и посърбената белетристика през XIX в. Тук сюжетът е само външна, незадължителна форма на героя, тя може да се изменя произволно, без това да влияе съществено върху образа. Отношенията му с другите герои са необходим израз на жизнеността му, но те не оставят никакви следи в неговия характер. Дори човешката му съдба е напълно независима от тези отношения — авантюрният герой ги преодолява, когато си пожелае, моделира ги произволно, като се ръководи във всички случаи единствено от стремежа да оцелее, да съхрани своята вечно побеждаваща злото способност. Авантюрният герой носи в себе си идеята на автора, но по самата си природа той е свободен и независим от него, неговите приключения са израз на чисто човешката му същност. Характерът на авантюрния герой не се създава в обстоятелствата, не се оформя от отношенията му с другите — той е априорна и константна величина, която само се опредметява чрез сюжета. Логическата обусловеност на поведението му не е задължителна, тя дори е противопоказна. Сюжетът понася всякакви произволи, включва съвършено неочаквани ситуации, пренебрегва законите на времето и пространството, занемарява причинната обусловеност на събитията — и с всичко това почти непрекъснато нарушава видимата жизнена правдоподобност, за да осъществи единствената своя цел — нравственото тържество на доброто над злото.

Характерните особености на авантюрното повествование оказват силно влияние върху техниката на фабулиране — не и върху идейното съдържание — в повестите на Друмев, Блъсков, Каравелов, дори и върху Вазов (в „Под игото" например), както и в романите на Видакович и някои други сръбски белетристи. Това влияние съдействува в значителна степен за овла-

дяване на един от основните и все пак не тъй лесни елементи на истинската белетристика — изграждането на сюжета.

Постепенно в така оформилия се тип жанровосинкретична повест в българската белетристика се развиват важни процеси, които ще подкопаят съществуването му като единствен белетристичен вид, ще доведат до неговото разлагане и до обособяването на разказа и романа. Едно-две десетилетия по-рано същите процеси се развиват и в сръбската белетристика. Макар тук развитието на повестта да върви успоредно с развитието на романа, трансформационните процеси ще доведат до ясното разграничаване на двата жанра, до появата на краткия разказ, до изживяването на хронологичната биографична композиция. Накратко тези процеси се изразяват в: усложняване на образната система, въвеждането на втори главен герой или на повествование без ярко изявен централен образ; усложняване на сюжетната линия, отказ от строгата хронологическа последователност на действията; ограничаване на художественото време и същевременно разширяване на пространството; засилване на социалните връзки на героя за сметка на семейните и битовите; преодоляване на фаталистичната зависимост от средата и засилване личната активност и отговорност на героя; откриване на художествения детайл — особено на сюжетния фрагмент — като ярка концентрация на характерното и типичното; откриване на контраста не само като обща композиционна схема, но и на конфликта като принцип, прокаран последователно във всички сюжетни звена — следователно създаване на отделни ярки сцени и диалози с голяма степен на самостоятелност.

През 90-те години преобразователните процеси и в българското, и в сръбското монологично повествование в общи линии са завършени: субективният диктат на автора, изразяван често и в пряка публицистична намеса, вече е отстъпил мястото си на сравнително обективното, безпристрастно повествование; доскоро формални говорители на авторовите идеи, героите вече са извоювали своята личностна самостоятелност; извършен е синтезът между обществен тип и характер; господствуващият преди и почти единствен тип повествование-биография е заменен със значително по-сложни и разнообразни сюжетни форми; наред с хронологическата композиция с нейната казуална и временна последователност се появяват нови типове и нови принципи на повествователна организация; от синкретичната повест са се обособили романът и разказът и тя е загубила значението си на универсален белетристичен жанр.

Колкото и да са устойчиви и трудноизменяеми, жанровите категории също носят печата на своето време, затова не можем да ги разглеждаме другояче освен в техния литературен и исторически контекст. Още повече, когато се отнасяме към тях не от чисто теоретично гледище, а търсим преди всичко ролята им в процеса на развитие на литературните форми. Някои автори са склонни да търсят зародиша на романа в цикъла разкази. През 90-те години се появяват първите два такива значителни цикъла — „Бай Ганьо“ и „Кардашев на лов“, но и двата нямат отношение към появата на първите български романи. Вазовият цикъл е съставен от 44 разказа, свързани условно чрез образа на главния герой Кардашев. Позицията на разказвача е в ярък контраст със сцените и персонажа във всичките отделни разкази, т. е. връзката между разказите не е само композиционна, тя е и в единната гледна точка, в еднаквото идейно отношение на повествователя

към пресъздаваната действителност. Обикновено несвързани чрез сюжетите и образите си, разказите са здраво споени от вътрешното си тематично единство. Почти всеки от тях може да съществува самостоятелно, но пълното си значение той придобива в контекст с всички останали. Очевидно е, че отделният разказ не може да изчерпи наблюденията на автора, не може да вмести богатата, макар и тематично ограничена проблематика. В този смисъл Вазовият цикъл като че ли трябва да изпълни някои от функциите на романа. Само че когато издава „Кардашев на лов" (1895), Вазов вече е преживял славата на първия си роман „Под игото" и пише неговото продължение — романа „Нова земя", отпечатан през 1896 г. Следователно той има собствен опит в областта на романа и едва ли му е трябвало да върви по обиколни пътища, за да стигне до една цел, която той вече е задминал. Цикълът разкази е най-адекватната форма за еднотипното и монотонно съдържание на „Кардашев на лов". Трансформирането на този материал в роман при Вазовия маниер на писане задължително изисква положителен герой като водеща фигура, преплитане на две гледни точки и приоритет на утвърждаващото начало над сатирично-изобличителното. (Такива са не само Вазовите схващания за характера на романа, а изобщо разбиранията на епохата за романа.) Това би променило по същество критичната концепция на автора в „Кардашев на лов". Не е безинтересно да припомним, че едва „Тютюн" бе първият български роман, в който основните личности при всичката си богата надареност деградират социално и нравствено, че са негативни типове. Всички български романи преди романите на Д. Димов са романи на утвърждаващия герой, дори и когато той е трагична и жертвена личност. Ако за по-късните ни романисти наличието на главен положителен персонаж е резултат и на традицията, и на идейната авторова концепция, то в края на XIX в. това е било едва ли не априорно изискване, основен характеризиращ белег на романа. Несполуките на „Нова земя" достатъчно красноречиво свидетелстват колко трудно е било да се създаде реалистичен роман на съвременна тема. Генеалогията на българския роман трябва да търсим не в цикъла разкази, а в повестта: в усложняването на сюжетната линия, във въвеждането на няколко централни образа, в разширяване границите на художественото пространство. Още повече, че за стремежа на повестта да прерасне в по-обемна повествователна структура вече имаме прецеденти още преди Освобождението — несвързаните по сюжет повести „Маминото детенце", „Извънреден родолюбец" и „Прогресист", които Каравелов обединява под общо заглавие „Три картини из българския живот", и преди всичко неговата действителна трилогия от повести „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят".

Със своя единствен герой при множество — макар единни в позицията си разказвачи, — със структурната тавталогия, особено в първата част, с липсата на всякакви пространствени връзки и дори преходи между отделните епизоди, с промяната на авторската концепция и на оценъчното отношение към героя „Бай Ганьо" пък е съвсем неподходящ материал за преход към структурата на романа. В същност книгата на Ал. Константинов илюстрира по-скоро процеса на зараждане на разказа от повестта-субстрат. Тя илюстрира преходната фаза в развитието на белетристичните жанрове, натрупването на нови жанрови признаци, които старият тип повест вече не можеше да побере. От жанровосинкретичната повест вече бяха почнали да се отграничават краткият разказ и романът, но те — особено романът —

не бяха успели още да утвърдят напълно своята самостоятелност. Колкото и всеобемна да беше, повестта не можеше повече да издържи напора на разнолики жанрови структури, които — зародени вътре в нея — я раздуваха, правеха границите ѝ нестабилни и рискуваха да я разрушат. Повестта трябваше да отстъпи от позициите си на господствуващ и дори единствен белетристичен жанр и да се примири със самостоятелното съществуване на своите по-млади събратя, на които — особено на разказа — бе съдено да я засенчат с успехите си.

Това смешение и вътрешножанрова борба намериха най-ярък израз в „Бай Ганьо". Той бе съставен от отделни разкази или очерци, но те като че ли все още се страхуваха да демонстрират своята самостоятелност и да претендират за пълна жанрова еманципация. Оттук и слабите композиционни връзки помежду им чрез въвеждащите думи на разказвачите. Наистина по това време процесът на диференциация на белетристичните жанрове в общи линии е вече завършен. Но те още не са се стабилизирали, затова тук и там се съзират следи от някогашния всеобемен тип повест, все още се долавя отгласът от борбите за разлагане на повестта-субстрат и за еманципацията на разказа и романа. Тези следи се чувствуват и в „Бай Ганьо". На първо място — структурирането на произведението около един единствен образ, макар че има достатъчно съмнения в неговото физическо единство. Не може да става и сравнение между повестта-биография и „Бай Ганьо" — Ал. Константинов напълно изоставя биографичните елементи като средство за изграждане на образа. За тяхна сметка той концентрира повествованието върху няколко изключително ярки епизода. Те не са свързани нито сюжетно, нито пространствено, не се фиксира редът им във времето, а въз основа на всичко това като че ли и образът на главния герой само обединява под едно име, в една психика и в едно социално поведение различни физически лица. Сюжетно различни, отделните епизоди са тематично сродни, повтаряйки се в основното, те постепенно разширяват представата за героя. В „Бай Ганьо" значението на отделния епизод е толкова голямо и структурно, той е така ярко обособен, че звучи почти анекдотично. А тъкмо такъв е класическият кратък разказ при появата му в новите европейски литератури (Бокачо), към такъв тип разказ се стремят и нашите белетристи и тази тенденция ще намери завършено проявление в творчеството на Елин Пелин. Въз основа на всичко казано с достатъчно сигурност може да се твърди, че цикълът разкази на Ал. Константинов представлява краен етап в разлагането на универсалния тип повест, че чрез него се утвърждава обособяването на най-краткия белетристичен жанр.

В същото време през 90-те години вече се чувствуваше отмирането и на натурно-реалистичната школа в българската и в сръбската литература, краят ѝ се очакваше и почнаха да се появяват първите симптоми на нейното отрицание (и в теорията, и в литературната практика). Тя бе изчерпала своите възможности, бе започнала да повтаря своите принципи, без да е в състояние да сътворява нови — а това означаваше, че е навлязла в творчески залез. Ето обикновената съдба на всяка творческа система: след като разкрие — по правило, още в началото — силата на своите предимства, тя постепенно губи значението си, отстъпва водещите си позиции, навлиза в стадий на упадък и деградация. Защото основна закономерност на изкуството е стремежът непрекъснато да обновява формите, да твори не само нова действителност, но и нови принципи, нова поетика. Всяко истински велико

произведение на литературата дължи значението си до голяма степен и на принципно новите закономерности, които авторът му открива и въвежда в литературната практика. Покрай своята обективна и непреходна стойност то представя и стъпало по пътя на литературната еволюция, по пътя на усъвършенстване на литературните форми и на типа отношение между изкуството и живота. По правило голямата литературна творба създава нови закономерности и слага началото на нова традиция, която не тъй щастливи с дарбата си автори ще подемат и доразвият. Заедно с това литературна творба, която представя по-висша степен в жанровото развитие и в естетическото съзнание, съдържа в себе си в обобщен вид характерни белези на цялото предшествуващо развитие на жанра — независимо дали авторът съзнава това или не. Тя синтезира своята предистория и колкото по-талантливо я надмогва, толкова този синтез е по-функционален и структурно органичен и неделим. Натурнореалистичната школа в България имаше необикновена съдба — тя завърши с едно изключително постижение като „Бай Ганьо", нейният край бе ознаменуван с най-яркото тържество на принципите ѝ. Висша степен в развитието на една школа, „Бай Ганьо" означаваше и нейното пълно и окончателно отрицание. Книгата на Ал. Константинов дискредитира и обезсмисли всякакви по-нататъшни усилия в тази насока. Затова той няма следовници, многобройните подражания на „Бай Ганьо" са само обикновен плагиат, лишен от всякаква литературна стойност. При цялото си уважение към таланта на Ал. Константинов големите белетристи след него тръгнаха по други пътища да обновяват българската литература, защото почувствуваха, че „Бай Ганьо" означава не началото, а краят на една литературна епоха. Сходна роля в историята на сръбската литература изигра белетристичното творчество на Б. Станкович.

НАЧАЛО НА САТИРАТА В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРА

Росица Димчева

1. КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПОЯВАТА НА САТИРАТА У БАЛКАНСКИТЕ НАРОДИ

Като проблем от сложно социално-историческо и психологическо естество въпросът за началото на сатирата в българската възрожденска литература отвежда към широки сравнения не само с книжнината на поставените при еднакви политически и просветни условия поробени народи, но и с източната, западноевропейската и руската култура. Това се налага поради самия характер на сатиричното творчество, чувствително към социалните и политическите изменения и отзивчиво за назряващите идеи и копнежи на времето. Но засега ще се ограничим с най-общи наблюдения и успоредици върху хронология, тематика и основни тенденции на първите прояви на критична литература у отделните балкански народи. А доколкото по сполучливия израз на М. К. Рандолф „сатирата през всеки даден период приема подобно на хамелеон баграта на господствуващата рационалистическа философия“, трябва да се обърне внимание на пътищата, по които проникват някои от ръководните начала на Европейското просвещение и по-специално да се привлече полемиката около Волтер, предизвикана от засегнатата в своите интереси гръцка църковна йерархия.[1]

Като най-ранна реакция на настъпващото разложение в държавно-социалните институции на Османската империя следва да бъдат посочени, на първо място, някои турски изобличителни произведения. Те представят интерес не само с утопизма и ориенталския консерватизъм на идеалите, но и с верните саркастични наблюдения върху непредотвратимите промени в старата феодална система, които по-късно в напрегнатите последни десетилетия на XVIII в. създават почва за националното самоопределение и патриотично-сатиричната литература на гърци, сърби и българи. Неслучайно критичните настроения в турската литература се явяват към края на XVI и първата половина на XVII в., когато преданието за силната военна държава все още не е избледняло и особено чувствително се надигат анархия, сепаратистки въстания, невиждана страст за забогатяване и безкрайни

[1] M. C. Randolph. The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory. — Studies in Philology, XXXVIII, 1941, № 2, p. 126.

злощастия за народните маси.[2] Жалби и нападки срещу злоупотреби и беззакония изпълнят историческите съчинения (Мустафа Селяники, Али Мустафа), които по косвен път полагат началото на политическия памфлет и на сатирата.[3] Под общото название „рисале“ се появяват политико-дидактични трактати, посветени на причините за величие и упадък на османската държава и на потребността от по-благоразумно управление. Техните автори Айни Али (1609), Кучибей Гюмюрджински (1631—1648), Хаджи Калфа (1653), Хюсеин Хезарфен (1672) издигат като норма за критиката си старата военноленна система от епохата на нейния разцвет, наивно се стремят да върнат променилото се вече османско общество към порядки и условия на миналото.[4] Те не атакуват самите институции, а само извращенията в институциите, изказвайки възмущението си от отслабена военна мощ, подкопан авторитет на върховната власт, изгубена автономия на местните органи, социален паразитизъм, изродена чиновническа йерархия, пропаднали финансии, продажен съд, безсъвестен грабеж на народните маси. Всеобщото разтление вдъхновява за сатира и някои турски поети, както е случаят с патетично-песимистичните проклятия на Рухи („Теркиб-бенд“) или с недоволството на Вейси срещу ширещата се в държавния апарат корупция („Наставление към Стамбул“, 1626). В творчеството на най-големия сатирик на средновековна Турция Неф'и (1572/82—1635) оживява древноарабският жанр „хиджа“ — много популярната на Изток лична инвектива, която, когато е насочена срещу видни сановници и приближени на султана, добива и по-широко обществено звучение. Но натъкнали се на тъпото безучастие или на срамното безсилие на ръководните среди, сатирическите атаки и утопическите наставления на историци, памфлетисти и поети се превръщат по сполучливия израз на Хаджи Калфа в „ковane на студено желязо“.[5] В някои случаи те извикват жестоката отмъстителност и фанатизма на засегнатите среди, за които сатирата е „гнусно нещо“, понеже „истински мюсюлманин е този, от чийто език и ръка няма опасност за правоверните“.[6] Все пак, веднъж възникнали в османската литература, този вид произведения продължават да се пишат, докато към края на XVIII в. се стига до яркия политически памфлет на Ресми Ахмед ефенди — откровено-безпощадна картина на пълното социално разложение и упадъка на военната сила на империята по време на войната с Русия от 1768—1774 г. Ако в „Житието“ на Софроний и в летописните бележки от онази епоха са опазени живите спомени за неизказаните страдания на българския народ от грабежите на отвикналите да носят оръжие и неспособни да устояват на руския напор еничари и други родове турски войници, полемическият мемоар на Ресми

[2] В. Смирнов. Очерк истории турецкой литературы. Спб., 1891, с. 58—59, 72 и сл.; Е. И. Машкова. Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе. М., 1972, с. 136—138, 140 и сл.; А. С. Тверитинова. Второй трактат Кочибея, Ученые записки Института Востоковедения, VI, 1953, с. 215 и сл.

[3] В. Смирнов. Цит. съч., с. 65—69, 72; Е. И. Машкова. Цит. съч., с. 136—138.

[4] Срв. Г. Гълъбов. Турски извори за историята на правото в българските земи. Т. I. С., 1961, с. 103—110; В. Д. Смирнов. Кучибей Гёмюрджинский и другие османские писатели XVII века о причинах упадка Турции. Спб., 1873; А. С. Тверитинова. Цит. съч., с. 221—268; W. F. A. Behrnauer. Hâǧî Chalfa's Dustûru'l-amel. Ein Beitrag zur osmanischen Finanzgeschichte. — ZDMG, XI, 1854, p. 111—132.

[5] W. F. A. Behrnauer. Цит. съч., с. 116.

[6] В. Смирнов. Цит. съч., с. 12.

разкрива тайния механизъм на военните и политическите събития, цялата умствена тъпота, заслепен шовинизъм, покварени нрави, верски и племенен фанатизъм на управляващите кръгове.[7] Просветен човек, пътувал из европейските столици като пратеник на Портата, авторът показва ясен поглед за политическото положение и влага толкова остроумие и безпощадна ирония над самоувереното невежество на тогавашните турски държавни деятели, че неговото съчинение, макар и да не е напълно освободено от азиатските възгледи, представя значителен интерес за историка на сатирическите форми. Смехът тук е доказателство и за безсилие от гледище на загрижения турски мемоарист, разбрал колко напразно е това слабо наказание и потребността от трудно осъществимо пригаждане към европейската политическа система.

Следва да се подчертае, че тъкмо тази война, която нанася чувствителен удар на турския престиж в очите на покорените и кара османските ръководни среди да се замислят по-сериозно за някои реформени начинания, създава с Кючуккайнарджийския мирен договор благоприятни условия за икономически подем в Гърция и оживени контакти с външния свят. От друга страна, политиката на Екатерина II да парадира с „радикализъм" и „волтерианство" под формата на просветен монархизъм улеснява проникването сред балканските народи на френския религиозен и политически либерализъм, който по-късно укрепва назряващите там бунтарски и критически убеждения в напредничави национални идеологии.[8]

Още по времето на окупирането на гръцки острови от руската флота наред с манифестите и полемическите брошури на Екатерина II сред християнското население се разпространяват преведени на гръцки език памфлети на Волтер с войнствени и размирни настроения против Османската империя („La Tocsin des Rois", „L'Epître à l'Impératrice de Russie").[9] Ако името на този знаменит френски борец за духовна и социална правда може да е било познато и по-рано от лекциите на Е. Вулгарис в Атонската академия (1753—1758) или на Й. Мисиодакас в Яш (1765), отсега нататък то се свързва неразривно със започналото движение за умствено и обществено

[7] „Осман ефенди — пише авторът, разказвайки хапливо за руско-турските преговори, — удивителен майстор на аргументите, бърборко. . ., изпадащ в тщеславие от бързата подвижност на своите челюсти, хранеше надежда, че повтаряйки. . . подобен род басни, ще измори Московеца и ще го обезвери. Но в подобни работи франките, т. е. европейците, са народ извънредно твърд и бавен: ако щеш воденичен камък им върти на главата, не ще объркаш тези хора! Красноречието на Осман ефенди им произвеждаше също такова действие, като че ли той им свиреше на свирка. Накрая той се разсърди: „Какво искат да кажат с това?" — крясна нашият пълномощник. . . за Алаховия завет целият Анадол ще се вдигне! Вселената ще бъде обърната нагоре с краката!" Когато той започна да пуска тези безсмислени заплахи, франките, без да излизат от предмета, и само учудвайки се на такива нелепости, спокойно забелязаха: „Да се каже, че този ефенди е побъркан човек, би било неучтиво. Ние не казваме това. Той има ум, само че, да си признаем, неговият ум не прилича на нито един от умовете, които познаваме" (Р. Ахмед эфенди. Сок достопримечательного. — Собр. соч. Сенковского. Т. VI. СПб., 1895, с. 290—291).

[8] Според К. Димарас Просвещението в Гърция трае от 1770 до 1820 г.: C. Th. Dimaracе. La Grèce au temps des Lumières, Etudes de Philologie et d'Histoire. Vol. 9. Genève, 1969, p. IX. Трябва да се изтъкне и ролята на Д. Катартзис като първи проводник на идеите на енциклопедистите в Гърция. Пак там, с. 26—36.

[9] През 1772 г. биват отпечатани преводите на насочените срещу Турция произведения на Волтер „Introduction du poème de Jean Plokof "и „Sermon du papa Nicalas Charisteski", A. Camariano-Cloran. Les Académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs. Thessaloniki, 1974, p. 323.

развитие, което характеризира последния период от турското владичество в Гърция. Както показва К. Димарас в известната си студия от 1956 г., съдбата на Волтер в тази балканска страна стои в интересна успоредица с историята на идеите и с политическите изменения.[10]

Съсбразявайки се очевидно с официалното „волтерианство" на Екатерина II, но и воден от буден интерес към европейските философски течения, Вулгарис цитира с уважение френския мислител в своята „Логика" от 1766 г. По същото време привлеченият на руска служба книжовник превежда малкия философски разказ „Мемнон", без да смекчава волностите на оригинала, а по-късно и „Essai sur les dissensions des Eglises de Pologne" (1768). От друга страна, историкът Волтер привлича вниманието на Сп. Пападопулос (1770) и на Й. Мисиодакас (1780). В множество преписи се разпространяват непубликуваните преводи на „Векът на Людвик XIV" и на знаменития „Опит върху нравите и духа на нациите", тази философия на историята, която жлъчно порицава разнообразните форми на верския култ. С произведенията си Волтер упражнява влияние и върху младежта от 80-те години, върху А. Кораис, който оценява високо личността на френския мислител и критиката му срещу всичко догматично и ретроградно в религията. „Кажете ми, моля — пише през 1791 г. авторитетният филолог, — как е възможно да се уважава религията, щом като виждаме нейните водачи и учители да правят обратното на това, което тя учи; и после дали днешната религия е същата, каквато е излязла из ръцете на Исус?"[11]

Ако в началото църквата не долавя ясно опасностите от революционните идеи на Просвещението, в последното десетилетие на века тя подема яростна кампания срещу новия мироглед, сразил апатията и схоластиката. Този период добива голямо значение за развоя на гръцката култура с установяването на реакционната доктрина, с формирането на прогресивното крило, с възходящата еманципация на светската мисъл.[12] Ретроградните сили биват улеснени и от промяната в политическата обстановка след Френската революция, когато новата антилиберална и протурска ориентация на Русия позволява на Патриаршията да съчетае симпатиите си към голямата православна държава с лоялност към Портата.[13] Нищо чудно тогава, че тъкмо Волтер, поклонникът на разума, врагът на религиозния фанатизъм, защитникът на справедливостта и търпимостта, на духовната свобода и човешкото достойнство, става прицелна точка на омразата на консервативните среди, които гледат със страх и подозрение нарастващия интерес към интелектуалния живот на Запад и завоеванията на светската култура, научния дух и свободната критика в Гърция. Неизбежно заложен в променилите се социални и културни условия, антагонизмът между двата светогледа поражда сатирата, която използуват не само представителите на прогреса срещу поддръжниците на старото, но и реакцията срещу носителите на новите идеи.

---

[10] C. Th. Dimarace. La Fortune de Voltaire en Grèce. Mélanges Merlier. Vol. I. Athènes, 1956, p. 199—222.

[11] C. Th. Dimarace. Цит. съч., с. 7.

[12] C. Th. Dimarace. La Grèce au temps des Lumières, p. 37—60.

[13] В една своя по-късна статия върху влиянието на Волтер в Гърция Димарас изнася някои нови факти, които показват, че още след подписването на мирния договор от 1774 г. църквата се опитва да осъди прогресивните навеи, дошли чрез руско влияние. Пак там, с. 95—102.

Доловил пръв промяната в политическото положение, Вулгарис заклеймява през 1791 г. френския мислител като безбожник. Същата способност за пригаждане към обществените настроения на момента показва и друг просветен учител от тази епоха — Н. Теотокис, който побързва да преведе от френски език едно съчинение срещу Волтер и да оплаче поражения на вълнодумството в Гърция. В „Диалози на мъртвите" от 1793 г. П. Кондос обвинява Волтер в подражание на ритора — памфлетист от II в., „богохулника" Лукиан, с което подхранва религиозната ревност на гръцките защитници на православието и националното им самолюбие на сатирици.[14] Подкрепяна от църквата и окуражавана от нейния авторитет, се разгръща памфлетна разправа, която е не само в разрез с по-строгите понятия за морал и за позволеното в полемиката, но избива в такъв разпален фанатизъм, че напомня познатите религиозните борби във Византия. Официалното анатемосване на френския просветител като атеист и оръдие на сатаната (1793) дава нов тласък на създаващия се от тъмната пропаганда мит за Волтер. Реалната личност с нейния живот, характер и социални идеи се губи постепенно, за да се превърне в екзалтираното въображение на М. Кавадиас („Срещу Волтер и неговите ученици", 1802) и Атанасий Пароски („Християнска апология", 1798; „*Αντιφώνησις*", 1802; „*Αλεξίκακον*") в гротесков символ на позорна филиссфия и опасен политически режим. Прекалености в карикатурния рисунък, груби ругатни, вулгарен израз, трансформиране името на Волтер в хулно прозвище („*Βολταιρόφρων*", „*Βολταιρολάτρης*", „*Βολταιροφωτισμένος*" и пр.) сочат не само залеза на религиозния хуманизъм в Гърция, но и обречеността на консервативните сили.[15] Въвеждането на църковна цензура над новоизлизащите издания (1798) и проектът на Патриаршията от 1819 г. за установяване листа на забранените книги в средновековната форма на „индексите" са кулминацията на един обскурантизъм, който сбразува интересен паралел с надигналата се срещу революционните идеи европейска реакция. При така взетите предпазни мерки става ясно защо не са запазени памфлетите на ония, които отказват да се подчиняват сляпо на авторитети и институции, отречени от разума и от напредъка на науката.[16] Но въпреки съпротивата на покровителствуваните от църква и власт кръгове новите идеи, чийто символ става Волтер, се налагат. Духът на свободомислие и национален подем, който окриля борческия ентусиазъм на Ригас, намира израз и в рязката критика на Кораис срещу ансамблиите на гръцкото общество.[17] Този повлиян от школата на енциклопедистите учен изобличава остро фанариотите, които се „угояват" с „кървавата пот" на „нещастните" жители на Влахия[18] и Молдавия, и желае да види

[14] Интересно е да се отбележи, че съдбата на творчеството на Лукиан през същия период напомня тази на съчиненията на Волтер, преследвани от църковните кръгове и широко разпространени после: C. Th. Dimarace. Цит. съч., с. 53 и сл.

[15] C. Th. Dimarace. La Fortune. . ., p. 215—216.

[16] Димарас споменава три антиклерикални съчинения, запазени само в по един екземпляр и публикувани съответно през 1789, 1792 и 1793 г. Първото от тях, написано в жанра на приказките и шегите на Волтер, осмива и подиграва не само духовенството и църковните институции, но и тайнствата на християнската религия. По същия начин непознатият автор се отнася и към ръководните социални класи. Той е познавал Волтеровия „Кандид", а по всяка вероятност и „Задиг". Цитира „Куцият дявол" на Льосаж (C. Th. Dimarace. La Grèce au temps des Lumières, p. 43—45, 129—130).

[17] B. Knös. L'Histoire de la littérature néogrecque, Stockholm, 1962, p. 591 и сл.

религията еднакво далеч от „Сцилата на безверието и от Харибдата на суеверието".[18] През 1798 г. той пише „Братско поучение", за да обори издадената в сътрудничество с Ат. Пароски реакционна брошура на йерусалимския патриарх Антим „Отческо поучение", където се хулят бунтарските идеи на Френската революция и се проповядва, че османската държава е предопределена от бога да спаси християнството.[19] Сарказмът на Кораис срещу висшата гръцка йерархия се родее с антиклерикалния патос на появилата се през 1806 г. анонимна книга „Гръцка правова държава", която по думите на Янис Кордатос може да се разглежда като забележителна „филипика срещу ромейския феодализъм на епохата"[20]. Произведението е вдъхновено от идеите, подготвили Френската революция, както и от самата революция, обединила новите обновителни тенденции със спомена за античността. То прави силно впечатление със зрелостта на социалния анализ на гръцкото общество в навечерието на въстанието, с отвращението към деспотическия режим, с любовта към демокрацията, основана на лична и обществена свобода. Като памфлет и национална идеология книгата надвишава другите изобличителни съчинения от това време[21] и дава възможност за твърде интересни успоредици и аналогии между сатирата в България срещу Фенер и борбата на прогресивните сили в самата Гърция против религиозната реакция и политическия гнет. Би трябвало да се подчертае, че след революцията от 1821 г. противоречията между прогресивната и консервативната партия приемат най-вече формата на дискусии върху църковната организация между привържениците на независима гръцка църква (Фармакидис) и поддръжниците на Патриаршията (Икономос).[22]

Ако от Юг редом с прозелитизма и обскурантизма на инородното духовенство у нас идват и идеите на френския рационализъм и либерализъм, то от Австрия чрез делото на Доситей Обрадович проникват някои критични тенденции на Немското и Английското просвещение. Тъкмо сред австрийските сърби, които имат възможност да се приобщят към новото образование и да се въздигнат социално, трябва да се очаква и поява на сатирически обагрена книжнина в интерес на националното, нравственото и културното оздравяване. Благоприятните условия за полемически настроения назряват през втората половина на XVIII в. в атмосферата на повлияните от съвременните философски и социални учения черковнополитически реформи на Йосиф II (1765—1790). Възбудили непознато дотогава брожение

---

[18] *Ἀδ. Κοραῆς. Ἅπαντα τὰ πρωτότυπα ἔργα. Ἐκδ. Γ. Βαλέτα, Ἀθήνα*, 1964. Т. А (1), р. 346.

[19] Публикации и на двата текста („*Ἀδελφικὴ διδασκαλία*" и „*Διδασκαλία πατρική*"); *Ἀδ. Κοραῆς*". Цит. съч., т. А(1), с. 38—50.

[20] *Ἀνωνύμου τοῦ Ἕλληνος. Ἑλληνικὴ Νομαρχία, ἤτοι λόγος περὶ Ἐλευθερίας. Ἀθήνα*, 1971. *Ἀνατύπωση* 1975. В съвременния гръцки език думата „*νομαρχία*" означава „окръг" (вероятно във връзка с „*νομός*" — „окръг", „област"), но съдено по времето на излизането на трактата и по прокараните там идеи, това словосъчетание е имало друго съдържание, което отвежда етимологически към „*νόμος*" („закон") и „*ἀρχή*" („власт"). Ако един от стремежите на буржоазията в борбата ѝ срещу произволите на монархизма през XVIII в. е установяването на законен ред, същия идеал за *правова държава* има и анонимният автор на „*Ἑλληνικὴ Νομαρχία*", който подлага на унищожителна критика турската феодална система.

[21] „Руснак, англичанин, французин", „Плачът на Румелия", „Размислите на Критон" и пр.

[22] Срв. Н. Данова. Разривът между гръцките възрожденци и цариградската патриаршия. — Изв. на Бълг. историческо дружество, кн. XXVII, 1970, с. 35—62.

на духовете, оскърбили традиции и увредили доста интереси, новите идеи се оказват най-радикални по отношение на католическата църква, която бива подчинена на държавата, и спрямо калугерското съсловие, обявено за „мъртъв човешки капитал“[23]. Този антикатолицизъм, провъзгласеното верско равноправие и политическите планове на Австрия в съюз с Русия срещу Турция извикват съчувствието и подкрепата на сръбската интелигенция, която от своя страна подема борба за национално възраждане, преодолявайки съпротивата на консервативни сили и средновековни предразсъдъци. Докато през 1761 г. Захарий Орфелин издава анонимно елегично-сатирическия си „Плачь Сербіи, еяже сыны въ различныя государства разсеѣялися“, за да прикрие не само антиавстрийските си настроения, но и възмущението си от католическия прозелитизъм, сега за недъзите на църквата се говори открито. Създава се оригинална и преводна рационалистична книжнина в подкрепа на държавните начинания, обвиненията засягат неизбежно и православната йерархия. Интересно е да се отбележи, че Михайло Максимович, автор на сатира срещу калугерския паразитизъм („Малій букваръ за велику децу“, 1792), превежда през 1784 г. една от най-значителните книги на йозефинистичната литература „Was ist der Papst“. Духът на критицизъм и на сродяване с умственото движение на века, повлиял благотворно и върху дейността на Ригас, дава облика на творчеството на основателя на новата сръбска литература Д. Обрадович. Ако още преди реформите сръбското гражданство реагира срещу опасността от невежото и покварено духовенство при обкръжението на силни в политическо и културно отношение съседи, само Доситей разбира, че за успешна борба със Запада и за запазване на своята националност народът трябва да усвои просветните постижения на Европа, прилагайки ги към собствените си потребности и етнически особености. Върху еклектичния и практически мислител влияят най-вече австрийският йозефинизъм, немското протестантство и просветителство (Баумайстер, Еберхард, Лесинг, Волф, Цоликофер) и английските моралисти и рационалисти (Шафтсбъри, Лок, Адисън, Vicesimus Knox). Докато в Гърция волтерианството печели привърженици въпреки съпротивата на засегнатите среди, Доситей малко познава и цитира духовните водачи на дореволюционна Франция.[24] Неговият щастливо уравновесен характер, сякаш предопределен за оптимистичната и алтруистичната философия на XVIII в., е в съгласие с един комически натюрел, който обаче не изключва ядливия сарказъм по отношение на толкова предразсъдъци, пленили ума и унизили човешкото достойнство на неговите сънародници. Нищо чудно тогава, че макар и да споменава за Суифт и Поуп, сръбският книжовник е привлечен най-много от известния редактор на нравоучително-сатирични списания Адисън, който обединява добре поуката с развлечение;о. С популярния си сатирически седмичник „The Spectator“ (1711—1712) този английски писател влияе върху формата на комен-

[23] J. Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1967, с. 77 и сл.

[24] За влиянията върху Доситей вж. К. Радченко. Досифей Обрадович и его литературная деятельность. Киев, 1897; В. Чернобаев. Западноевропейские источники Досифея Обрадовича. —Slavia, T. III. Praha, 1924—1925, p. 619—654; P. Popović. A Serbian Anglophil Dositheus Obradović.—Quarterly Review,CCXXXII, 1919; M. Petrović. Die pedagogischen Ansichten des D. Obradović. Belgrade. 1906; V. Javarek. Essays translated from English in the „Sobranije“ Obradović. — The Slavonic and East European Review, Vol. XXXIII, No. 81, 1955, p. 437—456.

тариите към Доситеевите „Басни“, широко отражение на действителността, където се срещат „ източни“ разкази, анекдоти, исторически примери и някои типични фигури — олицетворения на пороци и добродетели.[25]

Политическите тревоги на времето намират по-слаб отзвук в творчеството на Доситей, видял идеала си в просветената монархия, а в турската държава — красноречив пример за деспотизъм и произвол, както личи от хапливите забележки във „Венац от Алфавита“ (1770) и в „Басне“ (1788). Основната си задача сръбският книжовник съзира в преодоляването на умствения застой и в обновата на църква и духовенство от становище на здравия разум и в съгласие с народните нужди. Съединявайки положенията на просветителската философия с протестантството, той иска да възвърне религията към чистото, непомътнено от догматика и обреди християнско учение.[26] От гледище на такъв идеал, който може да примири рационализма при тълкуването на култовите форми с искрената вяра, Доситей отхвърля остарелите и ненужни църковни институции. Дал воля на изобретателния си и сочен комизъм, той напада верския фанатизъм и формализъм, порицава абсурдните суеверия и умствената слепота. А когато засегне темата за нравствената и социалната опасност от калугерското съсловие, бившият монах загубва свойственото си настроение да гледа по̀ отвисоко на хорските заблуди и се предава на саркастични разкрития и изобличения — най-често в полудраматичната форма на диалог с действителни или въображаеми противници. Покрай личния опит тук се намесва влиянието на деизма, който противопоставя естествения морал и естествената религия на християнския аскетизъм. С не по-малко мрачни краски Доситей изобразява гнета на фанариотите в Сърбия и особено в България като възмутителна злоупотреба с авторитета на църквата.

Краткият очерк върху появата на сатиричния импулс у различните балкански народи дава възможност за някои наблюдения върху социологията на сатирата, които се потвърждават и от сравнително по-късното възникване на този вид творчество в България. Ако Шафтсбъри беше наклонен да поставя силата на сатирата в зависимост от нарастващото бреме на тиранията, която стимулира съпротивата на засегнатите и изобретателността на остроумието,[27] при критично разглеждане този възглед едва ли може да бъде приет напълно. Обърнем ли поглед към периодите на разцвет на изобличителната литература, налага се мнението, че тя в същност вирее в сравнително благоприятната атмосфера на отслабения деспотизъм, който вече не е в състояние да възпре своите противници, и в условията на поразвит обществен живот. Неслучайно на Балканите сатирата се явява за първи път към края на XVI и началото на XVII в., и то у владетелското племе, където неизбежно добива консервативен, охранителен характер. А началните опити за размирна книжнина у поробените народи започват едва от средата на XVIII в. при относително подобрените условия за икономическо и национално развитие.

В България този духовен климат се създава чак през първата половина на XIX в., на границата на две значителни епохи от развоя на Османската империя. Без да се менят тенденциите на разруха, тогава се предприемат известни мерки за държавно заздравяване чрез реформи, дали някаква

[25] К. Радченко. Цит. съч., с. 134—135.
[26] Пак там, с. 160 и сл.
[27] Anthony Earl of Shaftesbury. Characteristics. I. London, 1900, p. 50—51.

юридическа основа на българските искания за църковна автономия и гражданско равноправие. През XVIII в. у нас може да се говори само за сатиричен елемент, освежил проповедта на дамаскинарите, раздвижил „Автобиографията“ (1757) на П. Павлович и избил най-силно в „История славеноболгарская“ (1762) на Паисий. Тъкмо на това произведение на Хилендарския монах сатирата през Възраждането дължи някои от най-жизнеспособните си идейни тласъци и някои от основните си теми: политически гнет, гръцки черковен деспотизъм, национално безразличие. Силна личност, обжегната от патриотичен порив и доловила новото умствено движение, което иде от Юг, Паисий е склонен да превръща своя исторически разказ в проповед, в пророческо заклеване, в откровение за пътищата на българското народностно съвземане. Памфлетните екскурси в „История славяноболгарская“ носят чертите на сатирата-инвектива и елементите на една ирония, в служба на която се поставят традиционните за средновековния книжовник формули на самоунижение. В това отношение предходници на Паисий са „неуките“ дамаскинари, които, водени от своите разбирания за демократична църковна книжнина, подиграват „високите и тънките речи“ на образованите „мудръсци“. Но в „История славяноболгарская“ иронията на „простия“ и „глупав“ българин към „мудрите и политични“ гърци никне на почвата на ново, национално самосъзнание, освободено от обаянието на елинизма и от предразсъдъка за низш произход и безславно минало. Под маската на саркастично себеподценяване възрожденецът уязвява българи-гъркомани и високомерни инородци, внушавайки не само идеала за евангелска простота, но и новия възглед за народните низини като извор на нравствени добродетели. Ако в памфлетните избухвания Паисий дири отдушник на своето възмущение срещу отцеругатели и чужди домогвания, с изложението на славните дела на предците като възвишен идеал за възвръщане националното достойнство на българския народ той косвено порицава духовното мъртвило, робската психика и филелинския фанатизъм. Приливите на гняв, болка и въодушевление се допълнят за едно цялостно изживяване, съчетало сатирата с утопичното опиянение по бляна и със смекчаващия елегизъм на историко-патриотичната носталгия.

Разкривайки пред смаяния читател непознатата и неподозирана България с романтичния ореол на величие и сила, Паисий избистря познанието за рязкото противоречие между народностни права и светско или духовно потисничество. Така той подготвя отдалеч онова продуктивно негодуване, което дава живот на възрожденските сатири и памфлети. Но за да се стигне дотам, трябва да се сплотят здравите сили на народа, да се изгради ново, правово съзнание за отстояване на националните интереси, да се очертаят идейни течения и се формира обществено мнение. Потребна е най-после известна свобода на мисъл и действие при, макар и формално гарантирани от властта правдини. Благоприятните условия за масова гражданска акция, съпроводена с остра памфлетна полемика, се създават към 1839 г., когато Неофит Бозвели съзира възможностите за легална борба около едно движение отначало за родно духовенство, а после за автономна църковна управа, което да сплоти етническия елемент, да кали характерите и да насърчи самоувереността.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

2. НЕОФИТ БОЗВЕЛИ КАТО ПЪРВИ САТИРИК В НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Борбата срещу петвековните религиозни и светски привилегии на гръцкото духовенство в България има най-благотворни последици не само за националното свестяване и етническото единение, но и за гражданското възпитание на народа в по-високите форми на обществения живот. Неслучайно още при първите си трудни стъпки от 40-те и 50-те години тя бива придружена от енергична памфлетна полемика и тъкмо инициаторът на движението за родна йерархия Н. Бозвели полага началото и на сатирата в българската възрожденска литература. Поради органическата връзка между политико-обществени и религиозно-административни отношения в Турция на пръв поглед съвсем лоялната пред властта протестна книжнина придобива и политическо значение,защото целѝ да извика за исторически живот една нация.

Като сатирик Неофит би могъл да повтори думите на Ювенал: „Ако природата не ми е дала дарба, възмущението ще ме направи поет.“ При всичкото си безсилие за истинска литература нашият църковен реформатор прибягва до нейните форми, когато, лишен от възможността да води агитация с живо слово, трябва да се подчини на своето призвание да изобличава пороци, да трогва души, да буди съвести. Холерик по темперамент, с остър поглед за всичко порочно, тиранично и користно в чуждата църковна власт, радикален в мисълта си да се излезе от застой и духовно мъртвило, той притежава и това, което създава великите ентусиасти — сърцето, чувството. Изпълнен като Паисий от дълбока „ревност и жалост по рода своето болгарското“, Неофит минава бързо по контраст на афектите към ненавист и бичуване на народните врагове и на равнодушните към идеала българи. Омразата, дълбокото негодуване, дори отчаянието са продуктивни за автора на „Мати Болгария“, движен в заточенията си от повелителната нужда за саморазкриване и от наложителната потребност да съкруши фенерските агенти или най-малкото да ги направи невъзможни като сериозни идейни противници. Тъй като тук става дума не само за тежки посегателства срещу личността на неуморимия проповедник, но и за нравствена и социална опасност, застрашила цял народ, сатирата на Неофит се превръща в своеобразен катарзис на масовите вълнения, в глас на колективна съвест: „Ох! Аз и ако молча, но каманыто щат да начнат громогласно да выкат и планиныте щат да екнат, и коликото народы живеят по светат, ушыте им щат да заглахнат, умовете им щат да ся удивят и разсуждението им ще да се вспре — за да разсуждават от как ся е светат создал, щото не е ставало в никой народ таково срамно и умразно нещо.“[28]

Сатиричният подход се явява толкова по-уместен, колкото врагът е по-силен, а обществото трудно може да бъде раздвижено, освободено от инертността си и спечелено за мирна революция само с незлобив хумор. С устна и писмена полемика Неофит стимулира, укрепва и прояснява неизбистрените домогвания на масите до идеята за коренна ревизия на дотогавашните гръцко-български отношения на църковно-юридическа и националнополитическа основа. В опреснителния сарказъм на Хилендарския

---

[28] М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 434. Писмо до Й. Соколски (1842).

монах намира израз и латентната борческа енергия на народа, в буйната афектация се оглеждат и настроения, които мнозина хранят, но все още не се осмеляват да заявят гласно. Ето защо независимо от недостатъците на Неофит като писател неговите диалогични памфлети представят за нас значителни литературни документи като изповед на крайно отзивчива социална натура, като тематика и основни идеи, като сатира и ирония. В това отношение той има предимство не само пред по-скромни книжовници, подхванали критичните настроения на Паисий, като сърбина К. Огнянович („Житие светаго Алексея", 1833), Хр. Павлович („Разговорник грекоболгарский", 1835) и К. Фотинов (статията „Народ и език", 1844), но и пред сдържания протест на Ю. Венелин и В. Априлов срещу посегателствата на гръцкото духовенство.

С оглед на по-далечните внушения, засилили сатирическите предразположения на Неофит, трябва да се посочат дошлите по косвен път чрез отражението им в Гърция и Сърбия радикални начала на Европейското просвещение. И ако нашият църковен реформатор тактически изоставя политическата борба в полза на масово легално движение, то той се показва отзивчив за либерално-религиозните идеи, които полагат тежестта не върху съблюдаването на догмата, а в добрите дела и нрави, за опитите да се постави църквата на по-демократични начала, за рационализма и отрицанието на фанатизма и суеверието, за просветата и положителното знание.

Обикновено сатирикът заема своята канава паразитно, понеже целта му не е да създаде нещо ново, а да атакува съществуващото зло. Затова той охотно прибягва до наличните литературни форми, които използува съобразно със своите намерения и цели. Така постъпва и Неофит, когато си послужва с някои употребявани от гръцки и сръбски книжовници фикции за изразяване на полемични мисли и настроения, оставайки оригинален в идеи и тактика, в сарказъм и национална програма. Както показва Ив. Шишманов, за образци се вземат гръцките диалози от края на XVIII в.: „*Ἰῆς Ρούμελης τὸ τραγούδι*" и „*Ῥωσσαγγλογάλλος*", поемата на Й. Ст. Попович от 1825 г. „Слезы ими же Болгариа нещастие лета 1374 збывшее ся оплакивает", сръбският диалог от 1815 г. „Мати Сербия и Сын Сербии" (Сербие плачевное пакипорабощение лета 1813), както и някои сатирически забележки по адрес на фанариотите в басните на Д. Обрадович.[29] Б. Пенев и М. Арнаудов прибавят съчинението на З. Орфелин „Плач Сербие еяже сыны в различныя государства разсеялися" (1761) и посочват възможни внушения от Лукиан — този „Волтер на древността", обединил диалога с комедията.[30] Вероятните първообрази на посочената сатирико-патриотична и сантиментална книжнина следва да се търсят между византийските диалози и сред цикъла от произведения (диалогични тъжачки или плачове-памфлети), възникнали след превземането на Цариград през 1453 г. и повлияни от своя страна от библейските мириолози за опустошената след войните земя-държава.[31] За разлика от средновековните произведения, останали при схоластично водените спорове или при умолителните стонове

[29] Ив. Д. Шишманов. Неофит Бозвели. Изворите на „Мати Болгария". — В: Избр. произв. Т. I. С., 1965, с. 166—193.

[30] Б. Пенев. История на новата българска литература. III. С., 1933, с. 796; М. Арнаудов. Неофит Хилендарски Бозвели. I. С., 1971, с. 359—360; Т.I, с. 406.

[31] Р. Димчева. Неофит Бозвели и развитието на видовете в българската възрожденска литература. — Год. СУ, фак. Слав. фил., т. 64 (2), 1970, с. 76—86.

и призиви за покаяние и помощ, в новогръцките диалози, които служат като отправна точка за сръбските съчинения от този вид, на преден план стои сатиричното обсъждане на някои жизнено важни за съдбата на поробена Гърция въпроси. Пробуждат се патриотични и социални чувства, уязвява се бруталният егоизъм у издигнатите класи, порицават се турската тирания и користната политика на европейските държави. Израз на обновителни тенденции и на духовни тревоги, диалогът заема голямо място в творчеството на А. Кораис и Д. Обрадович, където се чувствува влиянието и на западни образци.[32]

Като се посочва формалната зависимост на Неофит от съвременната му балканска книжнина, не бива да се забравя, че възникването на диалогичния памфлет у нас е невъзможно без първите прояви на обществения живот към средата на века. То е немислимо без усилията за създаване духовна общност и национална организация, без очертаване на центрове за обсъждане борбата срещу Фенер, без разговори в самия живот върху въпроси, които засягат основните интереси на народа и дълга на личността. Преди писмените диалози се появяват устните беседи и спорове на Неофит със съмишленици и врагове. Осъзнал необходимостта от проповед сред масите и нуждата от всеобщо полемично обсъждане на противобългарската дейност на гръцката йерархия, той пръв се заема да раздвижи духовете с идеите за род, отечество, граждански и религиозни права. Целта е да се създаде обществено мнение, способно да изработи и противопостави на политиката на Фенер своя активна национална програма. Ако в най-известните си диалози „Просвещеный Европейц" (1842) и „Плач бедныя Мати Болгарии" (1846) Неофит използува композиционни похвати от съвременната му гръцка и сръбска литература, като се стреми да разгледа в беседа с фиктивни лица положението на българския народ в нравствено-религиозно и обществено-политическо отношение, то други негови произведения показват много по-тясна връзка с импровизираните разговори и спорове, водени при агитацията в България и Цариград между 1835—1841 г. Такъв е случаят със серията диалози „Разговор на любородните" (1842—1844) и „Любопитнопростий разговор" (1844), както и с малките импровизации „Здраваго разума разговор" (1844) и „Краткий вопрос" (1844). Тези беседи, писани по време на първото заточение (1841—1844), носят всичките белези на устна импровизация с конкретни указания от действителността, с верни наблюдения върху мнения и интереси, с изтъкване особеното в мисъл и воля на представителите на различни обществени групировки.[33]

Като имаме пред вид образците и оригиналните решения на Неофит, можем да се спрем на използуваните в памфлетите фикции, както и на някои типични образи и олицетворения. Най-общата рамка и основните представи в „Разговор на любородните" отвеждат към обичая да се вземат пътешествия в различни страни като основа за саркастични наблюдения, сравнения и заключения. Популярната сюжетна схема приема тук облик на широка анкета, проведена в продължение на четири години (1840—1844) от неколцина представители на българската емиграция, които обхождат

[32] В диалози Кораис порицава духовенството, враговете на възраждането, теократичния идеализъм. Срв. „*Πατροέχας*" (1811—1820), „*Διάλογος Ἀθανασίου — Νικολάου*" (1821), „*Περὶ τοῦ ἐν Ἱερουσαλήμ ἁγίου φωτὸς*" (1826—1829). — *Ἀδ. Κοραῆς*. Цит. съч, т. А (1), с. 526—554, 666—688.

[33] Р. Димчева. Цит. съч., с. 86—101.

отечеството си, за да проучат възможностите за завръщане по родните места след Хатишерифа от 1839 г. В свободна композиция от диалози, писма-отчети, възвания, малки сцени и кратки разкази Неофит фактически хроникира резултатите от собствения си почин да проучи сред различните слоеве на населението назряващия конфликт с фенерската олигархия и да проследи неговите отражения върху българския дух. Под маската на родолюбивите пратеници на изселилите се в чужбина българи или пряко от свое име възрожденецът предизвиква опозиционни настроения, създава и усилва в известна степен общественото мнение, държи го будно за отбиване тежките посегателства върху националните интереси. Произведението явно целй да задоволи потребността от съединителни органи, които да увлекат, подкрепят и насочат народа в неговата борба. Скандалната хроника на фанариотските злоупотреби с авторитета на църквата, преките наблюдения върху диференцираните се граждански интереси, вярно посочените настроения и тежнения на възбуденото, но все още наплашено и неорганизирано общество свидетелствуват за присъщото на сатирата доближаване до формата на репортажа. Естественото навлизане на журналистически елементи в диалога-мемоар на Неофит е показателно за наченките на българската публицистика, която по-късно чрез печата ще се развие в крупна социална сила.

В „Плач бедныя Мати Болгарии“ и в първата редакция на това произведение „Просвещений Европейц“ се наблюдават още две популярни в сатирическата литература фикции. И в двата диалога се явява олицетворената родина, която оплаква нещастията на рожбите си и с учудване и потрес слуша и коментира разкритията на озовалия се на нейните жалби Син. Напомняйки подобни видения в гръцката и сръбската книжнина, образът на Мати България възлиза генетически към библейските представи за ридаещата земя-държава и към народните тъжачки. В известен смисъл у Неофит този образ изпълнява традиционната сатирическа функция на незапознатия с недъзите в управа и нрави естествен човек, който реагира на въведената в система корупция на дадено общество с цялата откровеност на непокварената си душа. В произведенията на нашия църковен реформатор обичайната фигура добива символичния облик на изтерзаната родина с нейния майчински укор, с нейната нравствена присъда, с най-светлите й надежди и упования. В „Просвещений Европейц“ се явява и друга типична маска — наблюдателят от чужда култура — просветеният европеец, който не се оставя да бъде повлиян от предразсъдъци и институции, дошли в разрез със съвременните нужди и разбирания. За жалост Неофит не съумява добре да се възползува от възможностите, които тук се откриват за порицание на Фенер, и представителят на културна Европа започва да се повтаря в реплики и съждения ту с Мати България, ту със Сина. До по-значителни резултати се стига в „Любопигнопростий разговор“, където същата роля поема отрасналият в чужбина образован българин-патриот при срещата със сънародници от поробеното отечество. Подобна техника бива използувана в „Разговор на любородните“, в „Здравого разума разговор“ (1844) и във „Вопрос любородного сына“ (1844).

Въпреки способността на Неофит в мемоарно-памфлетните си опити да даде свежи картини от живота, да разкрие особеното в мисълта и волята на героите на деня, изведени в кратка беседа, да постигне драматично движение чрез диалог с лица, които обърва или иронизира, най-общо поглед-

нато, в неговата сатира надделява не изобразителното решение на комичната фабула, а пряката инвектива. Дръзката и безпощадно язвителна реч подхожда добре на буйния нрав и на светогледа на агитатора за църковни правдини, чиято проповед по думите на П. Р. Славейков може да е изглеждала груба на по-културната публика, но е действувала силно на неразвитите умове.[34] Неслучайно у Бозвели долавяме оня свещен гняв срещу тъмните разрушителни сили и онази страстна вяра в тържеството на правдата, които придават особена енергия на неговото слово, сродявайки го с езика и сатирата на библейските пророци.

Изпитал на собствения си гръб цинизма и произвола на фенерската клика, патриотът се стреми да покаже истинския лик на другородното духовенство, чиито идеи и дела са в разрез както с повелите на религията и чистата човещина, така и с жизнените и културните нужди на народа. Трябва да се разголи и осмее нищожното величие на тържествуващата котерия, за да се освободят духовете от страха и респекта пред недостойните служители на осветените от традицията църковни институции. Затова като сатирик Неофит атакува не толкова явното, колкото прикритото зло, претендиращо да бъде в очите на простия народ и на правителството това, което в действителност не е. Често в диалози и писма се среща изразът „покрывало притворности“ като основна характеристика на лицемерно набожните агенти на Фенер, чиито подмолни действия непоправимо опустошават душите и обществото и затова са много по-опасни от откритите кърджалийски безчинства.[35] От позициите на съкровения национален идеал и на рационализма, който се мири с искрена религиозна вяра, авторът на „Плачь бедныя Мати Болгарии“ съглежда в пастирската дейност на гръцките йерарси цялото несъответствие между форма и съдържание, теория и практика, идея и приложение, думи и дела, понятие и реален образ. Ако „апостолските приемници“ прикриват беззакония, насилия и злоупотреби зад маската на християнско вероучение и нравственост, то сатирата на Неофит ще се насочи към установяване на това парадоксално показно благочестие и към раздвояване на парадокса в полярните противоположности на свещен обет и безсъвестна спекулация. Обикновено възрожденецът започва с изумление или люто възмущение от абсурдните прояви, които той констатира, и след това показва защо те са такива, отделяйки идеала от корупцията на идеала. „Православие!“ — язвително завършва Европеецът разказа си за разбойническото събиране на владичината. „Православие?“ — подхваща възмутената Мати Болгария ироничното възклицание на чужденеца, позволило със своята двусмислица да се уличи притворството на гръцките архиереи, като едновременно се наблегне на претенцията и на истината. Последвалите съкрушителни доводи отстраняват набелязаното противоречие, разграничавайки рязко чиста евангелска проповед от безсъвестен егоизъм: „Чи какво е то православие? Льма Сын Божий, спаситель мира, . . . тако проваждаше апостолыте си да проповядват Евангелие правды. . . сос топузы и пищовы и сос позлатенны сабли. . . сос бесноваты ясакчии. . . сос насылни грабителны владычины. . . коликото грошовы

[34] Летоструй, бълг. народен календар, VIII (1873), с. 35 и сл.

[35] Неофит отправя една от най-силните си проповеди против лицемерието — порок, който погубва духовното начало у човека. М. Арнаудов. Из дейността на Неофит Бозвели. Неиздадени писма, речи и заявления. — Год. СУ, Ист.-фил. фак., т. XXXIII (5), с. 26—34.

поищат, ако не дадат — да ги афоресват, церковьте им да заключават, незлобивьте им младенцы некрестинны да умират. . . Духа Святаго с пари да продават? Такова православие Христос Сын Божий на Апостольте си да проповядват не е повелел, нито на седемтях вселенски соборы. С. отцы не ся дозволили, но ся возбранили, запретили и ся прокляли. . . Вяра сос пари? Чи това круши ли ся или дренки?"[36] Но тази раздвоеност в думи и дела е само резултат от циничното посегателство върху самостоятелността на българската църква и натрапването на чужди духовни пастири, което кара Неофит да доведе ссфизмите на похабените „крепители" на православието до драстични последици: „то ако е по-право каквото на нашат болгарский народ ся определяват грецы владыци, требва на грецьте болгары да ся определяват, а на турците — бсшнацы и помацы, . . . на евреите — цыгане, на цыганьте — евреи, та да ся последова според грекомитрополитского мудрование"[37].

Същият начин на демаскиране е приложен и към българските чорбаджии — гъркомани, наречени игрословно „бояджии" за тяхното родоотстъпничество, за жалката подражателност на всичко гръцко, която трябва да бъде разбулена и осмяна. Тези мними благородници, усвоили външните отличителни черти на фенерските нрави, са белязани като ренегати, покровителствувани от владиците и участници в техните грабежи и злоупотреби. Сурово сбидният тон на потока от ругателни епитети разкрива непрекипялото негодувание на сатирика срещу непростимата изневяра към народна чест, общественo благо и строг морал: „и са прибърнали. . . из нечувственны скотовы в свирепи псбеснели зверове, от през крещены християны в притворны грекоманы, помрачены беломорски болваны и несмыслены халдейски истуканы. . . не проумяващи. . . ни родители, ни сродство, ни отечество. . ."[38] Все така жлъчно са заклеймени като оръдия и съюзници на владиците синайските, бсжигрсбските и светогорските калугери-таксидиоти, лицемерни „святокупци и святопродавци", „постници", които шпионират българите, държат ги в пълно невежество и убиват националното им съзнание. Зад тази привидно религиозна институция Неофит основателно съглежда алчността и ненаситните инстинкти на една каста, която „друго изповяда, друго вярва, а друго прави, друго пред Бога обещава, а друго струва и исполнява. . ."[39]. Показвайки абсурдното в религиозното заслепение на масите, той подкспава със скептицизъм, студена ирония и безпощадна логика сляпата вяра в авторитета на духовните водачи: „Кога рече нечто грековладыката и неговьте фатрически грекомански поповы и постнычески духовницы, то не Ангел Ежжий, ни Ап. Христов, но нито сам Христос от небото да слезе да им рече, чи то не е добро — простият ни болгарски народ на них не повярва, но на онуй, чтото му са рекли владыцы, поповы и калугеры — то вярва и струва."[40] Не по-малко рязко възрожденецът разбулва показния патриотизъм на мнозина свои сънародници, зад който се крие лесна отстъпчивост под натиска на властта и в интерес на

---

[36] Ив. Д. Шишманов. „Прссвещенный Европейц" — Един непознат труд на Неофита Бозвели. — В: СбНУ, кн. XVIII. С., 1901, с. 338.

[37] Пак там, с. 352.

[38] М. Арнаудов. „Плач бедныя Мати Болгарии" — Непознатият Бозвели, с. 113.

[39] Пак там, с. 130.

[40] Пак там, с. 128.

личното спокойствие.[41] Но всичко бледнее пред приспаната обществена съвест и пред националната безчувственост, довели до срамно подчинение на чуждите интереси: „. . . никой народ по светат не е до тамо никогаж испадвал сос неговыте камение да му трошат главата, а той още да дава да убиват еднородныте му милии братия, и да бият по главата, която ги е родила“[42]. Сарказмът тук е само една от формите на страданието на патриота, сблъскал се с апатията, егоизма и практицизма на известни български среди, преживял мъчително изневярата на последователи и съчувственици.

Анализирайки дълбоко вкоренените по силата на неблагоприятното историческо развитие на народа ни недъзи, Неофит сгъстява наблюденията си в лапидарни антитези, в статични контрасти, добили характера на ударна сентенция или на енергичен пословичен израз. Добро и зло, истина и лъжа, полезно и вредно, светлина и сянка са в антагонизъм и всичко, което се опитва да ги примири, е плод на престъпни компромиси, възбудили яростта на сатирика: „Тяжко и горко, когато е правдата от судиите притъпкана и истината в лажа, а лажата в истина прибърната! О общенародната праведна жалба с желтицы продадена и повърната. То тогас трябва общенародното жителство кански да пищи до синьото небо и да му хвлезе умилногромныи глас во ушыте Господа Саваота да проси отмъщението си.“[43] Самият конфликт между българската народност и Фенер е внушителна проява на вечната борба между божественото и сатанинското начало в душите и в историята. Из своята непримиримост, изключила всяко снизхождение и респект пред инородното духовенство, Неофит прибягва до дарбата си за комическо виждане и изображение и до чисто българската си ирония, за да покаже на робски скованите духове цялата несъстоятелност на чуждите домогвания. На първо място той открива у гръцките йерарси смешна самонадеяност, която ги прави слепи за действителността и ги кара да смятат, че са повикани да използват българския народ в интерес на своите панелински планове. Показвайки раздухването на тези амбиции до комични предели, Неофит долавя иронично как привидният възход се превръща в падение и саморазруха дори когато дава илюзия за успех и убеждава околните в измамата. Но въпреки неизбежната си обреченост фанариотите представят сериозна опасност, доколкото народът е убеден в силата на тяхната деспотична система или ги почита като служители на църквата. Едновременно застрашителни и жалки, ужасни и смешни се явяват в произведенията на възрожденеца гръцките духовници и техните оръдия — българските чорбаджии. Първият показател за безпочвената им самоувереност е фалшът в техния език. Сатирата на Неофит дължи някои от качествата си на сполучливото имитиране на азиатски фалшивата, грубо арогантната или набожнолицемерната реч на фанариотите. В „Разговор на любородните“ и в „Любопитнопростий разговор“ комизмът се усилва поради факта, че ние трябва да съдим за тона и софизмите на архиереите от изказванията на продажните чорбаджии, които се стараят да следват робски своите благодетели в мисъл, слово и постъпки. Но владиците се опитват да си придадат „внушителен вид“ и чрез всичко, което може да задоволи тяхната съсловна надменност и суета: разкошно облекло, покварени вкусове, свита от безнравствени протежета, пищни ориенталски шествия. „На сегашното време —

[41] М. Арнаудов. „Плач бедныя Мати Болгарии“ — Непознатият Бозвели, с. 140—141.

[42] Пак там, с. 124.

[43] Пак там, с. 116.

духовито отбелязват селяните в „Разговор на любородните“ — пашыте ни с толико калабалак не ходят освен владиците ны, на них дал султанат само таковый фрусант да продават на болгарыте християнската вяра. . ., но и она заскъпнала чи каквото са гледа, щеме да останиме и без нея. . .“[44] Цялата вътрешна и външна несъстоятелност на фенерската система проличава сбаче от агресивните планове за национално сбезличаване на българите, за въвеждане гръцки език и гръцки патриотизъм сред една народност, различна по история, бит и племенно психологически характер. „Вие все сте си дебели вулгари“ — твърди самозабравилият се владика в забавната сценка „Краткий вопрос“, засягайки брутално лична и национална чест на събеседника-българин. „Толкош години ви кажваме да си ощавите вулгаршката склавуншка книга и да са научите да читате грачески и да ши не учите децата по вулгаршки, ами по гречески да ша учат да читат и да говорят.“ Но на фанариотската екзалтация се отвръща с ирония: „Чи може ли, духовниче, дебели болгары да станат тенкы грецы? Толико години са мучат грецыте да ни погречат, но не могат — залодо что са трудят най-много владыцыте и духовницыте да погречат болгарыте, но и то не зная дали е Богу угодно?“[45]

Редом с отклонението в посока на неумереното Несфит атакува принизяването на идеала, на духовното и неизразимото до грубо материалното, вещественото и вулгарното. С възмущение, пламенен език, отровен сарказъм и драстични факти той показва как в ръцете на покварено духсвно съсловие евангелското учение става средство за безмилостна експлоатация и неописуеми неправди над българския народ, а християнските добродетели се израждат в разврат, алчност и тежки престъпления. „О, апостолски восприемницы — провиква се сатирикът, — служители благодати вышняго!!! Направили божественната церков вертеп разбойнически — святопродавцы и святотатцы!!!.“[46] Като красноречив пример за корупцията на цялата система най-често се привеждат метонимично злоупотреби, насилия, интриги и разврат на търновския митрополит. Сблъсквайки несъвместими качества, понятия и представи, възрожденецът проследява корените на това опошляване на религиозния идеал до срамната търговия на Патриаршията с епископските катедри, където немалка роля играят „грековладишките гиздави кокони“[47]. Ироничните поанти, в които привидното одобрение избухва в порицание и рязко опровержение, подсилват язвителния тон: „Чуден закон и дивни правила!“, „Правилно грекорукоположение!“, „Патриархски фанариотски правила!“, „Правда! Правда!“.

Иронията в памфлетите на Неофит усилва читателското участие, неутрализира страстите и усложнява структурата на неговите инвективи, афектирани в реторическите си похвати, а понякога и монотонни поради сериите от постоянни епитети, стереотипните повторения, сложните прилагателни и съществителни. Нещо повече, докато пряката атака смъква маската на порока, за да го противопостави на идеала, косвените похвати на ироника постигат едновременно външния вид и реалността, корупцията

---

[44] Й. поп Георгиев. Материали по църковната борба. — В: СбБАН, кн. XIV. С., 1921, с. 19.

[45] М. Арнаудов. „Краткий вопрос препростаго болгарина и ответ премудраго грека духовника“ — Непознатият Бозвели, с. 340—341.

[46] „Просвещеный Европейц“, с. 343.

[47] „Плач бедныя Мати Болгарии“, с. 80—81.

и нормата, остроумието и морала, без да ги разграничават във време и пространство: „Подарил вы вышный Промысл с благоразумный Митрополит — обръща се любородецът към търновските чорбаджии. — Но не му познават Дарбата от простоты болгарыте! Преосвещенното му намерение на велика общенародна полза и слава соче! Мыслиме, чи и до ныне в Болгариа ни е било таковое благочинное поведение.“[48] Тези лицемерни похвали по адрес на владиката естествено не могат да бъдат доловени от умствено ограничените гръкомани, които от своя страна се заемат самодоволно да изясняват на „невежия“ събеседник деспотичната система на Фенер. Скицирал по този начин в някои диалози („Разговор на любородните“ и „Любопитнопростий разговор“) суета, користолюбие и родоотстъпничество на чорбаджийската партия, Неофит инстинктивно долавя, че иронията никога не е тъй фина, както когато едно лице изглежда да брани своята кауза, но самоуверените му „доводи“ в същност отстъпват на здравата логика и обективните възможности.

Исторически погледнато, Бозвели доразвива познатата от Паисий ирония на „простия и глупав“ българин към „мудрите и политични“ гърци, като използува нейното овладяно презрение и студена язвителност не само по отношение на врагове и предатели, но и спрямо всичко антисоциално и пасивно в българския обществен живот. От една страна, той прикрива зад привидно безразсъдство вътрешното си превъзходство над надменните, а в същност похабени креатури на Фенер, а, от друга, беззаветното си отдаване на идеала, което е явна нелепост за отреклите се от национално самолюбие робски души. Ако чрез показно себеунижение или симпатизиращо одобрение Неофит цели да предизвика враговете към разговор и откровеност и да смути тяхната самонадеяност, то в отношенията си с инертните българи той използува ироничната маска, за да подействува върху приспаната обществена съвест: „Слава богу, сега е мирно“ — говори в „Разговор на любородните“ заточеният в манастира Дионисиат наш будител, намеквайки за провала на българското движение вследствие козните на Патриаршията и предателството на народните представители от 1840 г. „То не е чудно на болгарыте! То е на болгарыте слава, почест, похвала и общенародна спасителна полза — с митрополитските молитвы и благословии щат и болгарыте с грекоманыте да наследят вечное блаженство.“[49] Особен интерес в това отношение представя кореспонденцията от първото заточение, където иронията действува в противовес на емоциите, извикани от трагическата ситуация, и позволява на Неофит да се присмее дори над своето мъченичество. А в цариградската преписка от август 1844 г. до юли 1845 г. същият реторически похват служи като силно въздействуващо средство против всички, понесли без ропот покушенията срещу националност, език, човешко достойнство, чест и имот. „Прочее молим прощавайте мя за простотата ми и за недостойнството ми — пише огорченият патриот на свищовските първенци, — чи не можих обстоятелне да ви представя онуй, което всичкий свят позна. . . Умныте си седят и молчат, а безумните ся старают и за обща полза бедствуват и плачат.“[50] В същия тон на саркастично самоосъкърбление са и подписите в писмата до мнимите „доброохотни доброжелатели“ на отечеството, не пожелали да подкрепят усилията на родолю-

[48] СбБАН, XIV, с. 20.
[49] Пак там, с. 26.
[50] Пак там, с. 73.

беца за подаване просби до правителството за извоюване на български епископи: „В. искренности доброжелающий, глупавый Архиман. Н. Петров Котлянец.“ Ето защо той, самотният в идеалистически пориви и решителна воля, често отклонява поглед от обекта на изобличение към собствената личност. Схванал своята трагедия символично като голям пример за мъченичество, който може да извади българите от състоянието на безчувственост, егоизъм и апатия към народното дело, Неофит създава в мемоарно-памфлетни импровизации романтичния образ на човек, чиито страдания и чувствителност са по-големи от тези на другите. Доколкото на преден план излиза самоанализата с всичко остро на критична мисъл и нервно напрежение, сатирата се докосва с трагично-възвишеното или със сантиментално-елегичното.

3. САТИРАТА НА НЕОФИТ БОЗВЕЛИ И ПОЛЕМИКАТА НА НЕПОЗНАТИЯ АВТОР НА „*Ἑλληνικὴ νομαρχία*“ ПО ГРЪЦКИТЕ НАЦИОНАЛНИ И СОЦИАЛНИ ВЪПРОСИ

Ако изучаването на преките образци на Неофит е от значение за проследяване отправните точки на фабулата на някои диалози, то все още не дава основа за по-богати сравнителни наблюдения. Разширението на съпоставителния материал в посока не само на пряко познатите и сигурно засвидетелствувани извори, но и към други по-близки или по-далечни родствени факти би било от значение за уясняване темите и тенденциите на полемичната литература от тази епоха. От по-подробно проучване се нуждаят отдавна забелязаните успоредици и сходства в светогледа и сатирата на Неофит Бозвели и Доситей Обрадович при цялото различие в темперамент, образование, обществена среда и национална програма. Разбира се, практическият деятел Неофит, който работи при много по-неблагоприятни условия, е далеч от мисълта да разшири своята идейна платформа до признаване еднаквото право на съществуване на всички религии, нито се наема подобно на сръбския книжовник да критикува от протестантска гледна точка вселенските събори, авторитета на църковните отци, почитането на мощите и светците, неумерените постове и пр.[51] Съчиненията на Доситей привличат нашия реформатор с рационализма, с култа към науката и към разумната, просветената вяра, с острото порицание на отживелите църковни институции и особено на монашеството.

Полемическа разправа, жлъчна сатира или духовита шега спрямо похабеното калугерско съсловие сближават съчиненията на двамата просветители, освободили се от мистичните увлечения и заблуди на времето, за да се сродят с проблемите на съвестта и чистата вяра.[52] Нещо повече. Нео-

[51] Срв. Д. Обрадовић. Сабрана дела, т. I. Београд, 1961, с. 65 и сл., 163—168, 480.

[52] На първо място трябва да се спомената мемоарните фрагменти на Неофит „Разговор с един бесарабски българин“ и „Животопис на Н. Димчов“, които показват известни допирни точки с „Живот и приключения Димитрија Обрадовича“ (1783). В същата насока интерес представят сатирическите зарисовки в „Мати Болгария“ и в кореспонденцията на нашия книжовник, както и някои успоредици между комичната сценка „Краткий вопрос“ и забавния диалог на доситеевите герои капитан Рашкович и светогореца-таксидиот: Д. Обрадовић. Цит. съч. Т. I, с. 588—591.

фит, който по първични наклонности и жесток спит се е отдал на борба срещу усилията на фенерското духовенство за морално и икономическо подчинение на българския народ, среща у висококултурния и чужд на преднамереното пристрастие свой съвременник не само сходни наблюдения върху падения и злоупотреби на Цариградската патриаршия, но и същия ядовит сарказъм по отношение на дейността на гръцките йерарси.[53]

Много по-големи възможности за сравнителни наблюдения в интересуващата ни сбласт предлага гръцката демократична и антиклерикална памфлетна книжнина, сред която видно място заема споменатото вече съчинение от 1806 г. „Гръцка правова държава". Това забележително полемическо произведение може да се разглежда като свединително звено между идеите на Ригас и възгледите на етеристите. С остра критика срещу тиранический турски режим и гръцките социални недъзи непознатият автор разчиства пътя на бъдещото въстание, а същевременно в положителната, конструктивна част на своята работа нахвърля идеала за един основан на разумно законодателство обществен строй. Идейно книгата отвежда към радикалния превратв умовете и социалните отношения на XVIII в., към принципите на Френската революция, чиито дейци се вдъхновяват и от нравствената и политическата философия на класическата древност. Отражение на бунтарските настроения на гръцките патристични кръгове, трактатът е интересен и с това, че се явява във време, когато Наполеоновият режим започва да причинява отлив в революционната мисъл.

На първо място между сътрудниците на тиранията анонимният изобличител поставя извратеното по идеи, нрави и политическа роля фенерско духовенство. И като факти, и като преценка рязкото порицание на гръцката църковна реакция представя важна успоредица към памфлетите на Н. Бозвели. Без да изключваме като възможност запознаването на нашия черковен реформатор с преследваната от йерарсите „еретична" книга, справдано е да се говори за сродни и независими отправни точки в полемиката срещу позорните явления в религиозния живот, извикали някои сходни реакции у прогресивната общественост в двете страни. От значение тук е и околната атмосфера с пробуденото критическо отношение към остарелите ценности, с назрелите в Европа нови копнения, които образованият автор на „Гръцка правова държава" е можел да следи отблизо, докато Несфит ги е долавял косвено чрез отзвука им у по-напредналите или освободени вече съседи.

Изхождайки от реалните национални интереси на своите народи, двамата дейци са категорични в решението си да се скъса със закъснялото средновековно схващане за смирение и покорност пред съдбата и да се заработи за прелом в духовния и политическия живот. Ако Несфит се опира повече на собствения опит, далновидност и историческа интуиция, гръцкият публицист иска да разшири идейните си позиции и тогава на помощ му идват теориите на френските просветители, дали научна опора на неговите наблюдения и заключения. Оптимисти като повечето големи реформатори, и единият, и другият притежават дълбоко съзнание за дълг, твърда воля да слу-

[53] Басне (1788), № 110, 118. Пак там, т.1, с. 256—257, 548—549. В писмо до епископ Шакабент от 5. VII. 1784 г. Доситей говори с възмущение за поставяните от фанариотите пастири, които „идват отнякъде из Карамания и Татарска земя в злощастна Сърбия, Босна и Херцеговина да дерат кожата на угнетените и измъчените и ако е останал още някъде в костите мозък, да го изпият, изсмучат, изгълтат посредством благословии и проклятия, молитви и анатеми". Пак там. Т. III, с. 230.

жат на отечеството си чрез перо и дела. Но непознатият съратник на Ригас тактично запазва анонимността на своето съчинение и въпреки всичко спонтанно и композиционно неиздържано в патриотическите му импровизации може да гледа на проблемите с философско настроение на духа. А погълнатият от неравна борба български будител влага в памфлети цялата жар на убежденията си, цялата екзалтация на вярата си, поразявайки с истинско трагическо величие: „А то, който си дави в окиана, той от руссата ся не бои"— споделя Несфит в писмо до Н. Димчов от 1844 г.[54] При общата склонност към диалога гръцкият книжовник предпочита имитацията на разговора чрез въпроси и отговори, чрез апострофи и обръщения и само в края на книгата прибавя кратка беседа с приятели — същинска сатирическа апология, която има за задача да защити автора и неговия труд от възможни нападки и възражения (с. 152—156).[55]

Дълбоката отлика в народно битие и обществено-икономическо развитие обуславя различието в идейната програма на двамата деятели. Докато съставителят на „Гръцка правова държава" установява естествената необходимост от нравствена и политическа свобода, неговият по-млад съвременник изоставя рационалистичните доктрини в полза на черковно-националната автономия. Но те еднакво виждат главната спънка за избавянето от печалното настояще в покварения фенерски духовенство и в отродилите се поклонници на чуждото, в потъналите в самодоволство и егоизъм представители на имотните класи. В „Гръцка правова държава" клирът е „първата причина", която „забавя" стхвърлянето на османского иго (с. 108), а у Несфит той е главно препятствие за възраждането на българския дух, без което е немислим по-нататъшният успех на народното дело.

Проблемът за злоупотребите с религията и по-специално за тези на фенерската йерархия се изучава от неизвестния гръцки автор в тясно национален и общокултурен план, но не и като въпрос, който засяга отношенията между балканските народи. Ученик на Волтер и Монтескьо, този публицист споделя тогавашните европейски гледища за античността и гръцката история. Подобно на Кораис той се отнася отрицателно към Византия и пресича между другото пагубната роля на духовенството, което е „ослепило народа с невежество", лишило го е от „огъня на философията", насадило е „суеверие" и така е подготвило турското завоевание (с. 65—66). Минавайки към настоящото положение, с скруса и възмущение констатира позорния контраст между истинското християнство и злоупотребите на една лицемерна каста, която няма нищо общо с жизнените и духовните интереси на народа: „О, колко чувствувам пламъка на негодуването и на срама в моето сърце сега, когато ще говоря толкова презрително за най-почетената класа на гражданското поведение. Колко съм наскърбен, че вместо да хваля тази свещена корпорация, истината и патриотическият ми дълг ме принуждават да я обвиня" (с. 89—90).

Подобно на Доситей и Несфит гръцкият възрожденец почита религията, но я подчинява на своя рационализъм. Без да засяга етическата страна на християнството, той жигосва изопачванията на вероучението, от което са останали само названията, обредите и външният култ: „Ти, впрочем, Синоде, макар и да носиш титлите на светостта и знаците на добродетелта,

[54] М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, с. 461.

[55] Посочваните в скоби страници от „Ἑλληνική Νομαρχία" са по цитираното издание от 1975 г.

не, не, никак не приличаш на лицата, към които се стараеш да се приближиш. Ти си една глутница вълци, защото не се подчиняваш на пастира си и изяждаш невинните и много кротки овце на православната църква“ (с. 91). Подхванал така своята безпощадна критика, памфлетистът вижда основните стимули на фенерската клика в грубия интерес, жаждата за богатство и антихуманния егоизъм. Този частен въпрос той свързва с по-широките основи на човешката общност, като намира изворите на социалното неравенство в силата на парите (с. 95—99). Оттук започват енергичните филипики срещу най-опасната язва на източната църква — симонията, т. е. купуването и продаването на патриаршески и владишки тронове. А това позволява да се нарисува сбито картината на падение и профанация на религията от престъпните деяния на висшата църковна управа до мошеничеството и простащината на низшия клир. Срамните търгове, които се разиграват при избора на патриарси, архиепископи, епископи и обикновени свещеници; ролята на жените „на богатите невежи на Фенер“ в безбожната спекулация; грабежите и произволите на владиците, за които „въздишките на народа са само зефири“; упадъкът на нравите и преследването на будните умове; множеството манастири, „същински рани на отечеството“, с всичките морални недъзи на едно аскетическо общество; таксидиотите, които разнасят суеверия и насаждат най-груб фетишизъм: всичко това гръцкият патриот описва почти така, както по-късно ще стори Неофит Бозвели в диалогичните си памфлети. Навред анонимният автор подкрепя общата характеристика с ярки примери на недъзите, с драстични подробности и забавни анекдотични разкази. Ако нашият борец за църковни правдини има пред очи престъпните деяния на търновския митрополит, гръцкият публицист се спира специално на дейността на трима владици (артския, гревенския и янинския), изтъквайки навред техните големи недостатъци като морални личности и стигналото до предателство угодничество пред турската власт. Спонтанното тъждество на впечатления и сатирическо изображение говори само за верен рисунък, за хуманни и социални чувства, за честно отношение към наболелия проблем. В тази точка на полемиката си двамата будители се допълват взаимно.

Когато знаем как представител на гръцката прогресивна общественост реагира на фенерския деспотизъм, можем по-добре да разберем болката, душевния погрес и саркастическия порив на жестоко уязвения в националните си и верски чувства българин. А разкритията на Неофит Бозвели разширяват картината на недъзите и пороците на Фенер в посока на похищението на българската църковна независимост, преследването на българската книжнина и българския език, насилията над привързаността към род и спомена за далечно минало. У гръцкия памфлетист сарказмът е смекчен от съкровеното желание на идеалиста-родолюбец за опомняне на провинилите се. В произведенията на нашия възрожденец говори непримиримото възмущение към виновниците за народните бедствия. От една страна, се издига идеалът на реформираното християнство, а, от друга, се държи за коренна ревизия на българските отношения с Фенер като предпоставка за културно и политическо развитие. Сходна е обаче реакцията срещу забравилите народността си отцеругатели и представители на имотните класи. Гръцкият автор укорява остро малодушното преклонение пред европейските нрави и съучастието на богаташите в произволите на турската власт. А Неофит порицава гневно елиноманията и като привър-

женик на легалните методи на борба изтъква настойчиво съдействието на нашите чорбаджии в обирите на митрополитите. Видели опасността от обезлюдяване на своите страни, и двамата надигат енергично глас за завръщане на емиграцията, прибягвайки до стоновете и заклинанията на персонифицираната родина — традиционен образ, който се явява в гръцкото произведение мимоходом, докато у Бозвели заема централно място. Отвратени еднакво от деспотичен режим и антисоциални инстинкти, и единият, и другият мечтаят за общество, в което ще управляват законите. Неслучайно в гръцкото произведение се долавят преки или косвени внушения от Монтескьо и Русо, както и някои от възприетите от Ригас завети на революцията от 1789 г.: воля за национално самоопределение, стремеж към пълни граждански права и напредничаво законодателство. От своя страна цялата дейност на Неофит е израз на възникналото правово съзнание на българското гражданство, което започва да се застъпва за отнетите народностни права.

*

Поискаме ли да насочим към най-съществено и исторически значителното в делото на Неофит Бозвели с оглед развоя на темите и тенденциите на сатирата в българската възрожденска литература, трябва да изтъкнем следното. Ако памфлетите на нашия църковен реформатор остават непубликувани,[56] техните идеи и настроения упражняват силно косвено влияние върху духовете било чрез устните полемики на смелия и красноречив проповедник, било чрез богатата му кореспонденция. Въздействието може да се търси в две посоки. Най-напред идва социалният резонанс на една агитация, която при голяма национална опасност създава и укрепва общественото мнение, подтиква към критика, към свобода на мисълта, към всеобщо обсъждане на най-наболелите въпроси на времето. Без тази дейност на Неофит е немислима появата на по-благоприятна атмосфера за напредъка на сатиричното творчество. От друга страна, изобличителните произведения на идеолога на организирания протест срещу Фенер представят значителен интерес като мотиви и идейно-емоционални насоки. Доразвил някои от набелязаните в „История славяноболгарская“ теми, Неофит обхваща съществените страни в социално-политическото, нравственото и културното битие на народа през 40-те и 50-те години на XIX в. Това обяснява не само въздействието на Бозвели върху по-младите му последователи (Г. С. Раковски и П. Р. Славейков), но и вътрешното родство между неговите диалози и наблюденията и заключенията в мемоарите-памфлети на Ив. Селимински по църковния въпрос. Слага се началото на онова раздвижване в политико-обществения и умствения живот, достигнало ярки прояви през 60-те и 70-те години, което намира израз в протеста и критиката на Хр. Ботев и Л. Каравелов.

---

[56] Диалогът „Плач бедныя Мати Болгарии“ бива отпечатан едва през 1874 г. в „Периодическо списание“.

ПАРАДОКСИТЕ НА ЖАНРА

(ФОЛКЛОРЪТ И СЪЗДАВАНЕТО НА ФЕЙЛЕТОНА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО)

Йорданка Холевич

Още етимологията на термина[1] ни навежда на мисълта за отрицанието на фолклорното начало във фейлетона — един от най-интересните литературни жанрове през Възраждането. Зараждането на фейлетона в историята на европейските литератури е тясно свързано с писменото слово, с пропагандирането на актуалната идея чрез посредничеството на хартията и неустното изложение на животрептящи факти.

Литературната мода или научната необходимост тогава ни тласка в много сложна проблематика без някаква сериозна опорна точка в методите на изследването. Как да намерим ориентир в многопосочната жанрова теория? Фейлетонът може ли да бъде причислен към литературните жанрове, видове или категории? Откъде тръгват „невидимите" нишки между него и фолклорната традиция? Можем ли да говорим за зараждането на фейлетона в недрата на народнопоетичното мислене? Типологически или генетически връзки ще проучваме? Какви методи на научно изследване са най-подходящи?

Интересен факт от „битуването" на възрожденската преса може да насочи търсенията: „Първите лица, които приемаха всички издавани вестници и периодически списания, бяха учителите. Тям не дотягваше, но още им беше драго не само да прочетат на всеослушание вестника, дума по дума, но още и да го разтълкуват, да приложат нещо и от себе си, за да го разбере по-ясно любопитното простолюдие. . . А как да не четат с охота! Гледаш ковача оставил чукът, ботушарят — мущата, терзията — иглата, бакалинът — терезиите, селянинът — колата, и всички се надвесили над тебе с любопитство, изобразено по техните ухилени лица, всред една голяма тишина, с отворени уста, зяпнали те, гледат да не изпуснат нито дума от четеното, така щото — кого де срещнат, да могат и те да му предадат същите новини."[2] Или с други думи, в първите си стъпки възрожденският печат върви по утъпкания, създаден от векове път на устното съобщение, приема

[1] Фейлетон от фр. feuille (лист).

[2] Ил. Р. Блъсков. Материали по историята на нашето възраждане. Шумен, 1907, с. 237; П. Динеков. Между фолклора и литературата. — Български фолклор, 1976, кн. 1, с. 3—13; Й. Холевич. Фолклорът и българското общество през XIX в. — Във: Фолклор и общество. С., 1977, с. 214—222.

неговата функция. Точно тук може да се открие и изходната точка в наблюденията. Писаното слово достига до своя получател по устен път. Читателят се превръща в слушател. По начин на разпространение произведението на личното творчество споделя участта на колективното народно творчество. Или в епохата на възникване на възрожденския печат адресантът и получателят на художествена и нехудожествена информация съвпадат. Фолклорът и произведенията, разпространявани с помощта на изобретението на Гутенберг, достигат до своя консуматор по един и същ път — този на устното съобщение. Размяна или уеднаквяване на функциите в общата система на художествени ценности?

Нов кръг от въпроси: може ли да се счита, че в епохата на „естетическото господство на фолклора", т. е. XIX в., или преди появата на периодичния печат фолклорът е бил и носител на обикновена, нехудожествена информация, изпълнявал е поне част от ролята на възрожденската преса? Периодичният печат и свързаните с него публицистични видове продължение ли са на традициите на народното поетическо творчество, взети в съвкупност, или са тяхно пълно отрицание? Съществува ли пресечна точка, място, където се стриват различията и се ражда, макар и мимолетно тъждество в развойните тенденции на тези различни по същност явления?

Липсата на художественост обикновено пречи да се отдаде по-голямо значение на чисто комуникативната функция на фолклорните произведения или по-точно някои прояви на вид „съобщение" да се причислят към народното творчество. Интересни, макар и не напълно приемливи разсъждения в това отношение има Г. Д. Гачев: „И ако ние от гледна точка на древните жанрове погледнем на журналистиката, то ще видим, че тези жанрове, които са създавани от устната мълва, сега в много случаи са възприети от пресата. Например: слухът (моментално съобщение за събитието, постъпката и за неговата версия, срв. вестникарската хроника в отдела на произшествията); импровизация по повод (срв. репортажа); легенда (срв. очерк); очерняне (клевета, сплетня); осмиване, язвителни ямби (срв. фейлетон, пасквил); надгробно слово (срв. некролог); инвектив и панегирик (срв. разобличително сензационно съобщение и славословие на юбилей). Функцията на тези жанрове в живота на Атина (V в. до н. е.) е изпълнявала комедията на Аристофан, а сега изпълнява периодическата преса."[3] Без да защищаваме или отричаме изцяло изложените съображения, ще отбележим, че те не са лишени от основание. Например някои народи (черногорци, румънци) познават разновидността на „устните вестници".

Всичко това представлява сериозна предпоставка близостта и различията във функцията на народното поетическо творчество и фейлетона през Възраждането да станат основа на настоящото проучване. Без да навлизаме в сложния лабиринт на теоретически постановки и цялостни теории на различни направления в литературознанието по въпроса за същността на функцията и нейното съотношение с жанровата специфика, ще отбележим само, че това съотнасяне разрешава фейлетонът да бъде разглеждан, от една страна, в общокултурен план, а, от друга — с оглед на неговата вътрешна динамика.

Проследяването на появата на фейлетона, задачите, които стоят пред българската журналистика, социалната среда на разпространение на пу-

[3] Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 80.

блицистичните жанрове през Възраждането и личностите на първите създатели хвърля известна светлина върху поставените въпроси, спомага за по-релефното открояване на проблемите.

Краят на 50-те, началото на 60-те години се сочат като рождена дата на фейлетона — т. е. период, особено важен в развитието на българската литература.[4] Период, в който тя оформя жанровата си специфика, определя художествената си същност и национални особености, заявява чрез творчеството на Г. С. Раковски, Д. Чинтулов и П. Р. Славейков за своето солидно присъствие в духовния живот на формиращата се нация. Точно тогава тя става „собствено художествено творчество", една изградена художествена система с ясно очертани периметри. Публицистичните жанрове на току-що създаващата се българска журналистика, без да губят родовата си същност, се включват в руслото на младата българска литература. Излезли изпод перото на едни и същи автори, предназначени за една и съща читателска публика, те споделят някои развойни тенденции на литературата. Или с други думи, с оглед на поставената първа задача да се види мястото на фейлетона и неговата функционалност в общокултурен план — не прокарваме рязка граница между публицистични и литературни жанрове, отнасяйки ги най-общо за по-голяма прегледност към сферите на личното творчество.

Извън тези сфери остава колективното народно творчество — друга художествена система, съществено отличаваща се от тая, където ръководеща роля играе авторовата личност. Независимо как ще бъде наречен фолклорът — „народна художествена култура" или „изкуство", в случая ни интересува фактът, че в своя исторически развой и вътрешна същност той се разграничава от литературата и публицистиката. Това е азбучна истина, която не се нуждае от доказателства. Доказателствата са необходими, когато трябва да се изясни как се извършва взаимодействието между тези художествени системи, с кои свои части участвуват те, какво е значението на чуждия художествен опит за цялостното изграждане на системата.

(1) Първо, и двата типа творчество разгръщат тенденциите си едновременно, в общ културен контекст — сред българското общество от втората половина на миналия век, и, второ, имат сродни комуникативни и поетически функции.[5] (2) И произведенията на фолклора, и на фейлетона имат характер на съобщение (художествено), масово по характер, разчитащо на широко и бързо разпространение и пряко емоционално въздействие. Различията са в същността на отправителя (адресанта), на начина, по който се осъществява контактът, и в същността (социална, тип естетическа култура, емоционална нагласа) на получателя (адресата).

При фолклора създателят на художествения текст е безименният народен творец, изразител малко или много на колективната психика, движещ се в традиционните норми на едно общовалидно, и то не само за определена класа и епоха мислене. При фейлетона създателят е индивидуален автор със специфична реакция за света, опиращ се на колективната психика

---

[4] Ст. Таринска. Прозата на Ботев. С., 1966; Цв. Унджиева. Фейлетонът през Възраждането. Възрожденски фейлетони. С., 1968, с. 7—47; Цв. Унджиева. Фейлетоните на Петко Славейков и народното творчество. — Във: Фолклор и литература. С., 1968, с. 89—103.

[5] В случая разглеждаме фейлетона и като отделна система, и като част от една по-обща система, каквато са публицистиката и художествената литература.

и мислене, но пречупвайки я през собствената си личностна нагласа. Така че типът експресивна функция при фолклора и при фейлетона не е еднакъв. В случая при авторите от Българското възраждане влиза в сила и друга закономерност, на която ще се спрем по-надолу.

В своята класическа епоха фолклорът е адресиран към селската маса, свързана с патриархалния начин на живот. През Възраждането обаче под влияние на новите социално-икономически промени настъпва раздвижване на социалните пластове, промяна на средата, в която се разпространява народното творчество. Градът също възприема традиционната народна песен, като я трансформира своеобразно. Така се създават гранични явления между фолклора и литературата, изменя се и типът възприемател. Или през Възраждането фолклорът битува сред същата среда, която бе описана по-горе в спомените на Ил. Блъсков и която именно и възприема вестите от новосъздадената преса; занаятчии, селяни търговци, градска интелигенция. С други думи, през Възраждането получателят на художествена и нехудожествена информация, дошла от фолклора или от публицистиката, е един и същ. Ще рече, че има ако не пълно, то поне известно покритие и на функциите и в това отношение. (Дори реакциите са подобни — „беше им драго да слушат", „да прибавят нещо от себе си", „зяпнали те гледат да не изпуснат дума от четеното, така щото — кого де срещнат, да могат и те да му предадат същите новини".) Това е потвърждение на твърдението, че развитието на една художествена структура (или система) образува непрекъснат ред и всеки нов етап е и реакция на предшествуващия, представлявайки и негово частично преобразование. В своето съществуване фолклорът през XIX в. достига етап, при който функционално се свързва с литературата (предава някои от белезите си — устност, масовост, вариантност) и приема други.

Това е и първият от проблемите или парадоксите на жанра или на неговата историческа динамика. Фейлетонът наред с цялата възрожденска публицистика се явява, когато фолклорът променя характера на своята активност — ограничава сферата си на универсален естетически властелин, като някои негови функции се трансформират и поемат от публицистиката например. Именно тук, в тази трансформация на функциите (точно трансформация, а не пряко приемане) се крие и обяснението на един интересен факт. Прави впечатление например, че при зараждането си поетическият жанр като че ли се бои от „опеката" на фолклора и всячески се стреми да избегне неговото въздействие. Първите стихотворци не се и интересуват от фолклорния художествен опит. Докато при фейлетона е обратното — още дори „дофейлетонните форми" търпят вмешателството на народното поетическо творчество; особено силно е то при автор като Славейков и по-слабо забележимо при Л. Каравелов и Хр. Ботев. Така че историческият момент на появата и съзряването на една система също казва своята дума (първите стихотворни опити се появяват в началото на века, фейлетонът — в средата). Вторият проблем е авторовата индивидуалност, която отминахме преди малко, и третият — прословутата „съдържателност на жанра" или устойчивостта на неговата вътрешна система.

Създателите на фейлетона — Славейков, Войников, Каравелов и Ботев — са и първите творци, които осъществяват интересна трансформация на фолклорния художествен опит в своето творчество. Борейки се за национален и самобитен характер на литературата, те вграждат народната

философия и поетическо възприемане на света в устоите на светоусещането си, изграждат често замислите си по законите на фолклорната поетика и естетика. Излезли от народна среда, възпитани в духа на традиционното народно творчество, пресъздавайки го на друго равнище, те са и първите негови отрицатели, т. е. в духа на фолклора създават творчество, коренно различаващо се от него по широтата на идеите и често и по типа на възприемане и на отражение на действителността. Така че включвайки се в литературния процес, излизайки от перото на автори, които и без това осъществяват възприемането на фолклора от възрожденската поезия и проза, фейлетонът през Възраждането споделя някои общи закономерности на съотношението фолклор—литература.

Въпреки посочената по-горе в някои отношения функционална близост между фолклора и публицистиката през Възраждането в рамките на общия културен контекст излишно е да се поставя въпросът за зараждането на жанра в недрата на фолклорната традиция. Точно функционалната близост доказва, че пренасянето на функциите може да стане при оформена вече поне в основни линии жанрова специфика. Така че най-общо основните белези на жанра са заети наготово от познати образци (особено във фейлетоните на Каравелов и Ботев). И тази позната структура „изисква", предполага фолклорния опит. Само в началните стъпки на жанра, когато той още не е жанрово избистрен (във фейлетоните-статии, дописките на Д. Войников и на сътрудниците на в. „Тъпан" и в първите опити на П. Р. Славейков), необходимостта от пряк разговор с читателя и времето предполага използуването на познатия вече от народното творчество опит на пряк словесен контакт.

Това е и вторият парадокс на жанра или един от първите белези на неговата вътрешна определеност. Колкото парадоксално, толкова и закономерно е външната функция да прерасне във вътрешна — разговорността, диалогичността да бъдат едни от основните жанрови определители.

Фейлетонът се появява винаги в революционни епохи поради нуждата от пряко, активно въздействие върху общественото съзнание. Революционно по своята историческа природа явление, по същност фейлетонът е свързан и с демократизацията на печата в момент, когато се засилва и популярността му. Адресиран пряко до масовия демократично и революционно настроен читател, фейлетонът повдига най-важните и животрепящи въпроси на времето. Първият тип диалогичност се ражда от контакта между автор и читател (слушател), диалогичност, която в случая наричаме пряка, и втората от задачите, поставени от този публицистичен вид[6] — актуално значимите проблеми да отнесе в по-общ, по-идеален план, в сферите на общозначимата идея и обобщение. Това е и същността на жанра, основната му вътрешна функция, която определя съотнесеността между отделните му елементи, градирането им по степен на важност, извеждането на преден план на един или друг. Или този втори тип диалогичност условно наричаме „вътрешна", „скрита", „непряка". Тя се изявява при по-голяма чистота на жанра и при по-голямо авторово умение. Първият тип диалогичност е характерен за началния етап от развоя на жанра (Войников, Славейков), вторият — за истинското създаване на фейлетона в публицистиката на Ка-

[6] Употребяваме вид и жанр като синоними.

равелов и Ботев. Различният характер на вътрешнотекстовите диалогични отношения определя и различния тип участие на фолклорния опит в тях.

Разговорните интонации, пряката връзка с читателя при Славейков и неговите предходници започва още от заглавието. Заглавието като израз на гледна точка и на определена авторова позиция най-често използува фолклорната образност и находчивост на народния словесен образ: „Нововехто от Балкапан“ (в.„България“), „От пусто горе телелейско“ (П.Р. Славейков), „През малък Сечка на втори“ (П. Р. Славейков), „Много баби, килево дете“ (в.„Тъпан“).При Каравелов и Ботев по-често се използува принципът на народноразговорното обръщение или на отделната фраза, създаваща пряк контакт с читателя, но подчинена на по-широк авторов замисъл, който прозира дори в заглавието — „Знаеш ли ти кои сме?“.

Диалогичните отношения в творбите на първосъздателя на фейлетонния жанр се изявяват пряко в композиционното изграждане на творбите според изискванията на устната реч с присъщите ѝ интонационни, мимически и артикулационни особености (важна е ролята на преките обръщения и в изграждането на образа на разказвача), в присъствието на „чужда реч“, за която се използуват различни стилови пластове (фолклорът, елементи на ораторска реч, черковнославянски и характерният за времето си вестникарски стил и др.). Никъде народнопоетичната образност не е използувана за въвеждане на втори „вътрешен план“ в част от авторовата концепция, за създаване на впечатление за амбивалентност на словото и многозначност на израза. Обръщението си е обръщение, диалогът — диалог, т. е. използувани са принципите на изграждане на диалога в народния разказ, приказка или в обикновеното устно всекидневно общуване. Публицистичната идея е изразена открито, макар и с народни изрази:

„Срам ме е, господине, като ви съобщавам работи срамотни за тукашното духовно братство. . .“, „Не бих ти ни отговорил на писмото, ако да не беше ме бутнал по сърцето с твоите неправедни подозрения. . .“, „Е, синко! — каже ми тя, ако и да не прилича да ми е майка. — На дяда ти Онуфрия сега яйце му се пече на вратът. . . една работа му се е отворила, та не може ни да седне, ни да падне. — Ами къде е, кажи ми, моля ти се, и на каква е работа?“

Една бегла съпоставка с „диалогичността“ във всеизвестния Ботев фейлетон онагледява още по-ясно изказаното твърдение: „. . . О! Ти си българин и патриотин! Запей песента „Гъби, мои гъби“, пък легни и сънувай, че си предводител на гъските, цар на кокошките и защитник на българския народ. Но преди всичко попитай жената си или своя ревматизъм, изминала ли е зимата? Превалила ли е нощта? Ако ти каже, че не е, то ти спи, както си спиш и сега, завивай се в своята мрежа и извикай сам: „Дали се две нощи смесиха или се зора довърши?“ („Политическа зима“).

Фолклорното начало тук пронизва самата вътрешна съдържателност на творбата, като далеч не я изчерпва. Речта по народен образец не е само подходящото „езиково облекло“ на авторовата идея, а изразител на втори и на трети план в творбата (кризисни моменти в българската революционна идеология, дребнобуржоазната политическа еснафщина, намек за поведението на Каравелов — всичко като част от „превалянето на нощта“, „изминаването“ на политическата зима, характерна за историческия момент).

Другите особености в композиционното изграждане на фейлетона доказват вътрешната противоречивост на жанра, разнообразието във възприе-

мането на фолклорния опит. Лишен от образци, П. Р. Славейков предпочита сюжетното, последователно събитийно изложение, съчетано с открито прокарана и демонстрирана в отделна част от изложението публицистична идея. Маниерът на организация на епизодите, вътрешната им зависимост и последователното верижно свързване напомнят типа „повествование" в народния разказ („На Сурваки", „Манастир Троенски", „Кръщенето на едно дете от Григоревата компания" и др.) и в народната приказка („Светът своето ще каже").

„Голотата на факта", прекият израз на голямата идея, предпочитанието към безсюжетното изграждане на творбите, многоплановостта на повествованието и многозначността на отделната фраза отделят Каравеловия и Ботевия фейлетон от принципите на композиционното изграждане на народната проза. Сложното композиционно изграждане на фейлетоните в революционния печат не дава възможност за вместването на цели фолклорни жанрове, както това се забелязва при Славейков (в неговите фейлетони откриваме като самостоятелни композиционни единици народния анекдот, небивалицата, народните легенди и предания—„Охридско село Ведрино", „Срещу Сурваки", „На Сурваки", „Светът своето ще каже").

При майсторите на фейлетона явлението „жанр в жанр" не е познато. От всички фолклорни видове само пословиците запазват своята цялост в композиционно и лексикално отношение, но не и в семантично. Понякога (предимно при Каравелов) се използуват принципите на народния разказ („И в Париж има гъски"), тук-таме проблясва остроумието на народния анекдот („Четохте ли дописките в „Турция" и „Право"?").

С други думи, определена жанрова система композиционно не е в състояние да предостави на възрожденските автори някакъв образец. Показателни са в това отношение и т. нар. фейлетони-басни („Да помътиме това яйце и да излюпиме камилче!" — Каравелов). И при тях по-точно би било да се говори за смесване на елементите на различни фолклорни разновидности и подчиняването им на фейлетонната идея. Дори би могло да се помисли дали по своя характер иносказанието в тези творби се родее повече с баснята или с небивалицата.

Въпросът за характера на художественото отражение в народното творчество, за особения тип светоусещане, което ражда и собствена поетическа система, е един от най-трудните и най-малко разработваните във фолклористиката. Отражение „по достоверност" или „по вероятност", фикция или особен тип мироглед, иносказание или примитивно възприемане на света? Школи и мирогледни направления в науката се преплитат, взаимно се отричат и допълват, но до единодушие или до някаква установена трактовка не е достигнато. Коя тогава ще бъде базата, върху която могат да се изградят наблюденията за приликите и отликите с фейлетонната специфика? А иносказанието, разместването на повествователните пластове и създаването на взаимно напрежение помежду им чрез противопоставянето на образи и идеи са едни от най-специфичните особености на жанра. Отделни прилики между фолклорно и нефолклорно светоусещане са характерни както за началните моменти от създаването на жанра, така и за неговия зрял етап. Задачата обаче е не да се констатира отделният факт, а да се обясни, и то в два плана — с оглед на жанровата му специфика и да се проектира на фона на общокултурния процес.

Точно тези въпроси може би съдържат и едни от най-важните парадокси на жанра. Да се доказва идентичността на характера на иносказанието и на типа конфликтност и противопоставяне във фолклора и в тази публицистична разновидност би било безсмислено, но и цялостното отрицание също отвежда в задънена улица: „Болградските обществени дела, Сяровата фабрика, плсєщкият патриотизъм, гюргевската българщина, галашките кумове, пловдивската холера, Балабановото благонравие и свищовското пискюлче са се излюпили из едно яйце“ (Л. К а р а в е л о в. „Сиромах Болград“). Невероятно смесване на асоциациите, концентриране на сарказма в понятието, аналогия с фолклорна образност в действието. В първата си част цитираното изречение отрича възможността да се търси фолклорната първооснова, докато втората част я предполага. И това е почти навсякъде при фейлетоните — в отделна фраза, в цялостно повече или помалко сполучливо произведение. Наблюденията насочват непрекъснато към парадоксални съпоставки. Склонността на фейлетониста да създаде произведението си по конкретен жизнен повод, да издигне мисълта над фактите, да няма предпочитание към образа, превключването от малката в голямата фейлетонна тема да става открито публицистично, да търси обществено-*политически* (нещо изключено за фолклора) смисъл на житейския факт — всичко това се различава от характерното за народното творчество изграждане на произведението.

Най-общо за световъзприемането във фолклора и неговото художествено отражение е типично и пренебрежението към конкретния факт. Дори и при наличие на житейска ситуация, станала повод за раждането на поетическата инвенция, тя така е преобразена по законите на колективното мислене и поетика, че конкретната битова подробност или случка губят реалните си очертания, стават част от традиционното, общоприетото, и то според законите на една колективна, патриархална психика. Ето защо политическата злободневност при фолклора (особено при българския) се превежда на езика на общозначимото за дадена социална група и дори се откъсва от определена историческа епоха. Познати са и някои фолклорни жанрове, като припевките (в руския фолклор частушки), сатиричната приказка, анекдота и други жанрове, на които също не липсва сатирична насоченост, но това не отменя общовалидността на картината. Сатиричността в народното творчество никога не е злободневност, конкретността не носи точния адрес на определена личност. Източникът на тези черти, особено функционално важни за жанра, не се крие във фолклорния философски и художествен опит.

Друг е въпросът, че в търсенето на словесно-образен израз авторите черпят от богатството на народнопесенни, приказни представи, че широко се използува многозначността на пословиците и гатанките, т. е. че се превключват отделни елементи от една художествена система в друга. Стимулът за това превключване е общата функционалност в културния контекст на епохата, както и липсата на собствен художествен опит.

По време на изграждане на националната литература и език закономерно явление е да се прибягва към речевите пластове на народноразговорната реч, към образното мислене на фолклора. Обогатена с него, литературата става широко достъпна и връща обновени и преосмислени образи, идеи, представи. Така в обмена на духовни ценности се създава спецификата

на националното мислене. Само в период на формиране на националната литература е възможен подобен преход от устна в писмена реч и обратно.

Наблюденията в това отношение могат да продължат до безкрайност, засягайки всички черти на жанра — авторово присъствие, централен художествен образ (портрет, същност), словесно изграждане и т. н., обхващайки всички равнища на анализ — морфологично, семантично, синтактично. Едва ли резултатите биха били по-други. Достатъчно е взаимодействието с фолклора да бъде проследено само върху един или два белега, за да блеснат контурите на цялото съотношение.

Парадоксите на жанра или опит за проблемна статия? Не е ли парадоксално в парадокса да се търси закономерност и тя да се изведе до общозначим извод? Ако в противоречието е източникът на движението, защо тогава парадоксът да не бъде индикаторът на вътрешната същност на явленията, родена от пресичането и противодействието на процесите? Къде да се търси спецификата на жанра, ако не в неговата историческа динамика?

И така фейлетонът, бидейки по природа синтетичен жанр, в многобройните си превъплъщения издава малко или много белезите на жанровата неопределеност. Особено трудно е да се уловят неговите характерни черти на фона на всеобщата жанрова неизбистреност в литературното развитие на XIX в. Връзките му с фолклорната традиция, начинът, по който се възприема или отблъсква тя от художествената му специфика, спомагат малко или много да се изясни зараждането на жанра и неговата определеност.

Направените наблюдения доказват, първо, че не може да се говори за самозараждането на фейлетона в българската фолклорна традиция през XIX в. Функционалната близост между него и народното творчество в културния контекст на XIX в., възможността взаимно да се прехвърлят функциите доказват създаването на жанровата система извън рамките на фолклорната традиция.

На второ място, начинът, по който се усвоява народнопоетичният художествен опит, говори за известно развитие на фейлетона през Възраждането. Готовите композиционни конструкции от народната приказка, устният разказ, характерни за П. Р. Славейков, Войников, кореспондентите на в. „Тъпан“, по-късно при Каравелов и Ботев се изместват от въвеждането само на отделни принципи и похвати (устна реч, необвързаност на асоциациите, някои моменти на иносказателността, преход от „пряка“, „открита“ диалогичност към по-сложните и амбивалентни форми).

Трето, използуването на народната философия, мироглед и поетика като цяло, а не прякото въздействие на един или друг фолклорен жанр отричат възможността за генеалогично родство. В едно и също произведение се откриват следите и на устния разказ, и на приказката, и на пословицата и поговорката.

Четвърто, трансформацията на народнопоетичните представи по законите на личното виждане, „обрастването“ на отделното слово с нови значения, увеличаването на многоплановостта на изложението, въвеждането на различни гледни точки и други прояви на „парадоксите на жанра“ доказват, че взаимодействието фолклор—литература през Възраждането има характер на сложен и диалектически противоречив по същността си процес. Към неговото проучване трябва да се пристъпва внимателно, без предпоставени тези и прибързани решения.

БЪЛГАРСКИЯТ ПЪТЕПИС

ЗАРАЖДАНЕ И УТВЪРЖДАВАНЕ

Светла Гюрова

Много характерен за българската литература през втората половина на XIX в., пътеписът се налага у нас като литературен жанр в период, когато на Запад и в Русия сантименталното и романтичното пътуване са вече изживяни. Изживяна е илюзията за спасение в бягството от един свят, в който личността се чувствува потисната, неразбрана, обезличена, от който се оттегля в природата, в нецивилизованите страни на „дивака", в изкуството, в себе си. Шатобриан отива в Америка, Хьолдерлин копнее за Гърция, Хофман — за Италия, Андерсен пътува на Юг, Шели, Байрон, Киитс живеят извън пределите на родината си. Жорж Санд прекарва част от живота си на остров Майорка, Мадам дьо Стал пътува на Север и Юг, Хайне — в „страната на лимоните и отровите", Ламартин — в Ориента. „Целият глобус е арена, върху която се мята моята душа", казва Хердер. Целият глобус е арена, върху която личността търси избавление — от себе си, от своя свят, стимул, виталност, упование.

Коренно различна е обществената ситуация във втората половина на века. Настъпва периодът на революциите и големите обществени движения. Идеята за бягството се измества от идеята за активното преобразование на света. Формулират се принципите на един философски и научен позитивизъм, определено свързан с опознаването на света, на природата, на изкуството, на обществените отношения. От бягство пътуването се превръща в завръщане към проблемите на действителността, на настоящето. За да си уясни перспективите на борбата и причините на неуспеха ѝ (революцията от 1848), Херцен пътува по „следите на революцията", изучава живота и революционните борби на протестиращите във Франция и Италия („Писма от Франция и Италия"), Иполит Тен отива в Италия, за да проучи обективните закономерности на ренесансовото и античното изкуство („Пътуване в Италия").

Появява се нов тип пътепис — вече много по-пряко свързан с обществения живот и обществените борби, по-ангажиран, по-актуален.

Плод на аналогични обществени тенденции е и българският възрожденски пътепис. Убеден в необходимостта от реформи, българинът пътува сред своя народ, наблюдава го, изучава неговия бит, общественото устройство, училищното и читалищното дело, нравите, обичаите, дори облеклото и кухнята. „Аз пътувах с единственото намерение да видя отблизо положе-

нието на някои общини и на техните училища“[1], казва Т. Икономов. Представителят на Македонската дружина С. С. Бобчев пътува, за да изучи състоянието на българските общини в Македония, Ив. Богоров — за да си уясни стопанските възможности за „направата на една фабрика“. Запознали се с местата и условията, авторите описват видяното. Стремят се да направят своите наблюдения достояние на всички, да обсъдят фактите. Под формата на описание на пътуването си из България Т. Икономов разглежда на страниците на в. „Турция“ проблемите на училищното и читалищното дело; Богоров обсъжда стопанските възможности на тогавашните градове (в. Турция, 1865—1867); С. С. Бобчев поставя на разглеждане въпроса за характера на българските общини в Македония (в. Право, 1873), очертава стопанския и политически живот в Белград по време на Сръбско-турската война (в. Стара планина, 1876). П. Р. Славейков запознава читателите на вестниците „Македония“ и „Ден“ с етническите и географските особености на българските селища.[2] По вестниците и списанията се появяват десетки пътеописания — описания на местности, на градове, описания на бита, нравите, общественото устройство.[3] Пътеписът се превръща в една от най-популярните литературни форми. Не само защото той е действителният израз на активността и подвижността на българина през Възраждането. За дадения исторически период пътеписът е жанрът, който най-адекватно изразява обществените тенденции на времето: усилията на един млад народ да се определи и самоопредели, да проучи конкретните условия на живот, конкретните недъзи, да опише своята страна и своя народ. Нещо повече. В една развиваща се литература винаги особена популярност добиват фор-

[1] Т. Икономов. Пътни впечатления. — В: Възрожденски пътеписи. С., 1969, с. 253.

[2] Т. Икономов. Пътни впечатления. — Турция, VII, бр. 21, 23 и 27, 10. VII—21. VIII. 1871; Ив. Богоров. Няколко дена разходка по българските места. — Турция, II, 1865—1866, бр. 1, 2, 7, 11, 23, 27, 31—32, 35, 43; III, 1867, бр. 27, 31, 35; С. С. Бобчев. Из пътните ми впечатления. — Право, VIII, бр. 19—31, 20. VII—13. X. 1873; От Одеса до Белград. — Стара планина, I, бр. 3—7, 21.VIII—2. X. 1876.

[3] Ив. Богоров. Описание на село Котел, град Самоков, Рилский манастир. Планини, които изхвърлят огън. Трясъци на земята. — Бълг. орел, 1846—1847; Ем. Васкидович. Описание на Плевенското окружие. — Царигр. вестник, 1853; П. Р. Славейков. Село Трявна. — Царигр. вестник, 1854; И. К. Джинот. Описание на македонските градове. — Царигр. вестник, 1855; В. Чолаков. Пътуването на Василия Чолакова през Румъния. — България, 1859; Р. Жинзифов. Из заметок путешественика по Македония. — Совр. летопис, 1866; В. Чолаков. Описание на село Панагюрище. Цариград, 1866; М. Иванов. Едно пътуване от Цариград до Солун. — Турция, 1865; Пътник. Писма из България. — Свобода, 1870; К. Шапкарев. Описание. — Македония, 1870; Н. Живков. Пътни бележки. — Право, 1872; Т. Икономов. Пътни впечатления. — Турция, 1871; Н. Първанов. Няколко приятелски писма. — Македония, 1871; Ил. Блъсков. Нашето пътуване през планината.—Училище, 1872; С. С. Бобчев. Из пътните ми впечатления. — Право, 1873; С. С. Бобчев. От Одеса до Белград. — Стара планина, 1876; К. Шапкарев. Описание на град Прилеп с околността му, на молебните и учебните му заведения. — Читалище, 1873; М. Шишеджиев. Пътешествие от Скопие до Лясковец. — Право, 1873; Ст. Панаретов. Пътни впечатления. — Напредък, 1874; Ив. Радов. Пътни бележки. — Напредък, 1874; Р. Радославов. Дряново. — Училище, 1874; П. Р. Славейков. Сведения за Одрин и особено за Одринската епархия. — Напредък, 1874; Ив. Попов. Росаля и околността му. — Напредък, 1875; Ив. Славейков. Разходка по една държава. — Напредък, 1875; П. Р. Славейков. Описания. — Ден, 1875; Ст. Тошкович. Калофер. — Източно време, 1875.

мите на по-пряката и по-непринудена литературна изява, каквито са именно пътеписът, мемоарите, автобиографиите. Неслучайно например в основите на българската възрожденска белетристика стоят не разказът и романът, а мемоарите и автобиографията.

Колко актуална и жива е за възрожденския автор формата на пътеписа, свидетелствува и обстоятелството, че още твърде рано у нас описанието на пътуването се превръща в литературен похват. П. Р. Славейков описва под формата на пътуване порядките в турската столица („Писма на едно десятгодишно дете, което сега за пръв път е видяло Цариград"). Л. Каравелов интерпретира българския бит, нрави, обичаи, разказва за българските градове („Записки за България и за българете"). Във формата на пътеписа се поставят най-животрептящите проблеми на времето: църковният въпрос, въпросите на училищното и читалищното устройство, въпросите на обществения живот, нравствените проблеми на времето: „Най-после ний бяхме във Воден—разказва С. С. Бобчев, — прекрасен и великолепен град, дето преседяхме току-речи три дни. Както всички градове на Воденската епархия, и този град Воден е населен с чисти българи. Впрочем по-голямата част е още под влиянието на всегубителната ламя — гърцизма, — при всичко, че езикът, облеклото, нравите и обичаите, които воденци не могат да скрият, явно свидетелствуват бугарщината им. Като имат интересите си свързани с владиката и неговите, като гледат, че с отказването от него, ако не повечето, своекористни някои техни предприятия ще загинат, тези македонски синове по-низко еще се кланят на Воденското старче и целуват тази десница, която всекидневно мисли за по-лесното затриване на бащината им народност!"[4] „Дунав изтича из златна ябълка според старите песни — казва Ив. Богоров, а според нинешните „Дунав влачи златен пясък" и блазе на онез рудари, които знаят да го берат."[5] За съжаление обаче нито русенци, нито свищовци имат параходно дружество, както търновци нямат фабрика за преработка на копринените нишки, които получават от подбалканските градове. Нито един от българските градове няма съзнанието за необходимостта от „направата" на железен път. В нито един български град няма добре организирани сдружения на търговците и занаятчиите.

Посветен на тези жизнено важни за българина въпроси, българският възрожденски пътепис се затваря в рамките на строго определен кръг проблеми, свързани с бита, с общественото устройство, с политическия живот. Превръща се в литературна реализация на тези проблеми.

Оттук и различията между нашия възрожденски пътепис и класическия ренесансов пътепис. Завръщащ се от неизвестността, ренесансовият пътник е единственият „знаещ", единственият свидетел на чудесата на далечния и непознат свят, за които той разказва. Описва всичко: градовете, природата, необикновените животни и растения, поминъка, религиите, нравите, костюмите, личностите, стреми се да обгърне действителността в цялост. Подчинява своя разказ на действителната многозначност на нещата. Българският възрожденски автор го подчинява на своята теза. Пътува, воден от една предварително поставена идея, която и течение на пътуването и разказа за пътуването се опитва да изложи и

[4] С. С. Бобчев. Из пътните ми впечатления. — В: Възрожденски пътеписи. С., 1969, с. 387.

[5] Ив. Богоров. Няколко дена разходка по българските места. — В: Възрожденски пътеписи, с. 124.

защити. Превръща своето пътеописание в интерпретация на тази теза. В този смисъл българският възрожденски пътепис определено се родее с руския публицистичен пътепис на XVIII и XIX в. — организиран около предварително кристализиралата в съзнанието на автора идея, изобразяващ тази идея. „Зимата ли съм пътувал или лятото, за вас е, струва ми се, все едно“[6], казва Радишчев. Защото задачата на автора е да възпроизведе не природата, а да оцени обществените отношения, да защити своята идея. Воден от това си намерение, Радишчев описва живота на крепостните, интересува се от формите на тяхната зависимост, интерпретира нравствената страна на робството. Проучва и описва фактите и явленията, пряко свързани с обществената му мисия. „С леката ръка на Фонвизин и особено на Карамзин — пише Херцен — у нас е казано всичко за Европа.“[7] В Париж Херцен описва не града Париж, а революционния Париж, в Италия разказва за революционна Италия.

По същата линия върви и българският възрожденски автор. „В Солун преседях три дни—съобщава С. С. Бобчев—, . . . можах да проуча доста добре. . . обществените и училищни работи на този търговски приморски град“[8], за който авторът не казва нищо повече от това, което е в същност пряката цел на неговото повествование — обществените работи, училищата и читалищата. „Простираме се за турските параходи по Дунава—пише Т. Икономов,—защото желаем да ги видим в по-добър ред и в таквози съвършенство, което ще ги направи за нас онова, което трябва да бъдат, сиреч най-лесното и доброто средство за съобщение в различните пунктове на българския бряг.“[9] От тази позиция авторът разглежда особеностите, които счита за нужно да бъдат разтълкувани — грубите нрави на матросите, неразбориите, експлоатацията на пътниците. Позитивист и реалист, Ив. Богоров възпроизвежда българския обществен и нравствен бит в проявите, които той се стреми да утвърди или отрече. Примерно любопитното описание на носиите на хасковки, пряко свързано с усилията на автора да убеди хасковки в нехигиеничността на премяната им. „Те са (хасковки) повечето чернооки, имат големи очи, арменски тип, бели, червени, хубавици, с широки вежди! Ал по-приятно е да ги гледа някой в делник, нежели в празник, през който ден ся облачат и накичват с накупената от Узунджово премяна. Такива хубавици, които рядко среща някой в Турско, те можеха с облеклото си да ся показват по-гиздави, сиреч: да фърлят големий пюскюл от феса, за да им ся гледа по-добре хубавата гъста коса; да махнат пояса, за да им ся вижда прещъпването на кръста и вместо повлачените до земя шарени гащи да обуят бели панталонца, които ловят повече окото. . . Всевишний е направил жената от бяла кост и я е поставил за украшение на света. И наистина, няма друго по-хубаво от божиите създания освен жената. Тя днес е инструмент на цивилизацията, следователно тя трябува да ся показва, колкото може по-хубавица, едно от което се изискува чистото и приличното ѝ облекло.“[10] Убеден, че българинът трябва да надживее формите на полупатриархалния морал, Богоров кори нравите, кух-

[6] А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Избр. соч., М.—Л., 1949, с. 78.

[7] А. И. Герцен. Письма из Италии и Франции. Собр. соч., в 30 т. Т. 5. М., 1955, с. 116.

[8] С. С. Бобчев. Из пътните ми впечатления, с. 381.

[9] Т. Икономов. Пътни впечатления, с. 256.

[10] Ив. Богоров. Няколко дена. . ., с. 140—141.

нята, занаятите, затваря се в строго определен кръг от проблеми и наблюдения, пряко свързани с неговата теза — да посочи на българите източниците на тяхното духовно и материално благополучие, да им помогне да оползотворят своите богатства, да изгради нормите на един създаващ се граждански колектив.

Оттук значението и мястото на описанието в пътеписа. Основен елемент в пътеписа на Ренесанса и Средновековието, в пътеписа на XVIII и XIX в. описанието е вече само един от компонентите на пътеписния разказ, в най-добрите образци на жанра — умело съчетан с изповедта, с литературоведческия и философския анализ, със спомена, с публицистичното отклонение. В българския възрожденски пътепис — обикновено съвсем пестелива картина на бита, нравите, обичаите, обществените отношения, в която авторът поставя интересуващите го проблеми. Авторът тръгва от описанието, за да формулира своите съвети и констатации, да даде своя коментар. Особено характерен в това отношение е пътеписът на Т. Икономов. Винаги изграден на някакъв конкретен факт, пътеписният му разказ е по същество публицистична тирада, в която читателят бива въведен обикновено от съвсем кратката описателна част — неуредиците по турските параходи, вида на някакво занемарено училище, някакъв обичай, някаква характерна подробност, която Т. Икономов нахвърля по-скоро като въведение към същинската част на творбата — публицистичния апел. Пренася акцента върху коментара, превръща го в логически и композиционен център. „Научих, че свищовците тъкмят да викат за учителка една чехка, пише Т. Икономов, тия щели да я натоварят да преподава ръкоделие и обращение в обществото, сиреч внешно благонравие. . . Джанъм толкози лоши ли са нашите български обичаи, та че трябва да бързаме да ги изменим? Толкова грозно ли сме се обличали досега, та че бързаме, та че търсим модисти да научат децата по модни шевове и плетения? Или пък с това ще покажем нашето напредване? . . . Тие искат европейство, че макар то да не прилича на наший живот, на наший народ и на всичко около нас. Свищовците искат да не приличат никак на онзи българин, който иде от селата — нито по язика, нито по облеклото, нито по обичаите. С една дума, тие искат да бъдат отделни. На добър им час! На добър час и на всички онези, които искат да маймунствоват на европейската модност!“[11] Разбира се, именно при Т. Икономов несъмнена роля играе изявеният публицистичен дар на автора, естествено предопределящ една форма на изява, напълно различна от формата, в която Ив. Богоров например би изразил своите напътствия. Типичното за българския възрожденски пътепис е, че в една или друга форма този пряко формулиран апел към читателите в него неизменно присъствува, превръща се в белег на жанра, в традиция. Типичен пример тук е пътеписът на Богоров. Наблюдателен, остроумен, естествен, Богоров е оставил великолепни кратки описания на различни страни от българския бит: българската къща, българските костюми, българската кухня, занаятите, градовете, обичаите. Но наред с тях той е изказал и десетки поучения: към калоферки — как да се обличат, към свищовци — как да подобрят расата си, към пловдивчани — как да търгуват, към сливенци — как да се хранят и как да подреждат домовете си. Сполучливо свързани със свежо, любопитно, много пестеливо описание, за Богоров

[11] Т. Икономов. Пътни впечатления, с. 263.

тези съвети са до голяма степен необходимият акцент — един логически завършек на описанието, в който авторът директно формулира неговия смисъл, стреми се да го разясни. Богоров съзнателно избира формата, която най-адекватно осъществява и изразява неговия замисъл. Затова именно ние говорим за повествователна традиция, в отделни моменти преодоляна под напора на по-изявената творческа индивидуалност, а не като резултат на по-различни художествени принципи. Точно такъв е случаят с Богоров. Не само любопитен към проявите на стопанския и нравствения бит, но и умеещ да ги наблюдава, Богоров изказва десетки поучения, напътствия, съвети. Стреми се да заговори на българина открито, пряко да му посочи недостатъците, пътищата за тяхното разумно преодоляване. Инстинктът му на художник обаче го води и към чисто белетристичното третиране на тезата, твърде често вече прехвърлена върху описанието, кристализираща в самото описание. Примерно любопитното изображение на търновския свещеник — мръсен, дрипав, нагъл, — по-скоро отрицание на високата мисия на народен закрилник и пастир. Попаднал на подобна находка, Т. Икономов протестира, кори, обяснява. Богоров рисува една случайна среща, с която фактически изчерпва заключенията си. Още по-интересна е самата конструкция на Богоровите описания. Винаги на ръба на описанието и анализа, разказът за даден град започва или завършва с някаква малка сценка — подслушан разговор или подхвърлена реплика, — от която идеята на цялото се поема, в която се изразява: „Мари шихашара, къде ходиш толкова време по махалата? — Коконам, перем днес, та поисках още едно корито у кокона Стойка“[12] Чул този любопитен диалог, Богоров е вече в многонационалния Пловдив, в атмосферата на една странна смесица между Изтока и Запада, в която въвежда диалогът великолепно. Така, както заключителният диалог в очерка за Варна е в същност синтеза на всичко казано за града, в който българите са си избрали най-обикновените и най-нерентабилни занаяти. „Като заминувахме с железницата Провадийский боаз, срещнахме няколко българи с биволски кола, които ся запряха всичките и гледаха с голямо учудване на железните кола, как вървят сами, без да ги карат волове. Ние им извикахме яката: — Ей, шу (според местното наречие това ще рече господине), такива кола направете! Един от тях отговори: — Че у нас няма такив акъл.“[13]

Много характерни за Богоров, тези сполучливи въвеждания и заключения стават още по-интересни в светлината на традиционната композиционна схема на възрожденския пътепис. Воден от желанието да постави на разглеждане даден въпрос, да се съсредоточи в неговото разглеждане, възрожденският пътешественик обикновено очертава в повествованието една „същинска част“ — описанието на обществения живот в даден град. Изгражда пътеписа във формата на поредица от очерци-описания, обединени от описанието на пътуването. Една повече или по-малко самостоятелна част в пътеписа, в която авторът вече с по-голяма свобода разказва постранични неща, нахвърля бегли описания на природата. „Отрудени и доста уморени от силната жега, обхтани от клюскането на конете, нам ни беше додеяло, когато слънцето приближи на запад и един хладен ветрец. . . произведе в нас пресни сили. Тогаз насреща ни се представи като грамадна стена, покрита със зелено кадифе, стръмната и чудесно живописна скала,

[12] Ив. Богоров. Няколко дена. . ., с. 133.
[13] Пак там, с. 162—163.

над която в равнината се издигаше градът."[14] След като очертава тази най-обща представа, авторът навлиза във Воден и в своята теза — читалищните и училищните въпроси, проблемите на националното самосъзнание на мнозинството. „Рано-рано на. . . юлия ний тръгнахме от селцето Рила и при всичките неуредици на пътя ний весело стигнахме, като бързахме по-скоро да видим едновременното обиталище на Рилския чудотворец. Най-после ето я белоглавата, старославна рилска обител, ето я тази българска светиня. . . В Рилский манастир ний преседяхме три дни. Като оставям други път и устно да ти разправям надълго впечатленията, които изнесох из тука, аз този път ще ти предам в кратко размишленията, които възбуди в мене посещението ми тук."[15] И С. С. Бобчев изпраща на своя кореспондент сведения за старите български ръкописи, споменава грамотата, подарена на манастира от Иван Шишман, разказва за Неофит Рилски, съобщава някои национални исторически поверия. Свързва в описанието две почти независими части: личния разказ и разказа на наблюдателя, разказа за пътуването и разказа за пребиването в дадения град.За разлика от Богоров, у когото тези два момента се сливат. Освободен от всичко странично, нехарактерно, чуждо на идеята, която авторът се стреми да внуши, спорадично описаният личен епизод (среща с приятеля, случаен разговор в кафенето) се превръща в художествено внушение, става елемент на един разказ, които определено се родее с художествената измислица и художествената дорисовка, подсказва несъмнен белетристичен талант, своеобразно пречупващ традиционните възгледа на българския възрожденски пътешественик — ангажиран в своите делови задачи, пътуващ, воден от желанието да бъде полезен, да поучи, да утвърди известни истини. Показателно в това отношение е почти пълното отсъствие на описания на лица във всички български възрожденски пътеписи. Описват се варненци, русенци, свищовлии, търновци, габровци, т. е. мнозинството, националният колектив, от който на моменти се отделят отделни лица, показани пак като представители на колектива. „Това са нашите кираджии — каза ми приятелят. — Вие имате троенците да ви прекарват през планината, а пък ние имаме немците, които ни носят надолу по Дунав. — Твърде добри кираджии — му отговорих. — Ал тие обират всичко злато, което влачи реката, а вам оставят да ѝ пиете само мътната вода. Приятелят ми се позасмя и каза: — Няма зазар. — О, млого! — отговорих му и тръгнах за Свищов."[16]

По същия начин Богоров характеризира и представителите на отделните градове. Описва се вътрешно неразчлененатa маса—сливенки, габровци, от които авторът не отделя нито една любопитна фигура. Липсва необикновеното, странното, детайлът, ярката боя. Възпроизвежда се характерното, типът, онова, което трябва да бъде обсъдено.

Характерна в това отношение е и самата авторова изява в текста. Воден от желанието да бъде полезен, авторът напътствува, съветва, изказва своите мнения, спори, защищава или отрича дадена кауза. Във всички случаи обаче той е наблюдаващият, а не самонаблюдаващият се, в центъра на неговото внимание е светът, а не собственото му отношение към света. Той е българинът, общественикът, учителят, а не свободно наслаждаващият се на своите размисли и реакции чувствителен пътник. Единствените лични

[14] С. С. Бобчев. Из пътните ми впечатления, с. 387.
[15] Пак там, с. 411—412.
[16] Ив. Богоров. Няколко дена. . ., с. 121.

перипетии, които пътуващият автор разказва, са мъките му по непригодните пътища и „притесненията“ в турските ханове, и то разказани пак с оглед на някой недъг, който се стреми да поправи.

Тази житейска и авторска позиция носи и самото описание. Картината най-често дословно възпроизвежда обекта, гради се на значенията и белезите, изчерпващи неговата външна предметност. Вземете което и да е описание в българския възрожденски пътепис и ще се натъкнете на едно на пръв поглед еклектично свързване на елементите и значенията. Ще откриете универсалната гледна точка на автора, отразена не само в избора на материала, но и в композицията на картината, в степенуването на важното и второстепенното, дори в самата физическа позиция на наблюдателя. При описанията на градовете, например, се поднасят фактите: Никъде и от никого не се описва индивидуалната визия на пътешественика — градът в дистанцията, от която авторът го наблюдава, в светлината на утрото, в което пътникът го е открил, в присъщите на времето цветови съчетания. „Разложен всред издънките на Стара планина и от двете страни на река Тунджа, то с околните си ту ртлини, ту поляни, ту брегове и долове (Калофер) има самодивский вид — пише Богоров. — Реката, която разделя селото на две, с бистрата си като сълза вода, слугува им за изпиране вълна и кара им хиляди чаркове да предат, чтото от нейното ручение и от дрънкането на чарковете мъчно заспива ненавикналий чловек на подобен гърмеж.“[17] „Тойзи български градец — казва И. Блъсков — е разположен у един каменлив дол надлъж към север, до самите поли на Стара планина, дето е издигната най-високо, щото на върха ѝ лятно време се белее снегът. От тук се съвзема река Тунджа, коя тече през сред Калофер, и нейното бързо течение низ каменливите стръмнини прави един шум, щото приспива нощем жителите. По всичкото пространство на реката, от планината на долния край на градеца, са наредени воденици и чаркове, дето се плете гайтаня на вода.“[18]

Бихме могли да посочим още десетки изображения, които сочат същата липса на избирателност по отношение на възпроизвеждания материал, а оттук и същата липса на авторска позиция. По-интересното за нас в случая е, че именно тази липса на авторска позиция в действителност е истинската авторска позиция на възрожденския писател — стремежът на автора да изчерпи обективните значения на външното, да го изобрази, да остане в сянката на фактите, да превърне външното в своеобразна граница на описанието.

„Колкото и хубаво да е външното—пише в своите „Писма на пътешественика“ Жорж Санд,—обичам да прибавям по нещо.“ Защото само по себе си външното вече не е за авторката център на интересите ѝ, не е самостоятелен обект на творчество. За да го възпроизведе, писателката трябва да му придаде нещо от себе си — своя поглед, своето усещане за него, да „уподоби“ „външното“ на „вътрешното“, да го реконструира в духа на своето усещане за него. „Аз съм длъжен да съхраня живо. . . възспоменанието за този ден, казва Гьоте в разказа за пътешествието си из Италия, да споделя с другите това, на което се възхищавах.“[19] Авторът се стреми да направи външно на себе си едно свое изживяване и по този начин да го съзерцава като нещо

[17] Ив. Богоров. Няколко дена. . ., с. 130.

[18] И. Блъсков. Нашето пътуване през планините. — В: Възрожденски пътеписи, с. 340.

[19] Й. В. Гете. Путешествие в Италию. Собр. соч. Т. VII. СПб., 1879, с. 130.

обективно, в обективността на обстановката, от която то е било провокирано. Стреми се да свърже, обедини, подчертае и противопостави отделните елементи на действителността така, щото в тяхното съчетание да изяви и отрази характера на своето виждане и отношение към света, да направи от описанието своя изповед.

Българският възрожденски автор превръща описанието в изповед на времето, гради описанието на общовалидните предметни стойности на нещата. Стреми се да изобрази и утвърди общоприетото, да изрази установената гледна точка на времето. „Този обичай (обичаят на сливненки да бягат от чужденците) е лъжовна бележка за срамежливостта на жената", казва Богоров. Неразумни *са* дрязгите, осъдителна е обществената незаангажираност на българина, престъпно е неумението му да оползотворява благата на своята земя. Т. е. нещата *са*. Никъде и никога те не „изглеждат" на автора. Не се описват значенията, които индивидуалното съзнание придава на нещата. Особено ярка е тази тенденция у Богоров. Чудак, наивник, Богоров е единственият възрожденски автор, способен на моменти да разкаже сериозното в тона на несериозното, да го поднесе под формата на шега. Но не и да го направи шега, да смени позицията, да види нещата в различните им измерения, да допусне тяхната релативност. Напротив. Убеден, че ще бъде полезен, Богоров поднася винаги една сериозна и малко неприятна истина, разказана весело и духовито, стреми се да утвърди истините, а не да ги разруши, да ги пародира, показва действителната, а не обратната страна на нещата, сериозното, а не смешното им лице. В Пловдив „един пътник е принуден да седи по хановете, дето той трябува да прави бой нощем с дървеници и бълхи, а денем с мухи и снагата му да заприлича на пастърва риба. На тукашните ханджии само тефтерите им вървят по европски начин, а стаите им са постлани с по една гола рогозка. Негде намира гостът и по едно дюшече, натъпкано със сено. Пътникът ся затваря там от захождание слънце, както в един манастир, и понякогаж, за поминување на усамотената нощ слуша да поехтява из някоя от стаите на хана:

Два славея на един клон кацнали
две либета насреща гледали. . ."[20]

*

Тенденциите в развитието на даден жанр или литературно направление, характерни за прехода към следващия етап, обикновено се очертават в залеза на отиващите си литературни форми и принципи. Любопитното при нас е, че пътеписът, който бележи прехода към големите пътеписи на Ив. Вазов, се появява изключително рано, само няколко години след първите учебникарски описания на България. Става дума за пътеписните писма на Н. Геров от 1846 г., издадени у нас след смъртта на поета.[21]

Останали неизвестни през Възраждането, тези първи пътеписни описания в българската литература остават и извън традициите и нормите на жанра у нас. Те се доближават до стила и патоса на късния български пътепис; изразяват психологическите и литературните принципи, на които той се гради — личния разказ и самонаблюдението. Превръщат се в лична изповед.

[20] Ив. Богоров. Цит. съч., с. 136.
[21] Т. Панчев. Из архива на Н. Геров. Т. II. С., 1914.

Неангажиран от никаква предпоставена цел, авторът пътува с желанието да се отдаде на „вълненията“ на пътуването, да го преживее. Наблюдава и описва с вътрешна свобода, която дава простор на всичките му хрумвания и интереси. Няма предпоставени тези. Всичко е интересно, съществено, елемент на една действителност, която изпълва автора, вълнува го, внушава му различни мисли. „Аз съм ся врекъл да гледам за всичко“, казва Геров, да пиша за всичко. В действителност той пише за себе си. Заобиколен от пъстрата и любопитна действителност, възпроизвежда себе си — своите наблюдения и асоциации; рисува света в представите, които светът буди у него. „Кога влизах в Търново, чинеше ми ся, че гледах града като през многогранно стъкло, през което един предмет ся види като много, разсипани навсякъде и с различни видове. Като завъртиш стъклото и всичките мними предмети ся изменяват, тъй и като пристъпиш една стъпка, Търново ся показва с нов вид, по-хубав, по-чуден.“[22] Не вече „Търново е“, „Търново е разположено. . .“, „Търново има такива и такива забележителности. . ., толкова и толкова жители, толкова и толкова училища“, а „Търново ми ся показва“, Търново ми се представи. Във всеки следващ миг видяно от автора в нов вид. „Надвечер в тоя ден стигнахме в село Полекрайще. Това беше в неделя, на Света Тройца, може да е било в истото време, кога вие сте отишли на кечелите. Поврага ви кечелите от това, чтото видях.“[23] Пленен от картината, авторът изповядва възторзите си, възпроизвежда града в особеностите и детайлите, които съзнанието му отличава: хубавите момичета, красивите носии, народното празненство. В Бяла споделя удивлението си от дарбата на народната изпълнителка, в Галац — един нечакан скандал в местното кафене, в Търново — своите преживявания на Царевец и Трапезица, в Габрово — срещите с приятели. Непоследователен, накъсан, фрагментарен, разказът следва линията на авторовите преживявания, възпроизвежда миговете на увлечения и поетичен възторг, предметите, пейзажите, творбите, които ги пораждат. Превръща се в изповед: изповедта на един чувствителен пътник, който живее с родените в пътя възторзи и размишления, опоетизира вълненията си. „Тая превита церемония, при жалобний писк на децата, при глухото бъбрене на старите, при печалната турска свирня и при мъртвото пристъпяне на султана повече приличаше на великолепно погребение, нежели на торжествено шествие на гордий восточний владетел, повече докарваше унинне, нежели удивление на восточно великолепие.“ Следващ авторовия поглед, разказът внезапно се прекъсва, насочва се в друга посока, възпроизвежда алогичния ход на мисълта и чувството: „Аз не можах да ида до Паша капъсъ, да видя как ще слезе царят. На чаршията видях в един дюкян девойка с чудна хубост, очите ѝ огън горяха, веждите като две дъги на небо, устата ѝ. . . лицето ѝ като изписано. Като я видях, ся запрях, а не можах да ида при нея през пътя, че вървяха войска.“[24]

В края на 50-те години Г. Гачев недвусмислено отбеляза родството между пътеписа на Н. Геров и сантименталния пътепис на XVIII в.[25] С Н. Геров, твърди Гачев, в „българската литература се ражда психологи-

[22] Н. Геров. Писма. — В: Възрожденски пътеписи, с. 78.
[23] Пак там, с. 77.
[24] Пак там, с. 70—71.
[25] Г. Гачев. Сантименталното пътешествие на Н. Геров. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6.

ческият анализ, започва осмислянето на парадоксите на човешката психика“[26], опоетизират се богатството и многообразието на индивидуалния поглед, на индивидуалните реакции, на индивидуалните усещания. От форма на обществения живот пътуването се превръща в личен акт, доближава се до подтиците и настроенията на сантименталното пътуване на XVIII в. Изразява духовните пориви, на които то реагира.

„Самотен за целия остатък от живота си, твърди Русо, аз не трябва и не искам да се занимавам с нищо друго освен със себе си. Посвещавам последните си дни, за да се самоизуча. . . В известен смисъл аз ще проведа над самия себе си тези опити, които физиците провеждат с въздуха, за да знаят неговите всекидневни изменения и състояния. Аз ще сложа и в моята душа барометър.“[27] Класическа форма на този духовен експеримент в XVIII в. става сантименталното пътуване. „В Германия настъпи модата на пътешествията — споделя с Карамзин Виланд. — Мнозина напускат работата си, скитат от град на град и след това описват видяното.“[28] Странствуват не само писатели и художници,а и литературни герои, странствуват Сен Пре, Вертер, Шилеровите „разбойници“. И именно в странстването, в новите впечатления, в контакта с далечното и непознатото те откриват собствената си същност, осмислят своя „вътрешен опит“. В природата Сен Пре проумява любовта си към Юлия; в пустите и неизвестни страни Робинзон стига до истините, които ще следва. Личността намира себе си, своята истина, своя интерес, своята гледна точка, в себе си и за себе си осмисля собственото си усещане за действителността. „Какъв обемист том приключения може да излезе от това нищожно късче живот — пише Стърн — за този, чието сърце откликва на всичко, вглежда се във всяка дреболия, която времето и случаят подхвърлят на пътя му, не изпуска нищо, което може със спокойна съвест да завладее. . .“[29] Отдаден на това удоволствие, Стърн създава психографията на своето „сантиментално пътуване“ из Франция и Италия. Налага в Европа модата на сантименталното описание на пътуването.[30]

Близо век по-късно Н. Геров донася в България неговия литературен полъх, опоетизира своите чувства, вълнения, авторската си позиция, гради един образ на света, вече до голяма степен „деформиран“ от неговото собствено усещане за света, подчинен на това усещане. При престоя си в Габрово Н. Геров например не описва града, училищата, занаятите, жителите. Описват се срещите с приятели, един двусмислен разговор за отминалото вече любовно чувство, разказва се историята на изгубения водач. Видени под специфичния ъгъл на индивидуалния поглед, нещата губят общовалидността си. Изчезва строгата определеност, регламентираността на съдържанието и на оценките. „Като завъртиш стъклото и всичките мними предмети ся изменяват.“ Като завъртиш стъклото по отношение на света, светът става

---

[26] Г. Гагев. Сантименталното пътешествие на Н. Геров.—Лит. мисъл,1958, кн.6,с.14

[27] J. J. Rousseau. Les rêveries du promeneur solitaire. Paris, s. a., p. 211.

[28] Н. М. Карамзин. Письма русского путешественика. Сочинения. Т. II. СПб., 1848, с. 145.

[29] Л. Стерн. Сантиментальное путешествие по Франции и Италии. Л., 1968, с. 804.

[30] Под влияние на „Сантиментално пътуване из Франция и Италия“ в Германия възникват: „Зимно пътуване“ на Якоби, „Лятно пътуване“ на Хермес (1769), „Сантиментално пътуване“ на Шумел (1770—1777), „Пътуване към южните провинции на Франция“ от Тюмел (1791—1805), „Пътуване по брауншвайг“ от Книге (1792); в Русия — „Писма на руския пътешественик“ от Карамзин.

друг, очертават се други възможни измерения на нещата, други нюанси, които съзнанието им придава. Разширяват се „обективните“ граници и „обективните“ значения. Светът става по-богат, по-неопределен, по-интересен. „Сетнина на прелъщение е разочарование и аз друго ничто не мога ви каза сега за Калофер, освен какво тоя час се събраха там всичките чорбаджии, какво ни заведоха на училището, чтото градяха, какво това училище ще стане най-хубавото, отколкото съм видвал аз тука, какво ни заведоха при Ботя, какво Ботевица е хубава като калоферка, какво ходих на кафене, какво ходих и при калугерките. . . и най-сетне като минувах едно място, на пътя плачеше дете, а жена му думаше: „Мълчи, ща та дам на мечката“ и сочеше към мене. Друга жена ся обади: „Мари чи каква мечка, ни видиш ли гу чий тънък кату г.....ца.“ Тогава не мя досрамя — да й дам ответ, каквото ми дойде на ум, а сега мя е срам да напиша что й сам отговорил.“[31] „Всичка нощ 29 мая сън мя бори, сън мя троши, сън мя не дойде. Заранта, още не съмнало, разбудих кираджии, дружина по-скоро да стигнем на въсток. Тая мисъл дяволски ми стъпи на врата, възседна мя и мя облада, та и пътя не забележих. . . Слънцето ся издигнало доста високо зад нас; гледам сянка пред мене и сякаш че е бяс, привидение, с трепетно сърце бързам да стигна по-скоро на въсток и ся намерих в Калофер. Отиде въсток. Дали ще го видя някога.“[32]

Интересният проблем за националното и индивидуално възприемане на литературните и философските направления винаги буди извънредно много въпроси — преди всичко за психологическите корени на интереса към определена литература или философско направление — в случая интереса към една поетика, напълно чужда на патоса и идеите на времето: усилията на българския народ да реорганизира своя живот, вярата в разума, съзнанието за общност на интересите, целите и идеите. В този смисъл самата реакция на Н. Геров е вече индивидуалистичен акт, утвърждение на по-различна творческа и житейска позиция и същевременно своего рода неразбиране на философските принципи на тази позиция, на философските принципи на сантиментализма. Не само защото у различните сантименталии пътешественици фактически се докосваме до различни типове чувствителност. Става дума за една експресия, напълно различна като съдържание и психологически заряд, бихме казали дори — напълно противоположна на действителния смисъл на сантименталната чувствителност: бягството от света, противопоставянето на индивидуалността на света, разкъсването на връзките с него. „Моето бедно страдащо сърце“, казва Стърн. „Око да ти ся ненагледа и сърце да ти ся ненарадва. . .“, възкликва Н. Геров. Отдаден на преживяванията си, авторът изповядва своята привързаност,опоетизира едно чувство, което в истинския си психологически смисъл е именно неговата връзка със света, привързаността му към една много близка обичана действителност; радостта от усещането на тази привързаност, в последна сметка радостта от едно състояние, което българинът освобождава от традиционния сантиментален смисъл — неверието, елегизма, чувството на неудовлетвореност, порива към далечното и непознатото. В този смисъл именно сантименталното пътуване и сантименталното описание на Н. Геров е фактически неразбиране на философията на сантиментализма. Предразположен към

[31] Н. Геров. Писма. — В: Възрожденски пътеписи, с. 87.
[32] Пак там, с. 87.

типа преживяване, което сантименталната поетика фаворизира, Н. Геров по-скоро изживява литературното влияние на школата. В една много образована и разнолика среда (студентските му години в Русия) намира литературните образци, които му влияят. До голяма степен под тяхно влияние развива една по-различна чувствителност и мисловност, възприема дадена литературна и житейска концепция, която в много отношения преосмисля в духа на собствените си усещания за нея, Отреагира в нея едно далеч по-различно духовно съдържание. Особено характерен е финалът на авторовите пътеписи.

Отдаден на себе си, сантименталният пътешественик напуска своя свет, отдалечава се в „милите на сърцето му места". Стърн напуска Англия. Внезапно завършващ, пътеписът оставя читателя пред нищото. Карамзин се отдалечава от Русия, търси и среща личностите, от които се възхищава, посещава гроба на Русо, скита из Алпите, възславя естествената прелест на нецивилизованите светове на планинците, т. е. намира „услада" в отдалечаването от своя свят. Н. Геров се завръща, потъва в своя свят. Описанието завършва с една почти битова сцена, от която всичко предидущо фактически се обезмисля. „Като климнахме над Чатал чучур, изгърмяха няколко пушки: това било сигнал да излязат от дома да мя посрещнат в гората. Край село срещнах баща, майка, сестри, зетеве, сестреници и други роднини. Улиците до нашата къща бяха пълни с хора. Когато съм излязъл от село, баща ми налял една бурилка с вино и я нарекъл да ся пие, когато ся върна. Това знаело всичкото село и на другий ден толкова хора дохождаха да мя видят, чтото не ми дадоха време да ида на хора, та траях цяла седмица до друга неделя."[33]

Същите психологически проблеми носи и изразява и обръщането на Н. Геров към много характерния похват на романтичния пътепис — романтичното бягство в миналото. „Какви мисли, какви чувства кипяха в душата ми, кога влазях в тоя град, тъй близък до сърцето на всякой. . . Аз забравих в кой век живея, нечувствен бях отстъпил 450 години назад и мислено срещах урядници. . . В час на такова обаятелно упоение изрухтя нечто над глава ми и мя събуди от сладък сън. То беше гайда и по нея цяла сватба, на могила над пътя. Ах, истино, истино, кому горчива, мени, истино, отрова!"[34]

„Както всички постройки издават във вечерния здрач най-ясно духа, който живее в тях — пише Хайне, — така и тези стени ми мълвяха на своя откъслечен лапидарен стил най-сериозни неща; те разправяха за мъжете на древния Рим и чинеше ми се, че ги виждам как бродят като бели сенки в тъмния цирк под мене. Струваше ми се, че виждам Гракхите с вдъхновени очи на мъченици. „Тиберий Семпроний — извиках аз надолу, — ще гласувам с тебе за аграрния закон!" Видях Цезар, който се разхождаше под ръка с Марк Брут. . . Видях и жени да бродят там, между тях Агрипина с красивото властолюбиво лице, дивно покъртително, като старинна мраморна статуя, в чертите на която се е вкаменила болката. „Кого дириш, щерко на Германия?" Чувах вече жалбите ѝ, когато внезапно се понесе глухият звън на вечернята и фаталните барабанни удари на зарята. Гордите римски духове изчезнаха и аз се намерих отново изцяло в християнско-австрийската

[33] Н. Геров. Писма. — В: Възрожденски пътеписи, с. 90.
[34] Пак там, с. 79.

действителност."[35] Рецепция на средновековните „хождения" в Рая и Ада, в блажената страна, у романтиците това пребивание в миналото е една от най-характерните черти на романтичния пътепис: у Шатобриан — „пътят в" следите на Нерон („Пътуване из Италия"), у мадам дьо Стал — „пътят в" стъпките на римските защитници на вярата („Корина или Италия"), у Н. Геров — пътят в националното минало.

Познат у нас в поезията, в пътеписа този романтичен похват остава изолирано явление не само защото като повествователен маниер романтичното видение е чуждо на типа на възрожденския пътепис. Като психология това романтично пребивание в миналото е в същност бягството, отказът, стремежът към друг тип душевност, с който авторът се сродява. За разлика от българския пътешественик, насочен към настоящето, вътрешно чужд на философията на миналото, приведено във възрожденските пътеписи единствено като доказателство за усилията и правото на българския народ да се бори за преустройството на настоящето. Това значение има съпоставката с миналото и за Н. Геров. Увлечен от романтично блену̀ване, авторът се „пробужда" в настоящето, преценява го от позициите на своето време, утвърждава тези позиции. Освободен от характерното съдържание, романтичният похват навлиза в чужда система от връзки, идеи, значения, пригажда се към тях, обезличава се; съчетава се с един коренно различен тип изобразителност — фактологичното описание на паметниците на старината. „На въсток, под Триадица, до Янтра, има църковище „Св. Димитрий". . . Стените вътре са изписани в образи на святии и с гръцки надписи. Дето паднал лепежът, видят са други образи, на които надписите ся познават, че са били български, но гръцка вражда, злоба и ненавист ги изкопали, та сега едва ся види по някоя буква сам-там. . ." „Това е била церква „Св. четиридесет мъченици", каквото что казват, и до ден днешен има цяла изба с български стари книги. Минаретът на тая джамия е дървен и на него некога не излиза муезим да вика, защото онемява."[36]

Наблюдавана и изучавана във всички времена, при всички пътешествия природата навлиза като самостоятелен мотив в пътеписа със сантиментализма. „Природата ни дава своите дарове — пише Карамзин, — разкрива пред нас благодатните си недра, за да вложим в тях усилията си и се насладим от плодовете на своя труд. Тук, в нейното лоно, е източникът на всичките ни радости, на благоденствието и спокойствието ни."[37] Тя създава единствената възможност на човека да задоволи естествените си наклонности, да бъде в хармония със себе си, да изпита радостта от собственото си съществование, да има в атмосферата на жестоката и нехуманна действителност собствен мир — извън времето, обществените проблеми и реалността; един необвързан от нормите на практическото съществование свят, който, надаряйки със собствените си представи, личността прави свой. „Според мен има само едно пътуване — твърди Русо, — пътуването пешком. Тръгнеш, когато поискаш, спираш се, където щеш, вървиш, колкото желаеш, и в самото скитане, в самото ходене отново си връщаш това усещане на своето

[35] Х. Хайне. Пътуване от Мюнхен до Генуа. Избр. произведения в три тома. Т. I. С., 1956, с. 215.

[36] Н. Геров. Цит. съч., с. 81.

[37] Н. М. Карамзин. Письма русскаго путешественика. Сочинения. Т.II. СПб., 1848, с. 204.

съществование.“ Сен Пре пътува из Алпите пеш, младият Вертер скита из долините на Елба, Гьоте прекосява Северна Италия и част от Сицилия пеш, Карамзин — част от Швейцария, самият Русо преминава два пъти Алпите, пътува из Франция. „Дълго търсих в Париж двама другари, които да споделят моето влечение и да посветят, всеки по 50 луидора от кесията си и една година от времето си, за да направим заедно пеш обиколката на Италия — пише Русо — без друг екипаж, освен някой хлапак, който да носи с нас пътната ни чанта. . . Спомням си, че говорейки разпалено за този проект с Дидро и Грим, най-сетне успях да ги подмамя.“[38]

Нов тласък и насока на това стремление дава романтизмът. Ужасено от „убийствената пустота“ на рационализма, от „безпочвеността на мисълта“, от заплашителния призрак на отчуждението, човечеството прегръща стария русоистки принцип: назад към природата, към чувството, към поезията, към незнаещите отровата на цивилизацията светове. В света на хората човекът е самотен, измъчен, подигран, излъгани са надеждите му, отровени са амбициите му, пренебрегнати са чисто човешките му стойности. Мисълта не носи спасение, прогресът и цивилизацията също. Остава природата, единствената сфера на възможното единение на човека със самия него, единственият свят, който в цялото му безразличие към човешкото, мисълта може да надари със своите стойности, да го приближи до себе си, да го направи свой свят.

Съвсем различно психологическо съдържание изразява животът в природата и описанието на природата у нас. Все още ненапълно откъснат от природата, българинът живее в нея, бори се в нея. Природата е елемент на неговия живот и бит; един населен от виденията на народа свят, в който българите столетия са се съхранявали и формирали като нация, завръщането в който те изживяват като завръщане в рода. Българинът свързва описанието на природата с описанието на бита, нравите, фолклора. „Ако в последните десет години и да са излезли на различни езици множество пътешествия по България, по Тракия и по Македония, пише Любен Каравелов („Записки за България и за българете“), но тие все още остават и за нас, и за европейците terra incognita. Ние смело можем да кажем, че ни един от тие многочислени пътешественици не е обърнал изключително внимание на етнографическото положение на Турската империя; ни един не е описал отличителните черти на мюсюлманите и домашния бит на християните; най-после ни един не е описал нравите, обичаите и националните особености на жителите.“[39] За да запълни тази празнина, Каравелов се заема да обедини около спомена за две свои пътешествия представите си за националния бит и живот, описва природата на пропътуваните местности, тяхното разположение, поверията, легендите, разказани в тях. Още по-интересното е, че тази връзка поетът прави не само в мемоарите. Припомнете си великолепния откъс, който започва с думите „Обичам те, мое мило отечество“ и завършва с образа на българското момиченце, което мете двора и пее една от най-хубавите народни песни. Или великолепното описание на Гергинината градинка („Изворът на Белоногата“), символизиращо привързаността на героинята към род и родина.

---

[38] Ж. Ж. Русо. Изповеди. С., 1973, с. 82.

[39] Л. Каравелов. Записки за България и за българете. — В: Възрожденски пътеписи, с. 167.

Оттук и мястото на природното описание в пътеписа. Все още много тясно свързан с природата, българинът не пътува, а живее в природата. Тя е обект на неговите мемоари, на битовите му повести, но не и на един жанр, свързан с отдалечаването от ежедневното. Още по-неприсъщо е природното описание за пътеписното творчество, свързано с проблемите на обществения живот, с пътуването към града, из града.

Изолирано явление в това отношение са природните описания на Н. Геров. Не само защото са почти единствените природни описания в пътеписа. Особено чувствителен към красотата на природата, Н. Геров естетизира абстрактната хубост на формите, на външните съчетания, стреми се да изрази своя поглед, да опоетизира видяното, да нахвърли една картина. Изгражда описание, напълно освободено от битови подробности; бихме казали дори, че той прави едно сантиментално описание, неразривно сплетено с лирична-та изповед и същевременно напълно лишено от сантименталeн заряд — идеализация на примитива, на далечната непозната страна, противопоставянето между природа и общество. Той поднася описание по дух и по съдържание по-близко до възрожденската идеализация на страната и родината. „Кога ся изкачих на Чумена поляна, аз се забравих, че съм наближил село; поразгледах наоколо Стара планина, какъв вид! Във вашите Херсонски пустини никакво описание не може да даде понятие человеку за такова величествено нещо. Ние стояхме на това място, отдето Стара планина е отпуснала клон и на клона, и на хребета на високите планински върхове огряло слънце, а по ниските покрил облак. Из по-високи дерета изскачат кълба мъгла и ся търкалят по планината, докле да паднат пак в някое дере или да ся разстелят по полето. По всичка Стара планина, колко око види, надлъж ся провлякъл облак като пояс. А от върха ѝ ся извил над полето до отсрещния клон един полукръг, колкото може да бъде ясна дъга. Тоя вид бе по-висок от всяко описание.“[40]

На пътеписа на Н. Геров се спряхме малко по-подробно не само защото той е едно от безспорните постижения на жанра. Написани само няколко години след Землеописанията на Н. Бозвели и К. Фотинов, 20 години преди пътеписа на Ив. Богоров и 30 години преди Записките на Л. Каравелов, писмата на Н. Геров са първият български пътепис и същевременно преходът към пътеписната традиция на 90-те години. Пътепис, който през Възраждането остава без литературни последици само защото е бил непознат. Като настроение и тип изображение пътеписът на Н. Геров има литературни успоредици едва в следосвобожденската епоха. В този смисъл българският възрожденски пътепис извървява обратния път. Създаден като жанр в период на изключителна обществена активност, българският възрожденски пътепис вътрешно се родее с публицистичните жанрове на времето, носи и изразява проблематиката им, доближава се до техния стил и форма — дописката, писмото до редакцията, репортажа, превръща се в израз на обществената активност на българина.

Коренно различен е обликът на жанра в края на столетието. Когато европейският пътепис клони към литературната документалистика, у нас пътеписът се развива в обратната посока — става по-изповеден, по-лири-

[40] Н. Геров. Цит. съч., с. 86.

чен, възприема нещо от духовната атмосфера на сантименталния и романтичния пътепис: вкуса към природата, идеализацията на природата, на нецивилизованите светове на планинците, идеята за бягството в тях. Променя се и самата художествена структура на жанра. Пътеписът става по-богат, по-многопланов, по-белетристичен, поема в себе си редица други жанрове (разказа например), възприема нещо от присъщите на тези белетристични жанрове похвати — художествената дорисовка, художествената измислица.

Друга специфична особеност на българския пътепис е, че той е и си остава свързан преди всичко с отечеството, изразява любовта на българина към род и родина, изобразява българската земя и природа, възкресява действителността на един отминал вече свят.

НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА МЕМОАРИТЕ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Милена Беновска

В 1861 г. Г. С. Раковски публикува в „Дунавски лебед" „Житие и страдания грешнаго Софрония", писано в началото на века. Едва ли е случаен фактът, че първото произведение на новобългарската проза е автобиография, особено като се има пред вид, че началото на сръбската проза е аналогично — поставено е от автобиографията на Доситей Обрадович. Фактът, че „Житието" е отпечатано толкова време след написването му, едва ли е резултат единствено на капризно стечение на обстоятелствата. Има основание да се мисли, че по този начин се проявява една закономерност в развоя на нашата възрожденска книжнина, защото все по това време — от 1855 г. нататък — д-р Ив. Селимински започва да пише на гръцки език мемоарите си; първата редакция на „Неповинен българин" от Г. С. Раковски е от 1854 г., а „Житието" му е писано през 1866 г.; Л. Каравелов издава „Из записок болгара" в „Отечественные записки" през 1867 г., а П. Хитов пише „Моето пътуване по Стара планина" в 1868 (или 1869) г. Изброените факти отбелязват появата на нова тенденция, нова потребност на културния живот, нова черта на естетическото съзнание и не на последно място показателни са за промените в самочувствието и в светоусещането на човека. Автобиографичните произведения се появяват в резултат на окончателното отделяне на индивидуалното съзнание от колективното, на оформянето на личности с ново самосъзнание. Това обяснява факта, че автобиографията възниква преди мемоарите, доколкото те могат да се разграничат едни от други при общата особеност на българската възрожденска литература — синкретизма.

Освен от собствено литературните причини — постепенното създаване на жанровата система на новобългарската литература — появата на мемоарите се обуславя и от следния момент: консолидацията на българската етническа общност и превръщането ѝ в нация предизвиква стремежа ѝ към самопознание.[1] Българският народ е изминал известен път на развитие за кратък исторически срок и осъзнал се като общност, преценява *близкото минало* като извор на самочувствие, което пък предизвиква желанието да се задържи и да се запази всичко това за бъдещето. Вниманието към

[1] Т. Ж е ч е в. Българската летописна традиция и проблемите на мемоарите за антифашистката съпротива. Критически погледи. С., 1971, с. 327.

близкото минало е диалектическо продължение и отрицание на т. нар. *историзъм* в началните етапи от развитието на новата българска литература и култура. Той е преди всичко интерес към далечното минало като източник на патриотична гордост, необходима за пробуждането на българския народ. Набрала духовни сили, нацията, все още в процес на формиране, има нужда от нови образци, по-близки до проблемите на настоящето; тях може да даде „нашето недавно", а неговото най-вярно огледало в момента се оказват мемоарите. И така, като остава по същество интерес към историята, вглеждането в наскоро отшумелите събития е диалектическо отрицание на интереса към далечното минало и същевременно — негово продължение.

Настоящата работа се спира главно върху три мемоарни произведения: „Неповинен българин" от Г. С. Раковски, „Записки за България и за българите" от Л. Каравелов и „Моето пътуване по Стара планина" от П. Хитов. Изборът пада върху тях, тъй като те са най-типични за жанра през Възраждането и отразяват най-добре особеностите на възрожденското естетическо съзнание. Тук не се разглеждат: „Житието" на Софроний и автобиографията на Онуфрий Хилендарски, тъй като те принадлежат по-скоро към автобиографичния жанр; мемоарите на д-р Ив. Селимински, които са публикувани твърде късно и отразяват друг тип художествено мислене; междинните явления — мемоарни елементи във възрожденските писма, някои диалози на Неофит Бозвели с автобиографично-мемоарна основа, — които не са избистрени жанрово (колкото и относително да е то през Възраждането).

С какво се характеризира мемоарният жанр? В изследванията, посветени на него,[2] се подчертава преди всичко симбиозата между документалност и художественост, непосредността на впечатленията и оттук — улесненият контакт с читателя, важната роля на разказвача и на авторското присъствие, широкият исторически фон на описваните събития и субективно-оценъчната позиция. Набива се в очи най-вече, че жанровата граница между мемоарите и други сходни произведения е твърде трудно уловима. Затрудненията идват на първо място от близостта с автобиографията. При едно становище по въпроса, каквото застъпват например Т. Жечев[3] и М. Арнаудов,[4] автобиографията се включва към мемоарите, което разширява обхвата на понятието. Съществува и друга, противоположна тенденция — да се разтвори то в сходните, подобни на него. Така например един от най-новите литературни справочници не посвещава на мемоарите отделен очерк, а препраща към родствените литературни форми: автобиография, биография, изповедна литература, дневник, записки и др.[5] В настоящата работа се приема умерено гледище, по-тясно от първото, споменато по-горе, като тук в обема на понятието не се включва автобиографията.

Поради отсъствието на особени ограничения мемоарите са доста свободен, „отворен" към действителността жанр. Те често притежават черти

[2] В. Кардин. Сегодня о вчерашнем. Мемуары и современность. М., 1961; В. Катанян. О сочинении мемуаров. Новый мир, 1964, № 5; П. В. Палиевский. Роль документа в организации художественного целого. Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1969; Histoire des litteratures, III. Litterature française, connexes et marginales. Monaco, 1958.

[3] Т. Жечев. Цит. съч.

[4] М. Арнаудов. Български мемоари. С., 1938.

[5] A Dictionary of Literary Terms. By J. A. Cuddon. London, 1977.

ту на пътепис, ту на роман или повест, ту на историческо съчинение. Например по повод на такова класическо произведение на жанра като „Мемоари отвъд гроба“ от Шатобриан френският литературен историк Жак Виер си задава въпроса: „Мемоари, есе, панорама? Или по-скоро — филм за един живот, но прожектиран според най-модерните принципи на кинескопа, върху голям екран?“[6] Според Гаетан Пикон „Мемоарите на рицаря дьо Грамон“ е „книга от XVIII в., която, без да съгреши нито в единия, нито в другия жанр, успява ловко да се нарече мемоари и да мине за роман“[7]. В този план може би няма да е съвсем неоснователна парадоксалната на пръв поглед мисъл, че най-трайната определеност на мемоарите е в тяхната неопределеност.

Някои от посочените особености притежават и българските мемоари през Възраждането, още повече, че те споделят общата черта на литературата през епохата — синкретизма.[8] Не е трудно да се покаже това: в „Неповинен българин“ от Г. С. Раковски съществуват елементи на автобиография, на трогателно-романтична повест за страданията на двамата затворници и мемоарни елементи (сравнително най-малък дял в количествено отношение имат те); „Записки за България и за българите“ от Л. Каравелов са още по-трудно определими от гледна точка на жанра — произведението е и пътепис, и спомени, и етнографско-социологическо проучване, и остър памфлет — всяко от тези определения би имало основания; в „Записки из мъртвия дом“ основата е мемоарно-автобиографична, но това е само повод за излагането на публицистичните и най-вече — на социологичните разсъждения на автора; в „Моето пътуване по Стара планина“ от П. Хитов се намират в симбиоза автобиографичните, мемоарни, биографични и публицистични моменти.

Както беше споменато, най-трудно е да бъдат разграничени мемоарите от автобиографията, защото в тези произведения те съжителствуват в органично единство с известен превес на едно от двете начала поради обществената насоченост и активното отношение на писателя-възрожденец към действителността. Тъй като и тримата автори, за които стана дума (Г. С. Раковски, Л. Каравелов и П. Хитов), са забележителни революционни дейци, разказът за техния живот е неизбежно разказ за историческите събития, в които те са играли видна роля.

Интересно е да бъдат разгледани поотделно произведенията на Г. С. Раковски, Л. Каравелов и П. Хитов и да се характеризират особеностите на един от възловите, спояващи произведението елементи — присъствието на автора (разбира се, не изолирано, а в единството на художественото цяло), за да се установи какво е трайното в тях, което остава традиционно за българската мемоарна литература.

„Неповинен българин“ от Г. С. Раковски има две редакции, и двете недовършени. Първата, която представя кратък откъс, е от 1854 г., а една бележка върху втората редакция свидетелствува, че Раковски е започнал да записва преживяванията и мислите си още от 1845—1848 г., но тези опити не са запазени. Тук ще бъде разгледана втората редакция — по-цялостна и относително по-завършена. В нея Раковски е отразил епизод от собстве-

[6] J. Vier. Prose d'idées au XIXe siècle. Histoire des litteratures, III. Litterature française, connexes et marginales. Monaco, 1958, p. 1144.
[7] G. Picon. Roman et prose lyrique. Цит. съч., с. 853.
[8] Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

ния си живот, като в центъра на разказа за събитията е той самият като действуващо лице. Според М. Арнаудов „Неповинен българин“ е „биографски епос, който би трябвало да стане огледало за горчивата орис на цял народ, повикан да възкръсне от неволи и страдания“[9]. Това отбелязва началото на една традиция в българската мемоаристика, съществуваща още в „Житие и страдания грешнаго Софрония“: съдбата на личността не се разглежда сама за себе си, откъсната от тази на обществото, напротив — те са тясно свързани. Същото се отнася и за по-субективния, „по-камерен“ жанр на автобиографията, което я сближава още повече с мемоарите. Затова „Неповинен българин“ може да се разглежда и като такава творба. Макар че не е публикувано преди Освобождението и следователно не може да се счита за явление, изиграло роля в цялостния литературен процес на епохата, това произведение ярко отразява не само процесите на духовно израстване и съзряване на човека, но и развитието на естетическото съзнание през Възраждането. Въпреки че авторът е герой на разказа, той говори за себе си в трето лице (не „аз“, а „Раковский“), т. е. това е „обективно“, а не традиционното за мемоарите и за автобиографията „аз“ повествование.

Може би няма да е безинтересно да се отвори тук скоба, за да се каже (без да се прави опит за сравнение), че литературната история познава класически примери за подобна мистификация. Става дума за повестта на Шатобриан „Рене“, чиято мемоарно-автобиографична основа е очевидна. Там в „обективното“, „третолично“ повествование на композиционната рамка е вместена личната изповед на героя, предадена от първо лице. Това е едно фиктивно „аз“, както е фиктивно и „той“ в произведението на Раковски. Разбира се, сходството е само по този белег и свършва с него. Може само да се прибави, че направеният от Г. Пикон[10] паралел между пасажите, които отразяват едни и същи събития в „Рене“ и в „Мемоари отвъд гроба“, води до интересни изводи за особеностите на „аз“ повествованието. Като сравнява откъсите от един и същи автор и с еднаква сюжетна основа, Г. Пикон дава висока оценка на „Мемоарите“ заради тяхната естественост, заради житейската пълнота, за което допринася първото лице на автора.

В този план може да се смята, че като се отказва от предимствата на „аз“ повествованието и включва в творбата нетрадиционното за мемоарите трето лице, Раковски се стреми към новелизиране, към по-голяма степен на художествено обобщение.

В лицето на Раковски се очертава духовният портрет на българина, неговият образ е свидетелство за развитието на личността у нас, друго стъпало на това развитие в сравнение с предходната точка — човекът на Възраждането в лицето на Софроний, обрисувал сам себе си в своето „Житие“. Неповинният българин притежава ново душевно устройство: обръща се внимание на неговите преживявания, *описвани* накратко (докато у Софроний са само бегло и най-общо маркирани, *назовани*). Следователно задълбочаването на психологизма е свидетелство, от една страна, за порасналото самочувствие и самосъзнание на личността, а, от друга — за специфичните естетически процеси, които пренасят тежестта от динамичната събитийност сама за себе си към по-задълбоченото, обогатено с психологически моменти повествование. В него погледът се насочва отвън (от случката) навътре (към нейния резонанс в душата на героя).

[9] М. Арнаудов. Г. С. Раковски. С., 1969, с. 95.
[10] G. Picon. Цит. съч., с. 1009.

Българската проза бележи развитие в още една точка — отношението към природата: в „Неповинен българин“ намират място както чувствата, предизвикани от природните красоти, така и тяхното обзорно изображение (планините „като крепости“, буйните и хладни извори, бистрият въздух), макар и твърде общо, неконкретизирано. Ако се направи сравнение с „Житието“ на Софроний, ще се види, че в него природата не само не предизвиква естетически емоции, но не е обект на изображение — тя присъствува само „по необходимост“, т. е. когато става елемент от случката, от ситуацията, от съдбата на героя (дървото, на което искали да го обесят турците, тревата, по която го влачили).

В произведението на Раковски намира отражение и друг важен процес — възникването на ново самочувствие у личността при обособяване на нейното съзнание от колективното и вследствие на това — противопоставянето ѝ на околната среда. Доказателство са следните думи на автора, които се отнасят до самия него: „В растояние уже двамесечно, в дома на отца своего — не имеющ никого достойноутешителнаго приятеля, за да съобщи своите сердечни болки и страсти, за да добие сожаление и утешение достоверно, разве няколко неповинни *прости* (к. а. — М. Б.) сродници свой и приятели занимаеми в свойте си художества и местни търговии по общию обичаю *оскудни от всяко изкуство и образование,* от куихто твърде мало утешение можеше да чяка в това негово жалостно состояние, но самото и единственото негово утешение беше частите разходки в ближните край селото планини“[11]. . .

Казаното дотук дава общите контури както на образа на съвременника, така и на самия Раковски, т. е. определя присъствието на автора като герой на повествованието. Освен по този начин то се изразява и във функциите на разказвача. Раковски е твърде субективен повествовател в „Неповинен българин“. Той рисува действуващите лица едностранчиво — те имат място в художествения текст не като самостоятелни фигури, а единствено във връзката си с главните герои (Раковски и баща му). Затова котленските чорбаджии, русенският паша, цариградските съдници и др. нямат очертани индивидуални физиономии — нито в нравствено, нито във физическо отношение. Всички са представени с една единствена боя — черната; вън от проявите им в ситуацията, в която са попаднали заедно с основните персонажи, те не извикват интерес у разказвача. Въпреки наличието на техни жизнени прототипи образите им са трансформирани и *унифицирани* като превъплъщения на познатия литературен тип на злодея, т. е. те са говорители на авторовата идея, която цели „да събуди съчувствено ехо у робите“[12]. Ето как Раковски характеризира въпросните герои: „безбожници“ (котленските чорбаджии), един от турците притежава „варварски глас и *поглед страшен*“; „Познаваш ли ма и знайш ли ти, търговицо, аз кой съм! Знайш ли, че аз направям всичко человеку — убивам, заклавам, убесвам, удавям и в вечни тъмници затварям? И в мойте нехти който впадни, никой не можи го извлечи? (реплика на председателя на топханския събор).

Всичко това издава белези на романтично художествено мислене. То се изразява не само по отношение на поляризацията на действуващите лица в черно-бяло (респ. жертви—злодеи), но и в обединяващия и единен

[11] Архив „Г. С. Раковски“. Т. 1. Подготвен от Г. Димов. С., 1952, с. 445.
[12] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 95.

авторски тон, който се реализира в цялостното субективно-емоционално, приповдигнато-трогателно оцветяване на повествованието, в постоянната оценъчна намеса. Наблюдава се висока честота на изразите със силна емоционална натовареност, както и наличието на характерната за романтичния реквизит лексика: „В лето 1844 роди се *мълва смъртоносна* в *чутно* село Котел; „нъ друго мислят *чистосърдечните и правните человеци*, а друго действуват *със злоба лукавите и жестокосърдечни зверови*"; „пусто *демонско* място"; „*черно-жлъчна отровна мисла* натиснала беше трезвенната и *дързостната* му душа"; „*человекоубийца темничара*"; „*адското* му жилище"; „угади похват на *жестока студена* ръка"; „*изгробно* жилище" и т. н.

Ясно е, че романтичното художествено виждане е доминиращо; то подчинява останалите стилистични и лексикални пластове. Пряката публицистична изява в текста също носи романтична багра. Тя минава под общия знак на емоционалната приповдигнатост и макар че нейното присъствие е осезателно, от стилистична гледна точка тя не е самостоятелно обособена.

Следователно единният авторски тон, който е носител на субективна и романтична оцветеност, изиграва обединяваща роля не само в областта на стилно-езиковите средства в произведението, но и спрямо различните прояви на авторското присъствие: публицистично, отношение на разказвача към героите, емоционално-оценъчно.

Естествено е да се зададе въпросът: на какво се дължат романтичните влияния в творбата на Раковски, откъде идат те? Според М. Арнаудов „с тенденциите на романтизма Раковски се запознава не от техния първоизточник, а чрез множество явни и скрити канали, които отвеждат идеите на инициаторите до най-далечните духовни провинции на Европа"[13]. С този въпрос е свързано и друго явление, което е разновидност на присъствието на автора като оценяващо лице — опитът за философско осмисляне на ставащото. Ето конкретен пример за реализацията му в текста: „Человек скоро забравя преминалото и всякога са лъсти с добронадежда за бъдащността — и това е истинната причина, гдето с великодушие човек всичко притърпява"; „Среброто и златото имат уж всесилие на тойзи суетен свят"; „Нъ достойнството, управляемо с великодушие и с мъдрост, всичко съвършава и, както дума френский списател, à tout mal il y a deux remèdes — le temps et la silence."

Тази тенденция свидетелствува за задълбочаването и обогатяването на мисловното съдържание в българската литература и за интелектуалния ръст на самия Раковски, но на какво се дължи фактът, че въпросната особеност си остава като че ли неповторена в развитието на българската проза през Възраждането?

Позоваването в цитирания пасаж на „френский списател" и вмъкването на френски израз на още едно място в повествованието навежда на мисълта, че е допустимо по време на престоя си във Франция (който предшествува написването на „Неповинен българин") Раковски да е влязъл в контакт с някои традиции на френската литература, да се е повлиял от тях. В такъв план, без да се оспорва приведеното мнение на М. Арнаудов, може да се помисли дали не е възможно запознаването на Раковски с романтизма да е станало освен по тези опосредствувани пътища (характерен

[13] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 190.

начин за общуването на българската култура през Възраждането с чуждата традиция) и чрез пряк контакт с френската литература.

И така в повествователната тъкан на „Неповинен българин“ авторът присъствува: директно — той е герой на произведението; публицистично; чрез отношението на разказвача към другите действуващи лица и оценъчно-емоционално и философско осветляване на персонажи и събития; всичко това е приведено под „общия знаменател“ на единния романтично оцветен тон на повествуване.

По отношение на разглеждания проблем — авторското присъствие — другото прозаично произведение на Раковски, „Житие Г. С. Раковскаго, написано от него самаго“, не е така интересно и не предизвиква толкова въпроси. Ако приемем, че автобиографичният и мемоарният жанр представят система от художествено и историческо мислене, определено може да се каже, че в „Житието“ натежава вторият компонент. Общият тон тук е съвсем друг — делови, непреднамерен (за разлика от белетристичните „изкушения“ в „Неповинен българин“), а подходът е фактологичен: „Тук ся описват истински събития, познати от голяма част очевидцев, и събития такива, които са имали голямо влияние в развитието на народнаго ни духа, които вхождат в народната ни съвременна повестност.“[14]

Раковски изразява по този начин тенденцията, която ще остане трайна в нашата мемоарна и автобиографична литература: вниманието към крупните исторически събития, представянето на личната съдба в неразделна връзка с тях. В сравнение с „Неповинен българин“ тук са засилени публицистичните елементи.

През 1867 г. в „Отечественные записки“ излиза „Из записок болгара“ от Л. Каравелов, произведение, което е твърде трудно определимо в жанрово отношение. Според Б. Пенев „тия записки, може да се каже, държат среда между пътеписните бележки и белетристиката“[15], а Ст. Божков набляга върху пътеписните елементи в тях, като ги смята за определящи[16]; Т. Жечев ги причислява към мемоарния жанр,[17] а биографите на Каравелов черпят от тях сведения за неговия живот. В подкрепа на всяко от тези мнения има достатъчно аргументи, които се съдържат в самия текст на произведението; но какво представят в такъв случай „Записки за България и за българите“ — пътепис или автобиография, етнографска и социологическа студия, белетристика или мемоари? В творбата се съдържат всички тези елементи в обща сплав, чиято основа е мемоарна — това личи от посочването на самия Каравелов, че пише мемоари („възпоминания“)[18]; композиционната му рамка е пътеписна, съдържанието и предназначението на произведението е етнографско и отчасти — автобиографично, а белетристичните наченки се оказват „неканени гости“, предизвикани от вътрешната творческа нагласа на автора. Всички тези елементи са споени в едно цяло от *публицистичното авторско присъствие*, което определя основното звучене на повествованието — остро, темпераментно, издаващо непримирима борческа натура. Неговите прояви са разнообразни и многобройни, той е най-устойчивият стилистичен и структурен определител на произведението.

---

[14] Арх. „Г. С. Раковски“. Т. I., с. 499.
[15] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. IV. С., 1978, с.548.
[16] История на българската литература. Т. II. С., с. 456.
[17] Т. Жечев. Цит. съч., с. 327.
[18] Л. Каравелов. Разкази, повести, мемоари. С., 1973, с. 442.

От една страна, то е във формата на отклонения от основната разказвателна нишка, предизвикани в повечето случаи от характера на конкретното описвано явление, факт или личност. По този начин публицистичното начало се реализира като равноправен елемент в композицията на творбата. От друга страна, то е постоянен спътник на повествованието като цяло, вътре в строежа на отделната фраза — емоционално-оценъчното отношение на автора към описваното е в голяма част от случаите публицистично, например: „Тая *гнусота*, тая *присмивка над народът* ни и това *унижение на човечеството* е унищожено окончателно преди петнадесет години."[19]

Неизменен спътник на тоя вид авторско присъствие у Каравелов са различните форми на комичното (в „Неповинен българин" същата роля играе емоционалната приповдигнатост). Тази специфика се обяснява както с дистанцията между разказвача и обекта на описание, така и с особеностите на Каравеловото светоусещане и естетическо преосмисляне на наблюдаваните жизнени явления. Ето такъв е в най-груби очертания диапазонът на комичното в „Записки за България и за българите":

Ирония: „Аз съм твърдо уверен, че ако копривщенците и панагюрците да не би съединили съдбата си с градските цигани, то великото елинско племе би изгубило 77 процента от своите защитници."

Сатира: „Цукалата и неговите почитатели доказваха, че господ е бил грък и Ева е говорила с Адама на гръцки, следователно всеки човек е длъжен да изучи тоя език и да угоди на своят създател; а Геров, покойният А. Чалъков (син на Малки Вълка), д-р Чомаков и Г. Стоянович им доказваха, че ако българските души се решат някога да се явят пред невежествения гръцки господ, който не знае езикът на своите създания, то ще поведат със себе си някой пловдивски гръкоманин за драгоманин."

Гротеска: „Попът имаше право. Неговият нос беше дотолкова червен, щото из всеки негов потни канал би изтекла по една бутилка вино."

Освен илюстрираните с примери форми на комичното могат да бъдат прибавени тук сарказмът и карикатурното изображение, а в разглежданото произведение почти отсъствува лекият хумор. Това се обяснява с функционалната натовареност на естетическите прояви на смешното, с други думи — с подчинената роля, която имат те по отношение на основния публицистичен тон.

Интересно е присъствието на автора като герой на повествованието — като такъв той получава няколко проекции: Каравелов — юноша; съзнателен наблюдател, фолклорист и етнограф; Каравелов в момента на създаване на произведението. Това са три етапа от развитието на неговата личност, всеки от които е даден като статично състояние; те оформят *пунктир* на развитието на неговата психическа и интелектуална нагласа, без да се очертава самият процес на развитието. Тази особеност създава *предпоставки за множественост на зрителните позиции* в плана на оценката (идеологически план),[20] но това не се осъществява. Художественият материал (доколкото може да се приема за такъв) е подчинен на определена гледна точка. Л. Каравелов не противопоставя различните стадии от метаморфозата на своята личност, както прави по-късно З. Стоянов (самоосмивайки овчарското си минало), с други думи, дистанцията между мом-

[19] Л. Каравелов. Цит. съч., с. 501.
[20] Б. Успенский. Поэтика композиции. М., 1971.

чето и писателя не е от този вид, който поражда самоирония. Възприетото с очите на някогашния юноша се осмисля през погледа на писателя с променен житейски опит и обогатена мисловност. Тъй като непосредствената цел на автора е била да напише етнографско съчинение, той не се възползува от интересната перспектива, която създава дистанцията по време.

Разказвачът заема позата на „вездесъщ", „всезнаещ" повествовател и не намира за необходимо да се стреми към последователност в изложението. От този си маниер обаче той отстъпва, когато вмъква епизодите, считани обикновено за белетристични — „Тановица" и „Просякът в Шипка". Той като че ли се е пригодил стихийно към особеностите на материала, с който борави, и се е поддал на собствената си нагласа на белетрист (до момента все още неизявена).

Втората книга на Л. Каравелов, определяна като мемоарна проза — „Из мъртвия дом", — е сходна с първата по това, че и тук мемоарният елемент е само основа, повод за автора да изложи своите размисли. Тъй като главната тежест пада върху разсъжденията, т. е. произведението е мемоарно само по форма, по обрамление, а съдържанието има по-скоро характер на социологически трактат, то няма да бъде тук обект на специално внимание.

В тясна връзка с въпросите, възникнали около „Записки за България и за българите", ще бъде разгледана творбата на П. Хитов „Моето пътуване по Стара планина" (1872), защото, както е известно, литературната обработка на творбата на сливенския войвода принадлежи на Каравелов. С други думи, ще се разграничат особеностите на повествованието, които са специфични за П. Хитов и присъствието на Каравеловото художествено виждане.

Произведението е писано през 1868 (или 1869) г. и е преписано от П. Берковски, с чийто препис вероятно е разполагал Каравелов. В първата част централно място заема личността на автора, но не със своите лични преживявания, мисли и чувства, а с делата си като хайдутин и бунтовник. Като се има пред вид и това, че втората му част се състои от животописи на стари и по-нови войводи, които са по същество спомени на автора или преразказ на чутото от него за тях, то може да бъде разгледано и като мемоари. Повествованието е стегнато, лаконично, силно събитийно. Постепенно се очертава портретът на автора, който е главен герой: волева, енергична натура, със силно развито чувство за достойнство. У него е налице стремежът да търси обяснение на ставащото и да му даде пестелива оценка; главен обект на пресъздаване са преди всичко събитията, най-често чрез *набелязване, назоваване*. Това определя бързия ритъм на прозата му.

Преписът на Берковски показва, че поради възприетия фактологичен подход авторското присъствие е доста скромно: то се изразява преди всичко в лапидарната преценка на събитията и емоционалната реакция, която предизвикват у героя (идентичен с автора). Наред с това разказвачът се стреми да очертае характеристиките на някои от действуващите лица. Важно е да се определи с какво се отличава в това отношение изданието от 1872 г., което е в същност познато на публиката и е част, факт от литературния процес. Намесата на Каравелов притежава трайни публицистични моменти, които са реализирани в сравнително самостоятелни елементи, т. е. като *отклонения* от събитийната нишка, и в известна оцветеност на текста под формата на ремарки, апострофи и т. н., т. е. формите на публи-

цистично присъствие са идентични с тези от „Записки за България и за българите“. За илюстрация може да се приведе следният откъс: „Българете, които живеят близо до големите пътища, са достойни за оплакване, защото турските пътници са изпояле на селяните и ушите. Който иска да си състави понятие що е роб и що е робиня, той трябва да погледа с внимание на българския селянин и на българската селянка, които живеят в тези села, а ако неговото сърце не закипи от негодуване, ако той не пожелае да отмъсти на онія, които са унизили човеческата личност, които са направили от човекът четвероного животно и които са убиле в него сяко човеческо чувство и сяка човеческа мисъл, той и сам не е човек.“[21]

По какви други начини и пътища, в какви насоки върви вмешателството на Каравелов в повествователната тъкан, може ясно да се види при съпоставка на един и същ епизод от преписа на Берковски[22] и от книгата от 1872 г., пресъздаващ възлов момент — арестуването на героя. Сцената с арестуването на П. Хитов е съвършено кратка, докато в Каравеловата редакция тя е значително разширена, диалогизирана, като се акцентува върху психологическите измерения. В първия случай се наблюдава *съобщаване* на събитието, *назоваване,* във втория — стремеж към пресъздаване. Същото се отнася и до елементите на психологизъм — от едната страна е лаконичното „като ма дояде“, „тогава ма досрамя“, а от другата — мотивирането на постъпките с душевното състояние на героя, индивидуализирани и диференцирани, и свързането на двата компонента в причинно-следствена верига. Това са не изобщо обикновените човешки реакции при определени обстоятелства, а постъпките на дадена личност, обяснени не само чрез ситуацията, в която тя е попаднала, но и с нейното вътрешно устройство, подтикващо я да действува именно по този, а не по друг начин.

Каравелов не е пропуснал възможността да вмъкне ядовити тиради по адрес на турци и чорбаджии, докато П. Хитов се задоволява да изложи само техните постъпки. Редакторът е постигнал това не само чрез подсилване на идейния заряд, който носят сцените на сблъскване с турския морал, но и чрез кратки публицистични ремарки.

П. Хитов свободно възпроизвежда диалози и епизоди, на които не е бил свидетел — насока, задълбочена по-нататък от Каравелов чрез *белетризиране* на редица моменти, сторили му се ярки и показателни по отношение на някоя идея. Освен това трябва да се подчертае, че намесата на Каравелов е доста деликатна: той спазва общия тон и лапидарния маниер на разказа на П. Хитов (което в преписа на Берковски по много белези е сходно с виждането на Софроний в неговото „Житие“). Повествованието остава стегнато и непроменено по същество, „записките на Хитов си остават пак негови, те са напълно в стила на неговите разбирания и изразяват неговата духовна същност“[23]. Случаите на вмъкване на елементи на ирония и сарказъм се дължат безспорно на намесата на Л. Каравелов. Преценката на творбата като „романтична епопея“ звучи доста произволно, тъй като в нея няма и следа от традиционната хайдушка романтика на прохладните извори и на печените агнета, и приповдигнатостта в тона на възхвала в

---

[21] П. Хитов. Моето пътуване по Стара планина. Букурещ, 1872, с. 14.
[22] Из миналото. Документи по политическото ни възраждане. Кн. II, 1929, с. 94.
[23] Ал. Бурмов. Предговор към „Моето пътуване по Стара планина“. С., 1940, с. 5.

разказа, който би оправдал донякъде употребата на термина епопея.[24] Самият Хитов възкликва на места в носталгия по атрибутите на традиционната представа за хайдушкия живот и ги противопоставя на далеч не толкова примамливите си преживелици. Повествованието изобилствува с описания на лишения, глад, сурови зими под открито небе в Балкана, предателства и т. н. и като цяло е издържано в напълно реалистичен дух.

И така, ако се обединят изявите на П. Хитов и Л. Каравелов в произведението под общото название намеса на разказвача (при всички рискове, които носи такава операция), ще се види, че тази намеса е преди всичко публицистична и емоционално-оценъчна, което сближава „Моето пътуване по Стара планина“ с разгледаните произведения на Раковски и Каравелов. Сравнението между трите автори навежда на мисълта, че откритата публицистичност и емоционалност са най-характерните белези на мемоарите през Възраждането — факт, който произтича не само от закономерностите на развитие на прозата преди Освобождението (водещата роля на публицистиката по това време),[25] но и от индивидуалните особености и предпочитания на отделните писатели. У всеки от тях този доминантен белег се съчетава органично с други, неповторимо обусловени особености: у Раковски — с приповдигнато-романтичния общ тон, който е най-горният стилистичен пласт на произведението; при Каравелов — със специфичното за него сатирично отношение към изобразяваното, а у П. Хитов — със сдържано-емоционалния тон, придружен от лаконизъм на изказа и подчертано събитиен подход. Очертаната основна обединяваща публицистична традиция се възприема и доразвива в мемоарите през 80-те години, обогатява се и се променя от новия духовен климат и от изграждането на ново естетическо съзнание.

[24] История на българската литература. Т. II, с. 456.
[25] Вж. Г. Гачев. Цит. съч.

БАСНЯТА В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРА

Юлия Николова

Възникнала по времето на митическите видения и анимализма, възприемана като пръв отговор за начина на човешкото общуване и човешкото поведение,[1] вплела в себе си поезията и морала,[2] баснята достига разцвета на развитието си през епохата на Възраждането.

Своя път тя започва от шумеро-вавилонската култура[3] и се оформя като самостоятелен жанр в древна Гърция през VI в. пр. н. е. Ранният ѝ произход и някои нейни особености са причина тя да бъде определяна като „най-елементарна литературна форма, застанала на границата на поезията“[4].

Движението ѝ през столетията, сблъсъкът с различните словесни направления и тенденции слагат белег върху формалните ѝ признаци, приближават я или я вграждат в структурата на другите литературни жанрове. Но жизнена и устойчива, тя продължава самостоятелното си развитие. Нейното своеобразие е причина и за широката ѝ известност през Възраждането. Тогава, при засиленото политическо напрежение, алегоричността на баснята се явява най-сполучливото средство, способно да пробие стената на феодалния деспотизъм. С дълбоко народностната си същност и „низша“ форма тя утвърждава прогресивните тенденции в литературния живот, като противодействува на класицизма. А с формалните си признаци, с характерната си особеност да морализува и поучава отговаря напълно на изискванията на „буржоазния, по-точно на гражданския характер на литературата през епохата на Просвещението“[5].

В българската литература названието „басня“ се среща в книжовните паметници още от X в. (Симеоновия сборник от 1073 г.).[6] За средновековния читател тя е позната в нейния долитературен вариант — от фолклора и поучителните повести и разкази. Но възрожденската литературна басня достига до българския читател едва чрез творчеството на Езоп като своеобразен преход към нея, чрез творчеството на руските и европейските — предимно френските баснописци. Макар и подготвен за възприемането ѝ, той съзнателно я отделя от познатите му дотогава четива. За него тя е ново

[1] М. Л. Гаспаров. Античная литературная басня. Гл. I. М., 1971.
[2] Г. Э. Лессинг. Драмы. Басни в прозе. М., 1972, с. 507.
[3] М. Л. Гаспаров. Цит. съч., с. 234.
[4] С. Выготский. Психология искусства. М., 1965, с. 117.
[5] Вж. бел. към Г. Э. Лессинг. Цит. съч., с. 234.
[6] Български етимологичен речник. Т. I. С., 1971, с. 35.

явление преди всичко с *лично-творческия си характер, със задължителните си теоретико-поетически принципи, с новите си нравствени и естетически задачи*. П. В. Оджаков я поставя в раздела „Изкуствена поезия“.[7] А всички, които са се докоснали до нея, се мъчат да дадат обяснения за спецификата ѝ. Понятието „басня“ се употребява не само със значението си на „лъжовна приказка, измислица“, но и като жанрово-определително качество на творбата, на „приказ на нечто измислено за поучение“[8]. Повторението на „измислица“ за означаване своеобразието на баснения жанр не носи отрицателния му смисъл на заблуда, на съзнателно скриване на истината, а много вярно определя същността на баснения жанр. М. Л. Гаспаров[9] посочва, че измислицата в баснения разказ съществува не защото събитието не е извършено или няма да се извърши, а защото изобщо не може да се извърши. За читателя невероятността на събитията е съвсем очевидна и алегорията — прозрачна. Той никога не търси истината в развоя на баснения разказ, а в смисъла на поуката. И именно в дидактичността, в поучителната част творците и читателите през Възраждането виждат най-силната страна на баснята. Баснята според Славейков „впечатва. . . вечни нравствени истини, многочислени и драгоценни“[10]. „Баснята — посочва Ц. Гинчев — е полезна наука, в нея се намерва философия и благонравие (морал).“[11] Д. Войников обяснява: „Баснята е алегорическо (иносказателно) разказване, което обема морална истина. Под булото на притворността тя дава да се разуме лесно онова, що иска да поучи нравите.“[12]

Терминът „басня“ се разграничава напълно от „баснословие“. С последното се назовават разкази от митологията или нравоучителни четива със старинен, главно арабски и персийски произход. Н. Бозвели отбелязва: „Баснословието приказва верити буесловията на древните человеци, а найпаче елините. . .“[13] Ат. Начев издава през 1873 г. „Кратка митология, която съдържа *баснословията* на гърците и на римляните с един поглед върху *баснословнити вярвания* у индианити, персите, египтяните, скандинавити и у галити от Е. Жерузез. Преведена и нададена с един поглед върху словенското *баснословие*“ (к. а. — Ю. Н.). Към тая група творби се причисляват и преведените творби от Бернарден де Сен Пиер „Павел и Вергиния“ и „Индийска хижа“. Екзотичната обстановка и невероятността на романтично-сантименталните събития дават правото на преводача А. Гранитски да ги определи съответно като баснословест и баснословия. За възрожденеца баснословието стои по-близо до историческия разказ, но с голяма доза измислица, отколкото до баснята.[14]

Разбирана и утвърдена като самостоятелен жанр, баснята започва своето съществуване в литературния живот у нас чрез Езоповите творби. Те все още не носят характерните белези на литературната басня, но от-

[7] Наука за песнотворство и стихотворство, изработена от Петра В. Оджакова. Одеса, 1871, с. 129.

[8] Н. Геров. Речник на българския език. Ч. I. С., 1975, с. 27.

[9] М. Л. Гаспаров. Цит. съч., с. 116.

[10] П. Р. Славейков. Македония, II, бр. 4, 1867.

[11] Ц. Гинчев. Цит. съч., с. IV.

[12] Д. П. Войников. Ръководство за словесност с примери за упражнения в разни видове съчинения на ученици в народните мъжки и женски училища от Д. П. Войников. Виена, 1874, с. 194.

[13] Славеноболгарское детоводство. . . Ч. III. Крагуевац, 1835, с. 63.

[14] Вж. Д. В. Попов. Сборник от разни съчинения. . . Ч. I, гл. V. 1860, с. 13.

говарят напълно на духа и изискванията на епохата. Новите обществено-икономически отношения поставят нови нравствени и морални принципи. Изковани под натиска на условията, тия принципи се разпространяват и усвояват преди всичко чрез книжнината. До човека от Възраждането те достигат посредством училището и чрез сборниците и четивата, издавани за по-широк кръг читатели.

Светските училища у нас се създават по примера на гръцките и под тяхно влияние Езоповите басни наред с другите дидактически разкази и сентенции биват приемани като най-подходяща форма за възпитание. Затова още през 1824 г. д-р П. Берон включва в своя буквар 18 Езопови басни. Тая традиция продължават най-бележитите възрожденски учители. Н. Бозвели и Ем. Васкидович във втората част на „Славеноболгарское детоводство“ (1835) публикуват 20 Езопови творби, различни от тия в „Рибния буквар“. Има предположение, че интересът на Софроний Врачански към басните на Езоп започва от учителските му години.[15] Превод на Езопови басни подготвя и Н. Рилски „навярно през време на своето учителстване“[16]. Погледът към библиотеката на Н. Рилски показва траен интерес и задълбочено познаване на творчеството на гръцкия баснописец. Красноречиво доказателство за това са приписките му към Петербургското издание на „Басни Езопови“ от 1823 г.[17]

Българските възрожденски книжовници са пристъпили с разбиране към задачата си. Преводите са направени на говорим български език. Поуката вероятно заради строгите си възпитателни и нравоучителни функции е изнесена в началото на баснения разказ и е поставена като заглавие. Но най-интересната трансформация е превръщането ѝ в сентенция, близка или равнозначна с българските пословици. В „Рибния буквар“ четем поуки от типа: „Който много ище, загубва и малкото“, „Който зле мисли, зло намира“, „Дрехата не прави человека“ и т. н., а в „Славеноболгарское детоводство“ са направени изводи като: „Който слуша, спасява се“, „Доброто не се вижда в множеството, а в съвършенството“. По-находчив в езиковата и стилната обработка е бил авторът на „Рибния буквар“. Басните на Н. Бозвели и Ем. Васкидович имат по-книжен характер, а Бероновите са близки до народната изказна и мисловна форма. Творческият подход на Берон при превода на Езоп е значителна крачка към създаването на оригиналната българска басня, а усетът и стремежът му към художественост и изразителност бележат пътя към нейната поетическа наситеност и съвършенство.[18]

Учебниците на нашите първи просветители са истинска школа по нравственост, през която минава цялото поколение възрожденци. Години по-късно във фейлетона си „Нашите писатели и журналисти са без глави“ Л. Каравелов ще отбележи: „Който се е учил в академията на хаджи Славча и който е имал щастието да прочете Рибния буквар, той трябва да помни приказчицата за частите на човеческото тяло, които се отказали да хранят

---

[15] Н. С. Державин. Сборник статьей и исследований в области славянской филологии. М., 1941, с. 137.

[16] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. II. С., 1977, с. 374.

[17] Н. Рилски. Приписки в библиотеката му. Подбрали и подготвили за печат Д. Деков и А. Алексиева. — Литературен архив. Т. VI. С., 1976, с. 32.

[18] С. Баева. Просвещение и национално своеобразие (по материал от развитието на българската басня през Възраждането). — В: Литературен процес и художествено творчество. С., 1974, с. 122—123.

шкембето наготово и които били принудени да умрат заедно с него."[19] И познатата му от детството басня ще се превърне в остро оръжие срещу слабостите в нашия литературен живот.

Басните на Езоп през Възраждането имат два адресата. На тях се гледа не само като на училищно четиво, но и като средство за задоволяване духовните потребности и на възрастните. С такава цел превежда и Софроний Врачански още през 1802 г. 144 Езопови басни и 3 от неизвестен автор. Изследванията[20] показват, че Софроний се е справял сам с оригинала. „Преводът е направен по превод"[21] от новогръцки. Допълненията и промените на Софроний понякога носят белега на неточно разбраната мисъл, но в повечето случаи са съзнателни, изработени с чувство за мярка, с желание за достъпност и понятност.

Четири години по-късно неизвестен книжовник оставя в ръкопис 120 Езопови басни[22], но върхът на интереса към творчеството на гръцкия баснописец са 50-те години, когато за 2 години излизат 3 самостоятелни сборника в превод на П. Р. Славейков[23], Й. Емануилович[24] и Р. Попович[25]. В предговорите или послеслова им явно личи, че интересът към Езоповите басни е продиктуван от актуалността, обществената значимост и действената сила на творбите. Баснята е характеризирана от преводачите като най-сигурно средство за „нравствени, граждански и патриотични учения".

Тримата автори са използували 2 различни оригинала, като всеки е превеждал по свой маниер. Правят впечатление еднаквият числен подбор на басните и спазената номерация по оригинала. По реда на публикуването си и по съдържание басните от книгата на Р. Попович се дублират с тия на Й. Емануилович, но различията в превода са значителни. Трудно разбираемия черковнославянски език Р. Попович заменя с говорима реч. Мислите предава по-образно, събитийните моменти разгръща по-обстойно. Значително място и в двата сборника е отделено на поуката, която съзнателно е разграничена с фраза („Приказката поучава, „Тая басня обявява", „Баснь изявляетъ", „Баснь показуетъ"). Тая традиция идва от Софроний, който след всяка басня поставя „Примечание".

В по-друг план са построени Езоповите басни в Басненика на П. Р. Славейков. Макар и издаден преди Р. Попович, той се явява нов момент в отношението към баснения жанр. Навлезли чрез идеалите и принципите на Посвещението и получили известност заради тях, басните изпълняват определена дидактическа и просветителска роля. И нейното осъзнаване е причина за целенасочения интерес към поуката, за рязкото ѝ разграничаване. При П. Р. Славейков поуката се вплита по-тясно в структурата на баснения разказ. Промяната, която прави Славейков, е израз на ново разбиране. Баснята за него е не само въплъщение на житейска истина, но и литературна творба със свои поетически изисквания. Затова той се стреми към единство на композицията, затова като преводач се е постарал да направи езика си достъпен и ясен, мисълта — гладка. Непознатите лица той

[19] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. V. С., 1966, с. 177.
[20] Ал. Ничев. Софрониевият превод на Езоповите басни. — Год. СУ, Филолог. фак., 1963, т. VII, кн. 1, с. 1—122.
[21] Ал. Ничев. Цит. съч., с. 35.
[22] Пак там, с. 14.
[23] П. Р. Славейков. Езопови басни. Букурещ, 1852.
[24] Й. Емануилович. Басни Езопови. Белград, 1852.
[25] Р. Попович. Есопа фригийскаго баснотворца басни. Белград, 1854.

заменя с образи от българската действителност. Сред света на Езоповите герои заживява дори Крали Марко.

И тримата издатели разширяват кръга на Езоповите творби, като поместват в сборниците си басни и от други автори. Езоповото творчество не задоволява напълно нуждата от този жанр. А П. Р. Славейков прави първите си опити за създаване на оригинална басня.

Петдесетте години отбелязват не само най-големия брой публикувани Езопови басни, но и залеза на интереса към тях. Един етап от развитието на Възраждането е приключил. Оформят се други обществено-икономически проблеми и литературата, търсейки тяхното разрешение, постепенно проправя пътя на нови идейни, художествени и естетически концепции. В писмо до Н. Х. Палаузов по повод разпродажбата на издадените си през 50-те години книги П. Р. Славейков пише: „Знаете ли какви са българите? Те купуват „Песнопойките“ на радо сърце по един цванец, а за „Смесните китки“ и половин не дават. . . „Песнопойки“ досега са се закупили до 1000 екземпляра, а „Смесните китки“, съвсем що имат 1000 спомощници, и двесте няма да са се раззели, а пък „Басненици“ — ни 50.“[26] Ако към Славейковата равносметка може да се отнесем с известна резервираност, не бива да отбегнем и констатацията на Ц. Гинчев, направена през 1870 г. в предговора към сборника му. „Езоповите басни — отбелязва той — едно време се напечатаха криво-ляво, но днес нигде не се видят в училищата.“[27]

От 50-те години интересът на възрожденските книжовници се насочва към творчеството на *руските баснописци*. Още през 1849 г. в „Цариградски вестник“ П. Р. Славейков публикува своята басня „Орел се спуснал“, чийто сюжет отвежда към Криловата „Вороненок“. През 1852 г. той отпечатва нови басни със сюжет, заимствуван от Криловите творби.[28] Превод на Крилова басня прави и Н. Геров още през 40-те години, а в периода след Кримската война по страниците на периодичния печат се появяват преводи от Крилов, дело на руските възпитаници Елена Мутева, Андрей Петрович, Стоян Изворски и др. Силното влияние на руските баснописци се потвърждава от факта, че известните басни „Лебедь, Щука и Рак“ и „Ворона и Лиса“ имат по 5 български варианта, направени от различни творци (Н. Геров, П. Р. Славейков, Ил. Христович, Л. Каравелов, Ц. Гинчев, Ст. Изворски, П. Оджаков, Ст-в, П. П.).

Руската басня се налага като по-висок стадий от развитието на този жанр. Запознанството с Езоповата басня е запознанство с нейния долитературен вариант. Развитието на обществения и културния живот у нас поставя пред баснята не само практически задачи. Постепенно от четиво за назидание тя се превръща в четиво, което задоволява литературните интереси, буди размисли и естетическа наслада. В това отношение руската басня, единствената позната по това време литературна басня, увлича българския читател със съвършенството на поетичната си форма и своеобразието на националната си атмосфера. В предговора към „Български басни“ Ц. Гинчев отбелязва: „Крилов със своите *умни басни е описал характера*

---

[26] Цит. по П. Динеков. Между фолклора и литературата. — Български фолклор, г. 2, 1976, кн. 1, с. 10.

[27] Ц. Гинчов. Цит. съч., с. IV.

[28] През 1852 г. П. Р. Славейков пише „Орач на нива подранил“, „Басня“, „Петел и елмаз“ под влияние на „Обезьяна“, „Парнас“, „Петух и жемчуженое зерно“. „Воденичар“ е близка до Ломоносова и Лафонтенова творба.

на русите (к. а. — Ю. Н.), за кое в награда и признателният народ му ги е въвел в сичките училища."[29]

Създал басните си върху класическите сюжети на Езоповите, Лафонтеновите, а също върху творби на свои предходници, Крилов подсказва пътя на българската басня. Тя се ражда върху основата на традиционния сюжет и персонаж, като получава нова национална принадлежност и осмисленост. По тоя път тръгва и П. Р. Славейков. Неговата връзка с руската басня надхвърля рамките на свободния превод и подражанието и утвърждава оригиналния творец. Много от басните му, които едва ли не се считат за лош превод на Криловите, каквито са „Орел се спуснал", „Врана и лисица", „Басня" („Парнас"), „Осел и славей", „Керван и псета" и др., са оригинално дело на поета.[30] Вплитането на българската действителност, на конкретните жизнени ситуации предизвиква промяната на познатите от руските басни сюжети. И тази промяна се отразява не само в поуката, но и в цялостната конструкция на творбата. В тях живее духът на един нов творец със собствен стил и виждане. Разбира се, до майсторството на оригинален творец П. Р. Славейков не достига изведнъж. Но още с първите си опити той се стреми да разчупи черупката на традиционния и познатия му дотогава Езопов маниер на разказване. Поместената като превод басня, „Щурец и мрави" ще видим отново в края на сборника „Езопови басни", построена по поетическите закони на този жанр — със свободния баснен стих, без рими.[31] А в баснята „Светливото червейче" стремежът към поетическа наситеност е толкова голям, че нарушава художественото равновесие между лиричното и епичното начало в творбата.

При първите опити за създаване на оригинална българска басня се забелязва съзнателното отдалечаване от познатата до Езоп форма. Четиринадесетте басни, които П. Р. Славейков създава в рамките на едно десетилетие (1849—1859), са в стихове. Съществува негласно мнение, че прозаическата басня е в същност долитературната басня. Задължителен компонент на литературната басня е новата й форма. Тази е и причината възрожденската басня понякога да се класифицира като поетическа и прозаическа.

Интересно явление през този период е вмъкването на баснята в композиционния строеж на диалога. Конфликтът на диалогичното действие се разрешава чрез развръзката на басненото действие. Поуката от баснята се явява развръзка-заключение не само на басненото действие, но и на диалогичното. Някои училищни диалози са съществували в такъв вариант.

---

[29] Ц. Гинчов. Цит. съч., с. III и IV.

[30] За връзката на П. Р. Славейков с руската басня вж. Б. Пенев. П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия. — ПСп., кн. 67; С. Русакиев. П. Р. Славейков и руската литература. С., 1956, с. 89—132; В. Велчев. Петко Славейков и руската литература. — В: Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в. С., 1974, с. 55—77; С. Баева. П. Р. Славейков и русские просветители (Карамзин и Крылов). — В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. I. Л., 1976, с. 213—230 и др.

[31] Още с първите си опити за създаването на поетическата басня нашите възрожденци вярно са уловили спецификата на нейната форма. Н. Геров в писмо до Н. Рилски пише: „Слоговете в едни стихове са по-много, а в други по-малко, но въобще така пишат басни" (М. Арнаудов. Творци на българското възраждане. Поети и герои. Т. II. С., 1969, с. 25).

Спомените на Б. Даскалов,[32] диалогът на П. Р. Славейков „Парите и науката или препирня между двама съученици Петър и Михаил", в който е поместена баснята „Петел и елмаз", потвърждават това. Комбинирането на двата жанра — баснята и диалога — е предизвикано от общите им дидактически задачи.

Развитието на един литературен жанр трудно би се вместило в рамките на строга периодизация и все пак хронологичният преглед на баснята в българската възрожденска литература подсказва известно разграничаване.

От началото на XIX в. до 50-те години се забелязва интерес към Езоповите басни. Обръща се внимание не толкова на художествената, колкото на морализаторската и нравоучителната същност на творбите. Затова и поуките се отграничават строго, а националната тенденция, стремежът към приближаване до фолклорния езиков изказ се забелязва най-напред в поуката.

Първото десетилетие след 1850 г. отбелязва интереса към руската басня, която у нас най-рано поставя принципите и особеностите на литературната басня.

Малко по-късно на български читател става известна и френската басня чрез творчеството на Лафонтен. Очароващо със своята занимателност и с щедрата си поетическа образност, то оказва сравнително по-слабо влияние, защото недостатъчно се превежда. П. Р. Славейков в бележките си за Лафонтен с вълнение пише: „От сърце желаем давно по-скоро се появи и между нас някое перо искусно, щото да снабди и възрожденската наша книжевност с един хубав стихотворен превод на Де Лафонтеновите басни."[33]

Преводите и подражанията на чуждите басни все по-често се свързват с българската действителност. При някои от тях традиционните сюжети и герои напълно сменят своята национална принадлежност и осмисленост. Така се ражда оригиналната българска басня. Още с първите си творчески опити П. Р. Славейков защищава правото ѝ на съществуване. Затова и 50-те години се считат за рождена дата на оригиналната българска басня.[34]

От 1860 до 1870 г. няма нито едно издание на сборник с басни. Липсата на самостоятелни издания не означава застой. В „Цариградски вестник", „Български книжици", в. „Гайда", в. „Македония", в. „Съветник", сп. „Общ труд" и в Славейковата читанка се публикуват басни, много от които достигат до високо художествено равнище. Ако все пак няма отделно издание, то е защото именно в тия години българската басня търси своето истинско място и образ. Работата над баснята върви в две основни насоки — превод и създаване на оригинални творби. Славейковите преводи „Орел, рак и щука" и „Щурец и мравите" (нов вариант) показват поетическо съвършенство. Едновременно с това той създава „Една нова приказка за малакова", „Двете жаби", „Дивото цвете" и др., които са напълно самостоятелно, лично творчество. Преводите, които се правят, са съвсем целенасочени. В тях се търси актуалното и близкото до българската действителност. Към превода на Лафонтеновата басня „Ушите на заяца" П. Р. Славейков отбелязва: „Между толкоз други, всичките му поучителни басни, съ-

[32] П. Р. Славейков. Съчинения. Пълно събрание. Т. V. С., 1977, с. 702—703.

[33] П. Р. Славейков. — Македония, II, бр. 4, 1867.

[34] С. Баева. Българската басня и народното творчество. — В: Проблеми на българския фолклор. С., 1972, с. 281.

чинил е долната, като че да е била някък си предчувствала душата му, преди три века, че ще има донякога читатели и между един народ, който се казва народ български."[35] Подборът на традиционни сюжети при създаването на оригинални басни също е съзнателен. Заимстваният от Крилов сюжет на „Осел и славей" е необходим на Славейков, за да даде с баснята си отговор на критиката, отправена срещу него. Българските баснописци черпят материал от три основни източника. От произведенията на класиците те вземат традиционни герои и сюжети. Действителността и творческото въображение ги подтиква към самостоятелно търсене на сюжети и герои. И третият извор, който най-ярко определя националната устойчивост на творбата, са фолклорът и фолклорната басня. Нашите възрожденски писатели винаги са се стремили, но невинаги са успявали да осъществят близостта с народното поетическо творчество. Такъв е случаят с баснята на Великсин „Sutor non ultra crepidam"[36]. Познатият приказен сюжет за мишката, която иска да се омъжи за най-силния и след дълги перипетии вижда такъв в лицето на мишока, и познатата поука „всеки да си знае мястото" са изказани твърде претенциозно в поемата-басня. Класическите строфи, подробното описание на събитията, което изключително много удължава творбата, отнемането от народнопоетичния език и образност превръщат баснята в изкуствена и книжна творба.

По друг път в творческото си търсене тръгва П. Р. Славейков. Той вплита във фолклорната рамка дори и взетите от руските и френските баснописци сюжети. Така неговата басня независимо от първоизвора носи винаги очарованието на националния дух.

Изграждането на национален стил в българската басня се осъществява отначало чрез търсенето на външни ефекти — „български имена, постоянни епитети и отчасти фразеология"[37], за да се стигне до цялостно изображение на националната атмосфера. Интересни в това отношение са непубликуваният четвърти вариант на Славейковата басня „Щурец и мравите", известната по Ломоносов и Лафонтен басня „Воденичарят" и особено Славейковите басни в проза, много от които могат да се нарекат басни-приказки.[38]

Шестдесетте години са забележителни не само с окончателното свързване на литературната басня с фолклора. През този период българските баснописци са изправени и пред друг въпрос — за формата на творбата.

С все по-задълбоченото вникване в същността на литературната басня се отхвърля негласното разграничаване на прозаична и стихотворна басня в смисъл на литературна и долитературна. Започват да се създават поетически съвършени басни и в проза. Разбира се, и тук развитието е противоречиво. Поместените във в. „Съветник" (1864) прозаически басни с разгънатото си сюжетно развитие са по-близки до приказката или разказа, но все пак са умело композирани.[38]

С цялото си баснено творчество П. Р. Славейков доказва, че една творба може да бъде художествено издържана независимо от формалните си признаци. Намерените в архива му басни — в проза и стихове, са истинско

[35] П. Р. Славейков. — Македония. II, бр. 4, 1864.
[36] Общ труд, г. I, 1868, кн. II, с. 18.
[37] С. Баева. Българската басня. . ., с. 281, 293.
[38] Вж. Птицата рибар, ракът и рибите, 8. VIII. 1864; Портокалите, 11. VII. 1864; Селянин и малък господин, 4. VII. 1864; Волът и магарето, 27. VII. 1864.

откритие за умението и мярката, с която поетът е съчетал творческото си „аз“ с гласа на народа.

През 60-те години се забелязва и друго категоризиране на баснята — според изискванията на аудиторията. Ако Езоповите басни задоволяват в 50-те години интересите на всички възрастови групи, то сега с разграничаването на печата не само според убежденията, но и според възрастовата предназначеност се пишат басни специално за деца и за възрастни. При това баснite за възрастни все повече се свързват с публицистиката и политическите задачи на вестника, в който се издават.

Оформяйки се все по-ясно като жанр в българската литература, баснята поставя пред творците редица въпроси — за формата и предназначението, за характера и поетиката си. Лутанията и търсенията в тая насока раждат и първите опити за теоретическото им обяснение.[39]

Литературната ни мисъл тогава е все още в зародиш, затова и формулировките на литературните родове и жанрове в повечето случаи са заимствувани от чужди автори. Баснята се определя като лиро-епическа творба. Изтъква се нейната алегоричност като средство за изказване на житейска истина. Определя се ролята на поуката и нейното място в жанровата структура на творбата. Посочва се, че „слогът на баснята трябва да бъде фамилиарен, смешлив, весел, природен, простосърдечен“, а разговорът — „жив, бърз и всякога прекъсан“[40], т. е. със засилена диалогичност. Дават се сведения за най-известните баснописци в световната литература, но посочените конкретни примери, взети и от творчеството на нашите баснописци, са слабо свързани с теоретическите изисквания. Ц. Гинчев заключава: „Нашата книжнина, като е бедна от сяка страна, бедна е и от този род произведения.“[41]

Взети в съвкупност, проблемите за формата и спецификата на жанра, за предназначението на баснята и нейната връзка с фолклорната и преводната, съзнателният интерес към литературнотеоретическата наука показват, че баснята през 60-те години не само е заела своето място в българската литература, но е намерила националния си облик. В творчеството на П. Р. Славейков тя достига съвършенство, но общото й художествено равнище е незадоволително. Тя няма друг значителен представител.

Седемдесетте години се ознаменуват с излизането на две книги с басни — на Илия Христович[42] и на Цани Гинчев.[43] Първата, превод на 4 Крилови басни, не се отличава с особени художествени достойнства, но е интересно построена. Баснената поука е разтълкувана отделно от баснения сюжет. Докато баснениият разказ е в стихотворна форма, тя е прозаична, разположена е върху цяла страница под заглавие „Разумът на баснята“.[44]

---

[39] Д. В. Попов. Сборник от разни съчинения. Цариград, 1860; П. Р. Славейков. Лафонтенови басни. — Македония, II, бр. 4, 1867; Ц. Гинчов. Български басни. Русчюк, 1870; П. В. Оджаков. Наука за песнотворство и стихотворство. Одеса, 1871; Т. Н. Шишков. Елементарна словесност. Цариград, 1873; Д. П. Войников. Ръководство за словесност. Виена, 1874.

[40] Д. В. Попов. Цит. съч., с. 19.

[41] Ц. Гинчов. Цит. съч., с. 10.

[42] Ил. Христович. Басни. Кн. I. 1873.

[43] Ц. Гинчов. Български басни. Русчюк, 1870.

[44] Към разума на баснята „Пътници и кучета“ четем: „Синца ний сме пътници, секий от нас изминува пътя си от люлката до гроба, но сякий го применува по неговият си, малцина се смислияват на тоз път да оставят нещо добро. . . а Кучетата изобразяват завистниците. . . Разумът на всичката басня е този, че благоразумен челяк, като

Сбирката на Ц. Гинчев обхваща 47 басни, които са лично дело на автора. В предговора той отбелязва: „Както се види от баснúте, в тях има 18 чисто мое съчинени, а другúте са по подражание — в кои на някои е зет само смисъла, а на някои само заглавието, а другото е мое.“[45] Баснописецът се е старал да предаде национален облик на творбите си. „Характера им — пише той — съм се трудил да бъде народен, язика прост, лек, гладък и съобразен с народната реч.“ Някои от баснúте му са създадени по народни приказки („Горкий и Смъртта“ е по „Старецът и смъртта“, а „Неволя“ — по „Неволята учи“), други са разработка на народни пословици и поговорки („Куца лисица“). В съдържанието на баснúте често се вмъкват народни мъдрости. Твърде много място се отделя на описанието на народните нрави, обичаи и бит.[46]

Ц. Гинчев сам е забелязал тоя недостатък на баснúте си и се е опитал да се оправдае в предговор с думúте: „Между тях има някои по-дълги, но не е било възможно кога се е искало негде да се опише или място — картина или обстоятелство, или пък характер.“ Независимо от уговорката трябва да признаем, че именно това удължаване отнема от своеобразието на баснения материал и го превръща в лиро-епическа творба с елементи на басня.

През 70-те години баснята намира широк прием във всички периодически издания, но нейното публикуване е диференцирано. Баснúте, поместени на страниците на списанията „Читалище“ и „Училище“, имат просветителски и възпитателни задачи. „Като ми е била целта да ги четат повече децата — обяснява той, — написах ги по четири, по четири за по-лесно запомнение.“[47] Илия Христович не посочва предназначението на баснúте си, но подробното им тълкуване подсказва неговото намерение да поучава и възпитава. Педагогическа цел имат и баснúте на П. Р. Славейков, публикувани в първото детско списание „Пчелица“.

Баснúте на страниците на „Свобода“ и „Независимост“ имат други задачи. От защитници на човешката нравственост те се превръщат в средство за борба за национална самоопределеност. Още във в. „Гайда“ Славейков придава на своите басни обществена значимост и засилва сатиричната им заостреност. Тая линия продължава и по-късният периодичен печат.

Като разглежда особеностите на поуката, М. Л. Гаспаров изяснява, че моралът на баснúте се опира не на идеални форми, а на житейски опит. Затова баснените уроци могат често да се окажат „безнравствени“[48]. Този принцип е верен дотолкова, доколкото баснята ратува за нравствеността

се залови за някоя добра работа, не трябва да дава ухо на каквúто и да е приказки по-навън, ами да си върви по пътя си, с други думи — да си кара работата.“

[45] Ц. Гинчов. Цит. съч., с. III и IV.

[46] Баснята му „Старец и змия“ започва с описанието:

Секий знай по нази, и мелчеви ровят —
кога пролет пукне, кой щото намерва.
се живо излази
и на поле — пръпне. Ето дядо Добри
с железна мотичка
Моми цветя берат, отива да рови
децата — коприва, и той за поревка.

[47] Ц. Гинчов. Цит. съч., с. III и IV.

[48] М. Л. Гаспаров. Цит. съч., с. 8 и гл. I.

и морала на обществото, в което тя се оформя като жанр. Но когато баснята прераства в оръжие срещу определен обществен строй в името на свободата, в името на по-светъл идеал, тя не може да бъде безнравствена.

Още в първата си публикувана басня „На Н-те“ П. Р. Славейков насочва стрелите си срещу конкретни лица — училищните настоятели. Тая тенденция продължава и Л. Каравелов. В „Басня“ (в. Независимост, г. IV, бр. 30, 11 февр. 1874) той критикува членовете на Добродетелната дружина, описани като „осем кукувици“. В литературната теория неведнъж се изтъква, че литературната басня съществува сама за себе си, вън от конкретния случай. Конкретността е характерна само за долитературния ѝ вариант. В нашата възрожденска литература почти няма басня без връзка с определена житейска или обществена ситуация. Значи ли това, че у нас не съществува литературната басня в завършен вид? А. А. Потебня в изследването си за баснята включва като задължителен елемент в нейната композиционна структура и конкретния случай.[49] С риск да се влезе в противоречие с разбиранията за литературна басня би следвало да се приеме, че баснята, взета сама за себе си, написана дори без конкретен повод, не изключва връзката с действителността. Доказателство за това е самата структура на баснения жанр. Стилистичните различия между двете основни общоприети съставки на баснята — баснения разказ и поуката — не са случайни. Поуката в същност се явява обратна връзка с действителността. В нея авторът излиза от завоалираната алегоричност на баснения разказ и открито казва своите позиции. Затова обективният Той-стил от баснения разказ в поуката се променя в Аз-стил.[50] Затова и тонът в поучителната част става дидактичен, а сказовото начало на баснения разказ изчезва, затова и употребата на сегашно време тук е задължително. Употребеното глаголно време в поуката е не само сегашното гномическо време, изразяващо една общозначима истина. Житейският факт търси решение в момента, а поуката, осъществявайки това решение, задължително се утвърждава чрез сегашното време.

Композиционната постройка на баснята, изразена чрез схема, би представлявала едно спираловидно завъртане: конкретният факт, баснеият разказ и поуката, която, обогатена от разказа, събрала мъдрост от него, се връща към житейския конфликт, търсейки неговото решение.

Възрожденските ни писатели ценят баснята преди всичко заради нейната активна връзка с действителността. Затова всеки нов вариант на традиционните сюжети, разработен от тях под напора на обществените промени и борби, получава нова осмисленост и тълкуване.

Каравеловата „Басня“, чието начало събужда асоциации със Славейковата „Басня“ („Едно време, когато из Елада“) и с Криловата „Парнас“, още с първите си редове прозвучава по новому:

Един ден, во стари времена,
когато гърците са посвещавали в богове
даже и атинските магарета, а другите племена
са наричали *варвари и робове*,

---

[49] А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 470—471.
[50] К. Гълъбов. П. Р. Славейков. С., 1970, с. 228.

при свободните горски птици на Парнас
дошла една богато накитена гарга.[51]

Сатиричната заостреност и революционната непримиримост срещу обидите, отправени към българския народ, превръщат познатия баснен мотив в каравеловски.

Общият извод, който се налага, е, че баснята в българската възрожденска литература е широко разпространена. Тя преминава сложния път от Езоп през руската, европейската и фолклорната басня, за да добие своя самостоятелен облик. Основната ѝ цел е да дава нравствени съвети, да възпитава. Като такава тя просъществува през целия период на Възраждането и служи предимно за нуждите на училището. Тя има доста свои разпространители и творци, но само П. Р. Славейков успява да я направи любимо четиво за децата. Липсата на художествени достойнства в повечето от останалите творби е причина тя да не заеме водещо място. Ако басните за деца минават едва забележимо в литературния ни живот, съвсем друга е съдбата на баснята в публицистиката.

Композиционната и формалната структура на баснята преминава през различни форми — от прозаическата долитературна басня до поетическото си съвършенство в проза и стихове. Вплетена в своето ранно развитие в диалога, при някои творци тя просъществува и като басня-поема, и като басня-приказка, и като басня-сатира. В публицистиката тя най-често е свързана с друг жанр и се използува като илюстрация. Такава е Славейковата басня „Магаре и славей", поместена в неговата статия-отговор срещу отправената му несправедлива критика от в. „Турция", такъв е и преводът на Лафонтеновата басня „Ушите на заяца". Популярността на баснята и разпространението ѝ идва от по-голямата ѝ обществена и политическа ангажираност. Това най-добре личи във фейлетона.

Без подробно да се разглеждат теоретическите постановки за фейлетона като жанр, би следвало да се посочи, че връзката му с баснята се осъществява на две различни равнища — структурно и стилистично.

В своята най-обща композиционна постройка много от фейлетоните напомнят баснята. Те започват със сентенция-поука, следва разгръщането на разказа за конкретното събитие, без обаче то да носи алегоричността на баснения разказ, и завършват с резултата от събитието — свързан с поуката. Това е типичната постройка на Криловите басни „Лебедь, Рак и Щука", „Ворона и Лиса", „Обезьяна". У нас се среща по-рядко морал-промитията, въпреки че теоретически се посочва възможността за поставяне на поуката и в началото на баснения сюжет.[52] Ц. Гинчев в баснята си „Вълковчар" е използувал посочения ред на изложение. На тоя принцип са построени Каравеловите фейлетони „За нашето честно „Читалище" и за приспособлаженното „Право"" и „В слепите царства царува онзи, който има едно око".[53]

Други фейлетони включват в своята структура определени басни, които играят ролята на асоциативна тема. „Асоциативната тема е носител на метафоричното начало във фейлетона, тя е много близка и понякога напълно се покрива с образната структура на фейлетона. . . Асоциативната

[51] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. IV. С., 1966, с. 222.
[52] Д. В. Попов. Цит. съч., с. 20.
[53] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. V. С., 1966, с. 122 и 132.

тема се появява като някакъв трамплин в началото на фейлетона. Тя се „маскира като основна тема“, стреми се поне за минута да бъде приета за основна, създава впечатление на „измамливост“, на условност, по-нататък целият фейлетон е даден като разгръщане на асоциативната, метафорична тема.“[54]

Каравеловата творба „Нашите писатели и журналисти са без глави“[55] е построена върху Езоповата басня за частите на човешкото тяло. Тя събужда асоциации с неудачите в публицистиката ни. Такъв характер имат и фейлетоните „Кученцата играят големи роли“[56] и „Стара планина родила мишка“[57]. За автор на последния се сочи Хр. Ботев. Със същото значение П. Р. Славейков помества във фейлетона си „Светът своето ще каже“ баснята „Воденичарят“.[58]

Стилистичните връзки на фейлетона с баснята трудно могат да се категоризират. Заимствуват се най-често герои с тяхното традиционно смислово значение, използува се широко алегоричността като похват, употребява се характерната за баснята персонификация. Понякога целият фейлетон, стоящ твърде далече от баснената постройка, носи специфичната за баснята двучленност. Прекрасният Ботев фейлетон „Тая нощ сънувах“ е такава „богата алегория“[59]. Той удивлява с умението на поета да обхване цялата политическа атмосфера в турската столица чрез иносказателния разказ за кучешката република.

Фейлетонът на Л. Каравелов „Рачо Осмокрачо и Жаба Крекетуша“[60] е своеобразна пародия на баснята. Алегорични са само имената на героите, а събитията и фактите се описват направо, злъчно и саркастично. Пародирането на баснената структура е добре изразено в края на първата част на творбата. „Преминалата неделя — пише Л. Каравелов — ние ви разказахме една малка историйка из живота на животното царство, а сега сме длъжни да открием нейния морал, т. е. да ви обясним ония причини, които са накарали българският народ да измисли тая басня и да изведе на литературната сцена Рача Осмокрача и Жаба Крекетуша. Така постъпят всички баснописци, така трябва да постъпиме и ние.“

Произведението е интересно и със своеобразното нанизване на басня след басня, чиято задача е да изяснят и засилят някои основни моменти от сюжетното развитие на фейлетона — пародия на баснята.

Използуваните в рамките на фейлетонния жанр басни придобиват политическа заостреност и актуалност, получават политическа зрелост. Епохата изисква баснената иносказателност не вече в смисъла, за който говори П. Р. Славейков в своя хумористичен „Опит на житейски речник“ — като средство, с което можеш, „без да се караш с хората, да им показваш глупостите и грозотиите им“[61]. Тя я изисква, за да уязви, за да нарани още повече противника, т. е. като средство за борба.

Продължила съществуването си в тая своеобразна трансформация, баснята не загубва своята самостоятелност. Само година след Освобожде-

---

[54] Цит. по Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев — живот и дело. С., 1975, с. 346.

[55], [56] Л. Каравелов. Цит. съч. Т. V, с. 177 и 373.

[57] Л. Каравелов. Цит. съч. Т. V, с. 384.

[58] П. Р. Славейков. Шутош, бр. 2 от 3 ноем. 1873.

[59] Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Цит. съч., с. 358.

[60], [61] Л. Каравелов. Цит. съч. Т. V, с. 495—505.

[61] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. IV. С., 1973, с. 450.

нието тя ще заживее на страниците на в. „Остен“, за да осмее „Жабия сенат“[62] и първите пороци на новото буржоазнокапиталистическо общество. Ще вълнува деца и възрастни. И ще достигне поетическо съвършенство в творчеството на Ст. Михайловски, който отново и отново ще се връща към Езоповите творби,[63] ще черпи сили от Славейковите[64] и ще дава нов живот на вечните и неостаряващи, преминали през хилядолетията баснени сюжети.

[62] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 338.
[63] Ст. Михайловски. Басни. С., 1967, с. 28.
[64] Ст. Михйловски. Цит. съч., с. 22.

ДИАЛОГЪТ КАТО ЖАНР В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРА

Илия Тодоров

Мястото на диалога в жанровата система на българската възрожденска литература все още не е напълно изяснено. Някои изследователи, като Т. Йорданович,[1] П. Пенев,[2] Ст. Каракостов[3] и М. Брадистилова-Добрева,[4] са склонни да разглеждат възрожденските диалози преди всичко като една от началните стъпки на новобългарската драматургия, а други, като Цв. Минков,[5] П. Динеков[6] и Н. Драгова,[7] предпочитат да говорят за две разновидности на диалога (литературна и сценична), от които само втората свързват с развитието на драматургията. Б. Пенев пък смята, че диалозите изобщо не могат да се разглеждат като някакъв етап от развитието на нашата възрожденска драматургия. „За драматическо действие и изобщо за позначителен драматизъм в диалозите — пише той — и дума не може да става. Те не изразяват някаква фаза в развитието на нашата драма и може да се каже, че нямат някакво особено значение за възникването на оригинални драматични произведения. Със своето изпълнение диалозите повече са важни за историята на нашия театър, важни с това, че са създавали интерес към театрални представления. Не трябва да се забравя, че драматичните произведения се появяват у нас не като по-нататъшно органическо развитие на диалозите, а под външно литературно влияние. Пък и самите диалози като литературни произведения и като особена форма на изложение се дължат на външното въздействие — главно на влияние от гръцката литература."[8]

Твърде показателно в случая е различното отношение на специалистите към диалозите на Неофит Бозвели — автора, който има безспорно

[1] Т. Йорданович. Драматични опити преди Войников. — Изв. сем. по слав. филол., кн. 4. С., 1921, с. 211—258.

[2] П. Пенев. История на българския драматически театър. С., 1975, с. 46—51.

[3] Ст. Каракостов. Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. 865—1858. С., 1972, с. 182—202.

[4] М. Брадистилова-Добрева. Българската историческа драматургия през Възраждането. С., 1975, с. 20—45.

[5] Цв. Минков. История на българската драма. С., 1936, с. 5—14.

[6] П. Динеков. Развитие на литературата през 50-те и 60-те години. — В: История на българската литература. Т. 2. С., 1966, с. 217.

[7] Н. Драгова. Драматични опити на П. Р. Славейков. — Изв. Инст. за бълг. лит., кн. III, 1958, с. 116—123; Добри Войников. Дисертация. С., 1958, с. 270—282.

[8] Б. Пенев. История на новата българска литература. Лекции. Т. 3. Второ изд. С., 1977, с. 554—555.

най-големи заслуги за утвърждаването на диалогичния жанр в българската литература през Възраждането. Някои изследовател разглеждат диалозите на Бозвели като предшественици на нашата възрожденска драма. Р. Димчева например вижда в тях „наченки на драматическа сцена", подчертавайки, че „диалогът няма достатъчно материал за драма, но може да има такъв за отделна сцена, дори за едно действие"[9]. Ст. Каракостов нарича диалога „Любопитнопростий разговор", „триактно драматическо произведение" и „малка триактна пиеса", а в друг случай твърди, че Бозвели „намира нова форма, която много по-късно животът ще наложи в българския театър", че е „открил законите на една документална пиеса за трагедията на българския народ" и пр.[10] На друго място същият автор категорично заявява: „Трябва ясно да се подчертае, че полемиката и реакцията срещу елинизма възроди българския средновековен диалог и създаде новобългарския *като основа на българската драма*"[11] (к. а. — Ил. Т.). Няма съмнение, че тези думи се отнасят преди всичко за диалозите на Неофит Бозвели. Същевременно други автори застъпват коренно противоположно становище. Характеризирайки известните по онова време два диалога на Бозвели „Просвещенний европеец" и „Мати Болгария", Б. Пенев подчертава: „Казахме, че те са написани в диалогична форма. Обаче тук и дума не може да става за драматично изложение, за драматични моменти и ситуации. Авторът си служи с диалога не за да създаде драматични положения, а за да изрази една публицистична, пропагандаторска мисъл. Чрез диалога той разкрива постепенно своите обществени възгледи, излага наблюденията си над българската действителност и поучава еднородците си как да се борят със своите врагове и как да подобрят условията на своя живот. Лицата разговарят, а не действуват — това не са драматични лица, — помежду им не възникват никакви конфликти, никакви стълкновения, нито пък в самите тях виждаме някакъв вътрешен драматизъм. Нещо повече, както споменах и по-рано, тия лица не са индивидуализирани, не са очертани като определени характери или типове. И трите лица — Мати Болгария, синът и просветеният европеец — говорят по един и същ начин, изказват често едни и същи мисли. Те се явяват носители на известни тенденции, които авторът счита за уместно да прокара в произведенията си, обаче тия тенденции не са конкретизирани в художествени образи."[12] Подобно отношение към диалозите на Н. Бозвели изразяват също Цв. Минков и Н. Драгова, отнасяйки ги към категорията на т. нар. литературни диалози.[13] Т. Йорданович, която разглежда твърде обстойно ранните драматични опити, изрично подчертава, че при диалозите на Бозвели не може да говорим за действие и че в тях липсва движение и драматизъм, но въпреки това ги отнася условно към драмата. „Двата диалога на Неофита Бозвели — отбелязва тя, са първите произведения, писани в диалогична форма. До тях тая форма не срещаме нигде

[9] Р. Димчева. Неофит Бозвели и развитието на видовете в българската възрожденска литература. — Год. СУ, Фак. по слав. фил., т. 64, кн. 2, 1970, с. 111. Показателно е, че в тази работа авторката посвещава на този проблем специална глава — „Драматичното в диалозите на Неофит Бозвели" (с. 101—119).

[10] Ст. Каракостов. Цит. съч., с. 184, 187, 193.

[11] Пак там, с. 176.

[12] Б. Пенев. История на новата българска литература. Лекции. Т. 2. Второ изд. С., 1977, с. 587.

[13] Цв. Минков. Цит. съч., с. 5—9; Н. Драгова. Драматични опити на П. Р. Славейков, с. 116—118.

в нашата книжнина. Казахме, че диалогът или диалогизираният разказ, какъвто имаме сега, не може да се причисли към никой род поетични творения освен към драмата, но от това не следва, че той самият е драма. В диалога липсва действие, липсват движение и драматизъм, необходими на всяко драматично произведение."[14]

От всичко това става ясно, че мненията за жанровата същност на диалога са твърде разнообразни и противоречиви: някои изследователи го отнасят към драмата, други го разглеждат като самостоятелен жанр в рамките на възрожденската публицистика, а трети приемат компромисно разрешение, разграничавайки два отделни вида диалози, от които първия отнасят към публицистиката, а втория свързват с драмата: литературни и сценични (по определението на Цв. Минков) или литературно-публицистични и театрално-школски (по определението на Н. Драгова); М. Брадистилова-Добрева, приемайки разграничението на възрожденските диалози на два отделни вида, наречени от нея съответно гражданско-публицистични и школско-просвещенски, не посочва някаква разлика между тях по отношение на жанровата им природа.

Целта на настоящата работа е да допринесе за изясняване на жанровата същност на възрожденския диалог. Ще се опитаме преди всичко да определим мястото на диалога в жанровата система на възрожденската литература, след това ще се спрем накратко на по-важните възрожденски диалози.

Когато определяме мястото на диалога в жанровата система на българската възрожденска литература, трябва да държим сметка за историческото развитие на отделните жанрове и на системата като цяло. Както е известно, жанровете се раждат, развиват се, отмират, възраждат се в обновен вид и т. н. През даден период от развитието на литературата те се намират в определени съотношения и образуват динамична система. За съжаление жанровата система на българската възрожденска литература все още не е достатъчно проучена. Тук ще се опитаме да очертаем най-общо нейните контури през периода от 40-те до средата на 60-те години на XIX в., когато се утвърждава и развива интересуващият ни жанр.

Преди всичко трябва да подчертаем, че през този период литературата е много широко понятие: тя продължава да се схваща — не само у нас, но и в много други страни — изобщо като словесност и включва почти всички словесни произведения. Като литература тогава се възприемат например проповедите и тълкуванията, различните слова, произнасяни публично по един или друг повод, писмата, биографиите, историческите съчинения, учебниците и т. н.

В Ръкописния отдел на Народната библиотека „Кирил и Методий" са запазени под № 1238 записки по теория на литературата на Добри Войников от 1862—1863 г. със следното заглавие: „Правила за писменост в четире части: част първа — общи правила за писменост; част втора — особни правила за писменост; част трета — пиитика; част четвърта — риторика и красноречие. От Д. П. Войникова, преподавани в Шуменското класическо училище от истия 1862—1863 год." От тези компилативни записки, съставени по чужди образци, но допълнени и с български примери, може да се получи известна представа за тогавашното състояние на жанровата система. Фактически ръкописът представя една по-обширна първоначална редак-

[14] Т. Йорданович. Цит. съч., с. 228.

ция на издаденото през 1874 г. „Ръководство за словесност“ на Войников. Ако за средата на 70-те години подобно ръководство може да се разглежда с пълно основание като анахронизъм, за началото на 60-те години, когато фактически е било съставено, то все пак би могло да се приеме като надеждно свидетелство за тогавашните литературни представи. Отражение на литературните възгледи от същия период представя и издадената в Цариград през 1873 г. „Елементарна словесност“ на Т. Н. Шишков (ч. I, Теория на словесността, по руския учебник на Н. Минина). И двамата автори включват в „словесността“ изключително широк кръг съчинения: различни описания, исторически и дидактически съчинения, всевъзможни разсъждения, учебни курсове и дори самата история на словесността. По отношение на систематизацията на материала техните възгледи до известна степен се различават, но най-общо се свеждат до следното: словесността се състои от проза и поезия, като към поезията се отнася всичко, което днес възприемаме като художествена литература. Прозата от своя страна е разделена на следните основни дялове: описателни, повествователни, дидактически и ораторски съчинения (в записките на Войников има специален дял, където се разглежда и красноречието). Поезията пък се разделя на три основни дяла: лирическа, епическа и драматическа, като към тях Войников е прибавил още няколко дяла: елегическа, дидактическа или философска, пастушеска и малки стихотворения. Трябва да отбележим, че аналогична жанрова систематизация откриваме в редица ръководства и христоматии от средата на XIX в.: в популярната двутомна Галахова христоматия, в тритомната христоматия на Рклицки, в четиритомната христоматия на Филонов, в известната „Учебная книга русской словесности“ на Н. Греч — всички широко разпространени у нас през интересуващия ни период.

Що се отнася до диалога, и двамата автори го причисляват към прозата, а не към драматическата поезия. Войников, сам автор на диалози, го разглежда в раздела за красноречието. Този раздел в неговите записки се състои от две части: „говорително“ и „писмено“ красноречие. Говорителното красноречие фактически е ораторската проза, която Войников според установената традиция разглежда в следната последователност: трибунско или политическо красноречие, военно красноречие, съдебно красноречие, духовно или църковно красноречие, академическо красноречие. В духовното красноречие Войников включва: проповед и тълкование, панегирически слова, надгробни слова, а академическото красноречие разделя на слова за прием, похвални исторически слова, приветствени слова и напомвания. В специална забележка той подчертава, че към академическото красноречие се отнасят различните слова, които се произнасят по един или друг повод в нашите училища. Писменото красноречие от своя страна е разделено на морално или философско красноречие, красноречие историческо, красноречие поетическо и красноречие писмописателно. Диалогът, който ни интересува в случая, е отнесен към моралното или философското красноречие, където е разгледан под наслов „За ораторский или философский разговор“.

При изясняване жанровата същност на диалога не може да не вземем пред вид характеристиката на Д. Войников от 1862—1863 г. — още повече, че точно по същото време той пише своите театрално-школни диалози, които се поставят на сцената на Шуменското училище и се поместват в сп. „Български книжници“.[15] „Във философското красноречие има — пише Вой-

[15] Н. Драгова. Добри Войников. Дисертация, с. 270—282.

ников — един вид съчинение, наречено *разговор ораторский философский,* за да се разпознае от драматический разговор. То е въобще една разговорка между две или повече лица и има за предмет или някой въпрос, връх когото стават распри с намерение да се реши, или някоя истина, която се разпитва, за да се узнае и установи наздраво. И тъй тоя вид съчинение може да се даде на всякакви предмети, важни или забавни, книжовни или връх някоя си наука. Лицата, що ще поддържат разговорката в ораторския или философския разговор, трябва да разпространяват своето особно чувствование накратко, но с всяка точност и да развиват всичката сила на разсъжденията си. И всичко, що казват, трябва да се отнася право на въпроса, без да се отстрани от главния предмет. Слог изискува не твърде прост. Мисли и чувства нежни, красиви и остроумни, но не пребродени и принуждени; приятности чистосърдечни и впечатлителни, но не долни и низки: таквоз трябва да бъде украшението на философский или ораторский разговор. Таквиз разговори са писали: у гърците Платон и Лукиан; у латините — Цицерон и Тацит; у французите — Фенелон, Фонтенел, Монтескьо и др." (НБКМ, рък. № 1238, с. 350—351).

Подобна е характеристиката на диалога, която прави и Т.Н. Шишков. За разлика от Войников той не го разглежда като част от „писменото красноречие", а като една от трите форми на изложение в прозата: монологическа, диалогическа и епистоларна.[16] „Диалогическата или разговорната форма на изложението — подчертава Шишков — състои в туй, че авторът разкрива своята тема не от свое име, а в разговор между две или повече лица, които се препират помежду си едно с друго или разискват някой предмет. Тези лица в съчинението трябва да са толкози, колкото разни страни авторът разкрива в дадения предмет. Оттука всяко лице трябва да има свой поглед на предмета, свой образ на мислите, дори и свой език, според колкото е то образовано. Напр. селянинът не хортува като войскарят, необразованият инак се изразява, ученият инак и др. т. Но колкото различни мнения и да представя разговорът, те всичките трябва да служат за обяснение или за доказателство на основната си мисъл. Заради туй едно от тези лица обикновено бива представител на истинския поглед на предмета, ако ли всичките мнения са лъжовни, тях ги свождат и разполагат тъй, щото те да се унищожат едно с друго и след. истината се открива сама по себе си" (с.130—131). Като разглежда драматическата поезия, Т. Н. Шишков специално отбелязва, че първите театрални представления у нас са били „во вид на диалоги" (с. 187). Въпреки това обаче той не причислява диалозите към драмата, тъй като според него „за основание на драматическата поезия служи *действието,* което иска извършване на сцена" (с. 184).

Преди всичко именно наличието на действие се изтъква като основен разграничителен белег на драмата от диалога. Н. Греч подчертава: „Разговор или диалог есть письменное подражание разговору словесному о важных или занимательных предметах между двумя или многими лицами. Разговор бывает *драматический,* в котором заключается действие, или *философический,* имеющий целью доказательство какой-либо теоретической или практической истины, также изображение характера вымышленного

[16] Интересно е да се отбележи, че точно същия подход при разглеждането на диалога откриваме и в ръководството по риторика на Джордже Малетич, преподавател по сръбска словесност в Белградската гимназия (Ђ. М а л е т и ћ. Риторика. Београд, 1858, с. 130—131).

или исторического."[17] По този въпрос са вземали отношение мнозина литературоведи, но най-задълбочено и същевременно най-ярко е изказването на В. Г. Белински в известната му работа от 1841 г. „Разделение поэзии на роды и виды". Характеризирайки драмата като литературен род, великият критик подчертава: „Героем драмы должна быть сама жизнь. Но несмотря на эпический характер драмы, ее форма должна быть в высшей степени драматическою. Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда через это в споре выказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу, это уже своего рода драма. Но главное в драме — отсутствие длинных рассказов и чтоб каждое слово высказывалось в действии."[18]

В светлината на всичко това диалогът би трябвало да се разглежда като самостоятелна жанрова форма на българската възрожденска литература в рамките на онзи неин дял, който днес наричаме „публицистика". Той няма нищо общо с развитието на възрожденската драматургия освен диалогичната форма на изложение, която в случая се явява само формален признак. Фактът, че благодарение на този формален признак някои диалози са били поставяни на сцената, има отношение към развитието на театралното дело, но не и към създаването на драматургията.

Най-съществената жанрова особеност на диалога е целенасочеността на разговора. Авторите на диалози винаги си поставят за цел чрез разговор между две или повече лица да изяснят по най-убедителния начин един или друг въпрос, да докажат определена идея. Тази особеност е разкрита много добре в предговора към известното съчинение на А. В. Луначарски „Диалог об искусстве", написано през 1905 г. Обяснявайки защо в дадения случай е предпочел именно формата на диалога, видният съветски общественик и литературовед подчертава: „Диалог дает возможность объективно изложить ряд мнений, взаимно подымающих и дополняющих одно другое, построить лестницу воззрений и подвести к законченной идее. Взяв на себя смелость идти по стопам мастеров диалога, я последовал их примеру и в том, что по мере сил постарался сделать собеседников живыми людьми, окружить их живою атмосферой. Выбирая для этого подробности и эпизоды, я отнюдь не преследовал цели „оживить" разговор, а хотел ближе охарактеризировать лица и мнения; к этому направлена в диалоге всякая мелочь."[19]

Диалогът е съществувал като самостоятелен литературно-публицистичен жанр още в античността. Създаден през V—IV в. пр. н. е. от Сократовата философска школа, той достига пълен разцвет в творчеството на Платон, чиито диалози „Хармид", „Евтифрон", „Евтидем", „Протагор", „Пир", „Федон", „Федра" и др. се отличават с високи художествени достойнства. Платон се проявява като голям майстор на персоналната характеристика на участниците в диалога, които са представени като живи хора.

[17] Учебная книга русской словесности или избранные места из русских писателей в прозе и стихах, с присовокуплением правил риторики и пиитики и обозрение истории русской литературы, издания Николаем Гречем. Т. I. С., 1844, с. 119.

[18] В. Г. Белинский. Полное собр. соч. Т. 5. М., 1954, с. 62.

[19] А. В. Луначарский. Собр. соч. Т. VII. М., 1967, с. 106.

Нов етап в развитието на диалога представлява творчеството на гръцкия писател от II в. от н. е. Лукиан и особено неговият „Разговор на мъртвите", където заостренатa полемичност се съчетава със силна сатирична струя; речта на героите тук е колоритна, изпъстрена с остроумия, шеги, сентенции, поговорки и пр. По това време диалогът вече широко се използува и от привържениците на християнството за утвърждаване на новата религия. През Средновековието той продължава да бъде едно от средствата за налагане на християнската догматика в съзнанието на хората.

Диалогичният жанр получава извънредно голямо разпространение в епохата на Реформацията, когато се подема остра идейна борба между привържениците на различните идейни групировки. Особено много диалози възникват в Германия в края на XV и началото на XVI в. Един от най-големите майстори на диалога тогава е известният реформатор и хуманист Улрих фон Хутен, в чиито диалози откриваме ярко обрисувани характери (между най-интересните персонажи е самият Хутен като участник в разговора — например във „Вадиск или Римската троица", „Разбойници" и др.). Нов подем в развитието на диалога като жанр наблюдаваме през XVIII в., по време на Просвещението. Най-известните автори на диалози от това време са Клопщок, Лесинг и Хердер в Германия, Фенелон, Волтер, Монтескьо и Дидро във Франция, Карамзин в Русия и т. н. Диалозите на тези именно автори се посочват най-често като образци на жанра в христоматиите и ръководствата, за които вече стана дума. Разбира се, наред с тези най-големи имена може да се посочат още десетки или дори стотици други автори на диалози, живели и творили през същия период.

По-късно ролята на диалога като жанр в развитите европейски литератури постепенно намалява. През първите десетилетия на XIX в. обаче той продължава да заема определено място в жанровата система на литературата, която, както вече беше изтъкнато, все още се е схващала най-общо като словесност. Диалози се пишат и по-късно (например „Литературен разговор, подслушан в малката книжарничка" на Белински, „Три разговора" на В. Соловьов, „Философските диалози" на Ренан, споменатият „Диалог на изкуството" на Луначарски и т. н.), но те вече не се възприемат като литературни произведения, независимо че техните автори са се стремили „да вървят по стъпките на майсторите на диалога".

Не бихме могли да изясним основните моменти в развитието на диалога в българската възрожденска литература, без да държим сметка за неговата съдба в останалите европейски литератури. Неправилно би било, разбира се, да се смята, че диалогът у нас през Възраждането просто е повторил в съкратен срок целия път, извървян от същия жанр в другите страни, но също толкова неправилно би било той да се разглежда изолирано, като напълно самобитно явление, чието възникване и развитие се дължи изключително на специфичните условия, при които се развива българската възрожденска литература.

Както вече беше посочено, родоначалник на диалога като жанр в българската възрожденска литература е Неофит Хилендарски Бозвели. Според Ст. Каракостов „той слага основите на новобългарския диалог като чисто родно явление, свързано с действителността от края на 30-те и целите 40-те години на XIX в."[20]; а според М. Арнаудов, когато Неофит замисля

[20] Ст. Каракостов. Цит. съч., с. 182.

в Хилендарския манастир в края на 1841 и началото на 1842 г. своя пръв диалог „Просвещенний европеец, полумершая Мати Болгария и Син Болгарии", той има пред вид като образци известни сръбски и гръцки произведения, твърде близки по техника и тенденции.[21] Б. Пенев пък допуска възможност за непосредствено въздействие на Лукиановите диалози, извънредно популярни по това време у нас и дори въвеждани като учебен предмет в някои български училища.[22] От друга страна, докато Ст. Каракостов е склонен да търси в диалозите на Бозвели преди всичко продължение на завещаната от старата българска литература традиция,[23] Р. Димчева смята, че Н. Бозвели „не се насочва към завещаните от старата литература образци" и че „от домашната традиция най-вече „История славянобългарска" на Паисий подготвя в идейно и формално отношение неговите диалози"[24].

Трудно е наистина да се определи с положителност откъде именно идва най-силният първоначален тласък за въвеждането на диалога като жанр в българската литература през Възраждането. Както и при други литературни явления от този период, тук се преплитат в сложно взаимодействие домашната традиция и чуждите влияния. Все пак с по-голямо основание може да се приеме становището на Б. Пенев, че „самите диалози като литературни произведения и като особена форма на изложение се дължат на външното въздействие". Методологически неправилно би било обаче това въздействие да се свежда само до конкретни образци — гръцки или сръбски диалози. Както вече се изтъкна, през първата половина на XIX в. диалогът все още е схващан като един от продуктивните жанрове в европейските литератури, като определено звено от жанровата им система. Именно поради това Бозвели се насочва към него и го използува широко в своята литературно-публицистична дейност.

Основната задача, която си поставя Н. Бозвели чрез диалозите си, е да изобличи гръцките владици и продажните български чорбаджии-гъркомани като заклети врагове на народа и главни виновници за неговата изостаналост и невежество. Той решава тази задача, предоставяйки на участниците в диалога богати възможности за разкриване злодеянията и коварството на фанариотското духовенство. В най-известното му произведение „Плач бедния Мати Болгарии" например двамата герои — Майката, олицетворяваща измъчената до смърт родина, и Синът — пробуденият роб, който е призван да я спаси от теглото, се надпреварват да изобличават фенерската клика чрез въпроси и отговори или чрез взаимно допълващи се разсъждения. Тук няма и сянка от разногласия между героите. Те не спорят, а обсъждат плачевното състояние на българския народ, търсят виновниците, обмислят пътищата за избавление. Подобно е положението и в най-ранния диалог на Бозвели „Просвещений европеец, полумершая Мати Болгария и Син Болгарии", където по думите на Ст. Таринска „разпределението на ролите между трите лица остава без значение за внушаването на основната идея"[25], както и в краткия диалог „Здраваго разума разговор на

[21] М. Арнаудов. Неофит Хилендарски Бозвели. Живот, дело, епоха. Т. II. С., 1971, с. 405.
[22] Б. Пенев. Цит. съч., с. 602—605.
[23] Ст. Каракостов. Цит. съч., с. 183.
[24] Р. Димчева. Цит. съч., с. 80—81.
[25] Н. Бозвели. Съчинения. Подбор и редакция Ст. Таринска. С., 1968, с. 27.

двоица любородни, сущи Мати Болгарии рожби". Зад героите на тези диалози стои като че ли едно и също лице — самият автор, който излага своите възгледи, отправя обвиненията си и призовава към борба верните синове на отечеството. Тук не се наблюдава стремеж към индивидуална характеристика на участниците в разговора, не може и дума да става за очертаване на характери или за някакво развитие на героите; образите са абстрактни и схематични.

Има обаче и друга категория диалози на Бозвели, където вече долавяме известна релефност на образите. Това са диалозите, в които авторът въвежда герои от противния лагер — представители на висшето гръцко духовенство или български чорбаджии-гъркомани: „Кратки вопрос препростаго болгарина и ответ премудраго грека духовника", „Любопитнопростий разговор некоего в ино державство рождена и отхранена суща Матере Болгарии сина и любородца сос неколцина от разни области из турецкото державство болгари" и „Общесоборножалостний советователний разговор на любородните из Турция в Бесарабия, в Молдавия и во Влахия беглеци". Не би могло да се каже, че в тези диалози се извършва борба на мнения в истинския смисъл на думата. Отрицателните герои са въведени тук по-скоро за да се саморазобличат като народни врагове, да покажат сами своите истински намерения, отколкото да защитят убежденията си. Ето защо сега авторът се стреми да представи участниците в диалога като живи хора, обръщайки внимание на техните нрави, навици, жестове и особено на речта им. Това обаче не означава, че диалозите от тази група представят някакъв по-висш етап в развитието на жанра. Новите изразни средства се дължат преди всичко на промяната в съдържанието — наложени са от поляризацията на персонажа.

След успешното му въвеждане от Н. Бозвели през 40-те години на миналия век диалогът като жанр постепенно навлиза по-широко в българската възрожденска литература. През следващото десетилетие вече се появяват десетки диалози, по-голямата част от които обнародвани в различни периодични издания. Още през 1851 г. — само три години след смъртта на Бозвели — Йордан Хаджиконстантинов-Джинот публикува на страниците на „Цариградски вестник" два свои диалога: „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарает ради изгубена България" (г. I, бр. 48 от 18 авг. 1851) и „Разговор или прави человек" (г. II, бр. 54 и 55 от 22 септ. и 6 окт. 1851). През същата година пак в „Цариградски вестник" започва печатането на обширния диалог „Училище за децата", който също се свързва от някои изследователи с името на Й. Хаджиконстантинов-Джинот (г. II, бр. 62 от 24 ноем. 1851—бр. 89 от 28 юни 1852). Тук е поместен и диалогът на Минко Николов „Село Сопот и град Враца се разговарят помежду си като брат и сестра" (Цариградски вестник, г. I, бр. 42 от 7 юли 1851). През следващата година П. Р. Славейков издава своята „Песнопойка", където помества диалога „Иван и Стоян" и някои други по-кратки диалози. По това време в „Цариградски вестник" е напечатан още един диалог на Й. Хаджиконстантинов-Джинот: „Училище и учение си ест обичаи в Долной Мисии или Западной Болгарии" (г. 2, бр. 93 от 26 юли 1852). Същевременно в началото на 50-те години започват да се поместват и редица преводни диалози: само в „Цариградски вестник" през 1853—1854 г. излизат няколко преводни диалога — от гръцки, френски и руски език.

Сред публикациите от началото на 50-те години най-голям интерес представят диалозите на Й. Хаджиконстантинов-Джинот. Авторът си е поставил преди всичко задачата да подчертае необходимостта от народна просвета. В „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарает ради изгубена България" богинята на мъдростта и деветте музи се появяват, за да надарят България с плодовете на просвещението и културата. Патосът на Джинот е насочен срещу немарливите към учение българи. Остримеч, който в много отношения напомня Синът от диалозите на Бозвели, заявява: „Аз съм българин, но ся мучам от моите братя, защо не любат наука и просвещение." Подобно на Бозвели Джинот въвежда в диалога образа на България, която изразява своето огорчение от българите, ограничаващи се с най-елементарното образование. Дори в случаите, когато темата на диалозите е по-широка (в „Разговор или прави человек" се поставя въпросът, какъв трябва да бъде образцовият член на обществото, а в „Училище и учение" се излагат различните обичаи на населението от Македония, за да се подчертае принадлежността му към българската нация), основната идея пак се свежда до необходимостта от народната просвета. В първия диалог тази идея изразява в края на произведението Добролюб: „Но да наставиме нашите чада по путо на истината и во добро учение и мудри учители. Поне барем чадата наши да се научат." Във втория диалог идеята е подчертана още в самото начало чрез думите на Мисленко, който заявява на Помнивсех: „Человек само человек како е от матере роден това се зове и скоти от матере са родени. Но человек догде е мало дете нужно е да се преобрази в человек, с наставлением в науках."

През 50-те и 60-те години диалогът е вече напълно утвърден жанр в българската възрожденска литература. Той е застъпен в творчеството на трима от най-видните наши писатели по това време: Г. С. Раковски, Д. Войников и П. Р. Славейков. Същевременно диалози пишат и ред други помалко известни книжовници, главно учители, във връзка с училищните тържества в края на учебната година: С. Доброплодни, Кр. Пишурка, Д. Душанов и др.

Г. С. Раковски проявява интерес към диалогичния жанр още през 1854 г., когато превежда разговора „Живописец и зрител", публикуван три години по-късно в „Българска дневница". (бр. 15 от 2 окт.) През 1857 г. той превежда още един диалог „Китайският цар", поместен също в „Българска дневница". (бр. 16 от 9 окт.) Най-голям интерес за нас обаче представя неговият оригинален диалог „Изступленний дервиш или възточний въпрос", написан през 1858 г. в Одеса и останал непубликуван приживе на автора. Чрез този диалог Раковски си поставя задачата да защити идеята за неминуемата гибел на Османската империя. Интересното в случая е, че за пограмяма убедителност той въвежда в диалога реални лица, главните от които са султан Махмуд II, смятан за преобразовател на Турция, и Великият везир Рашид паша, поддръжник на реформите от 1839 г. Двамата държавници сами разкриват безизходицата на управляваната от тях държава. Разговорът се води в отвъдния свят и участниците в него нямат вече причини да бъдат неискрени един спрямо друг. Едно след друго се разкриват техните заблуждения по време на земния им живот. Изненаданият обикновено е султанът, който често възклицава: „Ах, Рашиде! Неблагоприятни работи ми казваш и зли следствия провиждам за турское царство!" или „Рашиде, ти както приказваш, наша работа веке е свършена в Европа!"

или „Ах, тии били лукави человеци! Аз не знаех в живот си тия подробности за тях; иначе аз бих им светил масло“ и т. н. Обръщайки се към историята, авторът фактически си поставя за цел да реши животрептящите проблеми на своето съвремие.

Диалозите на Д. Войников от края на 50-те и началото на 60-те години изразяват две основни идеи: необходимостта от утвърждаване на българското национално съзнание и необходимостта от народна просвета като средство за запазване на българската нация. Първата идея е била по-лесно защитима и затова композицията на диалозите, в които тя се застъпва, е сравнително по-проста. В „Разговор между двама ученика и един съветник връх името българин и народността му“ (Български книжици, г. II, 1859, кн. 20) и в „Разговор между двама ученици Слави и Димитър връх българската народност“ (Български книжици, г. III, 1860, кн. 10) полемиката завършва с тържество на единия от участниците, който пространно излага възгледите си за българската народност, черпейки изобилни доказателства от трудовете на видни учени или позовавайки се на събития от историята. Когато обаче Войников се заема да защити чрез диалога необходимостта от просветата на българския народ — идея, която по онова време е имала многобройни противници в нашето общество, — се е налагало да се прибегне до по-сложна композиция, както и до употребата на по-разнообразни изразни средства. Така в диалога „Разговор между трима ученика — Боян, Мирчо и Драгни, върху учението на българчетата в народното училище“ полемиката е вече по-оживена; същевременно тук откриваме някои елементи на индивидуална характеристика на отрицателния герой Драгни, който често се позовава на думите на баба си: „Откакто е излязло днешното дяволско учение, оттогаз и господ дигна берекета от земята.“ Още по-усложнена е задачата на автора, когато в диалога се въвеждат социалните противници на народната просвета: килийният учител и чорбаджията. В „Разговор между трима ученика Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчов баща, даскал Цоня и Бояна, школски епитроп“ (Български книжици, г. III, 1860, кн. 21) вече се оформят три самостоятелни части в композицията и релефно се очертават някои от образите. Както в аналогичните диалози на Бозвели, вниманието на автора е насочено предимно към отрицателните герои. Особено сполучливо е обрисуван тук даскал Цони — дълбоко невежественият и ретроградeн представител на килийното образование.[26]

С оглед развитието на жанра специален интерес представят диалозите на П. Р. Славейков: от една страна, защото са писани през твърде дълъг период — от началото на 50-те до края на 70-те години, — а от друга — поради многообразието на използуваните форми — от кратките реплики в стихове до публицистичната комедия. Фактически П. Р. Славейков е авторът, който най-дълго и най-често си е служил с диалога като жанр в нашата възрожденска литература. През дългогодишната си журналистическа дейност той е изпълвал редактираните от него вестници и списания с най-разнообразни „разговори“ и „сценки“, отличаващи се с необикновено широк тематичен диапазон: борбата за църковна независимост, модата в облеклото, изграждането на книжовния език, ролята на парите в обществото,

[26] За диалозите на Войников вж. Н. Драгова. Добри Войников. Дисертация, с. 270—280.

обучението на децата в училището, отношенията в семейството и т. н. — до парламентарните борби през първите години на нашия свободен живот. Често в своите диалози П. Р. Славейков прибягва до любимия на българина образ на Хитър Петър като изразител на авторовата идея. В други случаи (особено когато осмива модните увлечения) той въвежда образа на Голий Стамен. П. Р. Славейков умее да си служи с не по-малък успех и със средствата на индивидуализацията — особено в диалозите си от 60-те и 70-те години.[27] Всичко това може да се разглежда като резултат от високото художествено майсторство на големия писател, но не с по-малко основание — и като продукт от развитието и изменението на жанра. Фактически произведенията от последните години само условно могат да бъдат разглеждани като диалози.

В края на 60-те и през 70-те години се наблюдава тенденция към постепенно сближаване на диалога с утвърждаващия се по това време у нас жанр на фейлетона. Този процес, започнал незабележимо в творчеството на П. Р. Славейков, е вече окончателно завършен при Л. Каравелов. При все че някои фейлетони от поредицата „Знаеш ли ти кои сме?“ са изцяло в диалогична форма, неправилно би било да се разглеждат като диалози в истинския смисъл на думата. Също толкова неправилно би било да се разглеждат като диалози и приписваните на Хр. Ботев произведения от в. „Тъпан“: „Един нотабил“, „Една училищна комисия“, „Политически разговор“, „Една седянка“, „Разумний Радослав и Хитър Петър“, „Разговор между двама българи за уставите на Книжевното дружество“, „Китайска комедия“, както и ред други аналогични творби от същия период. Участниците в диалозите по това време вече се изобразяват единствено в хумористичен план — те се въвеждат не за да защитят дадена идея, а за да се разкрие чрез тях несъстоятелността на определени идейни, нравствени или естетически позиции.

В заключение трябва да отбележим, че с направения тук кратък преглед на възрожденските диалози не сме имали за цел да изясним сложния въпрос за развитието на диалога като жанр в българската възрожденска литература. Основната задача на нашата работа беше друга — да покажем, че диалогът в българската възрожденска литература следва да се разглежда независимо от драмата, че между тях няма пряка генетическа връзка. В античността както в другите европейски страни, така и у нас диалогът и драмата са съществували паралелно и независимо, изпълнявайки различни художествени функции. Макар че по своята структура диалогът прилича на драмата, той не прераства в драма. Неслучайно Н. Геров, който през 1841 г. предприема първия опит за създаване на оригинална българска драма,[28] три десетилетия по-късно помества във в. „Македония“ (бр. 13 от 30 март 1871) типичния диалог „Разговор между троица българи: Петко, Стоян и Наче“.

Въпросът за развитието на диалога като жанр в българската възрожденска литература продължава да бъде открит. Той може да бъде успешно решен само след задълбоченото и детайлно проучване на жанровата система на българската възрожденска литература.

---

[27] За диалозите на П. Р. Славейков вж. Н. Драгова. Драматични опити..., с. 116—129.

[28] Вж. Ил. Тодоров. Първият опит за създаване на оригинална българска драма. — Литературна мисъл, 1976, кн. 1, с. 138—142.

ПРОБЛЕМИ НА ПИСМАТА ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XIX В.

Румяна Дамянова

В подхода към анализ на писмата има един необходим начален момент — разглеждането им като литературен факт. „Излезли“ от битовата преписка, през Възраждането писмата играят значителна роля в обществения, политическия и духовния живот.

От античната древност е запазена теорията за „специфичния епистоларен стил“, а също и трактатът „За стила“, в който писмата се разглеждат като принадлежащи към „простия стил“ (другите видове са „величав“, „изящен“, „мощен“), разсъждава се „как трябва да се пишат писма“ и се поставят изисквания за стила — „изящество и сбитост“[1]. През Възраждането в гръцките училища продължава да се изучава като отделна дисциплина „епистолографията“. А един от първите възрожденци Христодул Костович преподава „писмописание“ на български и гръцки в Габрово.

В осемнадесети век Европа преодолява отрупания тежък бароков стил, иносказанието и алегорията се заменят с непосредствено предаване на мисли и настроения, „високата“ лирика се измества от „малки“ поетични форми — романс, игриви песни, „албумни“ стихове, дневници. Търсената естественост, спонтанност и искреност се постига чрез писмовната форма. Става популярна и т. нар. „литературна преписка“ в Русия в началото на XIX в. Писмото надраства своята битова функция и „превръщайки се в своего рода творческа лаборатория на писателя, става факт на литературата“[2].

Периодът на националното ни възраждане открива нови перспективи за обществено, политическо и духовно развитие. Въпреки обстановката на социален и политически гнет, изолирана от смелите полети на европейската прогресивна мисъл, българската литература разчупва средновековната закостенялост и излиза от нейните формални и жанрови ограничения. В първите десетилетия на XIX в. тя е далеч от представата за оформени художествени жанрове. Запазвайки своята актуалност, литературата се насища с публицистични елементи, които оформят общия ѝ облик. Публицистиката се налага като основен жанр и основно звучене в литературата до средата на XIX в.

[1] Античная эпистолография. Ред. Грабарь. — Пассек М. Е., М., 1967.

[2] И. Н. Кручинина. Элементы разговорного синтаксиса в произведениях эпистолярного жанра. — В: Синтаксис и стилистика. М., 1976.

Писмото с установен епистоларен стил е разпространена форма на общуване през възрожденския период. Писмовната традиция у нас, повлияна от гръцката и руската, и наследила известна практика от Средновековието (посланията на Патриарх Евтимий, Слепчанският — XVI в., Хилендарският — XVIII в. писмовници), „епистоларната вълна" от Европа и Русия, националният подем и духовното разкрепостяване на личността засилват нуждата от жива връзка между хората; актуализира се основната функция на писмото — комуникативната. Характерът на откровен разговор по съвременните въпроси, коментарът на проблемите на политическия момент, интересът към човешката личност и нейното утвърждаване, тонът на доверие и откровеност — всичко това налага писмото като необходим жанр през Възраждането. Тази необходимост намира своята обусловеност и в липсата на българска преса през този период, която актуално и критично би разглеждала дискусионните теми на деня. Писмата са били най-навременната реакция на всички събития, най-бързият отговор на всички въпроси. Спонтанността като белег за характеризиране на писмовния жанр в същото време става белег за характеризиране на типа възрожденска личност. Ясно изразените граждански позиции на автора и близостта до формите на памфлета или фейлетона определят публицистичната роля на писмата. Адресирани до отделна личност, те са били разпространявани сред по-голям кръг хора. Това е причината писмата през първата половина на Възраждането (до откриването на печата) да имат предимно полемичен, тълковен характер и въпросите на общественото развитие — просветата, черковният въпрос, езиковите дебати и пр. — да оформят техния тематичен обхват. Социално-психическата функция на писмата ги налага като средство, „позволяващо да се преодолее пространствено-временният интервал между комуникантите"[3], а назрялата обществена нужда и създадената епистоларна практика предопределят широкото им разпространение.[4]

Писмата излизат от сферата на битовата преписка, но оставайки си „частни" писма със силно публицистично звучене, те визират етапа на поява на творческо възприемане на света, проявите на художественообразно мислене на възрожденеца. Израз на този тип мислене са наченките на естетическо възприемане на действителността, предадено чрез късове лирична проза, вмъквания на поетични възгласи в стихове, художествено предаване на пътни бележки, изострен тон на политическа проповед или трактат и др. Тези наблюдения дават основание да се търсят в писмата художествени еквиваленти на отделни литературни видове, неразвити още в истинските литературни творби. Цели писма се доближават до разказа, автобиогра-

---

[3] Р. Шералиева. Некоторые философско-психологические проблемы теории коммуникации. М., 1969.

[4] В монографията „В. Априлов, Живот, дейност, съвременници (1789—1847)". С., 1935, проф. М. Арнаудов обяснява засилената преписка през този период: „Ако при това Априлов и съвременниците му прибягват тъй често до писма, и то до подробно развитие на идеите си, причината е, че липсва възможност за по-често публично повдигане и обсъждане на тези идеи, при отсъствието на една българска преса (вестници и списания). В епохата на нашето ранно възраждане пък и по-после, когато в Цариград и вън от България излизаха вече, макар и нередовно, няколко периодични органи, размяната на писма представяше едничката възможност да се изказват мнения или чувства особено когато те не трябваше да стават достояние на външни хора или пък не биха били допуснати от цензурата" (с. 155).

фията, сатирата, легендата, фейлетона.[5] В кореспонденциите от по-късното Възраждане, когато има създадени образци на художествената литература и е започнал процесът на обособяване на литературните жанрове, се откриват мисли върху литературния процес, анализи на теми и литературни произведения (писмата на Нешо Бончев до Марин Дринов), надниква се в творческия свят на писателя.[6] От писмата проличава творческата активност на автора, неговата позиция при проследяване логиката на събитието и описвания момент, което наред с интимно-изповедния тон, искреност и доверчивост дава основание да се говори за писмата като „психограма" на личността, даващи психо-социологически портрет на възрожденеца.

Със създаването на печата постепенно отслабва обществено-публицистичната функция на писмата. В края на възрожденската епоха с отшумяването на националноосвободителните борби като връхна проява на националноборческото съзнание на българина характерът на активната кореспонденция по наболели въпроси на деня се стеснява. Жанрът се „прибира" в първоначалните си рамки на информация по битови и обществени въпроси, съобщение, поздрав. Проблемите на историческия момент присъствуват, но са дадени констативно; писмата ограничават своя тематичен обхват. Но в напрегнати исторически моменти ролята им на активно средство на психо-социалната комуникация, изискващо активизиране на борческото революционно съзнание на личността, с призивно-мобилизиращ тон се засилва, трансформира се в публицистична изява.[7] Такъв е случаят с кореспонденцията на дейците от Априлското въстание, осъществяваща координацията на действията по време на въстанието, съдържаща философско осмисляне на историческия момент — революционизиране на народното съзнание и вярно историческо вглеждане в перспективите на господствуващата феодална система.

Епистоларната практика през различните периоди на Възраждането, проследена в преписките на Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Васил Априлов, Найден Геров, Г. С. Раковски, П. Р. Славейков, до дейците на Априлското въстание, търпи основни структурни и жанрови промени. Изменящият се смислов и емоционален пълнеж търси нови формални решения.

---

[5] Al. Săndulescu. Literatura epistolară. Bucureşti, 1972: „Писмата се превръщат в памфлет или критическо есе, в хроника или картина на живота" (с. 19).

[6] В цит. книга на Al. Săndulescu по този повод се казва: „Често в писмата се откриват генезисът и биографията на произведенията, научава се как е работил писателят, откъде е взел материал" и още: „Така писмата ни дават ключ на някои мистерии, дават възможност да видим произведението в неговия процес" (с. 19).

[7] Подобно е съждението на Ю. Тинянов (Литературният факт. — В: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977): „И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным" (с. 266). На „олитературване" според Тинянов се подлага именно битовото,приятелското писмо и като такова се причислява към създадената в края на XVIII и началото на XIX в. „литературна епистолария" — и на друго място: „Так письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время и именно поэтому литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизованный жанр „литературной переписки", но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом" (с. 266). И по-нататък: „Но рядом — продолжается и бытовое письмо; в центре литературы не только и не всецело жанры, указанные печатью, но и бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не „уведомление" и не „расписка" (с. 265). „Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом" (с. 265).

Следвайки традицията на гръцкото „писмописание“, и нашите книжовници започват да издават „наръчници“ с образци на различни видове писма, т. нар. „писмовници“, „писменници“, „писмопослателници“ за постигане на епистоларно майсторство.

Наличието на такъв тип литература говори за стремеж към прилагане и разпространяване на епистоларния стил през Възраждането, към обогатяване и разнообразяване на епистоларната практика.

Социалните и психологическите мотивировки за популяризирането на сборници с образци на писма трябва да се търсят в желанието да се пишат „доброискусни писма“, да се постигне основното изискване на жанра — „яснотата“, за да могат писмата да отговорят на нуждите на историческия момент; на второ място — пробуденото национално съзнание се стреми да излезе от рамките на наследената традиция и във всички сфери на общественото знание търси нови позиции за излизане „навън“, за приравняване към руски и европейски образци. Това обяснява и увеличаването броя на типовете образци за писма в новопоявяващите се писмовници; с разширяване тематиката на писмата се засилва практическата стойност на сборниците, включващи образци за търговски, икономически, правни отношения и др.

Наблюдава се следният парадокс — стремежът към обогатяване на епистоларния стил, към постигане на по-широк тематичен обхват в същност канонизира проявите на жанра, ограничава авторската активност, свежда я до пасивно включване в предварително определена жанрова система. На практика това е съобразяване с предлагания епистоларен стил, стремеж за придържане към неговите особености, стриктно спазване на стилистични обрати. От една страна, конструкцията на типа писмо през Възраждането в писмовниците и чрез тях се стреми да се разшири, да се разпространи върху по-големи области на бита, обществените отношения и личните преживявания, да завладее по-обширни тематични територии. Създаваните типове образци, постигайки максимален тематичен обем и запазвайки формалната стрктура на писмото (с малки промени), представят обобщение на начини за писане на писма. Литературната мода да се пишат писма според всички изисквания на жанра активизира популяризирането на сборниците. Невъзможността да бъдат обхванати и вложени в образци всички теми, ограниченията на жанра — конкретен тип писмо за конкретен случай — и едновременно с това стремежът за максимално включване в обръщение води до насищане на жанра. Настъпва *преодоляване* на жанра вътре в самия него. Така се обяснява почти ненадейното „изчезване“ на писмовниците през втората половина на XIX в. или рядкото им прилагане в сравнение с интереса към тях преди това. В мотивировката на тоя факт водеща роля играе възрожденската личност.

В началото на възрожденската епоха, когато човешката личност сформира своя обществен и национален идеал, когато се отърсва от средновековната нормативност и тръгва по пътя на творческо осмисляне проблемите на действителността, са били нужни писмовниците. Но постепенно с активизиране на творческата и обществената роля на възрожденеца предлаганите „готови“ образци за писма изостават от динамиката на епохата, не удовлетворяват нарасналите нужди, на места звучат архаично. Творческото отношение на възрожденския човек към писмата-образци се проявява както в разширяване и излизане извън предлагания тематичен обем, така и в

разрушаване на графичната подредба и задължителните формули. При съпоставка на писмата-образци с реалната преписка се очертават два варианта (разновидности на жанра) по отношение на жанровата динамика и генезиса на явлението: статично писмо (писмо-образец) и динамично писмо (битово писмо).

Статичното писмо също еволюира, но в рамките на всеки отделен сборник, създаден от друг автор и излизащ в друго време. Вторият вариант определя облика на епистоларния жанр през Възраждането, актуализира неговата комуникативна и обществено-публицистична функция. Той се съотнася с първия вариант в един по-ранен етап от възрожденската епоха, но постепенно поради жанровата затвореност и повторяемост на статичното писмо и изложените обществено-политически и духовни предпоставки жанрът на динамичното писмо еволюира, надраства етапа на съзнателното използуване на готови образци и търси нови конструктивни решения.

Без претенция за изчерпателност ще бъдат разгледани някои от по-разпространените писмовници от тоя период.

В труда си „Славенобългарское детоводство“ (1835), ч. VI, Неофит Бозвели публикува „Славеноболгарский предручний послателник за наставление на болгарските юноши“. На втора страница на корицата Бозвели помества стихотворение за нуждата и ползата от такъв „послателник“:

Който не знай да писува доброискусни писма,
он между почтените терговци сгрешава весма,
За то о чадо! Тия примери добре научи
и колко можеш понятието си в них обучи,
Искусно ходожне да сочиняваш
И известно причините си да представляваш,
Искренно и обязателно писменно да обявляваш,
Добропорядочно же приятели да притежаваш
В далека растоянии места да ся запознаваш,
Препотребнийте си намерения да ся сподобаваш,
Друг друзе, приметно торговини да привручваш,
Техните же торговски подлози да управляваш,
От них же почест да ся удостояваш,
Взамне же им искренно да отвещаваш.

В първата част „Примечание“ той нарича писането на писма „безсмертное художество“. Бозвели дава обяснение „що е послание“ и изрежда „составните части на посланието — за явлението, за краткото (поставя го на второ място като „второто составителство. . . на доброто послание“), за последованието, за сладостното, за подробното и полезното положение на веществото. В частта „за посланийте съществителни части“ съобщава за седем части на писмото — „нарицание“, „предисловие“, „разказание“, „окончание“, „подпис“, „надпис“, „дата“. Следва и едно кратко „титлонадписание“. Самият „послателник“ е своеобразен семантичен каталог за писане на писма. Голяма част от него представя главата за „посланийте видове“, в която Бозвели подробно изрежда видовете писма — приятелско, известително, укорително, похвалително, като дава за всеки вид образец за писмо с отговор.

По-разширен и съдържащ нови моменти е излезлият същата година „Писменник общеполезен на секаго единороднаго ми болгарина от кой и

да е чин и возраст, сочинен според днешния писмопослателски способ" от Христаки П. Дупничанин (1835). В „Предисловие" за същността и целите на сборника се казва: „Настоящио общеполезен писменник учи сос каков ред се писуват писмата, сиреч излага сичките съставителни на писмата части, и содержава секаков ред писма нужни на человеческия живот" (с. VIII). Следва „Вступление в писмописанието" — много интересна глава в съчинението, в която са посочени вече шест вида части на едно писмо. Сборникът е разделен на 2 тематични дяла: I. Общи и обикновени писма с пояснение за всеки вид и образец, и II. Търговски писма. В писмовника също е включена „кратка титлография на граждански и църковни санове". За такава титлография, съставена от Неофит Рилски, споменава Ив. Д. Шишманов.[8] Тя е намерена в библиотеката на Рилския манастир и има наслов: „Титлография. Извод краткий на гражданските и църковните санове." Състои се от два дяла — „Гражданските санове писува се" (изреждат се „цар", „принц". . . до „близки", „приятел") и „Църковните санове писува се" (титли за „патриарх", „архиепископ" и т. н.). Н. Рилски стриктно спазва изискванията на епистоларните образци и до края на живота си използува писмовници, титлографии. Усамотен в своя „Дом безмолвия" в Рила, писмата стават за него единствената връзка със света и с приятелите, приятно задължение и необходимост. В последните години от живота му неговите писма се освобождават от най-претрупаните формули за учтивост и усложнени титли, но спецификата на жанровата конструкция на ранното Възраждане се запазва.

При изследване процеса на утвърждаване на епистоларния стил през Възраждането интерес представя Писменикът на Сава Доброплодни от 1853 г. Характерното за тази книга е, че не съдържа изцяло образци на различни видове писма — те са малко на брой. Основното е стремежът да се оформят и поднесат правила за писането на писма. Писменикът е разделен на три части с много отделни глави, в които се разглеждат основни положения от синтаксиса, особености на стила, употреба на тропи, фигури и т.н. Доброплодни отделя два вида фигури — „За фигурите на речта" (общо 26 вида) и „за фигурите на мисълта" (общо 34 вида). Изискванията за стила са: първо — ясно изражение или ясност, второ — приличието. . ., и трето — чистота (с. 60). В последната част той поставя „за поздравленията и титлите", „свършването на писмата", „за надписите" и т. н., като насочва вниманието предимно към стилистичната функция на видовете тропи, фигури, обрати. Приложени са образци за писма, малко на брой, и от преводни писма. В заключение са дадени „кратки поучения за писма", разгърнати в общо 25 точки, за това, как да се започва писмото, как да се съобщава новината и пр. С. Доброплодни търси психологическата мотивировка на акта на написване на писмото, дава указание за логическото подреждане на мисълта и обличането ѝ в експресивни и изразителни фрази, за да привлече интереса на получателя. С посочените дотук особености писмовникът на Сава Доброплодни представя опит за очертаване методологията на създаването и функционирането на епистоларния стил, а с разсъжденията върху проблемите на стила, „украшения на словото" и т. н. е първо ръководство по стилистика в историята на новата българска литература.

---

[8] Ив. Д. Шишманов. Нови студии върху областта на Българското възраждане. В. Априлов, Н. Рилски, Н. Бозвели. С., 1926, с. 378—379.

През 1856 г. излиза „Краткий най-новий писмовник“ от Г. Икономов Дупничанин. В предговора авторът обяснява: „И понеже писмата се делят на много родове, например некои содержат известия, а други совет, повеление. . . за това за всяко вкратце излагам само за пример.“ Сборникът съдържа само образци на видове писма с разнообразни теми. Към всеки по-характерен вид са поместени 5—7 образци, които дават по-богата възможност за подбор според вкуса на пишещия. Този факт илюстрира нарасналите изисквания на възрожденеца, когото вече не може да задоволи едно-образния маниер на писане, предлаган в епистоларните сборници.

Преди да навлязат и получат разпространение печатаните писмовници, е съществувала традиция за преписване на ръка на интересни писма (субективен фактор при подбора). Тези писмовници в повечето случаи са само в един екземпляр, предназначени са за „лично ползуване“ и не са пълни в тематично отношение. От друга страна, именно с тоя факт те са интересни като характеристика на предпочитанията на възрожденеца, еталон за вкуса му. За такъв писмовник на Аверкий поп Стоянов говори проф. Ив. Д. Шишманов в „Нови студии. . .“ (с. 378); споменава и за ръкописна „писмо-послателница“ на Кесарий поп Василев (с. 378).

В описа на библиотеката на Неофит Рилски има три гръцки епистоларни сборника под номера 30, 176, 252 в неговия каталог.[9]

Доколко писмата носят характерния белег на утвърдения епистоларен стил през Възраждането, може да се види при обстойно разглеждане. Интересът към формалната структура се обуславя от „стабилността“ на жанра. Строгата обособеност и затвореност на писмовния жанр мотивират разглеждането му като система. В пряко отношение стои и въпросът за авторската намеса — пасивна или активна — по отношение на формалните, стилно-езиковите и художествените особености.

Характерно за всички писма е наличието на *неизменна* епистоларна ситуация: автор—съобщение—адресат, чиято диалектическа връзка обуславя вътрешното единство на жанра. Епистоларните сборници дават различни системи за претворяване на тази ситуация; предлагат различен брой съставни части на едно писмо. Наблюдението и анализът на писмата на възрожденските автори от първата половина на XIX в. са основание да се обособи следната конструкция на жанра (за по-голяма яснота и прегледност привеждам писмото на Захари Зограф до Неофит Рилски от 10. V. 1836 г., което илюстрира епистоларната практика през първата половина на XIX в., характерна с активизиране на жанра):

Адресат: Всепреподобнейшему во Йеромонасях, Мудрословеснейшем и Преизрядному учителю Господину Неофиту мне високопочитаемому поклон у Габрово у Словено-Болгарското училище.

Обръщение: Вашему високо преподобию, Мудрословесний учителю, Благовейно покланяюся.

Предисловие: Приех писмото сос книгите и можеме ги похарчи защо и раздадох от них земаха и каквото се види може и още да потребат, или ас щем Ви писа да ни испратите.

Изложение: . . . . . .

Заключение: Нъ вашето високопреподобие, Доброжелателнейший и Благопокорнейший слуга.

[9] Ив. Д. Шишманов. Нови студии. . ., с. 489.

Дата: 836 май 10 Филибе.

Подпис: Захарий Христович Иконописец.[10]

Тази композиция не трябва да се приема за постоянна и задължителна. Често настъпва сливане, обединение на някои от частите ѝ. Например сливане на адресат и обръщение, на обръщение с предисловие, непосредствено минаващо в изложение и т. н. Епистоларната традиция на всяка цена изисква в писмото „предисловие" или „начало", чиято основна функция е да въведе в изложението, да изкаже учтивост по даден повод или благодарност. В повечето случаи след титулуването формулите за учтивост са съсредоточени в предисловието.

В общия скелет на външната композиция датата мени мястото си: може да бъде преди или след адресата, след обръщението, а много често и след заключението. Има случаи, когато писмото е без дата. В това отношение особено старание проявява Н.Рилски, който винаги поставя дата не само на писмата, които пише, но и на тези, които получава (кога ги е получил). Този факт значително улеснява хронологичната подредба на неговата кореспонденция. Райно Попович също държи да се пише дата: защото „не е весма голяма погрешност, но нито е и почтено дело да пише человек писмо и да не являва ни ден, ни пр.". В преписката на В. Априлов обикновено датата е между адресата и предисловието: „До граф Воронцов 17 април 1842 г. Имам чест да Ви обясня на Ваша светлост, че на 27 ноември 1841 г. . . ."[11]

Писмовната традиция изисква след изложението да следва заключение, което в повечето случаи е пожелание. Чрез него авторът още веднъж възвеличава адресата и отчита своята нищожност в сравнение с него, предаността и любовта си. Тук се открива наследство от житийния жанр, в който авторът е „недостойний": „. . . престаю с надеждою да получим и друг ваш ответ по скоро и есм вашето дражайшего ми благородия усерднейший на поведения и недостойний о Христе молит" (най-често срещано заключение в писмата на В. Априлов), „Примите, моля ви, уверение за истинното ми за Вас почитание" (писма на Н. Геров) и др. Възвеличаването на адресата намира отражение в безбройните епистоларни формули за учтивост. Учениците и кореспондентите на Н. Рилски го наричат „Ваше преподобно мудрословесие" и т. под. Тези формули за учтивост са се намирали в сборниците с образци за писма и това обяснява засиления интерес към тях особено у кореспондентите на Неофит, който много е държал на „доброто писание" и дисциплинирано е спазвал изискванията на писмовниците. В писма до Неофит Рилски често са се обръщали с молба да „изпише един епистолар" (Калист Луков от Габрово, Христо п. Василев от Сопот, Кесарий п. Василев от Панагюрище и др.).

Наличието на епистоларни формули за учтивост в началото на всяко писмо или на благопожелания в заключението, особеностите на синтаксиса, експресивната лексика и др. поставят въпроса за присъствието на автора, за неговата позиция. Характерно за смисловата структура на писмото е, че авторът е едновременно и адресант, и пишещ с намерение да получи отговор, затова и адресат, и евентуално трети или четвърти персонаж, който присъствува в изложението със своя гледна точка, и чиято ин-

[10] СБМ, IV, 624—625.

[11] В. И. Априлов. Съчинения. С., 1968, с. 339.

формация той предава. Тази смяна на авторската позиция е характерна за жанра на диалога, за разговорната реч, за публицистиката, за някои художествени жанрове (в романа в писма се използува множественост на гледните точки — всеки герой води повествованието от свое лице).[12] Основна за писмото остава позицията на автора, която е в пряка връзка с ответната реакция на адресата и това обуславя учтивия тон. Б. Успенский нарича това „етикетни форми на вежливост: възвеличаването на адресата става за сметка на самоумаляването (самоунижението) на адресанта“[13]. Това явление се наблюдава в ранното Възраждане, когато използуването на писмовниците е било почти задължително, а те предлагат голямо количество „титлографии“, образци за похвални, благодарствени, възвеличаващи писма; от друга страна, писмовниците изисквали от стила да има „ясност“, да бъде „красив“, „кратък“. Това обяснява и известната повторяемост (типовост) в стила не само на един автор, но и на повечето пишещи писма. От друга страна, то „парира“ първоначалната спонтанност на жанра, издава дистанцираност по отношение на самото изложение.

За позицията на адресанта се съди и от подхода при писане — дали търси той най-краткия, кондензиран израз на своята мисъл или се разпростира в описателност; емоционално-експресивните изрази или употребата на поговорки, пословици, фолклорни обрати характеризират индивидуалния му стил. От голямо значение за стила на писмата е и до кого са адресирани. В зависимост от това авторът влага различно „усърдие“: твърде различно е отношението на Н. Рилски към учениците му и към най-близкия му приятел Р. Попович. В писмата си до Ю. Венелин В. Априлов е сдържан, умерен, конкретен в изказа. Писмата му до Габровската община са предимно полемични, категорични, налагащи мнение. В пряка връзка с този въпрос е и друг — за повода за написване на писмото. Споменато бе вече за публицистичната функция на писмата. Ще добавя само, че тя е оказвала несъмнено влияние върху стила — внасяла е повече динамизъм, конкретност, оперативност, олекотявала е фразата, освобождавала е усложнените синтактични връзки.

При проследяване еволюцията на епистоларния жанр през Възраждането се наблюдава постепенно освобождаване от претрупания стил; изоставят се славословията и епистоларните формули за вежливост, опростява се конструкцията на писмата, интересът се насочва предимно към изложението, активизира се творческата намеса на автора; писмата отразяват по-нов етап от процеса на обогатяване на индивидуалното мислене и естетическото възприемане на света от възрожденската личност. Запазва се конструктивният фактор на писмата (диалектическото единство в диалога — автор—съобщение—адресат). Той взаимодействува с практическия език в неговата обществена функция и прераства в принцип на конструкцията вече в процеса на формиране на художествеността. Наличието на ново светоусещане у възрожденеца, дълбокото вглеждане „в себе си“, което ражда творческата инициативност, и оформеното поетическо виждане в писмата дават основание да се търси тяхната естетическа и художествена стойност. Жанрът се разраства. Създадените нови образци съхраняват епистоларната ситуация; промяната настъпва по отношение на творческата намеса

[12] Б. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970, с. 122.
[13] Пак там, с. 36.

спрямо стила на епистоларната традиция, в реализирането на художествените и естетическите прояви на творческото съзнание на автора. Намесва се и нов психологически момент — писмата не са предназначени само за адресата, те имат читателска публика — много от тях се разпространяват и коментират. Авторите, имайки съзнание за интереса към тях и за предназначението им, пишат старателно, правят чернови, обработват ги.

Проблемът за писмата, съдържащи литературни елементи, и връзката им с творческото авторско присъствие е един от най-интересните при анализа на жанра и изисква по-обстойно разглеждане. Тези писма илюстрират естествения процес на художествено словотворчество, намиращо своето начало във форма на изказване, чиято основна роля е поддържане на „диалог" с читателя. Индивидуалният стил на всеки автор се откроява в писмата, но, излагайки свои мисли, изживявания, настроения, пишещият спонтанно и неосъзнато твори литература.[14]

Почти всички писма на Н. Бозвели са писма-възвания, на Раковски — политически трактати, у П. Р. Славейков откриваме писмо-фейлетон, на места с римувана проза, и т. н. Немалка част от епистоларното наследство на един от най-упоритите автори Неофит Рилски има характер на писма-изповеди. Понякога те са само чувство — неудържимо и завладяло цялото писмо. Такова е писмото до епископ Авксенти от 4. XII. 1869 г., в което чувството на радост е градирано и достига до екзалтация при спомена за Ил. Макариополски и неговото дело: „Како же забуду и общая ваша борения противу. . . не забуду, не забуду да не буде подобен, но буду ясний поборник незабвенных подвигов и борений ваших", „. . . всегда есм был есм буду поборник рода своего и поборающим по нем последовател. . . за делом изполнял есм свещеную должност к любимому роду и часто воздихал есм о недостойном его страдание. . ."[15]

Личност немного темпераментна в обществените си изяви, Н. Рилски много рядко е постигал такова силно внушение на словото. Вглъбен в себе си, намира утеха само в писмата. Има един личен приятел, чието приятелство му е нужно „колкото и самото дихание" — това е карловският учител Райно Попович. Писмата към него са пропити със силно елегично чувство: „. . . аз уви, удален тамо, в оная п у с т и н я, от всякого, такогого драгого содружества, якоже Вашего, не щем да имам никого подкрепления. . ."[16]

Публицистичната страстност в творбите на В. Априлов намира отражение в писмата му — повечето от тях са политически трактати. Писмото до Р. Попович от 2. IX. 1839 г. е ярка защита на нуждата от изучаване в българските училища на български език вместо гръцки. В полемиката с Р. Попович Априлов изтъква, че напредналите европейски народи са се сдобили със собствена книжнина: „Но н е! Народите направиха това, което е изискувал техният здрав разсъдък: те се сдобиха със собствена книжнина, преведоха на своя език всичките елински съчинения, а по този начин те излязоха по-наяве и днес са по-образовани от елините. Тъй също трябва

[14] В това отношение е интересна мисълта на Г. Л а н с о н: „Без да е изкуство, писмото не е извън някои правила на изкуството." Според него „стойността расте в съотношение с пренебрегване на нормите и има толкова модели за писма, колкото са авторите на писма" цит. по Al. Randulescu Literatura epistolara, Bucureşti, 1972, с. 12.

[15] И в. Д. Ш и ш м а н о в. Нови студии. . ., с. 358.

[16] СПС, XXXIV, с. 507—510.

да постъпи и нашият народ, тъй също трябва той да тръгне по същия път, по който са вървели всички други народи още от преди векове."[17] Подобно е и писмото до Вълко Чалъков от Пловдив: „Но коя е причината на това слабоумие, което имат някои гради и села? Непросвещението и невежеството. Училищата български щат им отвори очите. Защото обичате родът си почтенейший кмете господину Вулко, правете им училище и подканвайте ги да правят дето могат и да пременят богослужението на болгарска служба."[18]

Пътните бележки на Н. Геров за пътуването му от Одеса до Копривщица от 10. V до началото на юни 1846 г., които са писма „без адресат", със загадъчен наслов „Неизвестно до кого и от кого", се доближават до литературния вид на пътеписа. Те са едно ново свежо явление, поразяват с откровения тон, неподправеното чувство, спонтанността на възторга, опиянението от природата и сочния поетичен език. В тях има много психологизъм; изживяванията на героя са предадени с дълбочина. Простият факт е обогатен с лиризъм и художествен усет. С тези писма-пътеписи Н. Геров навлиза в духовния живот на човека, открива нови, непознати досега ценности. Правдиво, земно, витално, видимо, с изобразителна сила е предадена природата: „Кога ся изкачих горе на Чумерна поляна, аз забравих, че съм доближил до село, когато разгледах наоколо Стара планина, какъв вид!. . . Ние стояхме на това място, отдето Стара планина е отпуснала клон и на клона и на хребета високите върхове огрело слънце, а по ниските покрил облак. Из по високи дерета изкачат клъбие мъгла и ся тракалят по планината, докле да паднат в некое дере или да се растелят по полето. По сичката Стара планина колко око види на длъж ся провлякал облак като пояс. А от връха ѝ ся извил над полето до отсрещний клон един полукръг, колкото може да бъде, ясна дъга. Той вид бе по-висок от всякакво описание."[19]

Настоящата статия набелязва част от проблемите на писмата от първата половина на XIX в., разглежда някои особености на жанра, които имат категорично отношение към неговата обществена функция, бележат етапите на неговата еволюция и определят мястото му в процеса на литературното развитие през Възраждането.

Внимателното, задълбочено и подробно проучване и анализиране проблемите на епистоларния жанр е предмет на по-цялостно изследване.

---

[17] В. Априлов. Цит. съч., с. 307.
[18] **Пак там,** с. 311.
[19] Из архива на Н. Геров. Т. II. С., 1914, с. 944.

СЪДЪРЖАНИЕ

Цвета Унджиева — Михаил Арнаудов за жанровите литературни форми през Възраждането 5

Михаил Арнаудов — Поемата „Горски пътник“ на Раковски 17

Надежда Драгова — Към жанровата характеристика на „История славянобългарска“ 30

Людмила Боева—„История славеноболгарская“ като литературно произведение 45

Кирил Топалов — Някои проблеми на поетиката на възрожденската поезия. . . 63

Кичка Диамандиева—Националното своеобразие на поемата през Възраждането 81

Петко Тотев — „Изворът на Белоногата“ като възрожденска поема. 95

Клео Протохристова — Баладата и литературата на българското Възраждане 114

Стефан Елевтеров—Трансформационни процеси в българската белетристика през втората половина на XIX век 130

Росица Димчева—Началото на сатирата в българската възрожденска литература 149

Йорданка Холевич—Парадоксите на жанра (Фолклорът и създаването на фейлетона през Възраждането) 172

Светла Гюрова—Българският пътепис. Зараждане и утвърждаване 181

Милена Беновска — Някои особености на мемоарите през Възраждането. . . 198

Юлия Николова — Баснята в българската възрожденска литература. 209

Илия Тодоров—Диалогът като жанр в българската възрожденска литература 223

Румяна Дамянова—Проблеми на писмата от първата половина на XIX век . . . 235

ЗА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ
ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

*

Редактор *Л. Неделчева*
Художник *Г. Георгиев*
Худ. редактор *Д. Донков*
Техн. редактор *М. Банкова*
Коректор *А. Христова*

*

Изд. индекс 7228
Дадена за набор на 12. IV. 1979 г.
Подписана за печат на 23. VII. 1979 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 1500
Печ. коли 15,38 Изд. коли 19,93
Код 199535372411
5064-10-79
Цена 2,62 лв.

*

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка№ 270

2.62